

Dictionnaire

d e l a

Peinture

Cet ouvrage est paru à l'origine aux Editions Larousse en 2003 ;
sa numérisation a été réalisée avec le soutien du CNL.

Cette édition numérique a été spécialement recomposée par
les Editions Larousse dans le cadre d'une collaboration avec la
BnF pour la bibliothèque numérique Gallica.

*Titre : *Dictionnaire de la peinture ([Nouv. éd.]) / sous la dir. de Michel Laclotte et Jean-Pierre Cuzin ; avec la collab. d'Arnauld Pierre

*Éditeur : *Larousse (Paris)

*Date d'édition : *2003

*Contributeur : *Laclotte, Michel (1929-....). Directeur de publication

*Contributeur : *Cuzin, Jean-Pierre (1944-....). Directeur de publication

*Contributeur : *Larousse. Éditeur scientifique

*Sujet : *Peinture -- Dictionnaires

*Sujet : *Peintres -- Biographies -- Dictionnaires

*Type : *monographie imprimée

*Langue : * Français

*Format : *1134 p. : ill. en coul., couv. et jaquette ill. en coul. ; 29 cm

*Format : *application/pdf

*Droits : *domaine public

*Identifiant : * ark:/12148/bpt6k12005093 </ark:/12148/bpt6k12005093>

*Identifiant : *ISBN 2035053900

*Source : *Larousse, 2012-129520

*Relation : * <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb391187465>

*Description : *Collection : [Les grands dictionnaires culturels Larousse]

*Provenance : *bnf.fr

Le texte affiché comporte un certain nombre d'erreurs.
En effet, le mode texte de ce document a été généré de façon automatique par un programme de reconnaissance optique de caractères (OCR). Le taux de reconnaissance obtenu pour ce document est de 100 %.

downloadModeText.vue.download 1 sur 964

Cet ouvrage est paru à l'origine aux Editions Larousse en 2003 ;

sa numérisation a été réalisée avec le soutien du CNL.

Cette édition numérique a été spécialement recomposée par

les Editions Larousse dans le cadre d'une collaboration avec la

BnF pour la bibliothèque numérique Gallica.

downloadModeText.vue.download 2 sur 964

downloadModeText.vue.download 3 sur 964

ÉDITION ORIGINALE :

Édition

Jean-Philippe Breuille

Recherches iconographiques

Viviane Seroussi

POUR LA PRÉSENTE ÉDITION :

Responsable d'édition

Dominique Wahiche

Édition

Nathalie Jovanovic-Florincourt

Conception et réalisation de la maquette

Henri-François Serres Cousiné

Correction

Service de correction Larousse

Recherche iconographique

Christian Limouzy

Fabrication

Nicolas Perrier

Photogravure : Maury

Achevé d'imprimer en août 2003

sur les presses de Grafica Editoriale Printing s.r.l. Bologna - Italy

N° de projet : 10102987

L'éditeur tient à remercier pour leur aide
Sophie Alcaraz et Hélène Joubert.

ISBN 2-03-505390-0

© Larousse, VUEF, Paris 2003 Dépôt légal : août 2003

© Larousse, 1987 pour l'édition originale

Distributeur exclusif au Canada

Messageries ADP, 1751 Richardson, Montréal
downloadModeText.vue.download 4 sur 964

Avant-propos

Le propos de ce dictionnaire, comme des différentes versions qui l'ont précédé, est de donner sur la peinture occidentale, du Moyen Âge à nos jours, une information aussi complète que possible dans un cadre nécessairement limité. Une majorité des notices est consacrée aux artistes eux-mêmes, environ 2 500. Le choix, comme celui de tout dictionnaire, comporte une part de subjectivité et prête le flanc à la critique, aussi bien pour les peintres anciens que pour ceux du XXe siècle. Et comment discerner parmi les artistes contemporains, que nous avons souhaités nombreux, ceux que retiendra la postérité ?

Les monographies donnent lieu à des textes de longueurs bien sûr fort inégales, selon l'importance des peintres ou la quantité de données historiques et critiques les concernant, qu'il s'agisse de maîtres toujours célébrés ou de peintres récemment ressuscités par la recherche. Apparaissent aussi des artistes majeurs dont l'identité a été perdue – c'est le cas de nombreux peintres du Moyen Âge et des débuts de la Renaissance –, et dont la personnalité artistique, recomposée sur des critères stylistiques, s'abrite sous des noms de convention (Maître de la Passion de Darmstadt, Maître de 1419, Pseudo-Félix Chrestien, Maître M. S.). Mais, autre conquête de l'histoire de l'art, il arrive que quelques uns de ces illustres anonymes retrouvent un état civil certain ou probable : le Maître du Bambino Vispo s'appelle de nouveau Starnina ; c'est sous le nom de Robert Campin qu'on découvrira ici le Maître de Flémalle, et sous celui de Barthélémy d'Eyck que figurent le Maître de Coeur d'Amour épris aussi bien que le Maître de l'Annonciation d'Aix.

Il est difficile d'enfermer l'art pictural dans ce qui est strictement la peinture de chevalet, l'enluminure et la peinture murale ; part a donc été faite à des artistes qui sont pour l'essentiel de leur oeuvre des sculpteurs, des graveurs ou des dessinateurs, mais qui ne sauraient être exclus de l'histoire de la création picturale (Piranèse, Moore ou Callot). Les frontières techniques ont encore moins de sens au XXe siècle. Comment limiter le champ pictural depuis une quarantaine d'années, avec les tenants de l'art conceptuel, du Land Art ou des installations dans l'espace ? Nous avons donc pris le parti d'étendre très largement le choix des artistes retenus dans ce dictionnaire de la « peinture », afin de ne pas exclure certaines des personnalités les plus marquantes de l'art d'aujourd'hui.

À côté de ces notices individuelles, une place considérable a été faite à des sujets de caractère général qui situent les artistes dans un cadre historique et stylistique. Sont évoqués les grands courants et tendances de la peinture européenne définis par l'histoire de l'art (style gothique international, maniérisme, baroque, romantisme, etc.) comme le sont certaines familles artistiques (les peintres hispano-flamands, les maniéristes anversois ou l'« atticisme parisien »), les écoles ou mouvements historiques plus concertés (cubisme, futurisme, par exemple), ainsi que les groupes ou associations d'artistes qui foisonnent depuis le début du XIXe siècle (des nazaréens à Cobra ou à Supports/Surfaces). Si d'importantes rubriques traitent de façon générale des grandes périodes du Moyen Âge occidental (de la peinture paléochrétienne à Byzance et

à la peinture romane), il n'était guère possible d'inclure des développements, nécessairement très longs, sur les écoles nationales ou régionales depuis l'époque gothique, ou sur l'activité picturale, étendue sur plusieurs siècles, des grandes villes (Venise, Paris ou Anvers). En revanche figurent des foyers de création suscités pendant quelque temps par la volonté d'un prince (Fontainebleau), l'appel d'un mécénat prospère (Avignon) ou l'attrait d'un site (Barbizon, Tervueren).

Les principaux genres (paysage, nature morte, portrait, védutisme, etc.) et thèmes iconographiques (orientalisme, fête galante) sont aussi étudiés. Nombre de rubriques définissent les pratiques techniques et les outils, les étapes de la création, l'organisation du métier de peintre, ainsi que les effets et les moyens de la représentation picturale (perspective, nombre d'or), les lieux et les supports de la peinture (retables, galeries, plafonds et voûtes), l'altération et l'étude scientifique (laboratoire de musées) des oeuvres, les méthodes de l'histoire de l'art (attribution).

De même la part prise par les peintres dans certaines autres grandes techniques (tapisserie, vitrail, émaillerie) et les rapports qu'ils entretiennent avec la photographie, le cinéma et le théâtre ont-ils justifié de copieux articles.

La plupart des notices de ce dictionnaire trouvent leur origine dans le Petit Larousse de la Peinture de 1979, ainsi que dans les différents dictionnaires issus de cet ouvrage et complétés sous la responsabilité de Jean-Philippe Breuille : Dictionnaires de la peinture italienne, française, flamande et hollandaise, espagnole, allemande, anglaise ; Dictionnaire des courants picturaux ; Dictionnaire des termes techniques ; Art du XIXe siècle ; Art du XXe siècle.

Le présent ouvrage, s'il représente, par le nombre des notices, une sélection par rapport à l'édition de 1979, excluant notamment l'Antiquité, l'Orient, et ce qui a trait à l'histoire de l'art et à l'histoire du goût, offre pourtant, surtout pour le XXe siècle, de nombreuses notices supplémentaires, et opère une mise à jour attentive de l'ensemble des textes, tenant compte non seulement des nouvelles données biographiques, mais aussi des plus récentes découvertes documentaires et critiques.

Comme on le constatera en parcourant la liste des auteurs du dictionnaire, près de cent cinquante personnalités françaises et étrangères appartenant au monde de l'Université, des musées et de la critique ont collaboré à l'ouvrage. Nous avons tenu à respecter le point de vue de ces spécialistes. Dans bien des cas, au travers de l'objectivité de rigueur, l'information fournie s'enrichit ainsi d'une vision personnelle du sujet.

MICHEL LACLOTTE, JEAN-PIERRE CUZIN ET ARNAULD PIERRE
downloadModeText.vue.download 5 sur 964

Collaborateurs

† Hélène Adhémar
Conservateur en chef

honoraire des Musées
nationaux.

Götz Adriani Directeur de
la Kunsthalle, Tübingen.

Katarina Ambrozic
Conservateur du Musée
national de Belgrade.

Agnès Angliviél de La
Baumelle Conservateur
au musée national d'Art
moderne, Paris.

Valentina Anker Docteur
ès lettres ; chargée de
recherches au Fonds natio-
nal suisse de la recherche
scientifique.

Lucie Auerbacher-Weil
Diplômée de l'École du
Louvre.

François Avril Conservateur
général au département
des Manuscrits de la
Bibliothèque nationale,
Paris.

Mina Bacci Professeur à
l'université de Florence.

Roseline Bacou Inspecteur
général honoraire des
Musées nationaux.

Alessandro Ballarin
Professeur à l'université de
Padoue.

Nicole Barbier
Conservateur en chef des
Sculptures du musée Rodin,
Paris.

Madeleine Barbin
Conservateur honoraire au
cabinet des Estampes de
la Bibliothèque nationale,
Paris.

† Germaine Barnaud
Chargée de mission à la
direction des Musées de
France.

Marc-Didier Bascou
Conservateur en chef au

musée d'Orsay, Paris.

Jeannine Baticle
Conservateur en chef
honoraire des Musées
nationaux.

Marie-Thérèse Baudry
Conservateur général du
Patrimoine.

Annie Bauduin Assistante à
l'université de Lille-III.

Michael Bauer Historien
d'art, Hambourg.

Marie Bécet
Archiviste-paléographe.

Sylvie Béguin Conservateur
en chef honoraire des
Musées nationaux.

Luciano Bellosi Professeur
à l'université de Sienne.

France Benoit Diplômée de
l'École du Louvre.

Sékolène F. Bergeon
Administrateur civil, direc-
tion du Patrimoine.

Victor Beyer Inspecteur gé-
néral honoraire des musées
classés et contrôlés.

Albert Blankert Historien
d'art, Amsterdam.

Bernard Blistène Directeur-
adjoint au musée national
d'Art moderne, Paris.

† Vitale Bloch Historien
d'art, Paris-La Haye.

Nicole Blondel
Conservateur général du
Patrimoine.

† Anthony Blunt Directeur
honoraire de l'Institut
Courtauld, Londres.

Olivier Bonfait Maître de
conférences à l'université
de Paris-IV.

Geneviève Bonnefoi
Conservateur de l'abbaye
de Beaulieu ; écrivain d'art.

Evelina Borea Directrice du
« Bollettino d'Arte ».

Marc Bormand
Conservateur au départe-
ment des Sculptures du
musée du Louvre, Paris.

Helmut Börsch-Supan
Directeur des Châteaux et
Jardins nationaux, Berlin.

Josette Bottineau-Gory
Ancienne élève de la sec-
tion supérieure de l'École
du Louvre.

Alan Bowness Ancien direc-
teur de la Tate Gallery,
Londres.

† Dominique Bozo Ancien
président du C. N. A. C.

Georges-Pompidou, Paris.

Henrik Bramsen
Conservateur en chef
honoraire de l'Académie
royale des beaux-arts,
Copenhague.

Arnauld Brejon de
Lavergnée Conservateur
général, chargé du musée
des Beaux-Arts, Lille.

Gisèle Breteau Responsable
de la programmation ciné-
ma au musée national d'Art
moderne, Paris.

Jean-Philippe Breuille
Diplômé d'études supé-
rieures en histoire de l'art
de l'université de Paris-IV.

Anita Brookner Reader
in the History of Art,
University of London.

Georges Brunel
Yvonne Brunhammer
Ancien conservateur en
chef du musée des Arts
décoratifs, Paris.

Manfred Brunner Historien
d'art, Munich.

Jura Brüscheiler Historien
d'art, Genève.

Walther Buchowiecki
Professeur à l'université
technique de Vienne.

Thérèse Burolet
Conservateur en chef hono-
raire du musée du Petit
Palais, Paris.

Françoise Cachin Directeur
des musées de France,
Paris.

Maria Teresa Caracciolo
Arizzoli Chargée de re-
cherches au C. N. R. S.

Maria-Letizia Casanova
Direttore presso la soprin-
tendenza alle Gallerie,
Rome.

Liana Castelfranchi Vegas
Professeur à la faculté des
lettres, université de Milan.

† Raffaello Causa
Soprintendente ai Beni
Artistici e Storia della
Campania ; direttore del
Museo di Capodimonte,
Naples.

Luce Cayla Historien d'art,
Paris.

Marie Cerciello Diplômée
d'études supérieures d'his-
toire de l'art, université de
Paris-X.

Thérèse Charpentier
Conservateur honoraire du
musée de l'École de Nancy.

Éric de Chassey Maître de
conférences à l'université
de Paris-IV.

† André Chastel Membre de
l'Institut : professeur hono-
raire au Collège de France.

Albert Châtelet Professeur
émérite à l'université de
Strasbourg-II.

Catherine Chevillot
Conservateur des Musées
nationaux.

Maria Cionini Visani
Assistante à l'université de
Padoue.

Jean Clair Critique d'art.

Annie Claustres Diplômée
de l'université de Paris-IV.

Annie Coulas Professeur à
l'université de Paris-X.

Isabelle Compin Ancienne
documentaliste au départe-
ment des Peintures, musée
du Louvre.

Claire Constans
Conservateur en chef au
Musée national du château
de Versailles.

G. Jean Copans Professeur
au Collège de France.

Dominique Cordellier
Conservateur au départe-
ment des Arts graphiques,
musée du Louvre.

Sabine Cotté Conservateur
en chef honoraire du
Patrimoine.

Sylvie Couderc Responsable
de la collection XXe siècle,
musée de Picardie, Amiens.

Jean Coural Administrateur
général honoraire du
Mobilier national et des
manufactures des Gobelins,
de Beauvais et de la
Savonnerie.

Bernard Crochet Diplômé
de l'École du Louvre.
downloadModeText.vue.download 6 sur 964

Nicole Dacos (Crifo) Maître
de recherche au Fonds

national de la recherche
scientifique de Belgique :
chargée de cours à l'univer-
sité libre de Bruxelles.

Valérie Da Costa Maître
de conférences en histoire
de l'art contemporain à
l'université Marc Bloch de
Strasbourg.

Adriano Da Gusmão
Conservateur du musée de
Coimbra.

Cécile Debray Diplômée de
l'université de Paris-X.

Carlo Del Bravo Professeur
à l'université de Florence.

Jacques Depuilly
Conservateur honoraire du
musée de Soissons.

† Sirarpie Der Nersessian
Professeur honoraire d'art
byzantin à Dumbarton
Oaks.

Sylvie Deswarte Directeur
de recherche au C. N. R. S.

Matias Diaz Padron
Conservateur au musée du
Prado.

Anne Distel Conservateur
en chef au musée d'Orsay.

Pier Paolo Donati Historien
d'art, Florence.

François Donatien Critique
d'art.

Bernard Dorival Professeur
honoraire à l'université
Paris-IV.

Gilberte Émile-Mâle
Conservateur en chef
honoraire des Musées
nationaux.

Isabelle Ewig Diplômée de
l'université Paris-IV.

Antoinette Fay-Hallé
Conservateur général

du musée national de
Céramique, Sèvres.

† André Fermigier Agrégé
de l'Université, ancien
maître de conférences à
l'université Paris-IV, cri-
tique d'art.

Carine Florentin Diplômée
de l'université Paris-IV.

Francesca Flores d'Arcais
Professeur à l'université de
Padoue.

Marie-Thérèse de Forges
Conservateur honoraire au
département des Peintures,
musée du Louvre.

Jacques Foucart
Conservateur général au
département des Peintures,
musée du Louvre ; chef
du service d'Étude et de
Documentation.

Régine Fragnier Diplômée
de l'université Paris-IV.

José Augusto França
Professeur à l'université de
Lisbonne.

Claire Frèches Conservateur
en chef au musée d'Orsay,
Paris.

Peter Fusco Conservateur
au J.-P. Getty Museum, Los
Angeles.

Danielle Gaborit
Conservateur général au
département des Objets
d'art, musée du Louvre,
Paris.

† Maximilien Gauthier
Critique d'art.

Laura Gensili Diplômée de
l'université de Florence.

Pierre Georgel
Conservateur en chef du
musée de l'Orangerie,
Paris.

Véronique Gérard-Powell
Maître de conférences à
l'université de Paris-IV.

Roger Van Gindertael
Critique d'art.

Charles Goerg
Conservateur en chef, département des Beaux-Arts
du musée d'Art et d'Histoire, Genève.

Mina Gregori Professeur à
l'université de Florence.

Andreina Griseri Professeur
à l'université de Turin.

Jean-Jacques Gruber Maître
verrier.

† Paul Guinard Professeur
honoraire à l'université de
Toulouse.

† Guy Habasque Historien
d'art.

John Hayes Directeur de la
National Portrait Gallery,
Londres.

Françoise Heilbrun
Conservateur en chef au
musée d'Orsay, Paris.

Robert Herbert Professeur
honoraire à l'université
Yale, New Haven.

Angélique Héron deVille-
fosse Diplômée d'études
supérieures de l'université
Paris-IV.

Wulf Herzogenrath
Directeur du Kölischer
Kunstverein, Cologne.

Michael Hirst Professeur
à l'Institut Courtauld,
Londres.

Volker Hoffman
Privatdozent, Technische
Hochschule, Darmstadt.

Jaromir Homolka
Professeur à l'université de

Prague.

Dieter Honisch Directeur
de la Nationalgalerie,
Berlin.

Madeleine Hours
Inspecteur général hono-
raire des Musées natio-
naux, ancien chef du labo-
ratoire de recherche des
Musées de France.

Nicole Hubert. Chargée de
mission au musée national
du Château de Malmaison.

Wladislava Jaworska
Professeur à l'Institut d'art
de l'Académie, Varsovie.

Ionel Jianou Professeur ho-
noraire à l'École supérieure
des beaux-arts, Bucarest.

Ivan Jirous et Vera Jirousova
Historiens d'art, Prague.

Barthélémy Jobert Maître
de conférences à l'univer-
sité Paris-IV.

† Michael Kitson Professeur
à l'Institut Courtauld,
Londres.

Anna Klapheck Professeur
honoraire de l'Académie
des beaux-arts, Düsseldorf.

Dirk Kocks Privatdozent,
Wissenschaftlicher
Assistent, Cologne.

Oldřich Kulik Professeur
d'art plastique, Prague.

Gustav et Vita Maria
Künstler Historiens d'art,
Vienne.

Geneviève Lacambre
Conservateur général au
musée d'Orsay, Paris.

Jean Lacambre
Conservateur en chef des
Musées nationaux.

Jacques Lassaigue

Conservateur en chef hono-
raire du musée d'Art mo-
derne de la Ville de Paris.

Hélène Lasalle
Conservateur en chef au
musée Picasso.

Pierre Laure Licencié en
histoire de l'art.

Willy Laureyssens Chef
de travaux aux Musées
royaux des Beaux-Arts de
Bruxelles.

Patrick Le Chanu
Conservateur au
Laboratoire de recherches
des Musées de France.

Sylvain Lecombe
Conservateur du musée
Zadkine, Paris.

Sylvie Lecoq-Ramond
Conservateur du musée
d'Unterlinden, Colmar.

Serge Lemoine Directeur
du musée de Peinture et
de Sculpture, Grenoble ;
professeur à l'université de
Paris-IV.

Monique Le Noan-Vizioz
Secrétaire de rédaction,
Petit Larousse de la
Peinture, 1979.

Jean-Jacques Levêque
Critique d'art.

Renée Loche Assistante au
musée d'Art et d'Histoire de
Genève.

Stéphane Loire
Conservateur des Musées
nationaux.

Philippe Lorentz
Conservateur au départe-
ment des Peintures, musée
du Louvre.

Boris Lossky Conservateur
honoraire des Musées
nationaux.

Françoise Maison
Conservateur en chef au
Musée national du château
de Compiègne.

Guitmie Maldonado
Diplômée de l'université de
Paris-IV.

Laura Malvano Maître de
conférences à l'université
de Paris-VIII.

Marie-Thérèse Mandroux-
França Docteur en histoire
de l'art.

Jean-Patrice Marandel
Conservateur, County
Museum of Art, Los
Angeles.

Claire Marchandise
Diplômée d'études supé-
rieures d'histoire de l'art.

Georges Marlier Historien
d'art.

Jean-Hubert Martin
Conservateur général
chargé du musée des Arts
d'Afrique et d'Océanie.
downloadModeText.vue.download 7 sur 964

Arpag Mekhitarian
Secrétaire général de la
Fondation égyptologique
Reine-Élisabeth, Bruxelles.

Frieder Mellinghoff
Conservateur au Deutsches
Plakat Museum, Essen.

Gunter Metken Critique
d'art.

Éric Michaud Professeur à
l'université de Paris-I.

Olivier Michel Chargé de
recherche au C. N. R. S.

Esther Moench-Scherer
Conservateur au musée du
petit Palais, Avignon.

Catherine Monbeig Goguel
Directeur de recherches

au C. N. R. S. ; chargée de mission au département des Arts graphiques, musée du Louvre.

Jean-Paul Monery
Conservateur du musée de l'Annonciade, Saint-Tropez.

Geneviève Monnier
Conservateur général du Patrimoine.

Jennifer Montagu Ancien conservateur au Warburg Institute, University of London.

Brigitte de Montclos
Diplômée de l'Institut d'art et d'archéologie de Paris.

Bernard de Montgolfier
Inspecteur général, conservateur en chef honoraire du musée Carnavalet, Paris.

Johann Henrich Müller
Directeur du Städtisches.

Anna-Maria Mura Historien d'art, Florence.

Johann Muschik Professeur et critique d'art, Vienne.

André Mussat Professeur à l'université de Rennes-II.

Helga Muth Docteur en histoire de l'art.

Henry Nesme Diplômé de l'Institut d'art et d'archéologie de Paris.

Marguerite Neveux
Chargée de cours à l'université de Paris-I.

Fritz Novotny Professeur d'histoire de l'art de l'université de Vienne.

Leif Østby Conservateur de la Nasjonalgalleriet, Oslo.

Jean-René Ostiguy
Conservateur chargé de

recherches de la Galerie

nationale du Canada,
Ottawa.

Hervé Oursel Conservateur
en chef du Musée national
de la Renaissance, Écouen.

Torsten Palmer Chef för
R.V., s bildarkiv, Sveriges
Radio AB.

Évelyne Pansu Docteur en
histoire de l'art.

Béatrice Parent
Conservateur à l'A. R. C.,
musée d'Art moderne de la
Ville de Paris.

René Passeron Directeur de
recherches au C. N. R. S.

Denis Pataky Conservateur
au musée des Beaux-Arts,
Budapest.

Claude Pecquet Historien
d'art.

Françoise Pellicer Chargée
de cours à l'université Paul-
Valéry, Montpellier.

Christine Peltre Maître de
conférences à l'université
de Strasbourg-II.

Alfonso Emilio Pérez
Sánchez Professeur à l'uni-
versité de Madrid.

Pierre-Henri Picou
Historien d'art, Paris.

Arnauld Pierre Maître de
conférences à l'université
de Bordeaux.

Charles Pietri Professeur
d'histoire du christianisme
à l'université Paris-IV.

Anne Pingot Conservateur
général au musée d'Orsay,
Paris.

Évelyne Pomey
Documentaliste à l'Institut

des Hautes Études en Arts
Plastiques, Paris.

Anne Prache-Paillard
Professeur à l'université de
Paris-IV.

Nathalie Prat Diplômée de
l'École du Louvre.

† Giovanni Previtali
Professeur à l'université de
Naples.

Robert Prinçay
Conférencier des Musées
nationaux.

Gabriella Repaci-Courtois
Docteur ès lettres de l'uni-
versité de Turin, historien
d'art, Turin, Paris.

Claudie Ressort
Documentaliste hono-
raire au département

des Peintures, musée du
Louvre, Paris.

Nicole Reynaud Chargée
de mission au départe-
ment des Peintures, musée
du Louvre ; directeur de
recherches honoraire au C
N. R. S.

Monique Ricour Ancienne
assistante au musée des
Arts décoratifs, Paris.

Jean Rivière Docteur ès
lettres, université de
Paris-IV.

Daniel Robbins Ancien
directeur du Fogg Art
Museum, Harvard
University.

Philippe Robert-Jones
Conservateur en chef
honoraire des Musées
royaux des Beaux-Arts de
Belgique ; professeur ordi-
naire à l'université libre de
Bruxelles.

Renato Roli Professeur à
l'université de Bologne.

Giovanni Romano
Professeur à l'université de
Turin.

Anne Roquebert
Conservateur des Musées
nationaux.

Marco Rosci Professeur à
l'université de Turin.

Artur Rosenauer Professeur
à l'université de Vienne.

Pierre Rosenberg De l'Aca-
démie française ; prési-
dent-directeur du musée du
Louvre, Paris.

Robert Rosenblum
Professeur à l'université de
New York.

Élisabeth Rossier Historien
d'art, Sion (Valais).

Marcel Röthlisberger
Professeur à l'université de
Genève.

Pascal-Louis Rousseau
Diplômé de l'université
Paris-IV.

Alain Roy Professeur
à l'université de
Strasbourg-II.

Jean Rudel Professeur
honoraire à l'université de
Paris-I.

† Xavier de Salas Directeur
honoraire du musée du
Prado, Madrid.

Jean-Pierre Samoyault
Conservateur général du
Patrimoine, administra-

teur général du Mobilier
national.

Cécile Scaillièrez
Conservateur au départe-
ment des Peintures, musée
du Louvre, Paris.

Winifred Schiffman

Historien d'art.

Antoine Schnapper
Professeur émérite à l'université de Paris-IV.

Jean-Pierre Seguin
Conservateur en chef
honoraire du cabinet
des Estampes de la
Bibliothèque nationale,
Paris.

Arlette Sérullaz
Conservateur général au
département des Arts graphiques, musée du Louvre ;
conservateur en chef du
musée Eugène-Delacroix,
Paris.

† Maurice Sérullaz
Inspecteur général
honoraire des Musées
nationaux.

Nicola Spinosa
Soprintendente alle
Gallerie Beni Culturali,
Naples.

Marcel-André Stalter
Professeur à l'université de
Lille-III.

† Charles Sterling
Conservateur honoraire au
musée du Louvre ; professeur
honoraire de l'université de New York.

Margaret Alison Stone
Associate Professor, université de Minneapolis.

Sir Roy Strong F. S. A.,
Londres.

John Norman Sunderland
Directeur de la Witt
Library, Londres.

Miriam Tal Critique d'art,
Jérusalem.

Daniel Ternois Ancien
professeur à l'université
Paris-I.

Jacques Thirion Professeur

honoraire à l'École nationale des chartes.

Jacques Thuillier Professeur
au Collège de France.

AmandaTomlinson
Historien d'art.

Bruno Toscano Professeur à
l'université de Rome.

Hélène Toussaint Ancienne
attachée au département
downloadModeText.vue.download 8 sur 964

des Peintures, musée du
Louvre, Paris.

Pierre Vaisse Professeur à
l'université de Genève.

† Dora Vallier Critique
d'art.

William Vaughan Lecturer
in the History of Art,
University Collège, Londres.

Françoise Viatte
Conservateur général
chargé du département des

Arts graphiques du musée
du Louvre, Paris.

Germain Viatte
Conservateur général
du Patrimoine, chargé
du musée des Arts et des
Civilisations.

Jacques Vilain Directeur du
musée Rodin, Paris.

Michael Voggenauer
Historien d'art.

† Carlo Volpe Professeur à
l'université de Bologne.

Jacques Wilhelm
Conservateur en chef hono-
raire du musée Carnavalet,
Paris.

Stanislas Zadora Historien
d'art, Paris.

Franca Zava Boccazzi
Professeur à l'université de
Padoue.

Henri Zerner Curator of
Prints, Fogg Art Museum,
Cambridge (Mass.) ; pro-
fessor of Fine Arts, Harvard
University.

Bernard Zumthor
Conservateur du patri-
moine architectural de la
ville de Genève.
downloadModeText.vue.download 9 sur 964

Principales abréviations

Abréviations usuelles

Gg. Gemäldegalerie
id. idem
Inst. Institut, Institute, Instituto
K. M. Kunstmuseum,

auj. aujourd'hui
autref. autrefois
bibl. bibliothèque
B. N. Bibliothèque nationale

Kunsthistorisches Museum
M. A. A. musée d'art ancien, museu
de arte antiga
M. A. C. musée d'art contemporain
M. A. M., M. N. A. M. musée
d'art moderne, musée national d'art
moderne

M. F. A. Museum of Fine Arts
M. N. musée national, museo
nazionale

N. nasjonal, national, nazio-
nale, nacional, narodni
N. G. National Gallery,
Nationalgalerie

Academy (membre de la Royal
Academy)
S. San, Santo, Santa, Santi
s. siècle
v. vers

Les oeuvres citées non localisées
sont conservées dans des collections
particulières.

Nm Nationalmuseum
N. P. G. National Portrait Gallery
Pin. Pinacoteca, Pinakothek
P. N. pinacoteca nazionale
R. A. member of the Royal

Acad., Accad., Akad. acadé-
mie, accademia, Akademie, akademije
A. R. A. associated membre of the

coll. part. collection particulière
env. environ
G ou Gal. galerie, gallery, galleria,
gallerija

G. A. M. galerie d'art moderne

Royal Academy of Arts (membre
associé de la Royal Academy)

Abréviations des musées

Accademia Galleria
dell'Accademia
Albertina Vienne, Graphische
Sammlung Albertina
Baltimore, W. A. G.

Baltimore, Walters Art Gallery
Barcelone, M. A. C.

Barcelone, Museo de Bellas Artes de
Cataluvée

Brera Milan, Pinacoteca de Brera
British Museum Londres, British
Museum
Bruxelles, M. R. B. A.

Bruxelles, Musées royaux des
Beaux-Arts
Budapest, G. N. H. Budapest, Galerie
nationale hongroise
Cologne, W. R. M. Cologne, Wallraf-
Richartz Museum
Copenhague, N. C. G. : Copenhague,
Ny Carlsberg Glyptotek
Copenhague, S. M. f. K. : Copenhague,
Statens Museum for Kunst
Dresde, Gg Dresde, Staatliche
Kunstsammlungen, Gemäldgalerie
Düsseldorf, K. N. W.

Düsseldorf, Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen
Ermitage Saint-Pétersbourg, musée de

l'Ermitage
Francfort, Städel Inst.

Francfort, Städtisches Kunstinstitut
und Städtische Galerie
Guggenheim Museum New
York, The Solomon R. Guggenheim
Museum

Londres, V. A. M. Londres, Victoria
and Albert Museum
Louvre Paris, musée du Louvre
Mauritshuis La Haye,
Mauritshuis

Metropolitan Museum New
York, Metropolitan Museum of Art

Munich, Alte Pin., Neue Pin. Munich,
Bayerische Staatgemäldesammlungen,
Alte Pinakothek, Neue Pinakothek

Musée d'Orsay Paris, musée
d'Orsay

New York, M. o. M. A. New
York, Museum of Modern Art

Offices Florence, Galleria degli
Offizi

Paris, E. N. S. B. A. Paris, École natio-
nale supérieure des beaux-arts

Paris, M. N. A. M. Paris, musée
national d'Art moderne. Centre
national d'Art et de Culture Georges-
Pompidou (C. N. A. C.)

Paris, Orangerie Paris, musée de
l'Orangerie

Prado Madrid, Museo nacional del
Prado

Rijksmuseum Amsterdam,
Rijksmuseum

Rotterdam, B. V. B. Rotterdam,
Museum Boymans Van Beuningen

Versailles Versailles, musée national
du château de Versailles

Vienne, Akademie Vienne,
Gemäldegalerie der Akademie der bil-
denden Künste

Vienne, Österr. Gal. Vienne,
Österreichische Galerie

A

AACHEN Hans von, peintre allemand

(Cologne 1552 - Prague 1615).

D'une famille originaire d'Aix-la-Chapelle (Aachen), il se forme à Cologne dans l'atelier du Flamand Jerrigh avant de partir pour l'Italie en 1574. Après avoir étudié Tintoret et Véronèse à Venise, il se rend à Rome, où il entre en contact avec le milieu maniériste flamand (Paul Bril, Hans Speckaert) et avec Spranger, dont l'art l'influencera. Il séjourne ensuite à Florence.

De retour en Allemagne (1588), il travaille à Munich pour Guillaume V, duc de Bavière, ainsi qu'à Cologne et à Augsbourg, où il peint pour les Fugger. Portant souvent l'empreinte du maniérisme italien (Résurrection du fils de la veuve, 1590, musée de Nuremberg), les oeuvres peintes à cette époque témoignent parfois d'une inspiration plus personnelle (Jugement de Pâris, 1588, musée de Douai). Fixé à Prague à partir de 1596, peintre de chambre de l'empereur Rodolphe II, Hans von Aachen devient avec le Flamand Spranger le chef de file du maniérisme rodolfinien ; il crée des compositions où la subtilité des thèmes allégoriques et mythologiques (Victoire de la Vérité sous la protection de la justice, 1598, Munich, Alte Pin. ; Allégorie de la fragilité des richesses, Stuttgart, Staatsgal) est mise en valeur par la sinuosité des lignes et la préciosité du coloris (Vénus et Cupidon, musée de Nuremberg ; Bacchus, Cérès et l'Amour, Vienne, K. M.). Artiste éclectique, Hans von Aachen a joué un rôle important dans l'évolution du maniérisme allemand et de l'art de cour à la fin du XVIe siècle. L'importance de ses scènes de genre ne doit pas être sous-estimée (Couple riant, Vienne, K. M. ; Le Couple mal assorti, Karlsruhe, Kunsthalle et Linz, Landesmuseum).

ABATE Nicolò dell', peintre italien

(Modène v. 1509/1512 - Fontainebleau ou Paris ? 1571).

Après s'être formé près du sculpteur Antonio Begarelli, puis sans doute dans l'atelier d'Alberto Fontana, il collabora avec ce dernier aux Boucheries de Modène (fragments, Modène, Pin. Estense). L'artiste s'imposa, en 1540, à la Rocca di Scandiano (environs de Modène),

où il peignit l'Énéide (cycle le plus ancien et le

plus important au XVI^e s. sur ce thème) et des scènes de genre (fragments, id.) qui montrent une interprétation originale des modèles gior- gionesques et ferrarais et des fresques profanes du château de Trente. En 1546, avec Fontana, il décora la salle des Conservateurs au Palais public de Modène. En 1547, le Martyre de saint Pierre et de saint Paul (Dresde, Gg), exé- cuté pour le maître-autel de l'église S. Pietro de Modène, fait la synthèse des influences subies (Corrège, Pordenone et les Dossi). Célèbre, Abate s'établit alors à Bologne, où, v. 1550, il décore plusieurs salles du palais Torfanini (dit aussi Zucchini Solimei) ; dans l'une d'elles, il peint des épisodes du Roland furieux, remar- quables par le charme romanesque des sujets et du paysage (auj. Bologne, P. N.). Mais son chef-d'oeuvre est au palais Poggi (bibl. de l'Uni- versité) l'Histoire de Camille et surtout les salles des Paysages et des Concerts. Sous l'influence de Parmesan, dont il se rapproche au point que l'on a pu disputer entre les deux artistes l'attri- bution de la Conversion de saint Paul (Vienne, K. M.) – auj. plutôt considérée comme une oeuvre de Parmesan –, et sans doute aussi de Salviati, le maniérisme de Nicolò évolue sans qu'il abandonne ses dons de coloriste, son ima- gination visionnaire ni sa technique brillante et expressive. De cette période datent quelques portraits (Portrait de femme, Rome, Gal. Bor- ghèse ; Jeune Homme au perroquet, Vienne, K. M.) et des paysages (Rome, Gal. Borghèse et Gal. Spada).

C'est donc en pleine célébrité et dans l'entière possession de son talent que Nicolò arrive en France, en 1552, appelé par Henri II à Fontainebleau. En 1553, il donne les modèles (Paris, E. N. B. A.) des Émaux de la Sainte- Chapelle (Louvre), exécutés par L. Limosin ; puis, sous la direction de Primatice et d'après ses dessins, il peint la Salle de bal de Fontai- nebleau. Au cours d'une collaboration de vingt ans, dont les chefs-d'oeuvre sont la Galerie d'Ulysse de Fontainebleau et la Chapelle des Guise à Paris (toutes deux détruites), Primatice lui abandonne la réalisation de ses projets, se fiant à son remarquable talent de fresquiste.

Mais Nicolò déploie également une activité indépendante : décorations de la chapelle de Fleury-en-Bière, de l'hôtel du connétable de Montmorency à Paris (auj. détruit) et de ses châteaux d'Écouen et de Chantilly, de la cha- pelle de Beauregard près de Blois, d'hôtels pari- siens (hôtels des Guise, de Toulouse, du Faur dit Torpanne ou Le Tellier, en 1567). Depuis 1556, il est souvent cité dans les comptes. On possède quelques exemples de sa production française : Eurydice et Aristée (Londres, N. G.),

l'Enlèvement de Proserpine (Louvre), des compositions inspirées de Primatice (Amour et Psyché, Détroit, Inst. of Arts ; la Contenance de Scipion, Louvre), sans doute de rares portraits. Très bon dessinateur, il donna, comme Primatice, des projets pour les fêtes, des modèles aux graveurs (le Concert par E. Delaune) et des cartons de tapisseries (Histoire d'Artémise, Louvre et British Museum). Il est mentionné pour la dernière fois lors de l'entrée de Charles IX à Paris en 1571 avec son fils Giulio Camillo (réalisation d'arcs de triomphe et décor de l'Hôtel de Ville).

Figure originale du maniérisme émilien, auquel il apportera une contribution notable dans le domaine de la décoration (spécialement avec ses « concerts » et ses « paysages »), Nicolò dell'Abate joua en France, dans la première et la seconde école de Fontainebleau, un rôle personnel attesté par des copies, des imitations, des dérivations de son oeuvre. Son influence sur Antoine Caron est certaine. Son atelier, ses fils, surtout Giulio Camillo, signalé en France entre 1561 et 1577 et qui lui succédera dans ses charges, diffusèrent sa manière, dont le naturalisme et la sensibilité picturale corrigèrent l'académisme issu de Primatice.

ABBATI Giuseppe, peintre italien

(Naples 1836 - Florence 1868).

Formé à Venise dans l'atelier académique de Michelangelo Grigoletti, puis à Naples (1853) dans celui de son père Vincenzo, il prend part à l'expédition des Mille de Garibaldi avant de se fixer à Florence (1860), où il participe au mouvement

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

10

vement rénovateur des Macchiaioli, dont il est un des plus illustres représentants.

On lui doit des portraits, des études de personnages et surtout de lumineux paysages de Toscane et des vues d'églises ou de cloîtres florentins, chefs-d'oeuvre de subtile construction et de fine poésie. Giuseppe Abbati est représenté par plusieurs tableaux à Florence (G. A. M.) et à Rome (id.).

ABEELE Albijn van den, peintre belge

(Laethem-Saint-Martin 1835 - id. 1918).

Bourgmestre puis secrétaire communal de son village natal, il écrivit plusieurs romans et nouvelles avant de se consacrer, déjà quadragénaire, à la peinture. Son oeuvre (env. 200 numéros), tout entière inspirée par les paysages de Laethem-Saint-Martin et de ses environs décrits avec un respect attendri, se signale par une sensibilité très délicate aux valeurs et un faire minutieux (Derniers Rayons de soleil et montée de la lune, 1904). On a voulu le considérer, un peu abusivement, comme un « Douanier Rousseau » flamand. Il est représenté dans les musées belges (Deinze, Gand).

ABILDGAARD Nicolai Abraham,

peintre danois

(Copenhague 1743 - Frederiksdal 1809).

Il se forma à Rome (1772-1777) où il fut marqué par l'art antique et par Michel-Ange. Nommé en 1778 professeur à l'Académie de Copenhague, dont il deviendra directeur, il se fixa dans cette ville. Son oeuvre la plus vaste, un cycle historique pour le palais de Christiansborg, disparut (à l'exception d'un tableau) dans l'incendie qui détruisit le château en 1794. Dans les esquisses conservées à Copenhague (S. M. f. K.), on reconnaît l'influence du néo-classicisme, jointe à un sentiment pré-romantique que son Philoctète blessé (1775, id.) laissait déjà pressentir. Il faut y déceler la marque de ses contacts avec Füssli, qu'il avait rencontré à Rome. Représentant sans doute le plus connu de la peinture néo-classique danoise, Abildgaard marqua de son empreinte l'art de son temps, influençant en particulier son élève, le jeune Thorvaldsen, auquel il confia une partie de la décoration intérieure d'un des palais d'Amalienborg. Le S. M. f. K. de Copenhague conserve, outre des peintures, une importante collection de ses dessins.

ABSTRACTION-CRÉATION.

Après la brève existence des groupes Cercle et carré, et art concret, Théo Van Doesburg, à l'incitation de Jean Arp notamment, tente de recréer une association d'artistes abstraits la plus large possible. Il réunit à cet effet, à plusieurs reprises pendant l'hiver 1930-1931, des artistes tels que Héliou, Arp, Herbin, Pevsner, Kupka et – plus curieusement – Giacometti, pour ébaucher la constitution d'une Société internationale des artistes non figuratifs (S. I. D. A. N. F.), dont la liste d'une cinquantaine de membres est déjà celle, à quelques détails près, de l'association qui s'appellera finalement Abstraction-Création, officiellement fondée le 15 février

1931. Ses premiers présidents sont Herbin et Vantongerloo, qui assurent la relève de Van

Doesburg, dont les ennuis de santé l'obligent à quitter Paris pour Davos, en Suisse (où il décède quelques semaines plus tard), tandis qu'un comité directeur réunit Héliou (trésorier), Arp, Gleizes, Tutundjian, Valmier et Kupka.

Abstraction-Création connut une existence réelle durant cinq ans et, à partir de 1932, elle édita un album annuel et organisa des manifestations dans un local de l'avenue de Wagram. Elle compta jusqu'à 400 membres, originaires de tous les pays, dans sa période la plus active. En 1936, elle publia son dernier album, qui trouva un juste écho dans ceux qu'éditera le Salon des réalités nouvelles, lui aussi acquis à la même conception d'un art raisonné. L'ensemble des documents édités par Abstraction-Création constitue une somme intéressante sur l'abstraction de 1932 à 1936. En 1978, une exposition sur Abstraction-Création a été organisée par le Landesmuseum de Münster et le musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

ABSTRACTION GÉOMÉTRIQUE
→ ABSTRAIT(art)

ABSTRACTION LYRIQUE → ABSTRAIT(art)

ABSTRAIT (ART).

Nom donné à l'une des principales tendances qui se sont affirmées dans la peinture et la sculpture du XXe siècle.

ORIGINE HISTORIQUE ET ESTHÉTIQUE.
On peut situer son avènement aux environs de 1910, lorsque Kandinsky peint une aquarelle (Paris, M. N. A. M.) où toute référence au monde extérieur est délibérément supprimée.

Presque en même temps, la forme abstraite trouve sa justification sur le plan de l'esthétique : c'est en 1908, en effet, que paraît à Munich l'ouvrage de Wilhelm Worringer (à l'origine sa thèse de doctorat, soutenue à Berne) *Abstraktion et Einfühlung*. À partir de la notion d'*Einfühlung*, déjà formulée dans la philosophie allemande, qui exprime une sorte de communion entre l'être humain et le monde extérieur, reflet d'un équilibre spirituel, l'auteur conçoit un état d'âme opposé, dominé par l'angoisse, dont les civilisations antérieures avaient déjà donné nombre d'exemples. Cet état d'angoisse se traduit, dans le domaine de l'art, par une tendance à l'abstraction (art celte, irlandais). L'homme, écrasé par la puissance des dieux ou par l'incertitude de sa propre exis-

tence, se détourne du réel, que seule la forme abstraite peut transcender.

AVÈNEMENT DE L'ART ABSTRAIT. En dehors de l'esthétique, l'évolution de la peinture elle-même prépare l'apparition de l'art abstrait. Les théories chromatiques des postimpressionnistes ont éloigné l'objet peint de sa couleur réelle. Le ton local une fois abandonné, l'emploi de la couleur devient de plus en plus libre, jusqu'au triomphe de la couleur pure, qui est la grande conquête des fauves. Parallèlement, la structure du tableau et les formes se modifient dans le même esprit. Gauguin, tout en forçant les contrastes de tons, infléchit les lignes de sa composition au nom de l'expression. Cézanne soustrait la forme à ce qu'elle

comporte d'accidentel. La pureté géométrique qu'il finit par entrevoir comme une possibilité d'accomplissement de la peinture au-delà de l'éphémère conduit au cubisme, où les objets perdent leur apparence réelle.

Ainsi, vers 1910, l'indépendance de la forme rejoint celle de la couleur et elle s'affirme au détriment de l'espace tridimensionnel, qui est la charpente de la vision réaliste apparue avec la Renaissance. La désintégration de cet espace, à son tour, entraînera la progressive dissolution de l'objet, puis sa disparition, qui marque l'avènement de l'art abstrait. Deux des pionniers de cette peinture, Mondrian et Malevitch, passeront en effet du cubisme à l'abstraction. Kandinsky et Kupka resteront indifférents aux recherches cubistes et atteindront l'abstraction directement par la voie de la couleur, d'où le lyrisme de leurs premières expériences abstraites, à la différence de la conception géométrique qui domine dès le début les oeuvres de Malevitch et de Mondrian (une série de Plans verticaux, initiée par Kupka dès 1912 compte cependant parmi les premiers exemples de cette abstraction géométrique). Kandinsky et Kupka seront les seuls à ne pas devenir les chefs de file d'un mouvement abstrait, comme le furent Malevitch pour le Suprématisme et Mondrian pour le néo-plasticisme.

LA VISION ABSTRAITE. SON DÉVELOPPEMENT ET SES PROLONGEMENTS. Entre 1910 et 1920, la vision abstraite étant une conséquence de l'évolution de la peinture, en dehors de toute influence précise, on assiste à l'éclosion de formes abstraites dans l'oeuvre de différents artistes.

L'Américain Arthur Dove réalise en 1910 quelques peintures abstraites très personnelles ; le Russe Larionov lance en 1913 le

rayonnisme, mouvement abstrait, qui reste lié à son nom et à celui de Gontcharova. En France, en 1913, Delaunay et Léger conçoivent respectivement les Formes circulaires et les Contrastes de formes. Chez ces artistes, cependant, les tentatives abstraites demeurent occasionnelles (Delaunay reviendra une nouvelle fois à l'abstraction, en 1930).

D'autre part, lorsqu'on observe l'évolution, vers les années vingt, de nombreux artistes très différents d'esprit – Villon, Klee, Carrà et jusqu'aux dadaïstes –, on ne manque pas de noter chez eux des « moments abstraits », passagers, mais significatifs dans la mesure où ils montrent l'intérêt général que l'expression abstraite avait éveillé. Or, même si cette attitude a pu susciter des oeuvres intéressantes, elle ne doit aucunement être confondue avec celle des véritables pionniers qui assument l'abstraction comme un engagement à la fois esthétique et moral. Chacun d'eux éprouve le besoin d'écrire : Kandinsky (Du spirituel dans l'art, 1912 ; Point, ligne, surface, 1926), Mondrian (nombreux textes dans De Stijl, à partir de 1917), Malevitch (Die gegenstandslose Welt, « le Monde sans objet », 1927, et autres essais antérieurs), Kupka (la Création dans les arts plastiques, écrite v. 1910-1912, publiée en 1923). D'une manière plus ou moins prononcée, l'expression abstraite est pour eux non seulement une révolution plastique, mais un

downloadModeText.vue.download 12 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

11

pas en avant vers un monde meilleur. Cette conscience d'une mission à remplir, fondement de l'art abstrait, lui confère un caractère à part parmi les mouvements d'avant-garde. Simple tendance à ses débuts, il prend de plus en plus l'aspect d'un phénomène après 1920, lorsque l'influence de la forme abstraite commence à se manifester dans l'architecture, la décoration, l'ameublement, la typographie, les arts graphiques. L'action de la nouvelle esthétique met fin au décor 1900. À cet égard, la revue De Stijl (1917-1932) joue un rôle de premier plan. Fondée par un groupe d'artistes et d'architectes réunis autour de Mondrian, elle a pour principal animateur Théo Van Doesburg. Avec une énergie et un pouvoir de persuasion extraordinaires, celui-ci entreprend une série de voyages et de conférences à travers l'Europe pour imposer à ses contemporains l'esthétique abstraite, qui se rattache dans son esprit à la conception de Mondrian, telle qu'elle sera formulée dans le

néo-plasticisme.

Cette influence considérable de De Stijl n'est pas la seule à avoir agi. Les applications pratiques de l'expérience abstraite ont également leur source dans les mouvements d'avant-garde russes. En Union soviétique, où, à la faveur de la révolution, l'avant-garde occupe pour un certain temps la place de l'art officiel, le problème de la réalisation pratique des recherches abstraites se pose avec insistance, l'art étant appelé à servir la société. Les expériences de Tatline, promoteur de la sculpture abstraite (1914-1915), et le constructivisme qui leur fait suite (manifeste signé par les sculpteurs Gabo et Pevsner, 1920) aboutissent à deux tendances opposées : l'une (Pevsner et Gabo) prend le parti de l'art pur, alors que l'autre (le groupe réuni autour de la revue Lef) recommande aux artistes de cesser toute activité spéculative pour retrouver « les bases saines de l'art – la couleur, la ligne, la matière et la forme – dans le domaine de la réalité qui est celui de la construction pratique » (programme des constructivistes soviétiques paru dans le premier numéro de Lef, 1923). Mais ce rôle social que l'art devait jouer, et qui aurait permis à l'esthétique abstraite de donner un essor au dessin industriel et à l'architecture, se heurta à la crise économique que l'Union soviétique traversait, et l'influence des nouvelles formes se manifesta presque exclusivement dans le domaine de la typographie. Malgré la poussée de l'art abstrait, le décor de la vie ne changea pas en Union soviétique. Cependant, par l'intermédiaire de l'architecte et peintre suprématisiste El Lissitzky, qui avait fortement subi l'influence de Malevitch, les innovations des artistes russes eurent des prolongements en Allemagne.

Dans l'expansion des formes abstraites, entre 1920 et 1930, l'activité d'El Lissitzky correspond à celle de Van Doesburg, et c'est dans les milieux du Bauhaus que leurs personnalités fusionnent et se complètent. Le dynamisme suprématisiste se joint à la rigueur néo-plastique pour donner à l'esthétique abstraite le rayonnement qui caractérise ces années. Le Bauhaus, fondé en 1919, malgré les vicissitudes de son existence, comme école d'art et d'architecture résolument moderne, réussit à approfondir la

conscience du XXe s. à l'égard de son propre style et à former une élite qui a largement contribué à la diffusion de l'esthétique abstraite dans le domaine pratique. Dans les milieux du Bauhaus apparaît déjà cette influence du néo-plasticisme sur l'architecture, dont nous avons aujourd'hui de très nombreux exemples.

Paris, qui est resté jusque-là à l'écart des tendances proprement abstraites, accueille cette esthétique. En 1923, Léonce Rosenberg organise, dans sa galerie l'Effort moderne, une exposition du groupe De Stijl. Puis, en 1925, c'est l'Exposition internationale des arts décoratifs qui révèle l'existence, partout en Europe, des nouvelles formes, où prédomine la rigueur fonctionnelle. Au cours de ces mêmes années, le nombre d'artistes séduits par l'abstraction augmente considérablement. D'importantes expositions de peinture et de sculpture abstraites ont lieu à Zurich (1926, 1929), à Paris (Cercle et carré, 1930). Cette expansion de l'art abstrait atteint son point culminant dans le mouvement Abstraction-Création, fondé à Paris en 1931 et qui reste actif jusqu'en 1936. Les expositions internationales que ses membres organisent annuellement finissent par réunir plus de 400 artistes (416 exactement à l'exposition de 1935, dont 251 artistes français). Dans leur ensemble, ces manifestations imposantes marquent le triomphe de l'abstraction géométrique. Il s'agit cependant d'une simple mode et non d'un épanouissement de l'art abstrait. Le seul domaine où la vision abstraite des années trente découvre des possibilités nouvelles est celui de la peinture murale. Les réalisations les plus importantes en sont les Rythmes sans fin de Robert Delaunay, dont la conviction profonde de la valeur décorative des formes abstraites apparaît clairement dans ses écrits (Du Cubisme à l'Art abstrait, 1957). Delaunay devient le principal défenseur de l'art abstrait en France et crée le Salon des réalités nouvelles (gal. Charpentier, 1939), premier Salon consacré exclusivement à l'art abstrait, qui se tiendra régulièrement chaque année à partir de 1946.

Un autre fait, révélateur de l'esprit des années trente, est la tentative des artistes d'appeler l'art abstrait « art concret ». Pensant que leurs oeuvres expriment le fond même de la réalité, ils estiment qu'il serait plus juste de les appeler « concrètes ». Van Doesburg lance la revue Art concret (avr. 1930), qui ne comptera qu'un numéro, mais le terme restera associé à l'abstraction essentiellement géométrique de la période 1930-1940.

L'ART ABSTRAIT APRÈS 1945. Après la Seconde Guerre mondiale, l'expression abstraite change radicalement d'aspect et d'intentions. À côté de la tendance purement géométrique, qui, autour de 1950, connaît en France un grand succès (Vasarely) et en dehors de certains artistes qui parviennent à une vision personnelle en atténuant la rigueur géométrique (Poliakoff), d'autres formes d'abstraction apparaissent ne se rattachant plus aux origines

de l'art abstrait (oeuvres lacérées de Fontana). Si dans le passé l'abstraction était le résultat d'une construction méditée, progressivement mise au point, elle acquiert désormais pour certains peintres une valeur expressive d'autant

plus forte qu'elle est livrée à l'instant même de son accomplissement (Hartung, Soulages), attitude qui conduit également à l'abstraction calligraphique ou au tachisme (Mathieu), ou alors à une abstraction – ambiguë (Wols) qui a été appelée « informelle ». Toutes ces oeuvres visent à une expression totale et immédiate de ce que l'artiste porte de plus profond en lui. À ce niveau, la barrière entre abstraction et figuration tombe et très souvent le peintre éprouve le besoin de transgresser les moyens traditionnels en se servant d'une matière que la technique courante de la peinture exclut (Fautrier).

Le cas le plus frappant de cette nouvelle tendance de l'art abstrait a été aux États-Unis celui de Jackson Pollock. Par réaction contre la lenteur d'exécution que la peinture exige, dans une sorte de rage de peindre, il aboutit en 1947 au dripping, procédé où il n'a plus besoin de pinceaux parce qu'il emploie des couleurs industrielles (duco, vernis d'aluminium) qu'il laisse directement couler de la boîte sur sa toile posée à plat sur le sol. Son tableau se compose ainsi uniquement de ces traînées de couleurs, superposées en tous sens, qu'il a obtenues en se déplaçant autour de la toile, la boîte de couleur à la main. Cette forme d'expression qui repose sur le geste, adoptée d'une manière plus ou moins exclusive par de nombreux artistes américains et européens, est connue sous le nom d'Action Painting et elle caractérise au plus haut point la liberté de conception et la spontanéité d'exécution qui distinguent l'art abstrait de l'après-guerre. Une telle ouverture de la sensibilité peut être rapprochée des conceptions picturales de la Chine et du Japon anciens, desquelles, du reste, certains artistes (Tobey, Julius Bissier) avaient déjà, au cours des années trente, tiré un enseignement. Mais pour définir ces formes, le partage rationnel entre abstraction et figuration ne suffit plus ; le nombre des artistes purement abstraits, dans l'ensemble, est assez restreint. Bien plus nombreux sont ceux qui ont été abstraits pendant un moment de leur évolution (de Staël, Guston), mais il y a surtout ceux que le grand public pourrait considérer comme tels (Vieira da Silva, Manessier, Bazaine) du fait que leurs tableaux ne représentent rien de « reconnaissable », alors qu'ils ne le sont nullement.

Au cours des années soixante, l'apparition du pop'art dans les pays anglo-saxons, suivi de

la nouvelle figuration en France, marque une réaction contre l'abstraction en général et plus particulièrement contre l'extrême subjectivité de certains peintres abstraits. Si l'art abstrait n'occupe plus le centre de l'actualité, il ne cesse pas pour autant d'exister. Aux États-Unis s'impose ainsi, au début des années soixante, le Minimal Art, qui, à l'opposé de l'expressionnisme abstrait, évite toute redondance et insiste sur la simplicité fondamentale des moyens plastiques. Cette position limite de l'abstraction, où la notion de forme s'estompe (Ad Reinhardt), n'est pas sans rappeler certaines expériences de Malevitch, notamment les formes blanches sur fond blanc. En France, une interrogation analogue des « unités minimales » de la peinture apparaît un peu plus tard (à la fin des années soixante) au sein du groupe Supports/Sur-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

12

faces. Nombreux sont les artistes qui, depuis les années 1985, restent marqués par l'abstraction : mentionnons Halley, Mangold, Ryman, Marden aux États-Unis, Armleder en Suisse, G. Richter en Allemagne, tandis qu'en France des peintres aussi différents que Soulages, Morellet, Aurélie Nemours, continuent leur oeuvre dans une voie racée depuis longtemps.

ABT → APTUlrich l'Ancien

ACADÉMIE.

Compagnie d'artistes, de fondation privée ou nationale, dont l'objet consiste le plus souvent à dispenser un enseignement ; ainsi, au XIXe s., les ateliers publics où l'on s'exerce à la pratique d'un art se nomment académies. Par extension : figure entière peinte ou dessinée d'après le modèle vivant ; à l'inverse de l'« étude du nu », elle n'est pas destinée à s'intégrer dans la composition d'ensemble d'un tableau.

Les académies se développent en Italie dans la seconde moitié du XVIe s. ; elles sont issues d'un large mouvement de caractère littéraire, philosophique et scientifique, amorcé à Florence sous l'impulsion néo-platonicienne de Marsile Ficini et qui s'étendit à Bologne, à Rome, à Venise et à Naples à partir de 1530. Ces premières académies d'art naissent par opposition aux corporations et confèrent à l'artiste un nouveau statut social distinct de celui de l'artisan. Depuis le XVe s., il est vrai, les artistes participaient aux réunions des académies

de la société humaniste, mais sans en recevoir jamais la qualité de membre ; quant à l'Accademia del Giardino di San Marco de Florence, que Vasari situe en 1490, ou celle de Léonard de Vinci à Milan, il semble qu'elles aient été l'objet d'une simple extrapolation historique ; celle du Belvédère, elle-même, n'était encore au début du XVIe s. qu'un atelier. En fait, l'Accademia del Disegno, fondée en 1563 par Cosme de Médicis sous l'initiative de Vasari, fut la première institution qui rompit avec la vieille obédience de type médiéval. Par un décret de 1571, cette récente indépendance était rendue officielle et, six ans plus tard, le pape Grégoire XIII stipulait la création de l'Académie de Saint-Luc à Rome, prototype, en quelque sorte, des fondations européennes du XVIIe et du XVIIIe siècle. Elle s'appropriait le patronage de saint Luc, jusqu'alors réservé aux corporations, sans toutefois être l'objet d'un véritable monopole. L'appartenance aux académies de Florence et de Rome n'était pas obligatoire ; leur accès, possible même aux amateurs, était libre, et des relations avec les botteghe (ateliers) étaient entretenues. Les académiciens qui avaient abandonné le titre de « maître » pour celui de « professeur » dispensaient des cours d'anatomie et de géométrie ; Zuccari, cependant, tenta en vain d'imposer un programme doctrinal. Comme dans les ateliers, la copie des maîtres demeurait la formation essentielle du peintre. Face à ce principe, l'Académie de Bologne, fondée par les Carrache en 1585, érigea en doctrine le retour à la nature. Guido Reni, Dominiquin, l'Albane venaient y travailler. C'était la première académie privée importante, issue probablement de celle que le Fla-

mand D. Calvaert avait fondée, à Bologne, en 1574. À Haarlem, malgré les toutes-puissantes gildes, Van Mander, assisté de Goltzius, avait lui aussi implanté une académie privée, inspirée de celle de Florence. Dès la fin du XVIe s., d'autres académies privées étaient également installées par des mécènes dans leur palais : celle du palais Ghislieri à Bologne, confiée à l'Albane et à Guerchin, ou celle de Crescenzi à Rome, dans laquelle, comme à Milan (1620), l'on commençait à dessiner d'après le modèle vivant. C'est à ce même mouvement de spécialisation progressive, qui se développa au sein des assemblées de beaux esprits, à la fin du XVIe s., que participe, en France, l'Académie royale de peinture et de sculpture. Sa fondation en 1648 succède à celle de l'Académie française, elle-même héritière de l'Académie de poésie et de musique d'A. de Baïf. Elle s'intègre dans un vaste ensemble élaboré par Richelieu, Mazarin puis Colbert. L'Académie des inscriptions et belles-lettres (ou « Petite Académie »), insti-

tuée en 1663, avait pour fonction de faire un choix des inscriptions accompagnant les statues, les peintures et les tapisseries devant décorer Versailles ; l'Académie de France à Rome, s'insérant, à partir de 1666, dans la politique de prestige du Grand Siècle, formait une élite de peintres initiés « à la manière des Anciens ». L'ascendant de l'Académie royale repose au XVIII^e s. sur les autres arts, mais aussi sur son monopole. Le droit d'enseigner et de « poser le modèle » lui est réservé, et c'est elle qui formule en doctrines les principes de l'art. Si quelques démêlés avec la maîtrise aboutirent à la création parallèle d'une Académie de Saint-Luc dominée par Vouet, et si quelques résistances, comme celle de Mignard, s'opposèrent à l'institution royale, l'absolutisme de l'État s'imposa à la production artistique sous le règne de Louis XIV. La France allait proposer l'organisation de son académie comme modèle à l'Europe. Cependant, les diverses situations sociopolitiques ne se prêtaient pas de façon égale à la création de telles institutions. En Flandres et en Hollande, notamment, les corporations restaient puissantes ; l'académie que Teniers le Jeune ouvrit à Anvers en 1665 était à cet égard exceptionnelle, encore qu'elle émanât de la gilde elle-même. La situation d'Anvers, comme celle de Venise, de Gênes, de Naples ou d'Augsbourg, resta longtemps dominée par une tradition corporative. La première entreprise de cour qui fut instituée après l'Académie royale de Paris fut celle de Berlin, dont Frédéric III et Sophie-Charlotte de Hanovre voulaient faire un centre d'idées modernes (1696-1701) ; puis celle de Vienne, fondée sur les assises de l'académie privée de P. Strudel (1704) ; enfin, Madrid en 1744.

Dans la seconde moitié du XVIII^e s., de très nombreuses fondations privées et provinciales s'implantent partout en Europe ; les écoles privées sont fréquemment placées sous le patronage de l'État. Cette rapide ascension correspond au changement du goût dans ce siècle rationaliste, particulièrement intéressé par l'Antiquité. Fondée en 1766, la Royal Academy de Londres est, en dépit de sa charte, une institution privée, donc peu influençable par la

politique officielle. En revanche, en France, le réseau régional des académies (celles de Montpellier ou de Reims par exemple) reste soumis à la tutelle gouvernementale, ainsi qu'en Allemagne, où la plupart des princes ouvraient des académies dans leur capitale. Les académies du XVIII^e s., même d'État, accueillaient penseurs et artistes d'avant-garde. Leur fonction majeure n'était plus seulement sociale, mais avant tout pédagogique. L'enseignement était

généralement fondé sur la copie, le dessin d'après la ronde-bosse et le modèle vivant, l'anatomie, la géométrie, la perspective ; l'étude de la figure humaine demeurait essentielle. Il ne comprenait pas d'instruction méthodique de la peinture à l'huile. Le système médiéval de l'enseignement privé chez un maître, toutefois, était encore assez courant. En fait, l'école d'art publique comme unique établissement d'éducation pour un peintre est une innovation du XIXe s., qui, par réaction, mena peu à peu à la notion d'académisme. Aussi, les « écoles » postimpressionnistes, dont la démarche se plaçait essentiellement en marge de l'art officiel, se formèrent-elles dans les académies privées (Julian, Ranson, Carrière) et les ateliers libres. L'art vivant ne devait pourtant pas être totalement exclu des académies officielles : Kandinsky, comme Idée, travailla à l'Académie de Munich, puis professa à celle de Moscou.

L'histoire des académies suit l'évolution de l'histoire de la peinture ; son cours, ponctué par le passage de personnalités, est plus ou moins continu ; il l'est particulièrement en France, hormis la brève rupture de 1793-1795. Elle est aussi significative de la modification du statut social du peintre : au XVIe et au XVIIe s., progressivement, le peintre se détache de son assimilation à l'artisan pour accéder, à la fin du XVIIe et au XVIIIe s., à un statut officiel, soit comme peintre de cour, soit comme peintre de la bourgeoisie et finalement s'affirmer dans toute son individualité avec le romantisme. De plus, elle est profondément liée à la vie artistique en général : depuis leur création, en effet, les diverses académies ont constitué de riches collections, qui sont venues alimenter le fonds de nos musées actuels ou qui forment encore, comme à Venise (Accademia), à Milan (Brera) et à Madrid (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), des ensembles préservés ; elles ont d'autre part étroitement participé à cette vie artistique en organisant expositions et salons (les académies royales de Paris et de Londres, particulièrement).

ACHENBACH (les), peintres allemands.

Andreas (Kassel 1815 - Düsseldorf 1910). Cet élève de Schadow et de Lessing à Düsseldorf (1827-1835) effectua plusieurs voyages en Hollande (1832, 1840, 1847, 1851), en Scandinavie (1833, 1839) et en Italie (1843, 1845), au cours desquels il poursuivit ses études de paysages et, se dégageant des formules romantiques, orienta sa peinture vers une conception plus réaliste. Établi à Düsseldorf à partir de 1846, il fut en son temps le paysagiste le plus influent en Allemagne

et la personnalité dominante de l'« École de Düsseldorf ». Ses oeuvres évoquent souvent
downloadModeText.vue.download 14 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

13

l'embouchure des fleuves et les côtes de la mer du Nord. Il est représenté dans les musées de Berlin, de Dresde, de Düsseldorf, de Karlsruhe et de Munich.

Oswald (Düsseldorf 1827 - id. 1905), son frère, se forma sous sa direction à l'Académie de Düsseldorf. Il a laissé en particulier de nombreux paysages italiens animés de petites figures, de caractère plutôt anecdotique (Scène dans un parc italien, Munich, Neue Pin. ; Crépuscule sur le Vésuve, Düsseldorf, K. M.).

ACRYLIQUE → RÉSINE

ACTIONNISME.

L'Actionnisme viennois, phénomène artistique des années soixante, puise son énergie dans l'Action Painting et s'affirme par une logique héritée du futurisme, de Dada, du mouvement Gutaï et de Fluxus. Pour Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkogler et, marginalement, Arnulf Rainer, il s'agissait de combler l'écart entre l'art et la vie, illustrant les théories de John Cage par l'usage d'un rituel unique et dramatique. Par des manifestations individuelles ou collectives, visant à renouveler la notion conventionnelle de l'art, ces artistes ont donné à leurs actions une forme subversive. L'intérêt premier de ces performances vient de l'utilisation du corps comme matériau artistique pouvant être souillé, dégradé et avili. Le type d'actions développées par ce courant, dès 1964, présente un caractère sexuel et fétichiste très marqué, dont la motivation première s'inscrit dans le défoulement collectif. La violence expressionniste, la provocation agressive et sacrilège apparaissant dans ce climat s'expriment notamment par les peintures de Muehl (Ohne Titel, 1962), les collages et oeuvres corporelles de Brus (Ohne Titel, 1965, Édinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art ; Selbstbemalung, 1964), les actions de Schwarzkogler (Hochzeit, 1965), les films ou photographies d'actions de Nitsch (Wiener Spaziergang, 1965), soutenues par les galeries viennoises Junge Generation et Nächst St. Stephan. La première publication sur l'Actionnisme, Satankult und Schwarzmesse

de G. P. Zacharias, paraît en 1964. Depuis, ce mouvement a fait l'objet de nombreuses réflexions et expositions comme celles présentées à Kassel (Museum Fridericianum) et à Vienne (Österreichisches Museum für Angewandte Kunst), en 1989.

ACTION PAINTING (en fr. « Peinture

d'action » ou « Peinture gestuelle »).

Cette appellation américaine a été proposée, de préférence à « expressionnisme abstrait », par le poète et critique new-yorkais Harold Rosenberg, dans un important article publié en 1952 (« American Action Painters », dans Art News, vol. 51, 1952). Comme l'a rappelé Alfred Barr dans sa présentation de l'exposition de la « Nouvelle Peinture américaine » au M. N. A. M. de Paris en 1959 : « expressionnisme abstrait, terme utilisé pendant peu de temps à Berlin en 1919, fut repris en Amé-

rique aux environs de 1929 pour désigner les premières abstractions de Kandinsky, qui devançaient en quelque sorte le mouvement américain auquel ce terme fut appliqué, pour la première fois, en 1946 ». Pourtant, les artistes américains en question n'avaient que leur peinture soit « abstraite », du moins au sens doctrinaire du mot, et ils rejetaient toute parenté étroite avec l'expressionnisme allemand. Définissant donc une autre attitude, la nouvelle dénomination d'Action Painting mettait l'accent sur l'acte physique de peindre, moyen d'expression éliminant naturellement toute suggestion figurative pour mettre en évidence sur la toile les réalités essentielles de la couleur et les mouvements complexes ou décisifs du drame de la création. L'« action painter » exemplaire a été Jackson Pollock, lorsqu'il adopta, en 1947, la technique du dripping (projection de gouttes de peinture s'écoulant de bâtons ou de boîtes percées), qui favorisait la rupture avec les conceptions ou les conventions antérieures, pour atteindre à l'effusion directe des impulsions physiques ou psychiques. Pollock couvrait ainsi la surface de très grandes toiles étalées sur les murs ou de préférence sur le sol, afin, disait-il, d'être directement « dans » la peinture. Sans qu'il ait été question d'un mouvement ou d'une école, Action Painting et expressionnisme abstrait, employés simultanément, ont désigné de très nombreux peintres américains de la même génération et parmi eux, principalement, Franz Kline, Willem De Kooning, Clyfford Still, Mark Rothko, Robert Motherwell, William Baziotes, Philip Guston, Bradley Walker Tomlin, Jack Tworkov, bien qu'ils diffèrent fortement dans leurs recherches

et leurs techniques. On peut reconnaître que l'Action Painting se caractérise par une dimension nouvelle (espace illimité) de l'oeuvre et par sa justification organique. Assez rapidement introduit à Paris et en Europe, l'usage de l'expression Action Painting est resté néanmoins occasionnel et imprécis, s'appliquant aussi bien à certaines formes gestuelles de l'abstraction lyrique qu'aux véhémences de l'informel, aux violences du tachisme qu'à cette autre manifestation du geste : le signe calligraphique.

ADAMI Valerio, peintre italien

(Bologne 1935).

Il se forma à l'Académie de Brera, à Milan. Il partit d'une figuration expressionniste sensible à l'exemple de Bacon (1958), puis, après une période gestuelle (1960), il s'orienta peu à peu vers une manière de figuration narrative. Sous l'influence de Matta et du pop'art américain (Lichtenstein en particulier), il est parvenu à développer une sorte de « récit » fantastique et humoristique sous forme de bandes dessinées (fumetti), dans lesquelles reviennent avec insistance des motifs pris comme symboles du monde moderne : les collisions de voitures, la femme, les jouets considérés comme des symboles sexuels et des obsessions de l'« inconscient collectif » (la Serre fragile, 1966). Des toiles d'une lecture plus complexe, traitant de divers avatars de l'homme contemporain (l'Alpiniste, 1973), sont d'ironiques hommages à des artistes disparus (L. Feininger donnant

une leçon de violon, 1973) ou des « portraits » de personnalités ayant contribué à élaborer la pensée de leur époque (Freud, Nietzsche, Walter Benjamin, Gandhi, Joyce). Adami exploite pour ses montages des documents photographiques découpés dans journaux et magazines ; mais la structure mosaïquée du tableau détruit la référence littérale, de même que la platitude et la franchise de champs chromatiques issus de Mondrian, de Matisse et de Magnelli. Le réel est également présent et « déconstruit » dans les dessins à la mine de plomb, où le travail de la gomme « modifie mille fois le trait » (Adami). Des thèmes mythologiques (Orphée et Euridyce, [OE]dipe et le Sphinx, Prométhée) ont, depuis 1975, pris peu à peu le pas sur la description toute parcellaire des conditions de la vie contemporaine. Cette nouvelle orientation a eu pour effet d'accuser le caractère métaphysique de son art, dont des emprunts au romantisme ont accentué la note grave et méditative. Le M. N. A. M. de Paris lui consacra une exposition rétrospective en 1985.

AERTSEN Pieter, peintre néerlandais

(Amsterdam 1508 - id. 1575).

Fils d'un cardeur (Aertsen signait souvent avec un trident, forme simplifiée du peigne à carder), surnommé Lange Pier (le « grand Pierre ») à cause de sa taille, il se forma chez Allaert Claesz (d'après Van Mander) et se rendit peut-être en Italie avant son inscription à Anvers en 1535 comme nouveau membre de la gilde ; il résida alors chez Jan Mandyn. Citoyen d'Anvers, en 1542, il se marie, devenant ainsi l'oncle du jeune Beuckelaer, son futur et brillant alter ego. Vite connu (il a des élèves dès 1540, tel Stradanus), il s'enrichit et reçoit des commandes de Flandre (retables à Anvers en 1546, à Léau en 1554 – toujours en place) comme de Hollande (vitraux de l'Oudekerk d'Amsterdam en 1555, commandes du marchand mécène Rauwaerts). Il rentre dans sa ville natale, où il est mentionné de nouveau en 1557 et inscrit comme citoyen en 1563, tout en restant en relations d'affaires avec Anvers et Léau. Ce retour ne s'explique ni par des questions religieuses ni par une éventuelle concurrence de Floris, comme on l'a dit, mais sans doute par l'importance des commandes à exécuter sur place, tels les fameux retables de l'Oudekerk (dont Vasari a parlé) et de la Nieuwekerk d'Amsterdam (dont subsiste seulement au Rijksmuseum un fragment représentant une étonnante tête de boeuf). « Ces retables ont disparu dans la furie iconoclaste de la Beeldstorm protestante de 1566, qui devait tant affecter le peintre » (Van Mander) et anéantir une grande partie de sa production religieuse.

La Laitière du musée de Lille, son plus ancien tableau daté connu, atteste dès 1543 le goût d'Aertsen pour un réalisme national insistant et rustique, parallèle à celui de P. Bruegel. En même temps, plusieurs grands retables des années 1540 (Crucifixion, Nativité, Bruges, église Saint-Sauveur) montrent un artiste partant de la leçon des romanistes (Coecke, Van Orley) et surtout du milieu anversois de Hemessen et du Monogrammiste de Brunswick : les petites figures réalistes et gauches mais si expressives

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

14

de ce dernier se retrouvent dans les oeuvres religieuses des années 1550 (Portements de croix, musées de Berlin et musée d'Anvers). Aertsen a aussi ressenti de nettes influences

italiennes depuis la rhétorique architecturale d'un Serlio (Le Christ chez Marthe et Marie, Rotterdam, B. V. B.) jusqu'au riche coloris des Vénitiens et au maniérisme expressif de Parmesan. Très vite, les deux courants fusionnent. Dans le thème sacré (l'Adoration de l'Enfant, musée de Rouen) ou dans les sujets profanes (la Danse des oeufs, 1559, Rijksmuseum ; les Crêpes, Rotterdam, B. V. B. ; les Deux Cuisinières, Bruxelles, M. R. B. A.), le réalisme inné d'Aertsen devient toujours plus monumental et vigoureux ; il est servi par une gamme de tons vifs et francs et trouve, à travers son agressivité même, un souffle épique qui constitue enfin une première réponse spécifiquement septentrionale à la « grande manière » des Italiens.

Le sommet de cet art est sans doute atteint dans les marchés de plein air, aux premiers plans éloquentement chargés de légumes et de victuailles, qui relèguent à l'arrière-plan l'élément narratif (parfois une scène religieuse, comme dans le Christ et la Samaritaine, Francfort, Städel Inst.). En dépit du « pathos » maniériste propre au XVI^e s. s'y affirment les droits d'une nouvelle catégorie de la peinture, définitivement admise au siècle suivant, la nature morte : les oeuvres conservées dans les pays scandinaves (Copenhague, S. M. f. K. ; Stockholm, Nm), telles que l'Étal d'une boucherie (1551, université d'Uppsala), illustrent particulièrement cette tendance, dont J. Beuckelaer, après Aertsen, se fera l'efficace propagateur. L'iconographie de l'artiste, que l'on commence à étudier, est particulièrement intéressante : par ses tendances moralisantes, elle annonce les thèmes qui sous-tendront la peinture néerlandaise du Siècle d'or. Quant à l'oeuvre dessinée, récemment mis en valeur (surtout par des projets de retables et de vitraux d'église), il confirme, par la brutalité de son style, la vigueur et l'originalité du maniérisme hollandais au coeur du XVI^e siècle.

AFFICHE.

L'objet premier de l'affiche, avis officiel ou publicitaire, imprimé sur papier ou sur toile, est d'attirer le regard. Elle est destinée à être placardée dans les lieux publics. La typographie et l'emplacement du texte jouent leur rôle dans l'effet artistique d'ensemble au même titre que l'illustration.

On admet généralement que les axones grecs et les albums romains représentaient, par leur conception, les moyens d'information en usage dans l'Antiquité les plus proches de l'affiche moderne, mais c'est avec l'invention de l'imprimerie (1440) que naît et se développe le

principe de production et de diffusion en série. Généralement manuscrite, elle était jusqu'alors le monopole de l'État et de l'Église. Du XVIIe s., on connaît les annonces de représentations théâtrales, de recrutement par les armées du roi, et déjà les annonces d'« entreprises commerciales ». La technique de la lithographie, découverte à la fin du XVIIIe s., ouvre la voie à

un véritable art (vignette et texte) fusionnant peu à peu.

Cet art est né en France autour de Gavarni, Daumier et Manet. L'essentiel de la production concerne les annonces d'ouvrages pour les librairies. C'est à Manet que l'on doit l'une des plus belles affiches (les Chats, de Champfleury), qui dénote déjà l'influence de l'art japonais. À la fin du siècle, l'affiche se développe parallèlement à l'Art nouveau. Chéret ouvre la voie à la conception moderne par la réduction des détails, le tracé net, la concentration des motifs et la juxtaposition des aplats (Faust, Girards, Saxoléine). Il semble directement s'inspirer des maîtres japonais de l'estampe, tels Hokusai, Utamaro, Hiroshige. Des affichistes, d'inspirations les plus diverses (Grasset, Toulouse-Lautrec, Bonnard, Steinlen), intègrent cet orientalisme à un style proprement européen. De tous les affichistes parisiens de cette époque, c'est Mucha qui incarne le mieux l'Art nouveau avec ses motifs floraux exubérants, ses volutes et ses arabesques (Gismonda, Médée, la Dame aux Camélias).

En Angleterre, bien que le japonisme soit à la mode, sous une forme plus décantée, les artistes, contrairement à ceux du continent, se dégagent progressivement de l'Art nouveau. L'affiche acquiert un style propre dans la dernière décennie du XIXe siècle. John Hassal montre pour la première fois le produit lui-même avec une précision photographique (Colman's Mustard), Dudley Hardy crée un genre plus empreint de poésie (Gaiety Girl), les Beggartstaff Brothers restent plus authentiquement britanniques et Cecil Aldin invente les paysages typiques de l'Angleterre « fin de siècle » (Cadbury's Cocoa).

En Allemagne, en 1896, est fondée la revue Die Jugend, dont le but est de promouvoir un style nouveau dans les arts appliqués. Les exigences à la fois symboliques et expressionnistes du Jugendstil (du nom de la revue) se mêlent à la recherche typographique. Deux tendances se manifestent : le Jugend floral (Heine, Paul, Weiss), qui fait place vers 1900 au Jugend géométrique. Puis apparaît l'expressionnisme (Kokoschka, le groupe Die Brücke et la revue

Der Strum), qui ajoutera l'aspect social au rôle publicitaire, pour lequel Bernahrd avait limité le texte au seul nom de la firme ou du produit et concentré l'image sur le sujet (Lampes Osram, Lustige Blätter).

En Belgique, le style floral connaît de nombreux adeptes (Privat-Livemont, Mignot). En revanche, l'Autriche développe un style essentiellement géométrique (Moser). La Hollande trouve avec Toorop son propre style, plus chargé, différent des autres pays. L'Italie reste longtemps sous la domination des affichistes français ; Metlicovitz, le premier, se dégage des influences de l'Art nouveau en puisant à la même source du japonisme. Hors d'Europe, les États-Unis connaissent l'Art nouveau : H. Bradley, par son style floral luxuriant, est sans doute le seul ayant su se dégager du « french poster » (Victor Bicycles, The Chap-Book).

À partir de 1914, de nombreux artistes se mettent au service de leur pays et la propagande politique devient considérable, notamment en

Russie. L'affiche la plus révolutionnaire semble être celle, totalement abstraite, réalisée par El Lissitzky pour l'Armée rouge : « Combattre les blancs avec le triangle rouge » (1919). Son influence s'exerce d'abord en Allemagne, au Bauhaus, en particulier avec Moholy-Nagy et Schmidt, et aboutit à un nouveau langage typographique intégré à la stylisation géométrique du sujet. Herbert Bayer reste lui à la limite de l'abstraction et se rallie à l'idéal de la beauté fonctionnelle. À côté de ce courant abstrait, l'affiche publicitaire est représentée par Wiertz et Ehmke. En France, les affichistes s'inspirent des courants picturaux les plus récents : Loupot, du mouvement impressionniste ; Cappiello, des fauves ; Mouront (dit Cassandre), de l'esthétique cubiste. Quant à Colin, il recherche l'affiche « qui brutalise et qui viole ».

Le reste de l'Europe est dépourvu de toute idée neuve. En Allemagne, après 1933, l'idéologie nazie règne en maître sur l'affiche politique et commerciale.

C'est des États-Unis que viendra le renouvellement grâce aux possibilités immenses qu'apporte la photographie, avec Man Ray d'abord (retouche, montage, agrandissement). Par contrecoup, le graphisme décline pour se cantonner dans le domaine de l'affiche de cinéma.

Après guerre, l'affiche se remet au service de la publicité, influencée directement par les grands courants de la peinture contemporaine

(abstraction et surréalisme). La photographie est partout présente et les affichistes purement graphiques sont de plus en plus rares, bien que, à partir de 1965, ces procédés reviennent à l'honneur avec le mouvement « pop ». À sa suite, l'Hyperréalisme a contribué à transformer la mise en page en isolant un détail grossi à l'extrême. En France, lors des événements de 1968, de nombreux artistes de tous pays collaborent à la création de centaines d'« images » politiques. Enfin devenue un véritable mythe, l'affiche s'immisce à son tour dans la peinture, comme en témoignent les Affiches éclatées d'Aeschbacher ou les affiches lacérées des français Dufrêne, Hains et de La Villeglé, qui se manifestent pour la première fois en 1959 à la Biennale de Paris.

Les affichistes ont continué leur activité de « détournement » jusque dans les années soixante-dix. Mais bien des peintres ont travaillé pour elle, par exemple à l'occasion de grands rassemblements (jeux Olympiques de Munich en 1972), en adaptant avec plus ou moins de réussite leur style à l'événement à commémorer (Horst Antes). En France, G. Mathieu a recherché cette difficile intégration (affiches pour Air France, 1967 ; affiche pour le récital Mireille Mathieu, 1974). Après le pop'art, l'hyperréalisme a contribué à transformer la mise en page en isolant un détail grossi à l'excès, et les « messages érotiques » se sont multipliés : Miss Levi's (1971), affiche italienne pour les pantalons Levi's, avec le dessin de la poche en pointillé sur la hanche nue d'une jeune femme ; Passez l'été avec une blonde un peu forte (1976), affiche pour les cigarettes Prince. Le retour à une objectivité immédiate est un phénomène assez général, pas uniquement lié au cinéma et

downloadModeText.vue.download 16 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

15

à la photo, mais aussi à une meilleure connaissance des affiches des pays de l'Est. En France, le milieu institutionnel, notamment, s'est efforcé de promouvoir l'affiche ; mentionnons les réalisations de Nicolas Vial pour le ministère de la Culture (1987), celles de Jean Widmer pour le centre Pompidou (1989) ou encore d'Annick Orliange (1989).

AFFICHISTES.

Nom d'abord donné à un groupe d'artistes français qui s'est manifesté à la première Biennale de Paris en 1959 : François Dufrêne,

ancien participant du mouvement lettriste ;
Raymond Hains, qui exposait une énorme
palissade recouverte d'affiches et de manifestes
lacérés ; Jacques de La Villeglé.

Hains et La Villeglé avaient commencé à
rassembler des affiches déchirées en 1949 ; ils
les exposaient en octobre 1957 chez Colette Al-
lendy, et Dufrêne se joignit alors à eux. Leur tra-
vail était novateur à un double point de vue. Ils
choisisaient comme matériau l'affiche « mon-
trant ses dessous », lacérée par des passants
anonymes ; elle est ainsi détournée de sa fonc-
tion publicitaire primitive, et le choix qui en est
fait attire l'attention sur son efficacité plastique
et sémantique, révélée par les lacérations et les
décollements d'« artistes involontaires ». Les
vestiges d'affiches anciennes qui apparaissent
évoquent une mémoire fragmentée d'informa-
tions naguère actuelles et rapidement réduites
à des stéréotypes morts, que l'on exhume. Les
affichistes renouvelaient d'autre part la concep-
tion du collage, en en renversant littéralement
la signification. Le « dé-collage » allait devenir
un des gestes essentiels de la génération de cer-
tains artistes des années soixante.

À l'aube du nouveau réalisme, les affiches
lacérées, parfois présentées telles qu'elles
avaient été recueillies, parfois « aidées » (sui-
vant le mot de Marcel Duchamp pour ses
ready-made), relayaient aussi, par leur richesse
de formes, de textures et de teintes, la peinture
abstraite, arrivée à un moment critique.

En Italie, Mino Rotella avait présenté des
affiches lacérées à l'Art Club de Rome en 1954
et pris connaissance des travaux des Français
en 1961. À Paris en 1954, Wolf Vostell pra-
tique le « décollage » en 1958, s'attachant à
poursuivre le « principe plastique de l'événe-
ment iconographique au contenu ambivalent
et complexe » (Vostell), et l'infléchit vers le
« happening ». Dufrêne, Hains, La Villeglé et
Rotella se sont intégrés en 1960 au groupe des
Nouveaux Réalistes. Leur production a fait
l'objet d'une exposition à la gal. Jean Larcade en
octobre 1976.

AFONSO Jorge, peintre portugais

(? v. 1470/1475 - ? 1540).

Beau-frère du peintre Francisco Henriques,
s'il n'est pas, comme on l'a supposé, un Fla-
mand naturalisé, du moins reçut-il l'ensei-
gnement probable d'un maître étranger. Les
début de son activité artistique, signalée dès
1504, coïncident avec les premières années
du règne de Manuel Ier, qui l'attache à sa cour

en 1508 et le nomme contrôleur et administrateur de toutes les entreprises de peinture

royales, charges qui lui furent confirmées par Jean III en 1529. De nombreux documents (de 1509 à 1540) attestent l'existence de son atelier, près du monastère de S. Domingos à Lisbonne, où travaillèrent notamment son neveu G. Fernandes, son gendre G. Lopes, C. de Figueiredo, Pedro et Gaspar Vaz, ainsi que V. Fernandes, qui y figurait en 1514. Bien qu'on ne connaisse pas d'oeuvres signées par le peintre ou documentées avec précision, on lui a attribué récemment, en raison de son importance, deux des meilleurs ensembles d'oeuvres royales non identifiées qui semblent contenir en germe le style de son atelier. Il s'agit des peintures monumentales de la rotonde des Templiers (v. 1510, Tomar, couvent du Christ) et du grand retable de l'église de la Madre de Deus (Lisbonne, Xabregas), daté de 1515, sur le panneau de l'Apparition du Christ à la Vierge. On reconnaît également le style du maître dans le retable de l'église du Jesu (v. 1520, musée de Setubal) et dans la série dite « du Maître de São Bento » (v. 1528, Lisbonne, M. A. A.), où sont évidentes, comme à la Madre de Deus, la collaboration de disciples de son atelier, parmi lesquels ceux qu'on a appelés « les Maîtres de Ferreirim ». Ces oeuvres témoignent d'un art sobre et vigoureux, éclectique et monumental, de caractère national. Elles furent déterminantes pour l'orientation de la peinture portugaise et confirmeraient avec la plus grande vraisemblance le rôle privilégié de Jorge Afonso, tant pour les charges qu'il exerça que pour l'atelier où il dirigea quelques-uns des meilleurs peintres de la génération suivante.

AGAM (Yaacov Gipstein, dit), artiste

israélien

(Israël 1928).

Après des études à l'Académie Bezalel de Jérusalem, il vient s'établir en 1951 à Paris, où, dans la suite de l'art abstrait géométrique, il se livre à des recherches personnelles d'animation plastique. Ses tableaux « transformables » voient le jour en 1951-1952 et il expose en 1953, à la gal. Craven, ses oeuvres polyphoniques, qui comptent parmi les toutes premières manifestations de la peinture cinétique. Il participe à l'exposition « le Mouvement » à la gal. Denise-René en 1955. Esprit spéculatif et inventif, audacieux théoricien, Agam a été incontestablement l'un des initiateurs de l'Op'Art et des recherches d'art visuel. Son inspiration, profondément ancrée dans l'hébraïsme, fait

appel à la musique et au contrepoint, dont les variations sont analogiquement transposées en peinture dans les modifications de la lumière et de la couleur (Hommage à J.-S. Bach, 1965, Zurich, Fond. P. Stuyvesant). Le changement ainsi concrétisé prend une dimension philosophique et est considéré par l'artiste comme « processus de vie » (Tactile rouge sensible, 1963, Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Museum). En 1968, Agam a été invité à enseigner au Carpenter Art Center de l'université Harvard.

Ses oeuvres transformables, dans lesquelles on n'avait vu d'abord, un peu rapidement, que des expériences ou des jeux, ont trouvé dans de plus grandes dimensions leur juste application à l'habitat. Dans ce domaine, Agam a

réalisé notamment un panneau cinétique pour le paquebot israélien Shalom, des décors pour la faculté des sciences de Montpellier (1971), une antichambre pour les appartements du palais de l'Élysée (1974 ; auj. démontée, elle a été exposée en 1999 à la G. N. du Jeu de Paume, dans le cadre de l'exposition « Les années Pompidou »). Des structures mobiles en tubes d'acier inoxydable ont été installées depuis 1970 au Parc floral de Vincennes, au Lincoln Center de New York, au palais de la Présidence de la République à Jérusalem, à l'aéroport John F. Kennedy de New York. Agam s'est aussi servi des principaux instruments de la technologie moderne, notamment de l'ordinateur et de la vidéo, afin de diffuser sur plusieurs écrans de télévision un programme de formes géométriques constamment renouvelées du fait de l'extrême mobilité de l'image électronique.

AILLAUD Gilles, peintre français

(Paris 1928).

Il débuta en 1959 au Salon de la Jeune Peinture, dont il devint président en 1965. Par le réalisme pictural très dépouillé et la perspective souvent insolite de ses représentations, Aillaud impose sa personnalité dans le mouvement de la nouvelle figuration, à laquelle il apporte aussi une justification psychologique. En collaboration avec Arroyo et Recalcati, il a réalisé des oeuvres collectives formées de suites de tableaux racontant une histoire comme celle d'Une passion dans le désert d'après Balzac, et surtout l'illustration imaginaire de la Fin tragique de Marcel Duchamp (Vivre et laisser mourir), qui provoqua une violente protestation lorsqu'elle fut exposée à la « Figuration narrative » en 1965.

Les meilleures peintures d'Aillaud sont sans doute les scènes animalières du zoo, exécu-

tées à partir de 1964, dans lesquelles il montre l'animal prisonnier en soulignant les rapports plastiques qu'il entretient avec son environnement (Python et tuyau, 1970). Tout au long de sa carrière, Aillaud a réalisé des décors et des costumes pour le théâtre : avec K. Grüber à la Schaubühne de Berlin (les Bacchantes d'Euripide, avec Arroyo, 1974 ; Hamlet, 1982) ou avec J. Jourdheuil à Paris (Dans la jungle des villes de Bertold Brecht, 1972). En 1986, il réalise 6 panneaux destinés à la station Quai-d'Orsay du R. E. R. à Paris. Il est représenté à Paris (La Fosse, 1967, M. N. A. M.), à Strasbourg (Python, 1975, M. A. M.), à Saint-Étienne (Hipopotame, 1975, M. A. M.) et au musée de Grenoble. Ses oeuvres ont été présentées en 1991 à Madrid (Centro de Arte Reina Sofia).

ALBANE (Francesco Albani, dit l'),

peintre italien

(Bologne 1578 - id. 1660).

Il se forma à l'Académie des « Incamminati » à Bologne. Assez apprécié des Carrache pour que ceux-ci l'appellent à collaborer à l'exécution d'importants cycles de fresques à Bologne (palais Fava ; oratoire de S. Colombano), il fut plus particulièrement attaché à Annibale Carracci, qu'il suivit en 1601 à Rome où il séjourna jusqu'en 1617-1618 avant de s'installer définitivement à Bologne. À Rome, fidèle assistant d'Annibale, il obtint cependant de nombreuses

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

16

commandes personnelles : fresques du palais Giustiniani-Odescalchi à Bassano di Sutri (1609-1610) et de l'abside de S. Maria della Pace. Son chef-d'oeuvre, la décoration à fresque qu'il exécuta plus tard à Rome au palais Verospi, s'inspire de l'esprit de la loggia de Psyché (villa Farnesina) de Raphaël, qu'il renouvelle à la lumière des nouvelles expériences de son temps. Surtout en faveur auprès des amateurs privés grâce à des tableaux mythologiques (parmi lesquels il faut citer 3 séries, de 4 toiles chacune : Histoires de Vénus et de Diane [v. 1617], Rome, Gal. Borghèse ; id. [1622-1633], Louvre, et les Éléments [1625-1628], Turin, Gal. Sabauda), il n'eut jamais une place de premier plan ni à Rome ni à Bologne. Dès ses débuts, il montre une prédilection pour une peinture raffinée, idéalisante et chargée d'inflexions sentimentales, qui lui permit de créer un style classique

plus accessible et plus simple que celui de ses modèles idéaux, Raphaël et Titien jeune, parce que plus proche de la réalité. Peintre inégal, il poursuit cependant un but idéal et constant : l'expression de l'harmonie de la nature. Ses paysages (Rome, Gal. Colonna ; Offices), empreints d'une sensibilité toute vénitienne, comptent parmi les plus marquants du classicisme italien.

ALBEROLA Jean-Michel, peintre français

(Saida, Algérie, 1953).

Une partie importante de l'oeuvre d'Alberola se réfère, depuis le début des années quatre-vingt, à des thèmes mythologiques et bibliques. Diane et Actéon, Suzanne et les vieillards sont les personnages emblématiques d'une réflexion que l'artiste porte sur les pouvoirs de l'image et sur la puissance du regard : regard coupable d'Actéon surprenant Diane au bain ou voyeurisme des vieillards épiant Suzanne (Suzanne et les vieillards, 1985). Se reconnaissant dans la figure d'Actéon, Alberola signe ses toiles en ces termes : « Actéon pixit, Actéon fecit. »

En évoquant l'Espagne avec la tauro-machie, l'Afrique à travers des graphismes inspirés par des tissus populaires ou des images de statuettes, l'art d'Alberola confronte un héritage classique à des cultures non occidentales. Une série de travaux entrepris en 1985, sous le thème « Commerce », est une critique de la valeur des images et des objets produits selon des esthétiques différentes (Celui qui hispanise, 1990) correspondant chacune aux cultures européennes (Crucifixion, 1989-1990) et africaines. Il enseigne à l'E. N. S. B. A. (Paris) dès 1991. Une exposition lui a été consacrée à Paris (M. N. A. M.), « Avec la main droite » en 1993, ainsi qu'au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1995.

ALBERS Josef, peintre américain d'origine allemande

(Bottrop, Westphalie, 1888 - New Haven, Connect., 1976).

Sa formation, commencée à Berlin (1913-1915), se poursuit à l'école des Arts appliqués d'Essen (1916-1919), à Munich puis au Bauhaus de Weimar (1920-1923). Nommé professeur dans cette institution, Albers est chargé du « Vorkurs » (cours préparatoire) et

dirige l'atelier de peinture sur verre de 1923 à 1933. À cette époque, Albers est passé de l'expressionnisme de ses débuts à la peinture

abstraite géométrique (City, 1928, peinture sur verre opaque, Zurich, Kunsthaus). Il émigra aux États-Unis après la fermeture du Bauhaus en 1933 par les nazis et enseigna (1933-1949) au Black Mountain College (Caroline du Nord), où beaucoup de futurs artistes, écrivains et musiciens reçurent une formation décisive. Albers donna un cours sur la couleur et le dessin, puis enseigna à l'université Yale (1950-1958). Dans sa peinture comme dans son enseignement, il insista sur la complexité formelle et psychologique née de variations sérielles colorées à partir de surfaces géométriques simples, celles du carré en particulier. La première série (1932-1935) est consacrée aux Clés de « sol » (dix variations). Elle est suivie par les Constellations qui traitent des problèmes de l'espace et de l'ambiguïté de la forme (Structural Constellations, 1953-1958, New York, Brooklyn Museum). À partir de 1950, Albers a commencé sa magistrale exploration des carrés concentriques de couleurs sous le titre générique d'Hommage au carré (Apparition, hommage au carré, 1959, New York, Guggenheim Museum ; Hommage au carré, 1965, Paris, M. N. A. M.). Installé à Orange (Connecticut), il a exercé une influence décisive sur la naissance du Hard Edge et du Minimal Art. En 1963, l'artiste a publié Interaction of Colour. On lui doit aussi plusieurs panneaux muraux, notamment pour l'université Harvard, construite par Gropius (Amerika, 1949-1950), et pour l'Institut de technologie de Rochester (New York) en 1967 et en 1970. Il est représenté dans la plupart des grands musées européens et américains. D'importantes rétrospectives lui ont été consacrées, en 1965 et 1967 (New York, M. o. M. A., exposition itinérante), en 1971 (Metropolitan Museum et Westfälisches Landesmuseum de Münster), ainsi qu'au Solomon R. Guggenheim Museum de New York en 1988.

ALCAÑIZ Miguel, peintre espagnol

(connu de 1408 à 1447).

Son activité s'exerça, d'après les documents connus, à Valence à partir de 1408 ; il est cité à Barcelone en 1415, puis à Majorque en 1420, de nouveau à Valence de 1421 à 1432, et finalement à Majorque entre 1443 et 1447. L'identification de sa personnalité, faite à partir du Retable de saint Michel, commandé en 1421 par la ville de Jérica (prov. de Teruel) et dont le musée de Lyon conserve les panneaux latéraux, a permis de lui attribuer avec vraisemblance quelques-unes des œuvres les plus importantes du style Gothique international de Valence, et en particulier un diptyque avec la

Vierge et l'Enfant (Barcelone, coll. Fontana) et une Crucifixion (Pittsburgh, Museum of Art), le Retable de saint Marc (Valence, coll. Serra de Alzaga) et le Retable de la sainte Croix (musée de Valence), que l'on peut dater autour de 1408, date de la mort de son donateur, Nicolas Pujades. On doit également à Alcañiz un important retable commandé par Vicente Gil, partagé aujourd'hui entre le Metropolitan Mu-

seum et l'Hispanic Society de New York, qui fit désigner son auteur sous le nom de « Maître de Gil » avant son identification avec Alcañiz. De son séjour à Majorque datent des éléments de prédelle consacrée à la Vierge (1442, église de l'Alcudia) et le Retable de la Vierge de Miséricorde (musée de Pollensa et couvent de la Concepción à Palma). Son style est un excellent exemple de la nervosité du gothique international, où viennent se fondre, d'une part, l'expressionnisme nordique introduit par Marzal de Sax et, d'autre part, le raffinement d'origine toscane que l'on retrouve dans le retable anonyme de Bonifaccio Ferrer. Les rapprochements avec certaines formes de l'art toscan sont si évidents que l'on a été jusqu'à identifier Alcañiz avec le Maître du Bambino Vispo (c'est-à-dire Starnina), après avoir d'abord supposé qu'il a fait dans sa jeunesse un voyage en Italie.

ALDEGREVER Heinrich,

peintre, graveur et orfèvre allemand

(Paderborn ? 1502 - Soest 1555/1561).

Sans doute fils de Hermann Trippenmecker, dit Aldegrevier, il adopta ce deuxième nom à partir de 1527, signant ses oeuvres d'un monogramme AG assez voisin de celui de Dürer. Les renseignements sur sa formation ne permettent pas, cependant, de confirmer des relations avec ce maître ni même de corroborer un éventuel voyage à Nuremberg, où, selon Van Mander, Aldegrevier aurait travaillé au maître-autel d'une église. Essentiellement actif à Soest, où il dut s'établir v. 1525, il peignit à ses débuts un Retable de la Vierge (1526-1527) pour la Wiesenkirche, quelques portraits (Comte Philippe III de Waldeck, v. 1537, Arolsen, coll. du prince de Waldeck et Pyrmont) et des compositions bibliques (Loth et ses filles, 1555, musée de Budapest) où l'on décèle parfois l'influence d'artistes flamands comme Gossaert ou Van Orley et aussi celle de Dürer. Il se consacra par la suite presque entièrement à la gravure à l'eau-forte et au burin, domaine dans lequel il acquit rapidement une célébrité. S'élevant environ à 300 pièces, son oeuvre gravé, d'une exécution nette et précise, au trait souple et

aisé, révèle un tempérament inventif qui s'exprime avec autant de bonheur dans les sujets religieux (Histoire de Joseph, 1528-1532 ; Adam et Ève, v. 1530 ; Histoire de Loth, 1555), allégoriques et mythologiques (Travaux d'Hercule, 1550 ; Tarquin et Lucrece, 1553) que dans les portraits (Melanchthon, 1530 ; Albert Van der Helle, 1538 ; Autoportrait). C'est dans les gravures d'ornements, toutefois, que son sens de la composition apparaît avec le plus d'élégance. Conçues à partir de 1535, ces riches décorations pour des poignards, des boucles ou des ceinturons, ont contribué à faire d'Aldegrever l'un des plus importants ornemanistes allemands du XVI^e s. qui, avec P. Flötner, V. Solis ou W. Jamnitzer, favorisa la diffusion de nouveaux motifs décoratifs.

ALECHINSKY Pierre, peintre belge
(Bruxelles 1927).

Il entre en 1944 à l'École des arts décoratifs de Bruxelles, figure en 1945 dans les rangs de la Jeune Peinture belge et expose des peintures
downloadModeText.vue.download 18 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

17

sur papier à la gal. Lou Cosyn. Il fait l'année suivante un premier séjour à Paris, où il s'installera en 1951, et grave les 9 eaux-fortes des Métiers. En 1949, il est le plus jeune membre de Cobra, groupe d'artistes septentrionaux désigné par les premières lettres de Copenhague, de Bruxelles et d'Amsterdam, et actif de 1948 à 1951. Il perfectionne son métier de graveur et travaille avec Hayter à l'Atelier 17 en 1952 ; la même année, il est en relations épistolaires avec des artistes japonais de Kyôto et, en 1955, il réalise au Japon un film, Calligraphie japonaise. De 1951 à 1954 env., sa peinture relève d'une abstraction libre, de grands signes couvrant toute la surface de la toile. Il adopte ensuite une figuration allusive, en quelque sorte avortée, où ses qualités de dessinateur et de coloriste sont également exploitées (Paroles infantiles, 1961, Oslo, Sonja Henie-Niels Onstad Foundations). La mobilité d'écriture des dessins à l'encre d'Alechinsky (Le Tout-Venant, 1966) – dans lesquels le trait, constamment rompu et repris, décrit entrelacs et arabesques – témoigne d'une affinité avec l'art extrême-oriental, dont il observe la méthode de travail, debout, le support posé horizontalement à terre. En 1965, il fait un séjour aux États-Unis et commence à pratiquer la peinture acrylique sur papier auprès de Walasse Ting ; il inaugure aussi un nouveau

procédé de composition, le thème du tableau entouré de « remarques marginales », suite de petits motifs en noir ou en couleurs analogue à une bande dessinée. L'acrylique permet des effets de taches colorées et fluides rappelant celles des encres lithographiques, qu'il exploite avec une égale virtuosité à des fins décoratives et expressives (Vulcanologie, suite de lithos, 1970 ; Micky, encre, 1972). Si l'irréalisme poétique de l'artiste est proche parfois de celui de Jorn et de Pedersen, membres danois de Cobra, l'humour primesautier, sarcastique ou agressif distingue les compositions d'Alechinsky, dans lesquelles des formes à l'état naissant, encore mal différenciées, mènent une vie sauvage et exubérante (Melmoth, 1970 ; Enfenestré, 1989). Il présente en 1984 à la gal. Maeght une série d'Encres à bordures, tableaux de très grand format constitués d'un espace rectangulaire central traité en noir et blanc largement entouré de marges peintes en couleurs. Au même endroit, en 1986, il montre des peintures où le motif circulaire domine (estampages de plaques du service des eaux de diverses villes du monde et cercles chromatiques d'inspiration extrême-orientale). Illustrateur de poètes (J. Mansour, L. Scutenaire, M. Butor, A. Chavée), il a réalisé avec C. Dotremont des logogrammes-dessins (1972) et avec Appel des Encres à deux pincesaux (1976). Ses peintures à « remarques marginales » ont fait l'objet d'une grande exposition à New York (Guggenheim Museum) en 1987 et la G. N. du Jeu de Paume a présenté une rétrospective de son oeuvre en 1998. Il est représenté dans de nombreux musées du monde entier. Alechinsky est aussi l'auteur du décor d'un

salon du ministère de la Culture, et de celui du ministère de l'Éducation nationale, à Paris.

ALIGHIERO E BOETTI, artiste italien

(Turin 1940 - Rome 1994).

Peintre autodidacte, il participe en 1967 à l'exposition fondatrice de « Arte Povera – Im Spazio », organisée par G. Celant à la gal. La Bertesca, à Gênes, où il présente deux plaques de fonte, peintes en rouge avec une peinture industrielle et intitulées du nom de cette peinture (Rosso Guzzi 001305 et Rosso Gilera 001232, 1967). Il crée également des sculptures réalisées avec des matériaux « pauvres », telles que Colonne (1968) faite d'assiettes en carton empilées. Il s'apparente au mouvement conceptuel au début des années soixante-dix ; il réalise alors le classement des « Mille fleuves les plus longs du monde » (1970-1973). Il voyage au Guatemala, puis en Afghanistan, où il fait réaliser des broderies d'après ses directives par des

artisans (Map, 1971). Il conçoit ainsi une série de 100 tableaux de petit format, brodés, intitulés « Ordre et désordre ». Composées de grilles de carrés colorés où s'inscrivent des lettres ou des signes, les broderies conçues par Boetti établissent un lien entre l'art et l'artisanat. En 1984, il expose à Rome douze toiles, représentant 216 couvertures de revues recopiées avec un crayon noir sur papier, qui remettent en question la démarche des artistes du pop'art. Une exposition lui a été consacrée en 1993-1994 (Grenoble, C. N. A. C.) et en 1996 (Turin, G. A. M.).

ALLIANZ.

L'« Association des artistes suisses modernes » a été fondée en 1937 à Zurich par le peintre Leo Leuppi, après l'exposition *Zeitprobleme in der schweizer Malerei und Plastik*, qu'il avait organisée l'année précédente au Kunsthhaus de Zurich et qui avait montré l'originalité et la vivacité de l'art suisse contemporain. Cette association, dont le comité comprenait, avec Leo Leuppi à sa tête, les peintres Richard Paul Lohse, Hans Schiess, Walter Bodmer et Hans Erni, fonctionna selon le principe de la Sezes-sion, tout en présentant de nombreux rapports avec l'association Abstraction-Création, fon-dée à Paris en 1931. L'idée de Allianz consistait à promouvoir l'art des artistes suisses, qu'ils soient figuratifs, comme Otto Abt ou Le Cor-busier, surréalistes, comme Kurt Seligmann et Meret Oppenheim, abstraits informels, tels que Hans Schiess ou Hans Fischli, abstraits géométriques, Theo Eblé et Camille Graeser par exemple, ou encore abstraits symbolistes comme Paul Klee, en organisant des exposi-tions et en publiant des ouvrages. La première exposition a eu lieu à la Kunsthalle de Bâle en 1938, sous le titre *Neue Kunst in der Schweiz* : elle montrait les oeuvres de 28 artistes. Cette manifestation fut suivie en 1940 par la publica-tion de l'almanach *Neuer Kunst in der Schweiz*, qui offrait un répertoire de la création en Suisse réalisé sous la direction de Leo Leuppi et de Richard Paul Lohse. D'un autre côté, à partir de 1941, étaient créées les éditions Allianz, qui ont permis de publier des recueils de gravures ori-ginales. La deuxième exposition fut organisée

au Kunsthhaus de Zurich en 1942, suivie d'une troisième manifestation au même endroit en 1947, tandis que des expositions de moindre importance étaient organisées dans les gale-ries de Zurich. La dernière exposition eut lieu au Helmhaus de Zurich en 1954. Allianz a joué un grand rôle en Suisse pour faire mieux connaître l'art contemporain, mettre en rela-tion les artistes qui en faisaient partie et assu-

rer d'une certaine façon la diffusion du groupe des Concrets zurichoïses, composé de Max Bill, Richard Paul Lohse, Verena Loewensberg et Camille Graeser.

ALLORI Alessandro, peintre italien,

(Florence 1535 - id. 1607).

Recueilli à la mort de son père par son oncle Agnolo, dit Bronzino, il fit un séjour à Rome de 1554 à 1559, mais sa carrière se déroula à Florence dans le milieu des artistes théoriciens qui entouraient Vasari ; il écrivit un Dialogo sopra l'arte del disegnar, publié à Florence en 1590. Il participa à plusieurs apparati, vastes et éphémères décors exécutés à l'occasion des funérailles de Michel-Ange (1564) ou de mariages princiers (1565, 1588). Sa peinture, dont la froide élégance s'inspire de celle de Bronzino, s'adapte bien à la préciosité du décor du studiolo de François Ier, au Palazzo Vecchio, pour lequel il fournit deux compositions (Pêche aux perles, Banquet de Cléopâtre, 1570-1571). On lui doit également la décoration picturale de chapelles (chapelles Gaddi à S. Maria Novella, Montaguti à S. Maria Annunziata), de villas (Poggio a Caiano) et de palais (Offices), ainsi que de nombreux tableaux religieux (Nais-sance de la Vierge, Cortone, S. Maria Nuova), des portraits et des cartons de tapisseries. Cristofano (1577-1621), son fils, est surtout connu pour sa Judith (Florence, Pitti), restée l'oeuvre la plus populaire du XVIIe s. florentin.

ALL OVER.

La notion d'all over est reprise vers 1970 par les critiques et historiens d'art français d'un terme apparu aux États-Unis quelques années auparavant sous la forme d'un adjectif. Elle a été appliquée pour la première fois en 1952 puis en 1961 par le critique d'art Clement Greenberg aux tableaux peints entre 1947 et 1950 par Jackson Pollock et désignait alors simplement le fait que « le motif se répète sur toute la surface ». Le terme est profondément lié à l'exigence de planéité de la peinture abstraite formulée par le modernisme formaliste anglo-saxon : un tableau pour être plat ne doit pas susciter l'impression qu'il peut être décomposé en un fond et une forme, en différents motifs. D'une constatation, on passe ainsi à une prescription que l'histoire de l'abstraction aux États-Unis puis en Europe, au moins jusque vers 1980, va s'efforcer en général de respecter, que ce soit chez les artistes fidèles aux préceptes de Greenberg (Kenneth Noland, Frank Stella jusqu'en 1966) ou bien en lui donnant parfois la forme radicale du tableau

monochrome (Brice Marden, Robert Ryman)
ou encore, d'une façon plus subversive, celle
de la grille ou d'une ponctuation systématique
de la surface picturale avec un même motif
downloadModeText.vue.download 19 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

18

simple (chez François Morellet ou les artistes
de B. M. P. T. et ceux de Supports/Surfaces). La
notion d'all over a été anticipée par les avant-
gardes françaises du tournant du siècle. Chez
Seurat et les néo-impressionnistes, le tableau
devient all over parce que sa méthode de réali-
sation impose à l'artiste de traiter chaque point
de sa surface avec autant d'attention, de tra-
duire en touches de couleurs complémentaires
chaque sensation visuelle, quelle que soit l'im-
portance symbolique de l'objet qui a pu la pro-
voquer. Il en va de même chez Matisse, mais
avec un plus grand détachement par rapport à
l'objet. Le peintre français anticipe précisément
sur la notion d'all over, lorsqu'il écrit en 1935 :
« Pour moi, le sujet d'un tableau et le fond de
ce tableau ont la même valeur, ou, pour le dire
plus clairement, aucun point n'est plus impor-
tant qu'un autre. »

ALMA-TADEMA sir Lawrence, peintre

britannique d'origine néerlandaise

(Dronrijp, Frise, 1836 - Wiesbaden, Hesse, 1912).

Élève de Wappers et de Leys à Anvers, il eut la
révélation de l'Antiquité lors de son voyage de
noces à Naples et Pompéi (1863). Sa première
« peinture romaine » achevée, Catulle chez Les-
bia (1865), fut achetée par Gambart, qui l'in-
troduisit en Angleterre, où il s'établit en 1870 (il
devint citoyen britannique en 1873 et académi-
cien en 1879). Il y représenta de façon brillante
le « High Art » victorien, en se spécialisant
dans la peinture anecdotique, illustrant des
scènes quotidiennes de la vie antique avec un
souci d'exactitude archéologique et une préci-
sion imitative dans l'exécution qui lui valurent
une prodigieuse renommée et de très nom-
breuses commandes (Danse pyrrhique, 1869,
Londres, Guildhall Art Gal.), mais qui n'évitent
pas une certaine répétition. Il eut d'ailleurs
contre lui quelques critiques éminents, comme
Ruskin et Carlyle, mais cela n'empêcha pas son
succès. Ses oeuvres figurent dans les principaux
musées britanniques et américains ainsi qu'au
musée d'Orsay et dans les musées de Francfort,
de Hambourg, de Lille, de Madrid, de Moscou

et dans des coll. part. (la coll. Allen Funt de New York réunit 35 peintures de l'artiste, exposées en 1973 au Metropolitan Museum sous le titre bien choisi de « Victoriens en toge »). Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Amsterdam, musée Van Gogh) en 1996-1997.

ALSLOOT Denys van, peintre flamand

(Malines 1570 - Bruxelles 1628).

Maître en 1599, au service des archiducs d'Autriche Albert et Isabelle, il collabora fréquemment avec H. de Clerck. Paysagiste minutieux dans le goût de Coninxloo et de Bruegel de Velours, ses grandes vues des environs de Bruxelles (l'Abbaye de la Cambre, 1609, musée de Nantes) annoncent le paysage de l'école de Bruxelles. Le Louvre possède un très fin Paysage d'hiver d'un irréalisme encore maniériste, mais d'un genre en vogue au XVIIe siècle.

ALT Rudolf von, peintre autrichien
(Vienne 1812 - id. 1905).

Cet important vedutiste fut célèbre, bien au-delà des limites de l'Autriche, par ses paysages

de ruines, ses vues de villes et ses intérieurs et par son coloris audacieux et contrasté. D'abord élève de son père Jakob, peintre et dessinateur de ruines, il poursuivit ses études à partir de 1826 à l'Académie, mais son travail sur le motif influencera davantage sa formation. Il accomplit de longs voyages dans toute l'Autriche-Hongrie et dans le sud de l'Europe jusqu'en Sicile. En 1828, il accompagne son père, qui fait un voyage d'études dans les Alpes autrichiennes. En 1830, il expose pour la première fois à Vienne. Professeur à l'Académie à partir de 1879, il fut anobli en 1892. En 1898, il présente Klimt à l'empereur et devient président d'honneur de l'association artistique de la Sécession viennoise. Il peint d'abord des toiles aux architectures compliquées, telle la Cathédrale Saint-Étienne (1832, Vienne, Österr. Gal.), mais il manifeste déjà un goût pour l'aquarelle, et ses réalisations dans cette technique peuvent se comparer aux meilleures réussites des aquarellistes français et anglais de la même époque. Le format de ses aquarelles augmenta progressivement et atteignit parfois celui de ses peintures à l'huile, dont le coloris est toutefois plus intense, même dans les scènes d'intérieur. Alt sut constamment se renouveler ; d'abord représentant du réalisme Biedermeier, puis de la peinture de plein air, il fut ensuite attiré par l'impressionnisme, qu'il traduisit dans une technique très personnelle. Son style toujours très clair et aéré, sans fadeur

ni mollesse, évolue dans ses dernières oeuvres vers un sens presque visionnaire de la réalité atmosphérique. Au cours de cette lente évolution, Alt ne se laissa jamais entraîner à négliger l'aspect positif des choses. C'est à Vienne que l'on trouve les collections les plus importantes de ses aquarelles (Albertina et Historisches Museum).

ALTDORFER Albrecht, peintre allemand

(Ratisbonne ? 1482/1485 - id. 1538).

Bien que l'on ignore ses origines, on présume qu'il est le fils du peintre Ulrich, qui renonça en 1491 au droit de citoyen de la ville de Ratisbonne. Albrecht devait acquérir ce droit en 1505 avant de devenir, en 1519, membre du Grand Conseil et, en 1526, membre du Conseil restreint de la cité ; la même année, la charge d'architecte de la ville lui fut conférée. Nous ignorons également à qui il doit sa formation artistique. Une partie de son apprentissage se déroula probablement dans l'atelier d'un enlumineur. Ses oeuvres trahissent l'influence de Dürer et du jeune L. Cranach. Ses premiers dessins et estampes datés remontent à 1506 ; ainsi, le groupe de gravures sur bois désigné sous le nom de Mondseer Siegel (Albertina) dut être exécuté peu de temps av. 1506 ou v. 1511. Les tableaux les plus anciens, la Nativité (musée de Brême), Saint François et Saint Jérôme (musées de Berlin), Famille de satyres (id.), sont datés de 1507. En 1510 se situent le Repos de la Sainte Famille (id.) et Saint Georges (Munich, Alte Pin.), et v. 1510-1511 une Crucifixion (musée de Kas-

sel), Saint Jean l'Évangéliste et Saint Jean-Baptiste (Munich, Alte Pin.).

Les premières compositions d'Altdorfer sont empreintes d'un dynamisme étrangement expressif. Non seulement les personnages, mais aussi les rochers et les architectures – dont le délabrement souligne l'appartenance au règne végétal – semblent obéir aux lois de ce monde parfois tellement envahissant que les minuscules silhouettes paraissent englouties par la forêt trop dense (Saint Georges). La technique – probablement inspirée par Jacopo de' Barbari – qui consiste à rendre tous les éléments du tableau, qu'il s'agisse des personnages, de la configuration du terrain ou de la flore, contribue également, par un jeu de stries parallèles, à uniformiser l'ensemble. Dans certaines peintures, les bourrelets formés par les plis qui s'écrasent au sol font songer à des racines s'enroulant autour du vêtement, alors que, dans d'autres,

les lichens pendant aux arbres ou aux murs évoquent la chevelure humaine. Au coloris nuancé de cette période, résultat d'une subtile tonalité lumineuse dans laquelle les différents éléments picturaux s'interpénètrent, correspond une prédilection pour les dessins rehaussés de blanc sur fond sombre, riches d'atmosphère (Pyrame, musées de Berlin).

L'année 1511 marque le début d'une nouvelle période coïncidant avec un voyage en Autriche. Altdorfer l'entreprit sans doute afin d'exécuter une commande pour la collégiale de Saint-Florian (près de Linz). Ce fut peut-être l'occasion d'une confrontation avec le retable de Pacher à Saint-Wolfgang. Un dessin de 1511 représentant le Danube à Sarmington (musée de Budapest) en témoigne. En effet, les stries parallèles des rochers reflètent encore le style dynamique des premières années. Mais la nouvelle manière de l'artiste trouve une éclatante illustration dans le chef-d'œuvre de cette époque, le Retable de Saint-Florian. Il comporte 8 panneaux représentant des Scènes de la Passion et 4 consacrés à la Légende de saint Sébastien (collégiale de Saint-Florian). En outre, 2 panneaux – dont l'un figure la Mise au Tombeau, l'autre la Résurrection (Vienne, K. M.) – ont appartenu à la prédelle du même retable, qui dut être achevé en 1513 si l'on se réfère à la date inscrite sur le panneau de la Résurrection. Loin de s'intégrer à l'ensemble de la composition, les figures se détachent désormais en volumes aux contours précis, d'un coloris nouveau. Des couleurs resplendissantes font ressortir les personnages, qui se découpent brillamment sur le décor architectural volontairement neutre, en partie inspiré par une gravure italienne reproduisant un dessin de Bramante. Les Scènes de la Passion furent pour Altdorfer l'occasion de rendre sensibles les variations lumineuses des différentes parties du jour par la virtuosité des éclairages. Les dimensions imposantes du retable invitent à penser que l'artiste y consacra beaucoup de temps ; cette hypothèse se trouve d'ailleurs confirmée par l'évolution stylistique sensible de certains panneaux par rapport à d'autres. Ainsi, les scènes nocturnes (Le Mont des Oliviers, l'Ar-

downloadModeText.vue.download 20 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

19

restation), qui durent être conçues d'abord, sont encore proches du style de la première période, alors que les quatre scènes du Mar-

tyre de saint Sébastien, exécutées sans doute les dernières, sont tout à fait novatrices. Tout en travaillant au Retable de Saint-Florian, Altdorfer exécuta aussi des commandes pour l'empereur Maximilien : gravures sur bois pour l'Arc de triomphe et l'Entrée triomphale, dessins sur les marges d'une partie du Livre d'heures de l'empereur (bibl. de Besançon). Du point de vue chronologique, il convient de rattacher au Retable de Saint-Florian 7 panneaux retraçant la Légende de saint Florian (3 au musée de Nuremberg, 2 aux Offices, 1 au musée de Prague, 1 dans une coll. part.) et ayant sans doute appartenu à un retable qui lui était dédié. Le coloris dépasse encore en intensité celui des Scènes de la Passion, et la dimension des têtes prête aux personnages un aspect poupin qui rappelle ceux de la Nativité de la Vierge (Munich, Alte Pin.). Au début de la troisième décennie du XVI^e s., on voit réapparaître dans l'oeuvre d'Altdorfer le thème autour duquel gravitera désormais son art, le paysage. On doit à cette période 9 gravures à l'eau-forte, 3 aquarelles (Rotterdam, B. V. B. ; bibliothèque d'Erlangen ; musées de Berlin, cabinet des Estampes) et 2 tableaux : le Paysage à la passerelle (Londres, N. G.) et le Danube près de Ratisbonne (Munich, Alte Pin.), premiers paysages autonomes dans la peinture occidentale depuis l'Antiquité. Les paysages à l'aquarelle de Dürer sont à l'origine de ces oeuvres, qui marquent incontestablement un tournant dans l'histoire de l'art. Le paysage occupe une place capitale dans le Christ prenant congé de sa Mère (v. 1520 ?) de la N. G. de Londres. De 1526 date une Crucifixion (musée de Nuremberg), et un tableau représentant Suzanne au bain au pied d'un palais fantastique (Munich, Alte Pin.) peut être rattaché à cette période (v. 1526-1528).

En 1528, Altdorfer renonça à devenir maire de Ratisbonne pour se consacrer au stupéfiant chef-d'oeuvre, daté de 1529, qu'il exécuta pour Guillaume de Bavière : la Bataille d'Alexandre (Munich, Alte Pin.), tableau qui permit à l'artiste de déployer une dernière fois son génie de coloriste ; un paysage cosmique vu à vol d'oiseau (la Méditerranée orientale), évoquant Patinir par l'ampleur de son panorama et Léonard de Vinci par la forme des montagnes, constitue le théâtre de l'action, dont les protagonistes ne sont autres que le ciel, la terre et la mer, que le soleil et la lune baignent de leur clarté. Les minuscules silhouettes des soldats, qui rappellent ceux de l'Entrée triomphale de Kölderer (Albertina), se confondent en une masse bigarrée de lances hérissées, dont la progression semble épouser les mouvements du terrain.

Au cours de la quatrième décennie, les oeuvres se font plus rares. Une Madone (Vienne, K. M.) et une Scène courtoise (musées de Berlin), dont le paysage, riche d'atmosphère, annonce déjà la peinture du XVIIe s., sont datées de 1531. L'oeuvre d'Altdorfer s'achève avec les fresques destinées aux bains royaux de Ratisbonne, dont seuls quelques fragments (musées

de Ratisbonne et de Budapest) et un dessin (Offices) ont été conservés, et avec un tableau de grand format représentant Loth et ses filles (1537, Vienne, K. M.). Ici, l'artiste s'est éloigné de l'idéal de l'école du Danube pour adopter les éléments chers à la Renaissance. C'est désormais sur le corps humain que se concentre l'attention, et la fraîcheur du coloris fait place aux tons rompus. Avec Dürer, Altdorfer, dont l'art est certes plus subjectif, est le plus grand paysagiste de la peinture allemande ancienne. Représentant éminent de l'école du Danube, il a profondément marqué en son temps la peinture de l'Allemagne méridionale, bien qu'il n'ait pas eu de disciples au sens strict du terme. Il est évident que ses oeuvres de jeunesse ne sont pas étrangères à l'éclosion du talent du Maître de Pulkau, que celles de la deuxième décennie ont inspiré Wolf Huber et qu'Augustin Hirschvogel a poursuivi la tradition de ses paysages à l'eau-forte.

ALTICHIERO, peintre italien

(Vérone, seconde moitié du XIVe s.).

Les rares documents concernant sa vie et ses oeuvres (de 1369 à 1384) couvrent une période trop courte pour suffire à renseigner sur une carrière qui fut féconde et s'exerça presque exclusivement dans le domaine de la fresque à Padoue et à Vérone. Il est par contre bien documenté par les sources littéraires. Altichiero, qui certainement étudia longuement les fresques de Giotto à Padoue, a également subi l'influence de l'école giottesque transplantée en Lombardie vers le milieu du XIVe s. et celle de l'école émilienne de Tommaso da Modena.

Son nom reste surtout attaché à deux cycles de fresques qui comptent parmi les plus importants de l'Italie du Nord à cette époque : les Scènes de la vie de saint Jacques (Padoue, basilica del Santo, chapelle S. Felice) et les Scènes de la vie du Christ, de saint Georges, de sainte Lucie et de sainte Catherine (Padoue, oratorio di S. Giorgio). Certains auteurs voient dans un peintre peu connu, Jacopo Avanzi, le collaborateur d'Altichiero. En effet, certaines différences stylistiques permettent de suppo-

ser que, si Altichiero conçut seul ces fresques, il se fit aider pour leur exécution. Dans ces deux cycles, il déploie un véritable génie de conteur naturaliste ; il compose magistralement les scènes (grande Crucifixion, basilica del Santo), orchestrant savamment espace et personnages ; en même temps, observateur pénétrant, il décrit avec acuité les visages et les costumes, dépeint avec finesse les gammes de sentiments. Son emploi de couleurs variées et du clair-obscur est caractéristique de la culture du nord de l'Italie. De son activité véronaise, il ne subsiste que la fresque du Tombeau Cavalli (Vérone, église S. Anastasia), exécutée probablement peu av. 1390, après son retour de Padoue, et dans laquelle les nobles chevaliers, comme pour l'hommage féodal, sont représentés agenouillés devant le trône de la Vierge. On lui attribue aussi la décoration de la loggia de l'actuel Palais de la province (autrefois Palazzo

Scaligero), figurant des têtes monochromes d'empereurs et d'impératrices romains.

Altichiero fut l'un des derniers et des plus subtils représentants du trecento, dont il concrétisa les grandes inspirations avant que n'éclore à Vérone le Gothique international sous l'impulsion de Stefano da Verona qui fut sans doute formé auprès de miniaturistes lombards, et de Pisanello.

AMAUROY-DUVAL (Eugène Pineu Duval, dit), peintre français

(Montrouge 1808 - Paris 1885).

Issu d'un milieu cultivé et artistique - son père, membre de l'Institut, est l'animateur de la Décade philosophique et du Mercure -, apparenté à Chassériau et Regnault, Amaury-Duval entre en 1825 dans l'atelier d'Ingres. En 1829, il fait partie de la commission d'artistes et de savants désignés par Charles X pour une expédition en Grèce. Il y découvre la statuaire grecque d'Olympie et la peinture byzantine. En 1835-1838, un séjour en Italie, à Florence puis à Rome, où Ingres dirige la Villa Médicis, lui permet d'étudier les primitifs, Giotto, Cimabue et, plus particulièrement, Fra Angelico, à travers les fresques de la chapelle Niccolina du Vatican. Il visite également la Villa Massimo décorée par les nazaréens, et montre un vif intérêt pour les peintures d'Overbeck. Son admiration pour les primitifs, qui transparait dans sa manière stylisée, le place généralement parmi les disciples d'Ingres, aux côtés de ceux qu'on a pu qualifier de « préraphaélites français » (A. Roger, Papety, Ziegler) et qui réalisent de grands décors religieux. Ainsi, il orne la chapelle

Sainte-Philomène de l'église Saint-Merri à Paris (1840-1844), la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris – dont le Couronnement de la Vierge s'inspire de celui de Fra Angelico du Louvre –, la chapelle de l'asile Mathilde à Neuilly (1360-1864, oeuvre détruite en 1970). Il peint de grandes compositions murales, à la fin de sa vie, pour le château de Linières (oeuvre détruite en 1912). Il fournit des cartons pour les vitraux de l'église Sainte-Clothilde à Paris. Parallèlement, il exécute de nombreux portraits dans un style défini par Ingres comme « bien plat, sans modelé, sans couleur » (Isaure Chassériau, 1839 ; Alice Ozy, 1852 ; Mme de Loynes, 1862, musée d'Orsay ; Rachel, 1854, Paris, Comédie-Française). Il laisse des écrits qui constituent un témoignage important sur la vie artistique (l'Atelier d'Ingres, souvenirs, 1878, Paris ; Souvenirs, 1829/30, 1885, Paris).

AMBERGER Christoph, peintre allemand

(Franconie ou Souabe v. 1505 - Augsburg

1561/1562).

Il fut probablement formé par Hans Burgkmair. Il travailla essentiellement à Augsburg, où il devint membre de la gilde des peintres en 1530. En 1548, il rencontra Titien, alors de passage à Augsburg. Plus que ses tableaux religieux solennels qui accusent l'influence de l'Italie : Vierge et l'Enfant entre saint Ulrich et sainte Afra (1554, cathédrale d'Augsbourg), Christ avec les vierges folles et les vierges sages (1560, Augsburg, église Sainte-Anne), ou ses décorations de façades, ce sont ses por-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

20

traits de la haute bourgeoisie augsbourgeoise qui établirent sa réputation. Le portrait de Charles Quint (v. 1532, musées de Berlin) fut, à l'époque, comparé aux oeuvres de Titien. Généralement traitées avec un modelé ferme et dans de chauds coloris (Christoph Fugger, 1541, Munich, Alte Pin. ; Sebastian Münster, 1552, musées de Berlin), les effigies expressives et aristocratiques conçues par Amberger se rangent au nombre des meilleures créations de l'école d'Augsbourg, après celles de Holbein le Jeune.

AMERICAN ABSTRACT ARTISTS

(A.A.A.).

L'association des American Abstract Artists constitue dans le domaine de l'art abstrait l'aboutissement des nombreuses activités et entreprises qui ont eu lieu aux États-Unis dans les années vingt et trente. En premier lieu, il faut citer la fondation en 1921 et l'activité de la Société anonyme de Katherine Dreier, ensuite la présentation de la collection Gallatin à l'université de New York à partir de 1927, ensuite le Federal Art Project, qui va fonctionner de 1935 à 1939 en donnant aux artistes l'occasion de se regrouper et de s'exprimer à grande échelle dans un programme consacré à la peinture monumentale. Enfin, l'exposition-bilan du musée d'Art moderne de New York, organisée par Alfred Barr dès 1936 sous le titre « Cubism and Abstract Art ». L'association des American Abstract Artists a été fondée cette année-là : elle a rassemblé les principaux peintres abstraits américains, en particulier Albert E. Gallatin, George L. K. Morris, Charles Shaw, Ilya Bolotovsky, Balcomb et Gertrude Greene, Carl Holty, Harry Holtzmann, Fritz Glarner, Charmion von Wiegand, R. D. Trumbull, Willem De Kooning, Ibram Lassaw, Ad Reinhardt, Jean Xceron ou encore John Ferren et Charles Biederman. Cette association a été pour les artistes l'occasion de montrer leur travail dans des expositions collectives, organisées dans des galeries ou dans des musées, leur a permis de faire connaître leur mouvement par l'intermédiaire de conférences et a développé une activité de type international en accueillant ou en suscitant l'adhésion de membres étrangers, même après la guerre, tels que, dans les années cinquante par exemple, Pierre Soulages. Les American Abstract Artists sont une association identique à celle fondée à Paris dans les années trente sous le nom d'Abstraction-Création ou à l'association Allianz, fondée par Leo Leuppi en 1937 à Zurich.

AMERLING Friedrich von, peintre autrichien (Vienne 1803 - id. 1887).

D'une famille pauvre, il dut subvenir à ses besoins tout en faisant ses études à l'Académie de Vienne, où il entra en 1816. En 1824, il décida de gagner Prague à pied et y poursuivit ses études à l'Académie. Des commandes de portraits améliorèrent sa situation et lui permirent de se rendre à Londres v. 1825, où il fut fortement influencé par Lawrence, puis à Paris, où H. Vernet – qui pourtant n'aura guère d'influence sur son art – l'intéressa particulièrement. En 1828, il revint à Vienne. Très appré-

cié, il fut nommé en 1832 peintre de la Cour. Il entreprit de nouveau de longs voyages et

séjourna en Italie une vingtaine de fois ; à Rome en 1837, il se lia d'amitié avec Schadow, Koch et Overbeck, dont il fit le portrait.

Portraitiste le plus en vue de l'époque du Biedermeier viennois, il représenta la société aristocratique et la riche bourgeoisie. Amerling rend les détails avec un soin particulier, notamment les insignes impériaux dans le portrait de l'Empereur François Ier (Vienne, Schatzkammer) ; celui de Rudolf Althaber et de ses enfants (1837, Vienne, Österr. Gal.) porte à son achèvement son sens de l'intimisme bourgeois. C'est lorsqu'il prit ses modèles dans son milieu familial qu'Amerling se montra le plus subtilement pénétrant, Portrait de sa mère (1836, Vienne, Österr. Gal.) ou celui en buste, si émouvant et délicatement peint, de son fils Fritz sur son lit de mort (1850, Vienne, Historisches Museum). Recherché dans toute l'Europe pour ses portraits à la facture ingresque et aux coloris raffinés, l'artiste en aurait exécuté un millier. Il put ainsi acquérir le château Mollard à Vienne, qu'il installa luxueusement. Jusqu'à la fin de sa carrière, il conserva sa réputation internationale, mais, à Vienne, l'« époque Makart » le rejeta dans l'ombre.

AMIET Cuno, peintre et sculpteur suisse

(Soleure 1868 - Oschwand 1961).

Considéré comme l'un des pionniers de la peinture suisse du XXe s., qu'il a renouvelée par son emploi de la couleur pure, Amiet travaille dès 1884 avec F. Buchser à Feldbrunnen, dans le canton de Soleure. Il se rend ensuite à Munich, où il se lie avec G. Giacometti, et étudie enfin à Paris à l'Académie Julian (1889-1892). Une année passée à Pont-Aven, où O'Connor lui transmet les leçons de Gauguin, a sur sa formation une influence décisive : il rencontre É. Bernard, Sérusier, Renoir, découvre Van Gogh et Cézanne (Pont-Aven, 1892, musée de Berne). De retour en Suisse, il subit l'influence de Hodler sans pour autant abandonner la couleur. Sa peinture est alors tributaire du Jugendstil (Richesse du soir, 1899, musée de Soleure), en même temps qu'apparaissent des toiles pointillistes (Paysage de printemps, 1905, id.). Invité en 1906-1907 à participer à Die Brücke, il modifie sa manière : sa touche s'empâte et sa couleur devient expressionniste (Autoportrait II, 1907, coll. priv. Laufer). À partir de 1918, des oeuvres composées avec une pâte épaisse et des couleurs violentes laissent progressivement la place à une touche plus légère et à une surface plus dépouillée (l'Artiste au jardin, 1938, Berne, K. M.). Dès lors, si son rôle comme novateur est terminé,

son art ne cesse d'évoluer (période parisienne, d'un impressionnisme tardif 1932-1939 : Boulevard Brune, 1939, musée de Genève). Dans une dernière période, vers 1950, Amiet revient à des arabesques décoratives et des touches morcelées dans des oeuvres pleines de lyrisme (Paradis, 1958, coll. part.). Sa production, dominée par le thème du « jardin » et celui de la « récolte », comporte de nombreux portraits et quelques compositions murales (la Fontaine de jouvence, Zurich, Kunsthau ; asile d'Ittingen).

Amiet est représenté dans les musées de Bâle, de Berne, de Soleure et de Zurich. Les oeuvres de la période de Pont-Aven ont fait l'objet d'une rétrospective dans cette ville (1982) et celles de la période postérieure à 1918, d'une exposition au musée de Thoun (1968).

AMIGONI Jacopo, peintre italien

(Naples 1682 - Madrid 1752).

Célèbre de son temps (l'abondance des gravures en est une preuve), puis oublié, il apparaît aujourd'hui comme une personnalité artistique importante du XVIIIe s. européen. Sans être vénitien, il contribua néanmoins activement, aux côtés de Ricci et de Pellegrini, à l'élaboration du style rococo à Venise, faisant le lien entre le baroque italien et le rococo français. Mentionné à Venise dès 1711, formé sur les exemples conjugués des Napolitains (Solimena, Giordano) et des Vénitiens (Balestra), il créa ses premiers chefs-d'oeuvre en Bavière au service de l'Électeur, de 1719 à 1728, décorant le palais de Nymphenburg, l'abbaye d'Ottobeuren (1719), le château de Schleissheim (suite de plafonds représentant des scènes tirées de l'Iliade et de l'Énéide, 1723-1727), et peignant des tableaux d'autel (dont trois pour la Frauenkirche de Munich). Après un nouveau voyage en Italie, il se rendit à Londres en 1729 et, à l'exception d'un passage à Paris en 1736, il demeura jusqu'en 1739 à la cour de George II, où il fut recherché pour ses décorations (dont il ne reste plus que celle de Poor Park), pour ses tableaux mythologiques (Vénus et l'Amour, Bologne, coll. Molinari Pradelli) et pour ses portraits (Farinelli, Stuttgart, Staatsgalerie). De retour à Venise, il exécuta de 1739 à 1747 divers tableaux religieux ou décorations mythologiques (Madone du rosaire, église de Prata di Pordenone ; Jugement de Paris, plafond à fresque de la villa Pisani à Strà), puis il passa la fin de sa vie en Espagne, à la cour du roi Ferdinand VI, décorant les résidences du Buen Retiro et d'Aranjuez. Il fut nommé directeur de l'Académie royale de San Fernando.

Parti de la peinture contrastée des Napolitains, il ne trouva vraiment son style personnel qu'en Bavière, apparaissant dès lors, par son emploi de tons pastel et par la luminosité de sa pâte, comme l'un des premiers représentants du rococo en Europe. Grand voyageur, Amigoni, en partie à l'origine du rococo bavarois (Holzer, J. B. Zimmermann, Winck), annonçait dans ses dernières oeuvres, et parallèlement à Mengs, le style néo-classique.

ANAMORPHOSE.

Phénomène optique se traduisant par une aberration de l'image quand, par exemple, les rapports hauteur-largeur ne coïncident plus avec la réalité apparente.

En peinture, en dessin ou en gravure, c'est une image déformée, étirée en hauteur, en largeur ou en profondeur, qui constitue une sorte de rébus optique ; le redressement de cette image peut s'effectuer, pour une lecture correcte, en la regardant d'un point de vue déterminé dans l'espace ou à l'aide d'un miroir cylindrique ou conique qui est placé perpendiculairement à elle. Jeu de l'esprit et prodige

downloadModeText.vue.download 22 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

21

technique de mise en perspective, l'anamorphose, comme phénomène visuel, s'inspire en les inversant des phénomènes qui se produisent lorsqu'on se regarde dans un miroir convexe ou concave. Les anamorphoses planes découlent des recherches de la Renaissance sur la perspective : on s'aperçoit que l'image est déformée si le spectateur n'est pas en face du tableau ; on trouve déjà une perspective anamorphique dans le Codex Atlanticus de Léonard de Vinci.

Les artistes de la Renaissance, et principalement les « maniéristes » du XVI^e s., se sont passionnés pour ce nouveau genre artistique. La plus célèbre des anamorphoses demeure celle que Holbein introduisit au premier plan du tableau des Ambassadeurs (Londres, N. G.). Le maître de l'anamorphose, Erhard Schön, en grava plusieurs, parmi celles-ci : Aus, du Alter !, anamorphose érotique, et Was siehst du ?, anamorphose scatologique. Il ne subsiste aucune trace des fresques ou peintures anamorphiques dont parle Lomazzo.

Les procédés d'anamorphose furent érigés

en théories et enseignés dans des ouvrages fort savants comme la *Pratica della Perspettiva* de Daniele Barbaro (1559), qui parle de « *perspettiva segreta* ». Au XVII^e s., ce sont en France les ouvrages de Salomon de Caus (*la Perspective, avec la raison des ombres et miroirs*, 1614) et de François Nicéron, mathématicien réputé (*la Perspective curieuse... ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'optique, par la vision directe, la catoptrique, par la réflexion des miroirs plats, cylindriques et coniques, la dioptrique, par la réfraction des cristaux*, 1638), qui systématisent l'anamorphose en perspective. Le père Emmanuel Maignan peint à Rome, dans le couvent appartenant à l'église de la Trinità dei Monti, une énorme fresque anamorphique, la seule du genre demeurée intacte, Saint François de Paule en prière d'après Charles Mellin. En Allemagne, le père jésuite Athanase Kirchner cherche dans la « *Magia anamorphica* » des prolongements philosophiques. Les « cabinets d'optique », en vogue dans les Pays-Bas du XVII^e s., où l'observateur, par un trou percé dans une boîte, peut examiner un intérieur recomposé selon la perspective anamorphotique, peuvent être considérés comme une variante de l'anamorphose.

Le type d'anamorphose par réflexion dans un miroir conique ou cylindrique trouve peut-être son origine dans les estampes chinoises apportées à la cour de Constantinople, et l'on dit que Simon Vouet avait introduit en Europe cette curiosité. Ce nouveau genre, plus inattendu et spectaculaire, où le sens de l'image paraît indéchiffrable, ne tarda pas à supplanter le type antérieur (exemples d'école italienne du XVII^e s. à Rome, G. N., Gal. Corsini, et au musée de Rouen).

Correspondant étroitement avec les bizarreries littéraires de cette époque, l'anamorphose s'inscrit dans un cadre culturel essentiellement tourné vers l'ésotérisme et l'ambiguïté. Jusqu'au XIX^e s., certains artistes s'intéresseront à ces jeux de perspectives déformantes et s'en serviront dans des caricatures pour dissimuler des scènes galantes ou obscènes, ou pour

exprimer leur opposition politique. Jurgis Baltrusaitis a publié un livre sur la question, *Anamorphose* (Paris, 1955), et plus récemment *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus* (1984) ; d'autre part une exposition a été consacrée aux anamorphoses en 1976, au musée des Arts décoratifs de Paris.

ANATOMIE ARTISTIQUE.

Étude des formes extérieures du corps humain

au repos et en mouvement, conduite en relation avec l'analyse méthodique de la charpente osseuse (ostéologie) et des muscles (myologie). L'importance accordée à l'anatomie témoigne à la fois d'un souci de réalisme – représenter plus exactement les formes réelles – et d'une préoccupation intellectuelle : prendre ses distances en étant capable, se passant d'un modèle, de créer un être viable, mais plus parfait. Elle marque, dans les arts occidentaux, la place privilégiée accordée à la figure humaine, instrument objectif d'un langage précis ; elle révèle le souci de connaître pour pouvoir représenter : connaître les mécanismes internes pour représenter l'apparence.

LE MOYEN ÂGE. Après le deuxième siècle de l'ère chrétienne (marqué par les travaux de Galien), l'anatomie va être négligée pendant près de douze siècles. La dissection des cadavres sera longtemps interdite par l'Église, et les rares représentations du nu dans la peinture et la mosaïque byzantines (thème du Crucifié) montrent les formes musculaires ramenées à un simple jeu graphique ornemental, indépendant de la vérité anatomique. Au XIII^e s., un mouvement nouveau se dessine : une ordonnance de l'empereur Frédéric II (1215) et une permission du pape Boniface VIII (1300) autoriseront les dissections. Les médecins bolonais du XIV^e s. les pratiquent devant leurs élèves. Parallèlement, dès le XIII^e s., la grande sculpture et la peinture des manuscrits voient la figure humaine évoluer du schématisme graphique vers une prise de conscience plus forte du volume situé dans l'espace.

LA RENAISSANCE. La médecine du XV^e s., après la prise de Constantinople (1453) et l'invention de l'imprimerie (1440), se libère peu à peu des influences des traités arabes et de la scolastique médiévale, jusqu'ici toutes-puissantes ; les traités anciens sont lus de nouveau, la pratique de la dissection se répand dans les écoles. Les peintres flamands peignent les premiers nus « réalistes » ; c'est l'observation directe du modèle qui semble jouer le rôle essentiel dans les écoles du Nord. Adam et Ève de Van Eyck (retable de Saint-Bavon de Gand, 1432) ou de Van der Goes (diptyque du K. M. de Vienne) témoignent d'un souci nouveau de volumes fermement définis et délicatement modelés.

Pour les Italiens, au contraire, l'anatomie est d'abord théorique. Les peintres du quattrocento pratiquent la dissection et collaborent tôt avec des médecins ; ils étudient avec passion les modèles antiques. Florence est au centre des recherches : après Masaccio (Adam et

Ève, église du Carmine), Andrea del Castagno, Pollaiuolo, Verrocchio, Signorelli rivalisent de

rigueur dans leurs représentations de personnages nus ; la définition claire des volumes dans l'espace, servie par la fermeté d'un modelé vigoureux, va de pair avec les expériences de représentation des corps en violent mouvement (Pollaiuolo). Les fresques de Signorelli à la cathédrale d'Orvieto, v. 1500, restent l'exemple le plus spectaculaire de ces recherches. À Padoue et à Ferrare, la figuration des corps nus tend à une rigueur dure et minutieuse, qui évoque ici les matières minérales (Saint Sébastien de Mantegna, Louvre et Ca' d'Oro de Venise) et qui aboutit là à un expressionnisme crispé et grimaçant (Déposition de croix de Cosme Tura, Louvre).

Les dessins anatomiques de Léonard de Vinci témoignent de la curiosité patiente du savant attentif à découvrir les mécanismes du corps. Mais ses travaux, solitaires, eurent peu de conséquences directes. La grande ambition de la Renaissance traite en fait de l'ordre mathématique du monde ; Alberti ou Dürer créent des systèmes précis de mensuration des différentes parties du corps : le souci de la beauté est lié à l'idée de proportion. Chez Michel-Ange, le corps humain est l'obsession constante (Bataille de Cascina ou fresques de la chapelle Sixtine). La formation des artistes se fait, plus encore que par la dissection des cadavres, grâce à l'étude des statues antiques, référence à la fois de vérité et de perfection.

Les ouvrages médicaux, où pour la première fois le corps humain est représenté ouvert pour montrer les organes, sont le Fasciculus medicinae (Venise, 1491), peut-être de J. Ketham, illustré de gravures sur bois, et le Fasciculus medicinae, qui comprend l'Anathomia de Mondino de Liucci (1493). Les traités théoriques illustrés se multiplient ensuite : Liber conciliator, de Pietro d'Abano (1496), où l'on trouve pour la première fois des figurations de personnages écorchés en partie ; Isogogae breves... in anatomiam humani corporis (1521), de G. Berengario da Carpi ; Tabulae anatomicae (Venise, 1538), dont la riche illustration connut un grand succès et fut partout imitée. Vésale (1514-1564) reste à bon droit le plus célèbre anatomiste. Flamand, il étudia à Louvain, puis à Montpellier et à Paris et se rendit célèbre par ses dissections à Bologne, à Padoue et à Pise. Son De humani fabrica libri septem corporis (Bâle, 1543), où il prend audacieusement parti contre Galien et les auteurs antiques, marque une importante révolution. L'illustration du traité, à laquelle ont probable-

ment collaboré J. S. Van Kalcar, Néerlandais travaillant à Venise, et des artistes influencés par Titien, est remarquable par son goût du fantastique, qui place au milieu de paysages des écorchés aux poses théâtrales. En France, l'ouvrage le plus important, après le traité de Charles Despars, riche de réminiscences gothiques (1500), est le *De dissectione humani corporis* de Charles Estienne (1540), dont les gravures, d'un ton très dramatique, sont marquées par le style de Fontainebleau. Il faut aussi mentionner, en Espagne, le traité de Valverde, illustré par G. Becerra.

L'anatomie, à partir du XVIe s., fait partie du fonds commun de l'éducation des peintres

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

22

et est enseignée dans toutes les académies ; les traités théoriques, qui se multiplient, l'étude du modèle nu constituant, avec la dissection du cadavre et le dessin d'après l'antique, autant de moyens d'étude. Les écorchés, modèles anatomiques sculptés, existent, en cire, dès la fin du XVIe siècle. Baldinucci cite un écorché démontable exécuté à Pise par le sculpteur Pierre Francheville en 1594.

LE MANIÉRISME. C'est curieusement contre cet enseignement dont ils avaient été nourris que semblent réagir les peintres « maniéristes », qui malmènent les proportions du corps (Parmesan, Pontormo). Le goût des expressions tourmentées et dramatiques conduit aux nus ondoyants de Greco (Laocoon de la N. G. de Washington), aux acrobates maigres et contorsionnés des gravures de Jean Viset, aux personnages dansants de Wtewael (Déluge de Nuremberg). Les maniéristes septentrionaux affectionnent les musculatures compliquées et bosselées, sans rapport avec la vraisemblance anatomique, décrivant les personnages de la mythologie sur un ton humoristique (Hercule, gravure, par Goltzius, de 1589).

LES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES. Le XVIIe s. voit apparaître, à côté d'ouvrages plus spécialisés, des traités simplifiés à l'usage des artistes, comme celui de Charles Errard, qui, à côté d'exposés théoriques, se réfère constamment aux idéaux de beauté des statues antiques. Pierre de Cortone et Carlo Cesi publient des traités voisins. Dans la Hollande contemporaine, l'anatomie n'est guère qu'un thème pour une catégorie bien particulière de tableaux :

les « leçons d'anatomie » mettent en scène un médecin disséquant un cadavre devant ses élèves (tableaux de Keyser, d'Elias, de Miervelt, chefs-d'oeuvre de Rembrandt de 1632 et de 1656). Citons le Traité d'anatomie de Bidloo (Amsterdam, 1685). En France, aux XVIIe et XVIIIe s., l'anatomie constitue une part essentielle de l'enseignement de l'école de l'Académie royale : la « correction anatomique » désigne à la fois la justesse des formes vivantes et la bonne compréhension des statues antiques. Les nombreuses études dessinées d'après le modèle dans les ateliers constituent des études anatomiques (« académies », à la sanguine ou à la pierre noire, de Jouvenet, de Boucher, de Van Loo, de Bouchardon). Les sculptures d'écorchés se généralisent au XVIIIe s. dans les ateliers. Bouchardon réalisa un de ces modèles, les plus célèbres restent ceux de Houdon (Écorché au bras tendu, 1767. Écorché au bras levé, 1790). Un des plus réussis parmi les traités d'anatomie du XVIIIe s. est le Nouveau Recueil d'ostéologie et de myologie de Jacques Gamelin (1779), dont les superbes gravures annoncent Goya.

LE XIXe SIÈCLE. L'anatomie est au XIXe s., plus que jamais, la base de l'enseignement du dessin. Les peintres néo-classiques étudient le modèle vivant et les statues antiques avec un sérieux nouveau. Les personnalités les plus puissantes du siècle sont nourries d'études anatomiques : Géricault, avec ses études faites à l'hôpital Beaujon sur des mourants pour son Radeau de la Méduse (1819, Louvre) ; Ingres, qui transgresse l'enseignement de l'école dans

ses nus audacieusement déformés (Jupiter et Thétis, 1811, musée d'Aix-en-Provence ; Grande Odalisque, 1814, Louvre). L'enseignement de l'École des beaux-arts restera le garant de la continuité des études d'anatomie ; la monumentale Anatomie artistique de Richer (1889) servira encore à des générations d'élèves.

ANCHER Anna (née Brøndum),

peintre danois

(Skagen 1859 - id. 1935).

Née dans le village de pêcheurs de Skagen, au nord du Jütland, elle est la fille du propriétaire de l'auberge dans laquelle se réunit l'été, à partir des années 1870, une colonie d'artistes. Elle se forme, entre 1875 et 1878, à Copenhague, à l'Académie de dessin pour les femmes, dirigée par le peintre paysagiste V. Kyhn. Ses contacts avec les peintres de Skagen, notamment Michael Ancher, qui fréquente le village dès 1874,

et C. Krohg, arrivé en 1879, influencent son style vers un plus grand réalisme. En 1880, elle épouse M. Ancher, et ils s'installent tous deux à Skagen. En 1882, ils visitent Vienne puis Paris (1888-1889), où ils découvrent les oeuvres des impressionnistes ; Anna travaille pendant six mois dans l'atelier de Puvis de Chavannes. Son oeuvre se compose de tableaux décrivant la vie quotidienne des villageois de Skagen à travers, le plus souvent, des scènes d'intérieur, traduites dans un style naturaliste, une recherche raffinée des coloris, et des compositions épurées à la manière de Puvis de Chavannes (Un enterrement, 1891, Copenhague, S. M. f. K. ; Mme Brøndum dans la chambre bleue, 1913, Skagen, Mus.). Son mari, Michael (1849-1927), s'inspira essentiellement de la vie des villageois ainsi que des paysages côtiers, pour les motifs de sa peinture.

ANCONA Vito d', peintre italien

(Pesaro 1825 - Florence 1884).

Élève de Bezzuoli à l'Académie de Florence, il débuta dans la peinture historique, qu'il abandonna v. 1860. Il aborde alors des thèmes contemporains et se rapproche des Macchiaioli, sans toutefois en adopter totalement la technique. Sensible aux suggestions de Corot et de Courbet, il travaille à Florence, à Londres, à Paris, élaborant une version personnelle, éclectique et raffinée, de la peinture d'intérieur, riche en jeux de clair-obscur (Nu, 1873, Milan, G. A. M. ; Portrait de femme, Florence, G. A. M.) bien qu'assez académique, et de délicieuses scènes de genre (Dans l'atelier, Florence, G. A. M. ; Au piano, l'Attente). La Femme au jardin (1861-1862) indique le bref moment où Vito d'Ancona se soumet strictement aux méthodes avant-gardistes des artistes Macchiaioli, exerçant en retour sur eux, par ses notations synthétiques, une influence durable.

ANDREA DA FIRENZE

(Andrea Bonaiuti, dit), peintre italien
(documenté entre 1346 et 1379).

Inscrit dès 1346 à l'Arte dei medici à Florence, en 1365, il est chargé d'exécuter à Florence, pour la salle capitulaire de S. Maria Novella (appelée plus tard « chapelle des Espagnols »), des

fresques dont la célébrité est partiellement due au fait que Vasari les avait attribuées à Simone Martini. Celles-ci représentent sur les parois le Chemin de croix, le Calvaire et le Christ aux limbes et deux vastes compositions d'une iconographie très complexe, le Triomphe de saint Thomas d'Aquin et l'Exaltation de l'oeuvre des

Dominicains (Via veritatis). On peut les dater de 1366-1368. Dans cet ensemble, Andrea da Firenze tente de donner, avec des moyens artistiques assez minces, une version élégante du style des Orcagna, élégance qui reflète plutôt l'influence de Giovanni da Milano que celle de l'art siennois, comme on l'a supposé. On possède diverses mentions de l'activité d'Andrea da Firenze jusqu'au 13 octobre 1377, date du dernier paiement des Scènes de la vie de saint Rainier (Conversion, Voyage en Terre sainte, Tentations et miracles), exécutées dans un style hiératique pour le Campo Santo de Pise. Le 2 novembre de la même année, il rédigeait son testament. La dernière mention connue date de 1379, qui est peut-être l'année de sa mort. On lui attribue également quelques peintures sur panneau, comme le triptyque de la sacristie du Carmine de Florence.

ANDREA DEL CASTAGNO, peintre italien

(Castagne 1417/1419 - Florence 1457).

Fils d'un paysan de l'Apennin toscan, il prit le nom de son bourg natal. La tradition veut que, v. 1440, protégé par Bernadette) de' Medici, il soit allé à Florence, où, après la bataille d'Anghiari, il peignit l'effigie des rebelles pendus. À Venise, en 1442, il signe, avec Francesco da Faenza, dans la chapelle S. Tarasio à l'église S. Zaccaria, les fresques figurant l'Éternel, des Saints et les Évangélistes. De nouveau à Florence, il dessine en 1444 la Déposition pour le vitrail de l'un des oeils-de-boeuf de la coupole du Dôme ; on sait, d'autre part, qu'en 1449-1450 il peint une Assomption pour l'église S. Miniato fra le Torri (musées de Berlin) et qu'en 1451 il reprend les fresques des Scènes de la vie de la Vierge laissées inachevées par Domenico Veneziano à S. Egidio. En 1455, il travaille à l'Annunziata et, en 1456, il peint pour le Dôme la fresque du monument équestre de Niccolò da Tolentino. L'année suivante, il est emporté par la peste.

Plus connu toutefois sous le surnom d'Andreino degli Unpiccati (« Andreino des Pendus »), en souvenir de sa première oeuvre florentine, il fut accusé de l'assassinat de Domenico Veneziano, forfait qu'il aurait perpétré par jalousie professionnelle. L'historiographie du XIXe s. réhabilite Andrea del Castagno en prouvant qu'il mourut quatre ans avant sa victime présumée !

Sa personnalité fut redécouverte assez récemment ; la plupart de ses oeuvres étaient restées inconnues jusque fort avant dans le XIXe s., et une bonne partie de ses fresques avait

disparu sous des badigeons.

On retrouva d'abord une de ses oeuvres tardives, la Crucifixion avec des saints (réfectoire de S. Apollonia), à la fin du XVIIIe s., puis la série des Hommes et femmes illustres à la villa Carducci de Legnaia en 1847. Les fresques de S. Annunziata apparurent sous des toiles du

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

23

XVIIe s., tandis que, libéré du badigeon qui le recouvrait, revenait enfin au jour tout le cycle de S. Apollonia. Au début du XXe s., d'autres découvertes suivirent. La critique attribua ainsi à Andrea del Castagno le David de Washington (N. G.) et reconnut dans l'Assomption (musées de Berlin) la pala perdue de S. Miniato fra le Torri exécutée entre 1440 et 1450. On redécouvrit également les fresques de S. Tarasio à Venise ainsi que la fresque de la famille Pazzi (autref. au château de Trebbio ; auj. à Florence, Offices, donation Contini-Bonacossi). Seul parmi toutes ses oeuvres, le portrait équestre de Niccolò da Tolentino (dôme de Florence) était resté toujours visible.

Dans une de ses Vies, consacrée au peintre, Vasari définit la peinture d'Andrea d'une manière qui demeure encore tout à fait valable aujourd'hui : « Il appréhende parfaitement les difficultés de l'art et notamment celles du dessin, tandis que ses couleurs dures et crues font perdre à ses oeuvres une grande partie de leur valeur et de leur grâce [...]. Il excelle à rendre le mouvement de ses personnages et l'inquiétante expression de leurs visages [...], dont un vigoureux tracé souligne la gravité. » Il est difficile de définir le bagage culturel d'Andrea à son arrivée à Florence. La Crucifixion avec des saints de S. Maria Nuova, première oeuvre qu'on peut lui attribuer, est sans doute antérieure à son voyage à Venise. Il se révèle alors disciple de Masaccio, agençant solidement ses personnages dans la perspective et mettant en relief les contours par une ligne appuyée dans la manière de Donatello. On retrouve les mêmes caractéristiques dans les fresques de la chapelle de S. Tarasio à l'église S. Zaccaria de Venise (1442). La présence de Donatello à Padoue et les fresques d'Andrea furent des facteurs déterminants dans l'évolution de la peinture vénitienne, encore marquée par le Gothique tardif.

La Crucifixion, la Déposition et la Résurrection, qui constituent la partie supérieure des

fresques du réfectoire de S. Apollonia à Florence, ont sans doute été les premières oeuvres que Castagno exécuta à son retour de Venise. Dans le personnage du Christ, drapé de blanc, de la Résurrection, on trouve peut-être des réminiscences des fameuses fresques « colorées » peintes à S. Egidio à partir de 1439 par Domenico Veneziano et son élève Piero della Francesca, et que, d'ailleurs, Castagno continua, de 1451 à 1453, par d'autres Scènes de la vie de la Vierge (auj. perdues comme tout l'ensemble). Dans la grande Cène, peinte dans le réfectoire de S. Apollonia, sans doute quelque temps plus tard, les personnages, puissants (gagliardi) et graves, présentent déjà cette couleur « dure et crue » dont parlait Vasari. Cette oeuvre est caractérisée par l'agencement d'une perspective rigoureuse, soulignée par le rapport blanc-noir du plafond et du sol et par les reflets marmoréens du mur de l'arrière-plan, traité en couleurs sombres.

Castagno exalte non seulement les valeurs morales de l'homme, comme l'avaient fait Masaccio et Donatello, mais surtout l'élan vital qui anime la machine parfaite qu'est le corps humain. Il obtient ce résultat en soulignant les visages « féroces et graves » ou en

détaillant jusqu'à l'obsession les rides, tendons, os et muscles par un tracé appuyé et violent. À travers Pollaiuolo et Verrocchio, cette tendance rejoindra les recherches anatomiques de Léonard de Vinci et le culte de la beauté virile de Michel-Ange. Le David (Washington, N. G.) est aussi rude que les rochers sur lesquels son pied se pose, tandis que la série des Hommes et femmes illustres de Legnaia (actuellement présentés aux Offices) met en évidence l'intérêt du peintre pour la valeur physique des personnages plus que pour leur psychologie et pour leur brutal agencement perspectif sur un fond de faux marbre qui nie toute profondeur. La fresque du monument équestre de Niccolò da Tolentino, au dôme de Florence, achevé avant le 1er mars 1456, qui fait pendant à celle de Giovanni Acuto, aux formes calmes, réalisée par Paolo Uccello, préfigure la violence du monument équestre du Colleoni, par Verrocchio.

ANDREA DEL SARTO (Andrea d'Agnolo di Francesco, dit), peintre italien

(Florence 1486 - id. 1530).

La carrière d'Andrea del Sarto se déroula à Florence. Apprenti chez un orfèvre, puis, selon Vasari chez le peintre florentin Gian Barile, il achève sa formation dans l'atelier de Piero di Cosimo ; il associe dans ses premières oeuvres

l'influence de son maître à celle de Pérugin. Sa participation (1509-1511), avec 5 scènes de la Vie de saint Philippe Benizzi au Cortège des Mages et à la Nativité de la Vierge, au cycle du porche de l'Annunziata, complété en 1514 (premier ensemble monumental entrepris à Florence depuis l'échec des tentatives de Léonard de Vinci et de Michel-Ange au Palazzo Vecchio), renoue, par son ampleur et ses rythmes simples, avec la tradition narrative des fresques du quattrocento. En juin 1511, Andrea reçoit commande d'une fresque pour le réfectoire du couvent de San Salvi à Florence. Il y réalise cette année-là 4 tondi avec les saints de l'ordre « vallombrosano » puis une Cène quinze ans plus tard (1526-1527). En 1514, Andrea entreprend la décoration en grisaille du cloître des Scalzi : 10 scènes de la Vie de saint Jean-Baptiste et 4 allégories des Vertus (jusqu'en 1526).

Rythmé par un jeu subtil de pilastres et de bordures en trompe l'oeil, l'ensemble, exécuté en collaboration avec Franciabigio, ne sera achevé qu'en 1528. Par ses ambitions monumentales et sa force tranquille, la suite – où l'on reconnaît des motifs empruntés à Lucas de Leyde et à Dürer – relève directement de l'art de Michel-Ange (à Florence, en 1516), en particulier du David et de la Bataille de Cascina. Les « sacre conversazioni », exécutées à partir de 1512-1513, reprennent les formules classiques de l'école de Fra Bartolomeo : citons en particulier l'Annonciation (Florence, Pitti) et le Mariage mystique de sainte Catherine (Dresde, Gg). En revanche, les 2 panneaux de l'Histoire de Joseph du décor de la chambre nuptiale (Florence, Pitti), compris dans l'ensemble commandé en 1515 par la famille Borgherini, témoignent d'une aisance toute personnelle dans le groupement des figures sur fonds de paysage. La même animation retenue se dégage de la

Sainte Famille avec sainte Catherine (1515-1516, Ermitage), probablement inspirée par la Madonna dell'Impannata de Raphaël, que l'on sait présent à Florence en 1514. La Madone des Harpies (1517, Offices) dénote par sa gravité un peu lointaine un parti de mélancolie voilée, qui s'affirmera dans le thème de la Pietà, ultérieurement traité à plusieurs reprises (une version au K. M. de Vienne, 1521).

La renommée d'Andrea est bientôt telle qu'il est appelé par François Ier en France (1518), où il peint un seul tableau, la Charité du Louvre, reprenant la construction pyramidale de la Sainte Anne de Léonard de Vinci. Cette même année voit la réalisation d'un tondo, la Sainte Famille (Paris, Louvre) et une Vierge

à l'Enfant avec des anges (Londres, Wallace Coll.) ; il épouse la veuve Lucrezia del Fede qui devient dès lors son modèle de prédilection pour chacun de ses tableaux religieux.

Un moment sensible aux recherches formelles de son élève Pontormo, dont il ne partage pas les audaces expressives (la Madone sur l'escalier, Prado ; Vierge à l'Enfant, 1519-1520, Rome, Gal. Borghèse), Andrea manifeste dans sa grande fresque du Tribut de César à Poggio a Caiano (1520-1521), achevée par A. Allori en 1582, une volonté de simplification et d'équilibre monumental, qui influencera profondément les artistes florentins, soucieux d'échapper, à la fin du siècle, aux conventions d'un maniérisme attardé. L'articulation très nette, le coloris clair de la Madone au sac (1525, Florence, cloître de l'Annunziata) et de la Pietà (Florence, Pitti) seront remplacés, dans les dernières oeuvres, par la multiplication des effets de draperie, favorable à la virtuosité du modelé (Assomption, id.).

Représentant le plus marquant du classicisme florentin, mêlant la subtilité de Léonard de Vinci aux ambitions formelles de Raphaël et de Fra Bartolomeo, Andrea témoigne, en particulier dans ses portraits (Florence, Offices, Pitti ; Prado) et ses dessins (Florence, Offices ; Louvre), d'une sensibilité anxieuse accordée aux inquiétudes florentines, d'où naîtra le maniérisme. Son rayonnement s'exercera sur des artistes aussi éclectiques que Bugiardini, Franciabigio, Bachiacca ou Puligo. Le cinquième centenaire de sa naissance a été marqué par une importante exposition (Florence, 1986).

ANDREESCU Ion, peintre roumain

(Bucarest 1850 - id. 1882).

Il fit ses études à l'École des beaux-arts de Bucarest avec Aman (1869-1872). Professeur de dessin à Buzau (1872-1878), il se rendit en 1879 à Paris, où il travailla à l'Académie Julian, puis à Barbizon, et exposa en 1879, 1880 et 1881 au Salon. Rentré à Bucarest en 1882, il présenta 60 tableaux dans son unique exposition particulière. La tuberculose l'emporta la même année. Andreescu est le premier disciple de Grigoresco. Ses paysages, qui évoquent la campagne roumaine, sont construits selon trois zones : le ciel, qui couvre plus de la moitié de la toile, la végétation humanisée, qui borde l'horizon, et la terre, qui occupe le premier plan. Le contraste entre le ciel, aux couleurs transparentes, et les tons sombres des terrains crée une

downloadModeText.vue.download 25 sur 964

tension dramatique propre à l'art d'Andreescu. Développant la puissance constructive de la couleur, il peint d'abord des paysages aux tons francs et fermes. Sa technique se modifie, devenant au cours des années plus limpide et diffuse.

L'un de ses chefs-d'oeuvre est l'Hiver à Bar-bizon, mélancolique symphonie de blanc, de gris-bleu et de gris-vert filtrée dans la douce lumière du soir. La peinture d'Andreescu, méditation profonde devant la nature et la vie, ouvre un chapitre nouveau dans la peinture roumaine par sa résonance humaine et l'intensité de sa vie intérieure. La plupart des tableaux d'Andreescu se trouvent à Bucarest (musée d'Art et musée Zambaccian).

ANGELICO (Guido di Pietro,

dit Fra Giovanni da Fiesole ou Fra),

peintre italien

(Vicchio di Mugello ? v. 1395/1400 - Rome 1455). Les documents récemment découverts ne permettent plus de considérer l'année 1387 comme celle de sa naissance, qui doit être beaucoup plus tardive. Le 31 octobre 1417, le peintre s'inscrivait encore comme laïque à la compagnie de S. Niccolò, à l'église du Carmine de Florence ; de même, les paiements pour un panneau, aujourd'hui perdu, exécuté pour la chapelle Ghierardini à S. Stefano al Ponte le mentionnent de la même manière en 1418. En revanche, un autre paiement de l'hôpital S. Maria Nuova pour « la peinture d'une croix » le nomme en 1423 « frère Giovanni des frères de San Domenico de Fiesole ». Vasari est le premier à l'appeler Fra Giovanni Angelico, confirmant la fortune d'un adjectif employé auparavant par Fra Domenico da Corella et Landino. Il serait puéril d'imaginer ce peintre comme humble frère reclus, car son activité artistique eut bien vite un très large retentissement. Il suffit de rappeler qu'en 1438 une lettre de Domenico Veneziano cite comme peintres importants de Florence les seuls Filippo Lippi et Fra Angelico, et que la décoration de la chapelle Majeure de Saint-Pierre de Rome lui fut confiée. Sa condition de religieux ne l'empêcha pas d'accueillir les nouveautés de la Renaissance : au contraire, fort en avance sur Lippi lui-même et sur P. Uccello, il fut le premier à comprendre la portée de la nouvelle concep-

tion architectonique de Brunelleschi et de la révolution picturale de Masaccio, même s'il les interpréta comme un retour à la simplicité et à la pureté de l'Antiquité et des débuts du christianisme. Au siècle dernier, en prenant comme point de départ une interprétation de Vasari qui s'alignait surtout sur les préceptes de la Contre-Réforme, on insistait sur les caractères édifiants et dévots de la peinture d'Angelico, et sur des oeuvres comme les reliquaires peints pour Fra Giovanni Masi (Florence, museo di San Marco, et Boston, Gardner Museum) ; aujourd'hui, on préfère mettre en évidence ses liens avec la première Renaissance, son effort novateur et l'influence initiale de Masaccio, qui se manifeste sans exception dans ses premières oeuvres.

LA PREMIÈRE PÉRIODE. Longhi, à propos de l'activité de jeunesse du peintre, considère

d'une manière convaincante qu'après les manifestations d'une première influence de Masaccio dans quelques peintures comme le Saint Jérôme (Princeton, musée de l'Université), sans doute exécuté en 1424, on doit passer à des oeuvres telles que le retable de S. Domenico à Fiesole (prédelle à Londres, N. G.), qui, en 1425 ou peu après, révèle une orientation vers la manière de Gentile da Fabriano, pour arriver, toujours av. 1430, à la période la plus fortement inspirée par Masaccio. C'est le moment où Angelico peint des petits panneaux tels que l'Imposition du nom à saint Jean-Baptiste (Florence, museo di San Marco), Saint Jacques et Ermogène (Fort Worth, Kimbell Art Museum), la Nativité du Christ et l'Agonie au jardin (Forlì, Pin.), la Conversion de saint Augustin (musée de Cherbourg). Dans ces oeuvres, les formes et l'espace rappellent clairement le Tribut, Adam et Ève chassés du paradis terrestre ou la Résurrection du fils de Théophile, fresques de Masaccio dans la chapelle Brancacci (Florence, église du Carmine).

LA PÉRIODE DE 1430-1445. L'aboutissement magistral de ces recherches est sans doute le Couronnement de la Vierge du Louvre, exécuté certainement av. 1435 et placé sur l'un des trois autels de l'église S. Domenico à Fiesole (des deux autres, antérieurs, l'un, la Vierge et l'Enfant avec des saints, est resté dans l'église, sauf la prédelle qui est à la N. G. de Londres, l'autre, le Retable de l'Annonciation est au Prado). La maîtrise de la perspective y est impressionnante, et le rythme des figures dans l'espace, senties déjà comme des volumes, est d'une justesse telle qu'on peut imaginer la fascination qu'une oeuvre comme celle-ci dut exercer sur Domenico Veneziano et Piero della

Francesca. En comparaison, le grand Tabernacle des Linaioli (1433, Florence, museo di San Marco) marque un affaiblissement de cette extraordinaire acuité spatiale : ces anges musiciens s'impriment sur le fond d'or presque à la manière d'un décor floral, et l'espace des petites scènes de la prédelle est moins homogène. Nous sommes en définitive au moment de crise de la Renaissance qui suit la mort de Masaccio, lorsque le reflux de la culture gothique domine encore le milieu artistique florentin. À côté du Tabernacle des Linaioli, il faut placer la très belle Annonciation du musée diocésain de Cortone, le Retable du couvent d'Annalena (Florence, museo di San Marco), le Couronnement des Offices, la fameuse Déposition (1436-1440) de Florence (museo di San Marco) et la Vierge trônant (id.), dans laquelle le retour à Lorenzo Monaco est si net que beaucoup de critiques la considèrent comme une des premières oeuvres d'Angelico v. 1420. Un document permet de dater de 1436 la Lamentation sur le corps du Christ du museo di San Marco, nouvel exemple de la dévotion du peintre qui prélude à la décoration à fresque, plus banale, du couvent de San Marco, entre 1438 et 1445. De cette période, le chef-d'oeuvre (précédé seulement de quelques années par le polyptyque de la G. N. de Pérouse, peint, semble-t-il, en 1437 et dont l'admirable prédelle se trouve au Vatican) est le retable commandé par Cosme et Laurent de Médicis pour

le maître-autel de l'église du couvent de San Marco, peint v. 1440 ou peu après ; il se trouve aujourd'hui dans le musée attenant, à l'exception de la plupart des panneaux de la prédelle (Histoire des saints Cosme et Damien), partagés entre le Louvre et Munich (Alte Pin.).

Dans cette oeuvre, une transparence extraordinaire des formes, même dans les ombres, paraît refléter l'influence de Domenico Veneziano, présent à Florence à partir de 1439.

LE SÉJOUR À ROME. L'étape suivante de l'activité d'Angelico est son séjour romain avec à ses côtés son jeune élève B. Gozzoli. On sait qu'il était en juillet 1445 encore à Florence et en mai 1446 déjà à Rome. En 1447, il décorait la chapelle Majeure de Saint-Pierre (auj. détruite). De la même année nous conservons les fresques de deux travées à la voûte de la chapelle S. Brizio du dôme d'Orvieto, exécutées avec Gozzoli durant les vacances estivales. Sont également détruits une chapelle de S. Niccolò (ou du Saint-Sacrement) dans le palais du Vatican, un studiolo pour lequel Angelico recevait des paiements en 1449. Seule la chapelle Nicolina nous est conservée avec des Scènes de la vie des

saints Étienne et Laurent, identifiée d'habitude avec la « capella secreta D. N. Pape », dont la décoration, selon les documents, était en cours d'exécution en 1448. En vue d'effets monumentaux mais sobres, le peintre dispose de grandes formes avec un résultat qui, parmi ceux qui avaient déjà été obtenus, est le plus conforme à l'esprit de la Renaissance.

LES DERNIÈRES ANNÉES. En juin 1450, Fra Angelico était de nouveau à Florence, prieur du couvent de San Domenico. Durant cette période, il exécute des portes pour l'armoire des ex-voto de l'église de l'Annunziata (auj. à Florence, museo di San Marco) avec l'aide d'élèves, comme pour l'exécution du Retable de Bosco ai Frati (id.), qui semble presque une oeuvre de jeunesse de B. Gozzoli. En 1452, Angelico refuse de décorer l'abside de la cathédrale de Prato ; en décembre 1454, il est cité dans un document de Pérouse ; le 18 février 1455, il meurt à Rome et est enseveli à S. Maria sopra Minerva.

L'INFLUENCE DE FRA ANGELICO. Fra Angelico fut le chef ou tout au moins le modèle de tout un groupe de miniaturistes et de peintres florentins, parmi lesquels on distingue Battista di Biagio Sanguigni, Z. Strozzi (le Maître de la Madone de Buckingham Palace), Domenico di Michelino, Andrea di Giusto et surtout B. Gozzoli. Mais on peut aussi juger l'importance de Fra Angelico par l'influence qu'il eut sur des artistes qui ne furent pas directement en relation avec lui, comme Pesellino et Filippo Lippi, et par la portée qu'ont pu avoir des oeuvres comme le Couronnement du Louvre pour Domenico Veneziano et Piero della Francesca, et, en conséquence, sur les développements ultérieurs de la peinture italienne.

ANGUISSOLA Sofonisba, peintre italien (Crémone 1531/1532 - Palerme 1625).

De famille patricienne, elle fut célèbre comme portraitiste dans les régions soumises à l'autorité espagnole. Elle vécut à Madrid de 1559 à

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

25

1580 env. Son style, qui présente des affinités avec celui des portraitistes de la cour d'Espagne, est également coloré d'un accent naturaliste qui rappelle les peintres « de genre » de Crémone, les Campi. (Elle fut l'élève de Bernardino Campi v. 1545.) Elle est l'auteur de nombreux

autoportraits et de portraits de famille (1555, musée de Poznań). Ses cinq soeurs furent également peintres.

ANSELMi Michelangelo, peintre italien

(Lucques ou Sienne 1491/1492 - Parme

1554/1556).

Formé à Sienne à l'école de Sodoma, il vint à Parme, où il se fixa, entre 1516 et 1520. On ne connaît rien de lui, avec certitude, avant le décor de grotesques de la voûte de S. Giovanni Evangelista (v. 1520), qui ne doit rien à l'art régnant alors à Parme. Sa décoration d'une chapelle v. 1522 dans la même église (Docteurs de l'Église) montre déjà l'influence de Corrège. À S. Maria della Steccata (en 1542 d'après Giulio Romano ; en 1548, d'après Parmesan), dans ses tableaux d'autel (Vierge et saints, v. 1530, Louvre), au dessin expressif et à la couleur raffinée, apparaît cette même influence de Corrège, à laquelle s'ajoutent celles de Parmesan mais aussi de Pordenone, de l'art vénitien et ferraraïs, du maniérisme siennois (Beccafumi), d'où il tire un accent personnel qui le distingue des autres disciples de Parmesan. C'est vers 1530 que s'affirme son style, synthèse originale des exemples de Parmesan et de Corrège, comme le montrent le Baptême du Christ (Reggio Emilia, S. Prospero) ou encore les Scènes de la vie de la Vierge à l'oratoire de la Conception de Parme (1532-1535), en collaboration avec F. M. Rondani.

ANSELMo Giovanni, artiste italien

(Borgofranco d'Ivrea 1934).

Il émerge sur la scène italienne en 1966 lorsque le marchand Sperone lui propose de participer à une exposition de groupe à Turin : il rencontre Pistoletto, Zorio et les autres artistes de l'Arte povera, baptisé ainsi par le critique Germano Celant. Il participe immédiatement au mouvement, dont il deviendra l'un des principaux représentants, développant un travail extrêmement subtil – une « poétique » de la perception, qui prend en compte la durée et l'espace. Effet produit sur la pesanteur de l'univers (1969, musée de Rochechouart) se compose de 20 petites photographies, prises à dix pas d'intervalle par l'artiste marchant « à la poursuite » du soleil se couchant au-dessus d'une forêt : tandis que cette forêt grandit sur la photographie, le soleil ne cesse d'échapper au spectateur. Il utilise les possibilités physiques et évocatrices des matériaux : deux blocs de granité sont reliés par un fil de cuivre (conduc-

teur d'énergie) et par une salade ; l'assemblage se défait lorsque la salade fane, indiquant que l'oeuvre existe dans la vie « réelle » (Senza Titolo, 1968, Paris, M. N. A. M.). Plus récemment, le travail d'Anselmo s'est recentré autour des problématiques, liées, de l'orientation (série des « Directions », depuis 1967, avec insertion d'une boussole indiquant le nord dans une masse généralement de pierre) et de la

pesanteur (grandes plaques de pierre enserrées de filins d'acier et pendus au mur, jouant avec l'horizontalité et mis en rapport avec de petites surfaces de peinture outremer – Vers l'outremer, 1984).

Anselmo a participé à toutes les expositions collectives de l'Arte povera, à la plupart des grandes manifestations internationales de sculpture, et s'est vu consacrer de nombreuses expositions individuelles, au Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven et au musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble (1980), au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1985, au M. A. C. de Lyon (1989), au M. A. M. de Nice (1996). En 1990, il représenta l'Italie lors de la 44e Biennale de Venise. On peut voir ses oeuvres notamment au M. N. A. M. de Paris, au musée Saint-Pierre de Lyon, à Grenoble, au musée de Rivoli (Italie), à l'Australian National Gal. de Canberra, au Van Abbemuseum, au Kröller-Müller Museum d'Otterlo.

ANTEPENDIUM.

Parement fixe ou mobile couvrant la face antérieure ou les côtés de l'autel.

Les parements sont exécutés en différents matériaux, selon la nature et la forme des autels qu'ils sont appelés à décorer (autel en forme de pierre du sacrifice, de sarcophage ou de table de repas). Il en existe en métal précieux, en pierre sculptée, en tissus brodés à l'aiguille, en drap uni dont la couleur répond aux prescriptions de la liturgie, en tissu peint (soie blanche peinte en grisaille : Parement de Narbonne, Louvre), en cuir peint (Saint-Wulfran d'Abbeville) et enfin en bois peint (musée de Vich, Catalogne).

Les antependia, appelés aussi « frontals », « devants d'autel » ou, en italien, paliotti, sont apparus en Europe dès l'époque carolingienne. D'un usage très fréquent en Espagne, en Italie, en Angleterre et en Allemagne du Xe au XVe s., les antependia en bois peint ou sculpté qui revêtent les autels en forme de sarcophage à arcatures, ou de coffre, sont moins connus en France. Les antependia ont été remplacés par des retables, ou dessus d'autel, que l'on posait

sur la table d'autel et qui étaient plus visibles des fidèles.

ANTOLINEZ José, peintre espagnol

(Madrid 1635 - id. 1675).

Cet élève de Francisco Rizi est l'une des personnalités les plus intéressantes de la peinture madrilène de son temps. Il est surtout connu pour ses interprétations de l'Immaculée Conception (1658, Prado ; 1666, Madrid, musée Lázaro Galdiano ; 1668, Munich, Alte Pin.), peintes dans une gamme délicate de tons froids qui font de lui l'émule madrilène de Murillo. À plusieurs reprises, il traite le Ravisement de la Madeleine (Prado ; Bucarest, musée) ou la Sainte repentante (Séville, musée des Beaux-Arts ; Madrid, coll. Santamarca) avec une verve très baroque. Dans certains tableaux de genre (le Marchand de tableaux, Munich, Alte Pin.), il semble s'être inspiré de Velázquez. Il est aussi un excellent portraitiste (l'Ambassadeur Lerche et ses amis, 1662, Copenhague, S. M. f. K. ; les deux Fillettes, Prado). Sa technique habile et délicate, avec des emprunts à Rubens et aux

Vénitiens, demeure très originale pour suggérer la vibration de l'atmosphère et la légèreté des tissus.

ANTONELLO DE MESSINE, peintre italien
(Messine v. 1430 - id. 1479).

Formé en Sicile et à Naples, où il fut, selon le témoignage de l'érudit Summonte (1524), l'élève de Colantonio, Antonello est considéré comme le plus grand artiste de l'Italie méridionale du milieu du XVe siècle. D'après Vasari, il aurait effectué un voyage d'études en Flandres ; cette hypothèse, qui trouva crédit auprès de quelques auteurs, doit cependant être écartée.

Dans la première moitié du XVe s., Naples et la Sicile ont des rapports étroits avec les peintures espagnole et flamande ; la Sicile est une véritable province culturelle de la péninsule Ibérique, elle-même puissamment marquée par la sensibilité poétique des Flandres. Naples, passée sous la domination de la famille d'Aragon, est devenue un centre très brillant qui attire des artistes venus de toutes parts et où l'on peut admirer aussi bien des oeuvres de J. Van Eyck, de P. Christus, de J. Baço ou de J. Rexach que des tapisseries des Flandres ou du nord de la France, des miniatures, des peintures françaises et provençales.

Entre 1450 et 1463, Antonello séjourne à plusieurs reprises à Naples, et l'éventua-

lité (fondée sur une interprétation erronée de certains documents) d'une rencontre avec P. Christus, à Milan, à cette époque, semble assez peu justifiée.

LES PREMIÈRES OEUVRES. Les premières oeuvres d'Antonello sont le Saint Zosime (cathédrale de Syracuse), la Vierge lisant ou Sainte Eulalie (Venise, coll. Forti) et celle de la W. A. G. de Baltimore. Dans ces oeuvres, des réminiscences de l'art du Valencien J. Baço confirment l'importance des liens qui unissaient alors Valence et la Sicile. Cependant, la manière provençale avait introduit d'autres caractères, en particulier une solennité de la composition et une simplification des formes. La production artistique napolitaine de cette époque, bien que peu abondante, reflète en effet certains échos de l'art de Jean Fouquet et du Maître de l'Annonciation d'Aix (Barthélemy d'Eyck), mêlés à des imitations plus littérales de la peinture flamande connue par des originaux de Van Eyck. Colantonio recueillit ces influences et les transmet à son brillant disciple. Enrichi par cet éclectisme pictural, Antonello assimila encore davantage l'art flamand, comme le prouvent en premier lieu les 2 panneaux du musée de Reggio de Calabre Abraham servi par les anges et Saint Jérôme en prière, puis, un peu plus tard, sa Crucifixion (musée de Bucarest). Son expérience napolitaine s'est nettement exprimée dans le polyptyque, auj. perdu, de S. Nicolò, pour lequel il s'inspira nettement du Retable de saint Vincent Ferrier à S. Pietro Martire à Naples, dû à Colantonio.

ANTONELLO ET LA RENAISSANCE TOSCANES.

En 1465, le Sauveur du monde (Londres, N. G.) prouve que la vision d'Antonello subit alors une nette métamorphose – tant du point de vue formel que du point de vue spirituel –, liée aux innovations toscanes. On peut noter dans

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

26

cette oeuvre la remarquable concrétisation de ce changement : un repentir modifia l'inclinaison des doigts de la main du Christ, non plus appuyés sur le thorax, mais traités en raccourci et dirigés vers le spectateur, qui se trouve désormais concerné et attiré dans le champ de ce nouvel espace pictural. Cette interprétation de l'espace est la marque d'une complète adhésion aux nouveautés les plus révolutionnaires de la Renaissance toscane, affirmée à Arezzo avec les chefs-d'oeuvre de Piero della Francesca,

dans lesquels la perspective donnait leur pleine valeur aux architectures et aux volumes. Il est difficile de déterminer à quel moment et de quelle manière se réalisa cette mutation artistique. Les documents siciliens ne mentionnent pas l'artiste entre 1465 et 1472 : il est possible qu'Antonello ait, à cette époque, effectué quelques séjours soit à Rome, soit à Milan ou à Venise et qu'il ait pu y connaître les expériences les plus avancées de la Renaissance aussi bien que des exemples directs de la peinture flamande. Lorsque l'on examine le Polyptyque de saint Grégoire (1473, musée de Messine), on remarque que la vision du peintre cristallise un tout autre ordre d'émotions : l'archaïsme analytique flamand des premières oeuvres apparaît absorbé de nouveau dans une texture originale, fondée sur la connaissance des récents travaux d'analyses perspective et volumétrique des théoriciens toscans. C'est avec l'Ecce Homo (1470, Metropolitan Museum), dont le thème fut repris dans des peintures auj. à Gênes (G. N. di Palazzo Spinola), à Piacenza (1473, collège Alberoni), à Vienne (1474, autref. coll. part.), pour aboutir plus tard à celui du Christ à la colonne (Louvre), et l'Annonciation de 1474 du Palazzolo Acreide (musée de Syracuse) que la Renaissance atteint son apogée dans l'Italie méridionale. Ces oeuvres témoignent de la parfaite adhésion d'Antonello à l'art de Piero della Francesca. L'artiste possède alors la pleine maîtrise des formes et des valeurs spatiales ; il a également conscience de la lumière, qui, dans une luminosité diffuse, détermine les volumes. Très pure et irréelle dans sa clarté ivoirine, la Madone Benson (Washington, N. G.) constitue un exemple caractéristique où la parfaite soumission à la rigueur du style s'associe à un lyrisme d'expression qui donne à la scène des inflexions tendres et familières. Par rapport à la Vierge lisant ou Sainte Rosalie (Baltimore, W. A. G.) ou à la Madone Salting (Londres, N. G.), que l'on considère comme les toutes premières oeuvres d'Antonello, la Madone Benson représente un aboutissement.

ANTONELLO À VENISE. En 1475-1476, Antonello est à Venise et exécute quelques portraits célèbres (Portrait d'inconnu, Rome, Gal. Borghèse ; le Condottiere, Louvre ; Portrait Trivulzio, Turin, Museo Civico), qui, avec ceux déjà peints peut-être auparavant (Cefalu, musée ; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza ; Metropolitan Museum ; Londres, N. G.), font de lui le plus grand portraitiste italien de quattrocento avant Leonard. Il peint l'émouvante Pietà du musée Correr et des retables qui comptent parmi les réalisations les plus solennelles de la peinture du XVe s. (Saint Sébastien pour l'église S. Giuliano, Dresde,

Gg ; la Madone avec des saints de S. Cassiano, fragments à Vienne, K. M.), grande « Sainte conversation » inspirée par celle de G. Bellini à San Giovanni e Paolo (détruite). La perfection de toutes ces oeuvres eut une influence décisive sur la peinture vénitienne de la fin du XVe siècle. Dans ses grandes réalisations, Antonello atteint à la pureté du rythme et des couleurs mises au service d'une large synthèse monumentale. Ses Crucifixions (1475, musée d'Anvers ; 1475 ou 1477, Londres, N. G.), tableaux de moindres dimensions, dénoncent au contraire une minutieuse objectivité descriptive, typiquement flamande. On peut rattacher à cette période son Saint Jérôme dans son cabinet de travail (Londres, N. G.), bien que certains auteurs considèrent cette peinture comme une oeuvre de jeunesse.

LA DERNIÈRE PÉRIODE. De retour de Sicile à la fin de 1476, Antonello peint une nouvelle Vierge de l'Annonciation (musée de Palerme) ; la précédente (Munich, Alte Pin.) avait été exécutée à la même époque que le Polyptyque de saint Grégoire. Cette oeuvre, suprême fruit de la dernière activité d'Antonello, est celle d'un artiste qui, étranger d'abord à la Renaissance, en fut l'un des promoteurs, tout en conservant une position d'indépendance absolue. Le génie d'Antonello n'eut que peu de répercussions en Sicile (bien que son fils Jacobello ait copié et sans doute terminé certaines de ses oeuvres) et dans l'Italie méridionale, pauvres en véritables artistes créateurs. C'est au contraire à Venise qu'Antonello exerça une influence profonde et que la richesse de son oeuvre ouvrit des perspectives déterminantes pour les grands peintres de la nouvelle génération, en particulier Montegna et Carpaccio.

ANTONIAZZO ROMANO (Antonio di

Benedetto Aquilio degli Aquili, dit),

peintre italien

(actif de 1460 à 1510 à Rome et dans le Latium). S'il fut influencé à ses débuts par Fra Angelico, B. Gozzoli et surtout Piero della Francesca (Re table du Museo Civico de Rieti, 1464), Antoniazzo est surtout connu comme le principal élève de Melozzo da Forlì. Des années du séjour romain datent le triptyque de l'église S. Francesco de Subiaco (1467) et les fresques monastère de Tor de' Specchi à Rome. En 1469, l'artiste peint pour le couvent des Augustiniens, au champ de Mars, les armes du cardinal de Rohan, dessinées par Rossellino. La période la mieux connue de son oeuvre se

situé entre 1480 et 1490 ; fixé à Rome, l'artiste travaille beaucoup au Vatican aux côtés de Melozzo da Forlì. Sans doute est-ce à cette période, et pas plus tôt, qu'Antoniazio subit de façon profonde l'ascendant de Melozzo, particulièrement sensible dans les peintures de la modeste Camera di Santa Caterina (1482, S. Maria sopra Minerva, où se trouve aussi l'Annonciation Torquemada), ou dans l'imposante Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant Jésus (coll. part.), peinte sur fond d'or, ainsi que dans les très belles peintures de S. Giovanni Evangelista de Tivoli. Mais Antoniazio a sa personnalité propre. Son art est profondément enraciné dans la tradition médiévale :

on lui attribue l'interprétation de la Navicella de Giotto (Avignon, Petit Palais). En 1480-1482, Pérugin travaille à la chapelle Sixtine. Cette rencontre, comme celle, en 1474, de Ghirlandaio, présent à la bibl. Vaticane, devait enrichir l'art d'Antoniazio d'accents ombriens déjà perceptibles dans des oeuvres antérieures (Madones, Avignon, Petit Palais ; musée de Détroit ; musée de Houston ; Pérouse, G. N. et Triptyque Caetani, Fondi, S. Pietro). Les oeuvres les plus personnelles se situent entre 1480 et 1485 (Crucifixion avec saint François de Lewisburg, Burcknell University, définie par R. Longhi comme « à mi-chemin » entre les Florentins et Melozzo ; Nativité, Rome, G. N., Gal. Barberini, autref. donnée à Domenico Ghirlandaio ; Madone de Velletri, Museo Capitulare ; Trois Saints, Montefalco, S. Francesco, oeuvre d'une très belle inspiration).

Dans les années 1485-1490, l'attraction pour la grâce ombrienne l'emporte sur la rigueur et les recherches spatiales des oeuvres déjà citées. L'art d'Antoniazio tend à devenir plus conventionnel, avec des schémas de composition plus stéréotypés ou plus confus : Triptyque de la Sainte Face (Prado), qui provient selon toute vraisemblance de S. Giacomo degli Spagnoli de Rome, Madone du tribunal de la Sacra Rota (Vatican, pin.) et plusieurs Madones et saints (Rome, G. N., Gal. Barberini et Saint-Paul-hors-les-Murs ; Capoue, cathédrale). La dernière oeuvre datée est la pala de S. Maria del Prato à Campagnano (1497), dont on ne conserve que le fragment du Museo Civico de Viterbe.

À travers cette production très abondante, Antoniazio apparaît comme la personnalité la plus importante du XVe s. à Rome. Il fut un véritable chef d'école et eut d'innombrables imitateurs, dont les oeuvres sont globalement classées sous son nom.

ANTONIO VENEZIANO

(Antonio di Francesco da Venezia, dit),

peintre italien

(actif entre 1369 et 1388).

En 1369-1370, sa présence est attestée à Sienne ; en 1374, il est inscrit à l'« Arte dei medici e speziali » de Florence ; de 1384 à 1387, il travaille aux fresques du Campo Santo de Pise, illustrant les trois derniers épisodes de la Vie de saint Rainier ; enfin, il date de 1388 le tableau de la Confraternité de S. Niccolò Reale à Palerme (musée diocésain). Malgré son origine vénitienne, qui a suggéré des rapprochements assez discutables avec des artistes du nord de l'Italie tels que Tommaso da Modena, Antonio Veneziano se rattache à l'école toscane : dans la décoration à fresque du tabernacle de la Torre degli Agli à Novoli, près de Florence, son style, nettement florentin, se situe dans la grande tradition de la première moitié du trecento plus que dans le courant d'Orcagna. On a supposé qu'il avait pu collaborer avec Andrea da Firenze pour les fresques de celui-ci à Santa Maria Novella de Florence. La netteté incisive des formes doit beaucoup à l'exemple de T. Gaddi, alors que l'expression un peu lourde des personnages s'inspire de F. Traini, qu'Antonio a certainement-

downloadModeText.vue.download 28 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

27

ment étudié durant son séjour pisan, comme le démontre le polyptyque (démembré) de la Madone à l'Enfant (Boston, M. F. A.) avec les Saints Pierre, Paul, Barthélemy et André (coll. part.). Parmi ses autres oeuvres, on peut citer une Vierge à l'Enfant avec des anges, au musée de Hanovre, centre d'un polyptyque dont les musées de Berlin conservent d'autres éléments.

ANVERSOIS (MANIÉRISTES).

Dénomination collective d'un groupe de peintres, pour la plupart anonymes, actifs à Anvers v. 1520.

Les tableaux, assez voisins, des maniéristes anversois peuvent être rassemblés autour de l'oeuvre de quelques artistes connus comme Jan de Beer et Jan Wellens de Cock, qui présentent les mêmes caractéristiques. Presque

identique au mouvement contemporain de l'école de Cornelis Engebrechtsz, à Leyde, et assez différent dans l'esprit, encore gothique, du maniérisme de la fin du XVIe s., d'inspiration à l'origine uniquement italienne, le courant anversois du début du XVIe s. semble être né d'une évolution vers l'irréalité du courant de la Devotio moderna renouvelée de la fin du XVe s., représenté par Colijn de Coter, en opposition aux tendances nouvelles de la Renaissance italienne qui s'implantait dans les Pays-Bas autour de Gossaert et de Van Orley. Les pseudo-maniéristes ont essayé de transformer, en les exagérant, les formes traditionnelles. Ainsi la réalité, seule référence des primitifs flamands, se trouve-t-elle mêlée à l'imaginaire. La sérénité résultant de l'assurance métaphysique du Moyen Âge fait place à l'inquiétude et au doute. Cependant, les thèmes restent traditionnels : surtout l'Adoration des mages. Mais les maniéristes anversois expriment toute l'angoisse d'un siècle qui a commencé sous le signe de l'oeuvre tragique et hallucinante de Bosch. Et la peinture, à la conquête d'une nouvelle liberté, suit l'impulsion nerveuse de l'esprit et de la main ; les formes deviennent gracieuses, capricieuses, voire fantasques, les figures sont allongées et contorsionnées. Des scènes mouvementées se déroulent dans un cadre d'architectures compliquées, dans un décor sculptural touffu, sous un amas de détails ornementaux. Les plis des vêtements, détaillés à l'excès, flottent en volutes. Les personnages, entraînés par le mouvement général, commencent à s'agiter inutilement. Dans la composition, le dynamisme triomphe et le groupement asymétrique provoque souvent chez les maîtres de moindre importance un manque d'unité et de synthèse qui crée désordre et confusion. On recherche l'exotisme, le rythme, les contrastes. Même dans le coloris se manifeste l'exagération. Ce mouvement a eu un succès international très important, et l'on trouve des tableaux le représentant dans tous les musées de l'Europe, preuve d'une correspondance entre les sentiments religieux encore presque médiévaux d'une partie de la société du temps, en réaction contre les audaces de la peinture « moderne », d'origine clairement italienne. À l'historien d'art Max Jacob Friedlän-

der revient le mérite d'avoir démêlé la production de ces artistes anonymes.

APPEL Karel, peintre néerlandais

(Amsterdam 1921).

Il étudia à l'Académie d'Amsterdam (1940-1943) et fit sa première exposition en 1946 à Groningue. Ses débuts furent marqués par

l'influence, très brève, de Picasso, de Matisse, puis de Dubuffet. L'écriture sommaire, inspirée par les dessins d'enfants, et les contrastes de tons agressifs caractérisent ses sculptures souvent polychromes et ses peintures exécutées de 1947 à 1952 env., période qui inclut son activité au groupe Cobra. L'évolution d'Appel, installé à Paris depuis 1950, s'effectua en faveur d'un métier riche de matière et de couleur sonore et appliqué à différents thèmes, figures, portraits, paysages, nus. Un voyage en Amérique (1957), où il prend connaissance de l'Action Painting, inaugure une phase (jusque v. 1960) où l'exécution dynamique, animant toute la surface, tend à dissoudre le motif (Deux Têtes dans un paysage, 1968). Les oeuvres suivantes, toujours imprégnées du même esprit soit violent, soit pathétique, ont bénéficié de cette expérience et joignent dans les meilleurs moments la qualité picturale à la liberté de l'interprétation : suite de Nus (1962), Bagarre (1964), Visages-paysages (1977). Appel reçut plusieurs commandes officielles en Hollande (cafétéria du Stedelijk Museum d'Amsterdam, 1951) et peignit le décor mural du restaurant de l'Unesco, à Paris (1958). Il a exposé à Paris (C. N. A. C.) des sculptures polychromes (1968) témoignant d'un certain retour à l'esprit de Cobra (Oiseau et fleur, 1968, contre-plaqué et polystyrène expansé) ; on lui doit aussi de nombreuses lithographies. En 1976, il exécute avec Alechinsky une suite de dix peintures à l'encre (les Encres à deux pincesaux). Une exposition au Museum Boymans de Rotterdam en 1981 fut uniquement constituée de ses peintures des trois dernières années, au cours desquelles il a soumis son geste à une discipline en peignant par courtes ha-chures (série des champs, 1979, et des Fenêtres, 1980). Une certaine austérité se fait jour dans ses thèmes (Sur la tombe, 1981) aussi bien que dans son chromatisme renouvelé : des bruns, des gris, des verts sombres. Quand, au cours des années quatre-vingt, un retour à l'expressionnisme figuratif ou à une « figuration libre » devient une des tendances dominantes en peinture, Appel peut sans difficulté s'intégrer à ce courant par de grandes toiles très librement traitées comme Nuages au-dessus du village (1984). La Moderna Galerija de Ljubljana (Slovenie) lui a consacré une exposition en 1996.

APPIANI Andrea, peintre italien

(Milan 1754 - id. 1817).

Il étudie à Milan sous la direction de différents maîtres ; de cette formation, il conservera une finesse d'exécution qui adoucit la froideur néoclassique de ses oeuvres (Histoire d'Amour et Psyché, 1789, Monza, Villa royale). Lié au

cercle de l'architecte Piermarini, il effectue des études préalables à la manière de Léonard de Vinci, qui témoignent du classicisme d'esprit néo-grec vers lequel il tend. Dans les fresques

de la coupole de S. Celso à Milan (1792), il se souvient de Corrège et de Dominiquin. Même après 1796, lorsque Appiani subit l'influence de David et qu'il reçoit des charges et des commandes de portraits officiels (en 1805, il est nommé « premier peintre » de Napoléon Ier), sa peinture conserve la même fluidité de facture (Jacob et Rachel, 1795-1805 env. ; Portrait de Vincenzo Monti, 1805, Rome, G. A. M. ; Apollon et Daphné, 1811, Brera). Au cours de cette période, le style de ses oeuvres les plus importantes s'infléchit vers l'héroïsme tout en révélant un sens aigu de la réalité contemporaine : frise monochrome des Fastes napoléoniens (1803-1807, Milan, Palais royal, salle des Cariatides, détruite en 1943).

Appiani fut apprécié par ses contemporains, tant pour ses peintures commémoratives et allégoriques (Apothéose de Napoléon Ier, 1808) que pour ses portraits (portraits du Général Louis-Charles-Antoine Desaix et de Madame Regnaud de Saint-Jean-d'Angély, Versailles).

APPRÊT

La couche d'apprêt, solution très diluée de colle, est appliquée sur le support de toile ou de bois afin de réduire son pouvoir absorbant et sa porosité et afin d'augmenter l'adhérence des enduits de préparation et celle de la peinture.

Cet encollage, ou couche d'apprêt, qui isole les fibres de la toile de l'action néfaste de l'huile, est donc particulièrement recommandé. On utilise pour ce faire de la colle de peau ou de la colle de caséine auxquelles on ajoute un désinfectant acide pour éviter qu'elles ne se putréfient. La colle de caséine convient mieux aux panneaux anciens, que l'on encolle avec soin sur les deux faces.

APT ou ABT Ulrich (dit l'Ancien)

peintre allemand

(Augsbourg ? v. 1455/1460 - id. 1532).

Il est connu à Augsbourg par des documents de 1481 à 1531. Auteur de nombreux retables exécutés à Augsbourg ou dans les environs (Martyre de sainte Afra, v. 1496, chapelle Sainte-Afra [Lechfeld] ; retable de la chapelle du Fronhof, 1512 ; retable de Rehlingen, Crucifixion, 1517,

musée d'Augsbourg), il est l'artiste le plus marquant du groupe dit « flamingant » de l'école d'Augsbourg. L'Adoration des mages, volet provenant du retable de l'église Sainte-Croix d'Augsbourg (v. 1510, Louvre) est caractéristique de son style réaliste, où l'accent est mis sur le volume des personnages, et de sa technique haute en couleur. Le second volet, une Adoration de l'Enfant, est conservé à Karlsruhe. On attribue également à l'artiste des portraits : Portrait d'homme (Vaduz, coll. Liechtenstein) et Portrait d'un couple (1512, Metropolitan Museum). Ulrich Apt eut trois fils : Jacob († 1518), Ulrich le Jeune (mentionné entre 1512 et 1520) et Michael (mentionné à Augsbourg entre 1520 et 1527), qui ont dû largement participer à l'élaboration, notamment, du

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

28

retable de Rehlingen et de celui de l'Université (v. 1512-1513, Munich, Alte Pin.).

AQUARELLE.

Peinture à la détrempe dans laquelle les couleurs, solubles dans l'eau additionnée de gomme arabique ou d'une substance chimique en tenant lieu, sont appliquées sur un support de papier ou de carton.

À la différence des couleurs de la gouache, qui sont opaques, celles de l'aquarelle sont transparentes ; étendues à l'aide d'un gros pinceau à poils souples, les couleurs très délayées constituent des fonds clairs, laissant transparaître le blanc du papier, qui joue ainsi le rôle d'une véritable couleur. Les tons généraux posés, on peut rehausser les détails en utilisant un pinceau effilé, chargé de couleurs moins détrempées.

DES ORIGINES AU XVIII^e SIÈCLE. Connue des Égyptiens dès le II^e s. av. J.-C., la technique de l'aquarelle fut utilisée au Moyen Âge dans les enluminures et pour le coloriage des premiers livres à gravure. Cennini emploie ce terme pour désigner la peinture à l'eau, et plus spécialement les encres obtenues par la macération des plantes et des minéraux.

Détrônée par la peinture à la caséine et la peinture à l'huile, l'aquarelle connaîtra une longue éclipse jusqu'à la réhabilitation de la peinture à l'eau au XVIII^e siècle. Cependant, Dürer l'utilise pour les études de paysages exé-

cutées durant son voyage à travers les Alpes et l'Italie en 1490, puis pour représenter dans leurs plus petits détails fleurs et oiseaux (Albertina). Particulièrement adaptée aux notations précises, l'aquarelle est également employée au XVIIe s. pour les portraits en miniature, par Holbein notamment, et les planches naturalistes, comme celles de Gaston d'Orléans. Au XVIIIe s., peintres de fleurs et paysagistes flamands (Avercamp, Cuyp, Van Goyen, Van Ostade) traduisent quelquefois par l'aquarelle leur observation minutieuse ; sur un mode plus souple, Rubens et Jordaens ponctuent parfois leurs dessins de touches aquarellées.

LE XVIIIe SIÈCLE. En France, le retour à une expression plus spontanée de la nature et le renouveau du prestige de Rubens s'accompagnent, au début du XVIIIe s., de quelques tentatives, comme celles d'Oudry, par exemple. Cependant, ni Watteau, ni Chardin, ni Boucher ne pratiqueront l'aquarelle. Le vocable lui-même n'est pas encore bien défini ; il ne se distingue de la détrempe que v. 1760, et Diderot emploie indifféremment les termes de gouache et d'aquarelle. La multiplication des petits paysages des « védutistes » vénitiens favorise peu à peu le renouveau de la peinture à l'eau ; Durameau, Fragonard, Hubert Robert, qui l'ont vue pratiquée lors de leurs voyages, rapportent d'Italie des paysages exécutés à l'aquarelle. Et c'est seulement sous Louis XVI que les aquarellistes sont acceptés au sein de l'Académie. Gabriel de Saint-Aubin, Lespinasse, Lallemand, Watteau de Lille, dans leurs scènes de genre, Louis-Gabriel Moreau, dans ses pay-

sages de plein air, utilisent fréquemment cette technique, souvent liée à la plume.

LE XIXe SIÈCLE. Au XIXe s., l'aquarelle devient une expression particulièrement britannique ; la Royal Water Color Society est fondée à Londres en 1804. Dans les trois premières décennies du siècle, Sandby, Bonington, Constable, Turner et les frères Fielding lui confèrent une dimension nouvelle. Turner et surtout le peintre américain Whistler modifient le procédé en mouillant préalablement le support. Les oeuvres anglaises et les contacts personnels (notamment avec Bonington) exercent, dès 1820-1825, une influence déterminante sur les romantiques français, dont la sensibilité s'accommode particulièrement de la liberté et de la rapidité de la touche. Gérault exprime par l'aquarelle une attention plus directe portée au réel dans ses marchés aux chevaux et ses paysages d'atmosphère. Delacroix, qui adopte souvent cette technique pour ses études, peint une série de paysages à

l'abbaye de Valmont en 1829 et en 1831, et lui doit ses plus dynamiques études de chevaux. De son voyage en Auvergne et en Provence, Paul Huet a rapporté des aquarelles, qu'il utilise pour ses tableaux de composition, comme Théodore Rousseau au retour de ses voyages en Auvergne, en Normandie, en Vendée ; tous deux travaillent beaucoup à l'aquarelle dans les environs de Fontainebleau. Si elles étaient exécutées en plein air, ces réalisations ne constituaient encore que des pochades, que l'on reprenait en atelier. Delaroche, Devéria, Charlet, Meissonier, Decamps s'exercèrent aussi à la peinture à l'eau.

LA FIN DU XIXe SIÈCLE ET LE XXe SIÈCLE.

À partir de la seconde moitié du XIXe s., une certaine tendance vers un traitement moins spécifique à la technique (par la surcharge et la recherche d'une densité des tons) marque l'intérêt grandissant qu'on porte à l'aquarelle en tant que moyen d'expression proprement picturale. Les précurseurs de l'impressionnisme, Boudin et surtout Jongkind, lui doivent leurs pages les plus spontanées, dans lesquelles la définition graphique est subtilement équilibrée par la tache. Cézanne, que l'achèvement de ses tableaux tourmentait, pratiqua l'aquarelle avec un rare bonheur. En effet, la peinture à l'huile, dès la fin du XIXe s., ne correspond plus à la sensibilité plus vive de l'artiste, et, jusqu'à une date récente, l'aquarelle représenta des moments privilégiés dans la carrière de bien des artistes qui l'exploitent de manière personnelle. Les feuilles hollandaises et parisiennes de Van Gogh font intervenir la saturation de la teinte autant que l'effet du lavis. Les études de danseuses de Rodin, où la tache et le trait jouent en contrepoint rythmique, restituent un volume coloré. Les nus de Rouault définissent d'une manière plus serrée le sujet, et c'est une lumière monochrome, bleue ou rose, qui restitue le modelé des chairs. Des peintres souvent trop insistants dans leurs tableaux (Dunoyer de Segonzac, Signac) furent plus habiles en utilisant l'aquarelle. Dans les pays germaniques, en particulier, l'aquarelle a été pratiquée au XXe s. avec maîtrise. Kandinsky y a d'abord expérimenté la non-figuration pure. Egon Schiele

sertit les teintes dans un graphisme acéré ; Nolde rend au contraire le volume par des juxtapositions de couleurs intenses. Lors de leur voyage en Tunisie (1914), Klee et Macke reviennent à une technique plus traditionnelle vivifiée par l'exemple de Cézanne et la leçon du cubisme analytique. Plus récemment, J. Bissier s'est rapproché de la poétique extrême-orientale, où abstraction et nature fusionnent, tandis que Wols et Michaux ont annexé à l'aquarelle

un nouveau domaine en fixant sur le papier les traces des mouvements spasmodiques issus de l'inconscient.

Depuis 1960 environ, il semble que l'évolution générale de l'art vers un renouvellement complet de la thématique et des techniques atteigne l'aquarelle au même titre que les autres procédés traditionnels.

AQUATINTE.

Procédé de gravure apparenté à l'eau-forte et destiné à obtenir des effets de teinte en aplat comparables à ceux du lavis pour le dessin. Au lieu de faire mordre par l'acide un trait enlevé sur le vernis, comme on le fait pour l'eau-forte, on crée une surface protectrice poreuse qui, à la morsure, donne un grain, c'est-à-dire une surface pointillée. On obtient toute une gamme de teintes en posant successivement plusieurs grains. On peut obtenir la couche protectrice poreuse de diverses manières. Le procédé classique consiste à recouvrir la planche d'une poudre de résine, puis à faire chauffer cette poudre pour que ses grains adhèrent à la planche. Avant de faire mordre la planche à l'acide, on réserve les parties qui resteront blanches en y appliquant un vernis au pinceau. On peut aussi obtenir certaines teintes en posant directement de l'acide au pinceau sur la planche.

ARCANGELO DI COLA DA CAMERINO,
peintre italien

(documenté de 1416 à 1429).

Formé sans doute dans sa province natale auprès de Carlo da Camerino comme le prouvent ses premières oeuvres (Madone de la pin. de Camerino, fresque à S. Marco d'Osimo), Arcangelo di Cola fut surtout marqué par l'oeuvre de Gentile da Fabriano, qu'il connut lors de son séjour à Florence, où il résida au moins de 1420 à 1422. Dans la Madone d'humilité (musée d'Ancône), on décèle facilement les éléments de sa première formation archaïque et de goût gothique, sur lesquels se greffe une réaction très vive aux rythmes précieux que son compatriote, venant d'Italie du Nord, divulguait à Florence. Cette réaction est encore plus complète dans le Diptyque signé de la Frick Coll. (New York), son chef-d'oeuvre. Il fut marqué, comme tant d'autres peintres toscans, par la crise provoquée par l'art révolutionnaire de Masaccio, qu'il essaya de concilier avec la tradition gothique. On sait qu'il se rendit en 1423 à Rome et qu'il retourna peu après dans sa région natale. Mais ses oeuvres (Madone de l'église S. Ippolito

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

29

e Donato, à Bibbiena) continuèrent à témoigner de rapports constants avec Florence.

ARCIMBOLDO Giuseppe, peintre italien

(Milan 1527 - id. 1593).

Il commença à travailler avec son père vers le milieu du XVI^e s., au dôme de Milan, comme maître verrier, pratique dont il gardera le goût des couleurs froides et vives. En 1558, il dessina des cartons pour une série de tapisseries, conservées à la cathédrale de Côme, dont les bordures offrent déjà les caractères d'une ornementation maniériste. Appelé à Prague, en 1562, par Ferdinand I^{er}, il y fut ensuite protégé par les empereurs Maximilien II et Rodolphe II. Ce dernier le nomma comte palatin en 1591. Arcimboldo se spécialisa dans les caprices picturaux où la juxtaposition d'objets, de fleurs, de fruits, de coquillages recompose les figures humaines ou allégoriques des Saisons ou des Éléments (1563, 1566, Vienne, K. M. ; Louvre). Il unit le goût bizarre et morbide du maniérisme des écoles du Nord (Wunderkammer, « Cabinet des merveilles », collections de monstres et de curiosités de la nature) à la tradition des caricatures de Léonard de Vinci et à la vogue de la peinture « de genre » des Campi, en particulier de Vincenzo. Arcimboldo fut redécouvert à la faveur du goût surréaliste. Curiosités, allégorie ou transposition métaphysique, ces différentes interprétations de son oeuvre sont les éléments de « l'effet Arcimboldo », titre d'une exposition organisée à Venise (Pal. Grassi) en 1987.

ARDEN QUIN Carmelo, peintre uruguayen (Riviera 1913).

Dès ses débuts, l'activité de Carmelo Arden Quin manifeste le foisonnement intellectuel et artistique de l'Amérique latine à partir des années quarante, unissant dans des projets communs aussi bien des artistes que des poètes ou des écrivains. Il rencontre en 1935 à Montevideo son compatriote Torrès-Garcia ; sa peinture passe alors du cubisme, appris au Brésil, à l'abstraction. Avec sa participation, il crée en 1941, au Paraguay, la revue d'avant-garde Arturo, où se manifestent également Huidobro, Rothfuss, Torres et, en 1942, Szenes, Vieira da Silva, Bailey. En 1943, il crée un groupe du

même nom à Buenos Aires, où l'on trouve le nom de G. Kosice. En 1945, il fonde le groupe Art Concret-Invention, qui s'inspire de Mondrian, de Moholy-Nagy et des constructivistes russes ; il est suivi, en 1946, d'un groupe : Madi (« matérialisme dialectique »), qui est exporté en France, à partir de 1948, lorsqu'il s'installe à Paris. À travers une théorie fortement teintée de marxisme, ses manifestes contiennent des idées fondamentales sur les questions de la participation du spectateur et du mouvement comme composantes de l'oeuvre d'art, abondamment reprises dans les années cinquante par les artistes du cinétisme. Pour ses propres oeuvres, il refuse généralement le cadre rectangulaire de la peinture traditionnelle (la « fenêtre » de la Renaissance) et dispose des formes géométriques, symétriques ou non, sur des supports polygonaux irréguliers (les « formes-tableaux », anticipant sur le shaped-canvas du

minimalisme américain). Il réalise également, dès 1943, des reliefs comportant des éléments mobiles (les « coplanals ») ; en 1953, la salle Madi du Salon des Réalités Nouvelles montrait ses tableaux « optique-vibration » et des sculptures mobiles à moteur. De 1962 à 1966, il fonde et anime la revue Ailleurs ; il est également auteur de poèmes et de livres transformables. En 1985, il a une exposition à São Paulo au Museo d'Arte Contemporaneo. L'artiste est représenté dans de nombreuses collections privées et publiques, en particulier au M. N. A. M. de Paris et au musée de Grenoble.

ARDOISE.

Support utilisé parfois pour des tableaux de petite taille, en général au XVII^e s., dans les pays nordiques et en Italie (Vérone) ; la couleur de l'ardoise peut être réservée pour suggérer les fonds sombres.

ARELLANO Juan de, peintre espagnol

(Santorcaz, prov. de Madrid, 1614 - Madrid 1676). Élève du Madrilène Juan de Solís, peu doué pour les sujets de composition, il se spécialisa dans la peinture de fleurs, dont il devint en Espagne le maître incontesté. Ses premières oeuvres dénotent une influence flamande (Fleurs et paysage, 1652, Prado), mais, par la suite, il s'inspira des Italiens, notamment de M. Nuzzi ou de M. Caffi, dont il atteint fréquemment la maîtrise (Corbeille de fleurs, musée de Besançon). Certaines de ses compositions florales peuvent avoir une signification allégorique comme la vanité de la beauté, telle cette corbeille aux fleurs épanouies qui se reflète dans un miroir (musée de la Coruña).

ARIKHA Avigdor, artiste franco-israélien

(Bukovina, Roumanie, 1929).

Survivant d'un camp de concentration, il rejoint la Palestine en 1944 et sert dans l'armée tout en dessinant. À Paris en 1949, il s'inscrit à l'École des beaux-arts, visite l'Italie puis séjourne à Stockholm et à Londres. Il illustre Rilke, Lagerkvist, Gogol et Beckett ; il se lie avec ce dernier, dont il dessinera et gravera souvent le portrait. À partir de 1958 sa peinture devient abstraite : dramatiques, ses toiles opposent des formes vives et anguleuses dans un coloris vibrant de rouges, de blancs, et surtout de noirs. Il reçoit alors des commandes pour des travaux décoratifs (tapisseries, vitraux, mosaïques). Après 1965, il abandonne la peinture, se tourne vers l'histoire de l'art et se consacre au dessin d'après nature et à la gravure. À la fin de 1973, il commence à peindre d'après nature (Anne de dos, Paris, M. N. A. M.). Il se consacre depuis à la peinture et au dessin, toujours vivement exécutés, le plus souvent en une seule journée : portraits d'Anne Atik, sa femme, de ses filles, de ses amis, autoportraits ; vues de son appartement et de son atelier ; natures mortes de tous types ; paysages de New York ou de Jérusalem ; modèles nus. Virtuose des techniques de la gravure, il élargit sa technique de peintre à l'aquarelle et au pastel. Tendus, vibrants, d'une belle saveur picturale et en même temps d'une totale rigueur, les tableaux d'Arikha témoignent, comme ses dessins à

la fois énergiques, élégants et sensuels, de sa grande culture et de son intime connaissance des peintres du passé : historien d'art, il est l'auteur d'études et d'expositions consacrées à de nombreux peintres, dont Ingres et Poussin. Il expose régulièrement à la Gal. Marlborough, à Londres et à New York. Les musées de Houston, de Dijon, d'Édimbourg, notamment, lui ont consacré des expositions. Il est représenté dans les principaux musées d'Israël, au M. N. A. M. de Paris (Marie-Catherine, 1982), à Marseille (Miroir dans l'atelier, 1987, musée Cantini), à Amsterdam (Stedelijk Museum), à Boston, Copenhague et Édimbourg (la Reine Mère Élisabeth, 1983, Scottish N. P. G. : Lord Home, 1988, id.) et à Jérusalem, en 1998-1999.

ARMAN Fernandez Pierre,

artiste américain d'origine française

(Nice 1928).

Il étudie à Nice et à l'École du Louvre à Paris.

Il cherche sa voie d'abord dans la peinture (Allures aux bretelles, 1959, musée de Nice), puis, en 1959, entreprend à Nice ses premières « accumulations » d'objets de séries enserrés dans des boîtes ou des vitrines et inaugure ainsi un nouveau mode d'appropriation du réel quotidien (Home, Sweet Home, 1960, accumulation de masques à gaz dans une boîte, Paris, M. N. A. M.). À ce titre, il participe en 1960 à la fondation du groupe des Nouveaux Réalistes, dont le critique Pierre Restany avait rédigé le programme. Après la manifestation du « Vide » réalisée par Y. Klein, qui proposait une exposition de murs vides, Arman lui oppose celle du « Plein », en transformant la même petite galerie parisienne Iris Clert en poubelle remplie de détrit. Plus tard, Arman manifeste ses « colères » en brisant des objets ménagers ou des instruments de musique, dont il assemble les morceaux en panoplie (Chopin's Waterloo, 1962, Paris, M. N. A. M.). À la virulence expressive de ses compositions, surtout dans les « violons éclatés », il associe un effet esthétique plus avoué que dans ses accumulations. Il est revenu à celles-ci dans les œuvres exposées au début de 1969 à Paris, gal. Sonnabend et Fels, où il exploite à des fins décoratives le thème des instruments du peintre : couteaux à palette, tubes de couleurs, pinces ; en revanche, l'accumulation de crucifix détériorés relève d'un humour désacralisant plus incisif. Dans les « accumulations Renault » (1969, Paris, musée des Arts décoratifs), l'objet industrialisé – et par excellence celui qui entre dans la construction de l'automobile – est traité comme un véritable matériau pictural par la manière dont il sollicite le sens visuel et tactile, une fois enchâssé dans le Plexiglas. De même, la saturation de la surface rejoint la technique américaine du all over, où la répétition du geste et du motif permet d'occuper entièrement l'espace.

En 1976-1977, Arman emploie un vocabulaire d'objets divers utilitaires, comme des outils (marteaux, pioches, scies), qu'il soude ensemble, échappant ainsi à la forme cubique. Dans les années quatre-vingt, l'usage du bronze entraîne une unification des matériaux, qui, s'éloignant largement du caractère critique et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

30

violent des premières accumulations, se figent dans les jeux de formes et de rythmes. À partir de 1987, dans des accumulations de brosses

de peintre colorées sur des toiles, l'artiste est revenu, par l'intermédiaire de l'outil du peintre, au cadre du tableau. Arman a réalisé de nombreuses accumulations monumentales dans le cadre de commandes publiques, en France et aux États-Unis : le Fossile mécanique de Dijon constitué de rouages industriels dans du béton (1974, Institut universitaire de technologie de Dijon), l'Heure de tous et Consigne à vie (1985, Paris, devant la gare Saint-Lazare), Long Term Parking constitué de 59 voitures empilées sur 18 m de haut et prises dans 1 900 tonnes de béton (1982, Jouy-en-Josas, fondation Cartier). Une rétrospective de l'oeuvre d'Arman a été organisée en 1998 par la G. N. du Jeu de Paume (Paris).

ARMLEDER John Michael, peintre suisse

(Genève 1948).

Armleder suivit le cours de John Epstein en 1969 à la Glamorgan Summer School en Angleterre, après avoir étudié à l'École des beaux-arts de Genève (1966-1967). La même année, il fonde avec P. Lucchini et Cl. Rychner le groupe Écart, un collectif d'artistes qui se donne pour tâche d'aborder tous les aspects de la réalité artistique depuis la création jusqu'à la médiation. Le groupe organise de nombreuses expositions d'artistes souvent issus du mouvement Fluxus (J. Beuys, J. Cage, G. Maciunas, B. Vautier). À cette activité s'ajoute la réalisation de performances et concerts (Conversation pour John Cage, 1973, Genève ; Fluxconcert pour George Maciunas, 1980, id.).

Fortement marqué par l'abstraction géométrique, J. Armleder commence en 1980 à peindre des oeuvres abstraites. Ses toiles géométriques sont souvent des compositions simples où la couleur et la matière jouent un rôle important (Sans titre, 1984, Dijon, F. R. A. C. de Bourgogne). Héritier des maîtres du formalisme et conscient de venir après les grandes figures de la modernité, il n'invente pas mais réactualise un style, une tendance qui fut connue sous le nom de Néo-Géo par opposition à la nouvelle figuration, qui dominait alors la scène internationale (Sans titre/Forthelove of Daisy, 1986, Genève, musée d'Art et d'Histoire).

Armleder réalise également de nombreuses installations « Sculptures Fournitures » dans lesquelles il établit une relation d'équivalence entre la sculpture et la peinture (Sans titre [FS 99], 1986, Saint-Étienne, M. A. M.). Il participe à de nombreuses expositions internationales : la Biennale de Venise en 1986 et la

Documenta 7 en 1987. Une première exposition rétrospective a eu lieu en 1987 (Winterthur, Düsseldorf, Paris, Berlin) et en 1990, à Genève, une rétrospective de ses « Sculptures Fournitures ».

ARMORY SHOW.

Nom donné à l'Exposition internationale d'art moderne qui s'ouvrit à New York dans les

locaux de la caserne du 69e régiment, sur la 25e rue, le 17 février 1913.

Cette manifestation, décisive pour le développement de l'art américain au XXe s., fut présentée ensuite avec quelques modifications à Chicago et à Boston. La peinture moderne européenne se trouva ainsi introduite aux États-Unis avec une ampleur sans égale. Près de 300 000 visiteurs l'avaient vue quand l'exposition ferma ses portes à Boston. Elle suscita d'innombrables controverses, voire le scandale. Organisée par un petit groupe d'artistes américains antiacadémiques et partiellement assimilés à l'Ash-Can School, l'exposition pouvait représenter la version américaine du Sonderbund colonais de 1912, mais elle comprenait des oeuvres de nombreux Américains aussi bien que d'artistes du début du XIXe s. (au total quelque 1 600 peintures, sculptures et dessins) et fut une révélation brutale pour un public vaste et non averti. Les oeuvres des postimpressionnistes (Cézanne, Van Gogh, Gauguin) reçurent un accueil enthousiaste qui éclipsa complètement leurs timides imitateurs américains comme Hassam, Twatchman et même Glackens. Les toiles des cubistes (Picasso, Braque, Gleizes, Metzinger, Delaunay, Villon), celles encore de Matisse, particulièrement bien représenté, et surtout celles de Duchamp et de Picabia retinrent l'attention du public et frappèrent d'inanité les efforts des artistes de l'Association des peintres et des sculpteurs américains. Les organisateurs (Kuhn, Davies, Pach, Myers, Bellows) avaient tous pensé que l'exposition favoriserait la reconnaissance en Amérique de leurs propres innovations ; mais le résultat dépassait de loin leur espérance. L'Armory Show suscita en effet les premières vocations de collectionneurs d'art moderne, notamment celle de Walter Arensberg, dont la collection est aujourd'hui au musée de Philadelphie, celle de Lillie P. Bliss, noyau du futur M. o. M. A. de New York, celles encore du Dr Barnes, de Duncan Phillips, de John Quinn. C'est avec enthousiasme que ces collectionneurs et leurs amis achetèrent des tableaux fauves et cubistes, allant bien au-delà du résultat escompté par les organisateurs américains,

qui voulaient seulement souligner leurs sources européennes. Stieglitz acquit, pour 500 dollars, l'une des Improvisations (no 27, 1912) de Kandinsky. Ces achats massifs eurent pour autre conséquence l'installation aux États-Unis, pendant la Première Guerre mondiale, de peintres comme Picabia, Duchamp, Gleizes, dont la présence influencera le développement de la peinture américaine : C. Demuth, C. Sheeler, J. Stella, N. Spenser et bien d'autres furent définitivement marqués par le cubisme. Ainsi, la peinture américaine commença-t-elle à se libérer des poncifs académiques et à faire admettre le principe de l'exposition à jury libre. Surtout, elle entraîna la collusion irréversible de l'artiste et du collectionneur américains avec le modernisme international. Après l'Armory Show, les États-Unis ne pourront plus longtemps se contenter du provincialisme insulaire et de l'ambiguïté des critères qui avaient prévalu durant le XIXe siècle. Cette intégration au courant de l'art occidental sera néanmoins lente à

s'opérer. Les tendances modernistes restèrent longtemps souterraines et à la remorque de l'Europe ; il faudra attendre les années trente pour qu'apparaissent les fruits réels de cette exposition prématurée.

ARNOULT DE NIMÈGUE (dit aussi Aert

van Oort, Aert Ortkens, Arnoult de la

Pointe), peintre verrier néerlandais

(Nimègue av. 1480 - Anvers ? apr. 1538).

Actif à Tournai, où il signe trois vitraux pour la cathédrale (Fuite de Chilpéric, signé Arnt Nimèg [ue]), puis à Rouen de 1502 à 1512, où il exécute pour Saint-Romain le Martyre de saint Étienne (vitrail signé Arnoult de Nimèg [ue]) et pour Saint-Godart un Arbre de Jessé (vitrail signé Arnoult de la Pointe, daté 1506), il devient maître à Anvers en 1513 et travaille pour la cour de Malines. Dürer lui rend visite en 1521. Arnoult de Nimègue est célébré à l'égal de Vellert, autre peintre verrier, par les écrivains Noviomagus (1522) et Guicciardini (1537), qui voit en lui le créateur de la peinture en « apprêt ». Son cas est très caractéristique de la pénétration des artistes des Pays-Bas en France au XVIe s. et explique la diffusion des idées maniéristes anversoises. D'autres vitraux lui ont été attribués par comparaison de style : à Notre-Dame de Louviers (vitrail des Trois Marie, v. 1526), à Sainte-Foy de Conches (vitrail de Saint Adrien et Saint Romain), à Saint-Ouen de Rouen.

Représentant d'un traditionalisme flamand nuancé de réalisme néerlandais, Arnoult de Nimègue s'ouvrit peu à peu à la Renaissance, d'abord sous l'influence de Dürer et des artistes de Gaillon, puis au contact de Metsys, et finit par adopter un style ouvertement « romain ». Il excella dans le portrait comme tant de Hollandais. Beaucoup de ses vitraux, provenant notamment de Malines et de Rouen, ont été vendus et transférés au XIXe s. en Grande-Bretagne.

Belle résurrection de l'érudition contemporaine, remontant à 1911, le regroupement d'oeuvres opéré sous le nom d'Arnoult de Nimègue, alias Aert Ortkens, s'est vu récemment contesté par quelques historiens au profit d'un certain Adrien Van den Houte, originaire de Malines, qui, ayant peut-être été l'élève d'Arnoult de Nimègue, se verrait attribuer certaines oeuvres du groupe Arnoult de Nimègue-Ortkens. L'identification d'Aert Ortkens, connu essentiellement par ses dessins, avec le peintre verrier Arnoult de Nimègue – thèse soutenue par l'historien Friedländer – n'est pas acceptée de tous.

ARNTZ Gerd, peintre allemand

(Remscheid 1900).

Gerd Arntz effectue ses études à Düsseldorf. Il se spécialise dans la gravure sur bois et sur linoléum dès 1922. Il est bientôt l'un des principaux représentants de cet art et illustre de façon simple et dans un style géométrique des thèmes à résonance sociale et politique. Il participe en 1920 au groupe Stupid à Cologne. Il s'établit à Vienne en 1929, se rend à Moscou en 1932, puis il s'établit à partir de 1934 à La Haye, où il vit toujours. Si Gerd Arntz a réalisé

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

31

à partir de 1926 ses premiers tableaux et s'il a eu par ailleurs l'occasion d'exécuter des peintures murales, notamment au nouvel hôtel de ville de Vienne en 1929, l'essentiel de son art est constitué de gravures sur bois. Ainsi la série Douze Maisons de notre époque (Zwölf Häuser der Zeit, 1928) est une suite de gravures toutes composées sur un principe identique, qui superpose trois registres parallèles horizontaux, pour montrer simultanément trois états d'une même situation. Les compositions et les sujets de Gerd Arntz, qui ont d'ailleurs beaucoup à

voir avec les principes visuels de la signalétique et le graphisme utilisé dans les statistiques, sont toujours en rapport avec des thèmes politiques et illustrent les antagonismes existant entre les différentes catégories sociales. Gerd Arntz utilise le noir et le blanc dans la tradition de la gravure expressionniste, mais dans un style constructiviste, et ses sujets sont proches de ceux de Peter Alma.

ARP Jean ou Hans, artiste français

(Strasbourg 1886 - Bâle 1966).

En 1904, il est élève de l'Académie de Weimar, où son condisciple Hauptmann fait son portrait (1905, Hambourg, Kunsthalle), puis de l'Académie Julian à Paris en 1908. Il se retire ensuite à Weggis (Suisse) et participe en 1911 à la fondation du Moderner Bund. Il rencontre Kandinsky à Munich, se mêle aux activités du Blaue Reiter et de Der Sturm (1912) et fait la connaissance de Delaunay. Les oeuvres de cette période, la seule où il ait vraiment pratiqué la peinture, relèvent d'un cubisme cézannien déjà très économe : Trois Femmes (1912). À Paris, en 1914-1915, Arp fréquente notamment Apollinaire et Picasso. De retour en Suisse, à Zurich, il réalise ses premiers collages et des compositions abstraites (Composition statique, 1915). Suivent, en 1915, des collages et des tapisseries aux formes rectangulaires, influencés par Sophie Taeuber, qu'il épousera en 1922. En 1916, Arp est l'un des fondateurs à Zurich du mouvement Dada, avec Tzara, dont il illustre 25 Poèmes, et il grave une série de bois abstraits (Études de symétrie). En 1916, il exécute sur bois ses premiers reliefs peints (Fleur-marteau, 1916-1917, Gemeentemuseum, La Haye) et, l'année suivante, des bois gravés et de grands collages géométriques. En 1919-1920, il prend part au mouvement dadaïste de Cologne avec Ernst et Baargeld. Il s'installe à Meudon en 1926, collabore, de 1925 à 1930, aux manifestations surréalistes parisiennes (Torse et nombril, 1927) et à la revue hollandaise De Stijl. Bien qu'il s'adonne de plus en plus à la sculpture, à partir de 1931, il continue ses collages et essais graphiques ; il conçoit avec Sophie Taeuber et Van Doesburg le décor de l'Aubette, brasserie de Strasbourg (1926-1928, auj. disparu ; sa reconstitution a été inaugurée en 1994), et, à partir de 1930, commence la série des « Papiers déchirés », qui ont fait l'objet d'une exposition au M. N. A. M. à Paris, en 1983. On trouve dans ces oeuvres fragiles le fruit de l'expérience dadaïste, qu'il a vécue avec une conscience aiguë. Pendant la guerre, il travaille à Grasse avec Sonia Delaunay et Magnelli (lithos, 1941). Il voyage en Amérique (1949 et 1950), puis

en Grèce (1952, 1954) et partage ensuite son temps entre ses deux résidences de Meudon et de Bâle. Jusqu'à sa mort, il poursuit son oeuvre graphique (bois et eaux-fortes). Ses bois, en particulier, sont exemplaires par la franche sobriété de la taille, la sonorité des teintes, l'invention formelle, qui garde une ambiguïté naïve entre abstraction pure et morphologie. Il illustra notamment ses propres textes : le Voilier dans la forêt (1957, bois gravés) 1, rue Gabrielle (1958, 12 eaux-fortes), Vers le blanc infini (1960, eaux-fortes). Arp a également exécuté des cartons de tapisseries (Nadir, 1960). Il est particulièrement bien représenté au musée Kröller-Müller à Otterlo (collection Marguerite Arp-Hagenbach), à la Kunsthalle de Hambourg, au Castello Visconti, Locarno (1965, donation Arp). Il existe aussi près de Paris, à Clamart, une fondation Arp. Une rétrospective a été présentée aux États-Unis et en Europe en 1986-1988 (Stuttgart, Strasbourg, Paris, Minneapolis, Boston, San Francisco).

ARPIN Giuseppe Cesari

(dit le Cavalier d'), peintre italien

(Arpino 1568 - Rome 1640).

Il arriva à Rome en 1582 et les premières informations relatives à son activité remontent à sa participation à la décoration des « logge » de Grégoire XIII au Vatican, dirigée par Pomarancio et I. Danti, qui influencèrent sensiblement ses débuts. C'est en effet à Pomarancio que se réfèrent encore les oeuvres exécutées dans le cloître de La Trinité des Monts (v. 1585), dans le palais de Corradino Orsino (1583-1589) et dans l'église de S. Atanasio dei Greci. À partir de 1589, date des travaux pour la décoration de l'église de S. Lorenzo in Damaso, commandée par le cardinal Farnèse (les fresques, fort vantées dans les textes contemporains, sont perdues), sa renommée est définitivement établie : elle résistera même, après 1600, à l'imposante personnalité d'Annibale Carracci et symbolisera l'opposition du milieu officiel romain à la peinture de Caravage. Après un voyage à Naples (1589) pour décorer le chœur de la chartreuse de S. Martino (où il reviendra en 1596 pour exécuter les fresques de la voûte de la sacristie), Arpin travailla à Rome dans la chapelle Olgiati de l'église Sainte-Praxède, (1593-1595), dans la chapelle Contarelli à Saint-Louis-des-Français (commande datée de 1593), dans la salle des Conservateurs au Capitole (1593 : scènes de l'Histoire de Romulus et Remus et de la Bataille avec les Sabins), à Saint-Jean-de-Latran (1599-1601 : direction

de la décoration du transept) et à Saint-Pierre (1603-1612 : cartons pour les mosaïques de la coupole). Il fit entre-temps un voyage à Ferrare (1598) et en France (1600). C'est après sa collaboration avec G. Reni dans la chapelle Pauline à Sainte-Marie-Majeure (1610-1612) que l'on situe le début de son déclin, aisément décelable dans les dernières scènes peintes pour la salle des Conservateurs à partir de 1635 (Fondation de Rome, Vestales et Rapt des Sabines), scènes dont la qualité médiocre est due aussi, en partie, à l'intervention de l'atelier. Sa manière décorative, tendre et plaisante, au dessin fluide et au chromatisme changeant, inspirée de celle

de Baroque, répond parfaitement au goût qui régnait à Rome pendant les dix dernières années du siècle et dont il fut, grâce à son extrême réceptivité, le représentant le plus recherché.

ARROYO Eduardo, peintre espagnol

(Madrid 1937).

Installé en France depuis 1958, il s'est affirmé très vite, au Salon de la jeune peinture et à la Biennale de Paris, comme l'un des plus actifs représentants de la nouvelle figuration. Son esprit subversif, dévastateur de toutes les idoles, s'exprime souvent dans des toiles narratives aux teintes plates et stridentes (la Maja de Torregón, 1964 ; Grand Pas du Saint-Bernard ou l'Âme du monde à cheval, 1965). Utilisant la juxtaposition de scènes cloisonnées, Arroyo a aussi réalisé des peintures collectives avec ses camarades Aillaud et Recalcati (Une passion dans le désert, 1964-1965 ; Vivre ou laisser mourir ou la fin tragique de Marcel Duchamp, 1965). Il participe aux événements de mai 1968 à Paris, à la création de la Salle rouge pour le Viêt-nam (A. R. C.), ainsi qu'à celle des affiches politiques de l'atelier populaire de l'École des beaux-arts. En mars 1971, il a exposé à Paris (musée d'Art moderne de la Ville) une série de toiles sous le titre Trente Ans après, dont le thème est la guerre d'Espagne et où une satire virulente se donne libre cours (France, sentinelle de l'Occident, 1970 ; Guernica, 1970). Les Portraits (juin 1974, Gal. Karl Flinker) sont, en revanche, un hommage de l'artiste à ses amis (Aillaud, Adami, Steinberg, Hélion), présentés dans des situations significatives.

Une importante rétrospective a eu lieu au M. N. A. M. de Paris en 1982 et au Guggenheim Museum de New York en 1984. Enfin, Arroyo a collaboré depuis 1969 à la création de décors de théâtre en Italie, en Allemagne, en France, en Espagne auprès des metteurs en scène Grüber et Gomez.

ARTAN DE SAINT-MARTIN Louis,

peintre belge

(La Haye 1837 - Nieuport 1890).

Fils d'un diplomate belge employé par la Hollande, il renonce à la carrière militaire pour suivre sa vocation d'artiste et acquiert une première formation à Spa avec les paysagistes E. Delvaux et H. Marcette, complétée par un séjour à Paris et par un voyage en Bretagne (1867-1868), où s'affirme son talent de peintre de marines. Après un second séjour à Paris (1874-1876), il parcourt tout le littoral belge et s'établit finalement à La Panne. Peintre de la mer du Nord, adepte du réalisme, Artan, par son intérêt pour l'élément brut au détriment de l'anecdote, annonce Permeke (l'Épave, 1871, Bruxelles, M. R. B. A. ; le Brise-lames, 1869-1872, id.). L'influence de Courbet et de Corot, sensible dans la première partie de sa carrière (pâte épaisse, triturée), fait place plus tard à celle de l'impressionnisme (Matin, musée d'Anvers). Artan est représenté dans les musées

downloadModeText.vue.download 33 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

32

belges d'Anvers, Bruxelles (M. R. B. A.), Gand, Elsenne, Liège (M. A. M.), Courtrai, Verviers.

ART AND LANGUAGE.

Fondé en 1968 le groupe Art and Language publie à partir de 1969 une revue théorique : Art-Language. Il est constitué de Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Baimbridge et Harold Hurrell. Joseph Kosuth est éditeur de la revue en 1969 alors que, en 1971, Mel Ramsden et Ian Burn rejoignent le groupe. Tandis que celui-ci compte jusqu'à trente membres dans les années soixante-dix, en 1977, Baldwin, Ramsden et Harrison restent les seuls membres actifs.

Fondé autour des questions de relation entre théorie et pratique dans le processus de la création artistique, le groupe rejette les notions d'individualisme et d'art pour l'art. L'intérêt de ses membres pour des théoriciens et des philosophes tels que Marx, Marshall McLuhan ou Wittgenstein, la volonté de prendre en compte des disciplines comme la philosophie ou la théorie de l'information se retrouvent dans l'idée que « tout art visuel dépend conceptuellement du langage ». Les

oeuvres des années 1965-1967 se matérialisent sous forme d'expériences (Temperature Show, 1966, série de documents sur la représentation du paysage et l'incidence des éléments ; Acid Box, 1966) ou de textes sur toile (100 % abstrait, où un pourcentage est peint sur une toile monochrome). Au cours des années 1968-1972, un ensemble d'oeuvres prend la forme de textes annotés (Comparative Models, 1971). L'Index 01 (1972) présenté à la Documenta 5 de Kassel, constitue un aboutissement théorique fondé sur la relecture et la mise en parallèle de trois cent cinquante textes publiés par le groupe.

En 1974, une oeuvre comme Dialectical Materialism, tout en continuant à s'appuyer sur un support textuel, prend une forme héritée du constructivisme russe. À partir de 1977, le groupe revient à une pratique picturale en atelier, portant toujours son intérêt sur le caractère social de l'art (Ils donnent leur sang ; Donnez votre travail, 1977). Au cours des années quatre-vingt, acceptant l'idée que le médium pictural permet une interrogation de la pratique picturale, le groupe présente des oeuvres telles que les Portraits de V. I. Lénine dans le style de Jackson Pollock ou l'Atelier des artistes peints à la bouche (1982, Documenta de Kassel), dont le caractère parodique sert une ironie critique. Cet élément critique vis-à-vis de l'oeuvre d'art se marque dans la série Incident in a Museum (1985), où des oeuvres anciennes du groupe sont supposées être accrochées dans le temple de l'avant-garde américaine que constitue le Whitney Museum de New York. Diffusé par l'activité d'enseignement de membres du groupe, l'oeuvre d'Art and Language a fait l'objet d'expositions à Eindhoven, Van Abbe Museum, en 1980, à Toulon, musée d'art, en 1982, et, pour les oeuvres plus récentes, à Bruxelles, palais des

Beaux-Arts, en 1987, et à Paris, G. N. du Jeu de Paume, en 1993-1994.

ART BRUT → BRUT(compagnie de l'art)

ART CONCEPTUEL.

Depuis 1967 environ, l'art conceptuel n'a cessé de susciter interprétations et justifications théoriques. Apparue à New York, il se manifestait déjà, en dehors des États-Unis, dans les travaux de quelques artistes : On Kawara au Mexique, ou les membres d'Art and Language (Atkinson, Bainbridge, Baldwin et Hurrell) en Angleterre. À la fin de 1967, Robert Barry, Lawrence Weiner, Douglas Huebler et Joseph Kosuth constituent le premier foyer conceptuel

new-yorkais et font circuler leurs travaux dans le milieu de l'avant-garde artistique. L'Europe découvre ces artistes en même temps que les États-Unis et leur accorde même un plus grand intérêt en participant à leur promotion bien avant les galeries américaines (exception faite de l'action de leur défenseur, le théoricien Sieth Sieglau). À l'origine, il s'agit pour les conceptuels de réagir contre la vague esthétisante du Minimal Art et contre la toute-puissance de l'objet, cautionnée par le pop'art. Se référant à la leçon de Duchamp, ces artistes estiment que l'important n'est pas l'aspect formel et subjectif de l'art, mais ce qu'il signifie. Il convient donc d'analyser la nature, la fonction et l'usage de l'entité « art ». Le discours réflexif se substitue à la création d'un objet ; l'instrument le plus approprié à cette recherche s'avère être le langage : en général, les artistes présentent leurs travaux sous forme de petits livres ou de textes complétés parfois par des photos ; pour Art and Language et Kosuth, les disciplines les plus adaptées à l'analyse du code que constitue l'oeuvre d'art sont la philosophie et la linguistique. Moins théoriciens, Weiner, Huebler et Barry utilisent le langage pour exprimer des situations virtuelles : l'idée peut être réalisée ou demeurer sous forme d'exposé. D'autres artistes travaillent isolément : Victor Burgin, Hanne Darboven, Bernar Venet, Hans Haacke (qui centre sa démarche sur la réalité politique et sociologique de l'art) et Ian Wilson, dont le travail se réduit à des conversations avec ses interlocuteurs. Le mouvement conceptuel a permis à l'art de sortir de son carcan formaliste et de réintégrer le champ plus large de l'investigation sur le réel. Sous le titre « L'art conceptuel, une perspective », une exposition-bilan s'est tenue au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1989.

ART CONCRET.

Mouvement artistique fondé en 1930 à Paris par Théo Van Doesburg. Le groupe, qui édite une revue du même nom qui ne connaîtra qu'un seul numéro, est constitué, au côté de Théo Van Doesburg, des peintres Otto Gustav Carlsson, Jean Hélion, Leon Tutundjian et Marcel Wanzel. Ces artistes rédigent un manifeste intitulé Base de la peinture concrète, dans lequel ils affirment que « l'oeuvre d'art doit être entièrement conçue et formée par l'esprit avant son exécution (...), le tableau doit être entièrement construit avec des éléments purement

plastiques et n'a pas d'autre signification que lui-même ». Ils réclament que « la construction du tableau, aussi bien que ses éléments, doit être simple et contrôlable visuellement » et

que « la technique doit être mécanique, c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste ». Enfin, ils demandent un « effort pour la clarté absolue ». C'est le tableau *Composition arithmétique*, peint par Théo Van Doesburg en 1930, qui illustre à la lettre ces revendications avec sa facture anonyme, sa composition constituée de formes géométriques calculées de façon arithmétique et sa gamme colorée réduite au noir et aux gris. Théo Van Doesburg devait disparaître l'année suivante. L'art concret ne fut pas tout de suite reconnu. Toutefois, dès 1936, l'artiste suisse Max Bill reprit à son compte ces idées et les développa à plusieurs reprises, en particulier dans un texte significatif intitulé *la Pensée mathématique dans l'an de notre temps*, publié en 1949. De nombreux artistes, en Suisse notamment, se réclamèrent de cette nouvelle définition, tels que Verena Loewensberg, Camille Graeser et Richard Paul Lohse qui, avec Max Bill, se trouveront souvent réunis dans un groupe informel intitulé *Concrets zurichois* et qui exposera dans le cadre des manifestations organisées par l'association *Allianz*. Si l'art concret ne présente pas d'unité de style, en revanche de nombreux artistes ont pu être réunis autour de ses principes : ce que montre l'exposition organisée par Max Bill en 1944 à la Kunsthalle de Bâle, intitulée « *Konkrete Kunst* », tandis que, dans le même temps paraissait, à Zurich, la revue *Abstrakt Konkret*, qui comprendra 11 numéros publiés en 1944 et 1945 par la Gal. des Eaux vives, où seront organisées des expositions. Plus tard, en 1960, Max Bill organisait de nouveau une exposition avec le même titre, qui fut présentée au *Helmhaus* à Zurich et montra un élargissement de la conception de cet art par Max Bill lui-même à des tendances variées, ainsi que des témoignages de l'adhésion qu'il suscita dans l'ensemble du monde occidental et en particulier en Amérique du Sud. En effet, après 1945, l'art concret s'est largement diffusé en dehors de la Suisse et s'est manifesté sous forme d'expositions et de publications : ainsi à Buenos Aires, Arden Quin et Giulia Kosice fondent-ils le groupe *Arturo* en 1944, qui se manifestera notamment par l'intermédiaire d'une revue du même nom, puis en 1946 le groupe *Madi*, qui exposera bientôt à Paris au Salon des Réalités nouvelles. En 1945 à Paris, René Drouin organise dans sa galerie une exposition intitulée « *Art concret* », tandis que le Salon des Réalités nouvelles, fondé en 1946, se réclamera lui aussi dans son intitulé même de l'Art concret. Enfin, notamment en Italie, une exposition intitulée « *Arte astratta e concreta* », est organisée à Milan en 1947 et précède la fondation quatre ans plus tard du *Movimento arte concreto* à Milan, qui regroupera des artistes italiens.

C'est bien dans cet esprit qu'il faut regarder le livre publié en 1957 par un jeune artiste suisse, Karl Gerstner, qui, sous le titre *Kalte Kunst* ?, montre à la fois l'origine de ce mouvement dans l'art des pionniers de la peinture abstraite, présente son développement avec Mondrian,

downloadModeText.vue.download 34 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

33

Van Doesburg et les Concrets zurichois, sans oublier Josef Albers, et termine avec l'art des nouvelles générations. L'art concret est revendiqué à présent par de très nombreux artistes, au point d'avoir suscité des manifestations diverses dans le monde et en particulier la constitution de fondations qui en permettent la diffusion : c'est le cas de la Fondation pour l'art constructif et concret à Zurich, la Fondation pour l'art concret à Reutlingen, près de Stuttgart, enfin l'Espace de l'art concret à Mouans-Sartoux, près de Grasse. Dans un sens différemment justifié, Wassily Kandinsky en 1938, puis Jean Arp en 1944, avaient également adopté cette formule pour qualifier leur art.

ART CORPOREL.

Élément primordial de communication, le corps, plus que tout autre matériau plastique, est apte à exprimer une réflexion et une attitude devant le réel environnant, à établir une relation avec le public. De la tonsure en étoile de Marcel Duchamp aux corps féminins signés de Manzoni, des happenings de Cage à ceux de Kaprow, l'utilisation du corps pour sa valeur expressive constituait déjà un instrument de création avant d'atteindre sa véritable dimension avec le mouvement du Body Art vers la fin des années soixante, en Europe et aux États-Unis. Pour certains artistes, la violence et l'agressivité sont les meilleurs moyens de faire sortir le spectateur de sa passivité et de son état de voyeur. Ainsi s'expliquent les actions particulièrement brutales des Viennois Gunter Brus et Rudolf Schwarzkogler (mort en 1969, au cours de l'une d'elles), de Herman Nitsch, qui, lors d'un rituel déterminé, se vautre dans des viscères d'animaux, de Gina Pane, qui se taillade le visage et le corps avec des lames de rasoir, et de Chris Burden, qui se roule dans le feu. D'autres, comme Urs Lüthi et Michel Journiac, moins extrémistes mais animés du même désir de transgresser les tabous et les inhibitions, préférèrent se travestir. D'autres encore, comme Vito Acconci, Dennis Oppenheim et Joan Jonas, considèrent leur corps comme l'ou-

til le plus adéquat pour une connaissance sensible et directe. Citons aussi Bruce Nauman et Terry Fox, qui, plus anecdotiquement, utilisent leur corps de manière expérimentale.

ART DÉCO.

À l'Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, à Paris en 1925, la peinture intervient en tant que « décor » des ensembles mobiliers plutôt que pour ses qualités propres. Les peintres choisis par les responsables des pavillons sont assez représentatifs de ce que l'on appellera bientôt l'« Art déco », en souvenir de la grande manifestation de 1925.

Certains échappent à cette règle ; ils sont peu nombreux. Deux d'entre eux, Fernand Léger et Robert Delaunay, voient leurs oeuvres exclues du hall d'entrée d'une ambassade française dessiné par Robert Mallet-Stevens à la demande du directeur des Beaux-Arts, P. Léon. Le scandale qui s'ensuit a raison de l'hostilité de ce dernier. Le pavillon de « l'Esprit nouveau », présenté par Ozenfant et Le Corbusier, abrite pour sa part des toiles des deux artistes et de

celui qui représente le mouvement moderne, Fernand Léger.

En dehors de ces hommes de réputation internationale, appartenant aux grands courants qui remettent en cause la vision du monde et sa transposition picturale, les peintres qui prêtent leur concours à la décoration murale et aux ensembles de l'exposition se partagent entre deux tendances : les traditionalistes, qui rejettent l'hermétisme du cubisme au profit d'un art figuratif, et ceux qui en retiennent la déformation géométrique.

Au premier groupe appartiennent Charles Dufresne, Jean-Louis Boussingault, Luc-Albert Moreau, André Dunoyer de Segonzac. Unis par des liens d'amitié, ils appartiennent à la Compagnie des arts français, fondée en 1919 par Louis Süe et André Mare, qui regroupe des artistes de toutes disciplines dans le but de répondre le plus largement possible à la demande de la clientèle. Parmi eux, il faut citer également Paul Véra, qui se spécialise dans la peinture décorative, et Bernard Boutet de Monvel, portraitiste très fin, remarquable dessinateur et graveur. Il faut enfin ne pas oublier Gustave-Louis Jaulmes, spécialisé dans les grandes compositions décoratives et les cartons de tapisserie.

Parmi les traditionalistes, Jean Dupas, élève d'Albert Besnard, participe largement à l'exposition de 1925 : dans l'hôtel du Collectionneur

du groupe Ruhlmann, avec un grand panneau intitulé les Perruches ; dans la tour de Bordeaux, sa ville natale, avec des panneaux sur le vin. Des allégories sur le commerce maritime dans les différents continents, signées Jean-Gabriel Domergue, un autre Bordelais, complètent la décoration de la tour.

Parmi les peintres ralliés au mouvement cubiste, deux méritent une place à part : A. Mare, ami de Léger, qui s'apparente à Roger de La Fresnaye, et L. Voguet, qui réalise le revers du grand panneau de la porte d'Orsay à l'exposition de 1925, sur le thème de l'Art décoratif.

ARTE POVERA (en fr. art pauvre).

Les débuts de l'Arte povera, mouvement artistique italien, remontent à 1967 ; l'apparition de ce mouvement en Italie correspond à un phénomène international plus vaste, qui se manifeste dans des expériences telles que celles du Land Art, de l'« Antiform » ou de l'art conceptuel. En Italie, ces recherches ont eu pour centres principaux Turin, avec des artistes comme Mario Merz, Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Gilberto Zorio, Alighiero e Boetti, et Rome, où travaillent par exemple Pino Pascali et Gianni Kounellis. La dénomination d'Arte povera est due au critique Germano Celant, qui, à l'occasion de l'apparition des oeuvres des artistes cités ci-dessus, a mis en évidence quelques composantes communes de leurs recherches. Ce terme servit très tôt à définir d'autres tendances analogues chez des artistes européens et américains. La définition théorique du mouvement se précise peu à peu grâce aux articles de quelques critiques (R. Barilli, L. Lippard), et surtout grâce aux écrits de Germano Celant, défenseur de ce mouvement. Mais les recherches de l'Arte po-

vera ont été divulguées principalement par une série d'expositions, qui furent autant de mises au point d'une tendance difficile à classer : la IIIe Biennale de Bologne (1970), l'Arte povera, l'art conceptuel, le Land Art à la G. A. M. de Turin (1970). L'Arte povera entend aller bien au-delà de l'art des années soixante, dépasser en particulier le pop'art et Pop'art, et se rattacher à certaines composantes culturelles des années antérieures, et plus précisément aux tendances néo-dadaïstes américaines, au nouveau réalisme français et à l'oeuvre d'Alberto Burri et de Piero Manzoni en Italie. Par rapport au tableau-objet de l'op'art, ou à l'emploi des procédés publicitaires du pop'art, le refus de l'oeuvre d'art comme « produit » amène à tenter de soustraire la création artistique à la

culture. Le moyen de soustraire l'oeuvre à la catégorie des biens de consommation doit être cherché dans la création de travaux de durée éphémère ou liés à des matières difficilement « récupérables ». Le caractère élémentaire de certains matériaux, choisis en raison même de leur « pauvreté » (usage de la terre par Pino Pasquali : Cube de terre, 1967), et l'activité de genre artisanal exercée par l'artiste dans la réalisation de ses « compositions » sont une des solutions aux exigences fondamentales de l'Arte povera. C'est de là que naissent des compositions comme les Copeaux (« Trucioli »), de Merz, ou l'emploi de matériaux qui se modifient ou se transforment spontanément, sans intervention de l'artiste, du fait même de leurs qualités physiques ou chimiques intrinsèques (la chaleur développée par des tubes de néon insérés dans des matériaux de cire ou de plastique, ou l'éponge qui se transforme suivant les variations atmosphériques, comme chez Anselmo, ou le sulfate de cuivre et l'acide chlorhydrique chez Zorio).

Chez d'autres artistes, le caractère irrécupérable de l'oeuvre et le choix de son emplacement hors des canons traditionnels (même du point de vue de son rapport avec ce lieu privilégié qu'est le musée ou la galerie) sont obtenus moyennant une réinterprétation du produit artistique comme jeu gratuit ou comme absurdité pure, dérivée directement du Dadaïsme (chez Pasquali, série des Canons, 1965), ou encore dans la proposition d'un art comme concept ou projet pur, au-delà de l'objet artistique traditionnellement conçu. Ces projets peuvent naître dans un espace naturel (dans le paysage, comme l'a réalisé le Land Art en particulier), mais aussi, et spécialement, en utilisant la technologie la plus avancée (l'électronique), qui servira de moyen de communication apte à dépasser l'objet lui-même (emploi de rubans magnétiques enregistrés, ou de circuits de télévision). L'expérience a été tentée à la Biennale de Bologne, où, par le canal d'un circuit fermé de télévision installé au centre de l'exposition, les artistes pouvaient intervenir directement pour proposer leurs oeuvres. On a parlé à ce sujet d'« informel technologique ». Dans ces derniers temps, l'Arte povera s'est largement diffusé en Italie et à l'étranger. Les gal. Sperone et Stem (Turin), Sonnabend (New York et Paris), Leo Castelli (New York) sont les principaux centres de ce mouvement.

downloadModeText.vue.download 35 sur 964

d'oeuvres de l'Arte povera sont conservés, entre autres, à New York (M. o. M. A.) ; à Paris (M. N. A. M.) ; à Turin (château de Rivoli) ; à Amsterdam (Stedelijk Museum) ; au musée d'Eindhoven ; dans les musées d'Épinal, de Saint-Étienne, de Rochechouart.

ARTHOIS Jacques d', peintre flamand

(Bruxelles 1613 - id. v. 1686).

Nommé maître en 1634, ce paysagiste fécond, aux vigoureuses qualités décoratives, amateur de grandes surfaces, s'inspira principalement des forêts des environs de Bruxelles (Soignies) et continua, avec une largeur toute rubénienne, la tradition du paysage sylvestre inauguré par Bril et Coninxloo. Bien caractéristiques de son goût baroque sont ses talus de chemins et ses sablonnières, violemment éclairés par contraste avec d'épaisses masses de verdure sombre. Son influence et ses nombreux élèves le font apparaître comme le chef de toute une école bruxelloise de paysagistes au XVIIe siècle. Le musée de Montpellier conserve un beau tableau, signé par le maître et par Teniers (pour les figures). Le peintre est représenté à Madrid (14 tableaux au Prado), à Bruxelles (M. R. B. A.) et au musée de Quimper.

ART MINIMAL → MINIMAL ART

ART NOUVEAU.

Désignant en français et en anglais le style qui se développa en Europe et aux États-Unis entre 1890 et 1905, ce terme a pour origine le nom de la boutique que S. Bing ouvrit à Paris en 1895 et dont il consacra une section à l'art européen contemporain : il exposa des projets de vitraux de Bonnard, Roussel, Sérusier, Toulouse-Lautrec, Vallotton, Vuillard, verre coloré et irisé qui sera longtemps en vogue. Dans son « premier Salon de l'Art nouveau », Bing présentait des peintures de Carrière, de M. Denis et de Khnopff, des sculptures de Rodin, des verres de Galle et de Tiffany, des bijoux de Lalique, des affiches de Beardsley et de Mackintosh. En 1896, Bing organisait la première exposition parisienne de Munch et commandait à H. Van de Velde un mobilier de quatre pièces.

MANIFESTES ET REVUES. L'une des plus anciennes et sans doute la plus importante des revues défendant l'Art nouveau, The Studio, organise des concours pour des créations dans toutes les techniques des arts appliqués. L'Art moderne, fondé à Bruxelles en 1881, les personnalités de Van de Velde et V. Horta font de

la Belgique la véritable terre natale de l'Art nouveau. À Vienne, Ver Sacrum, organe de la Sécession, présidée par Klimt, à Munich, Jugend (qui donnera son nom au Jugendstil) et Simplicissimus, à Barcelone, Joventut propagent les nouvelles idées. Les revues parisiennes Art et décoration (1897) et l'Art décoratif (1898) sont plus spécialisées dans les objets d'usage courant.

DÉFINITIONS. L'Art nouveau (qualifié également à l'époque de style Horta, style Guimard, style métro, Modern Style, style Liberty, style inglese), malgré son cosmopolitisme, n'en possède pas moins des traits caractéristiques :

le culte de la ligne, de la force organique de la plante et de l'ornement comme symbole de la structure, l'accent étant mis selon les pays soit sur le modèle végétal (France, Belgique), soit sur un décor linéaire et une composition rigide, au symbolisme souvent complexe.

Les peintres semblent avoir été partie prenante dans le développement de ces styles, notamment au travers d'une passion partagée par la plupart pour l'art japonais, des effets d'asymétrie, les découpages hardis des compositions, le goût pour la rapidité d'exécution et surtout le désir de réaliser une véritable collaboration entre artistes et artisans. L'affiche est l'un des moyens d'expression essentiels de l'Art nouveau. Gauguin, Bernard sculptent des meubles et des objets ; Toulouse-Lautrec, Beardsley, Mucha excellent dans l'illustration ; Redon, Denis, Vuillard peignent des décors de salons ou de chambres. Beaucoup, comme Bonnard, exécutent des éventails et des paravents.

D'un strict point de vue stylistique, l'influence de l'Art nouveau est évidente sur les postimpressionnistes, Seurat et Signac, mais aussi le groupe des Vingt (Van de Velde, Lemmen, Van Rysselberghe) ; sur l'école de Pont-Aven et l'élaboration du Cloisonnisme ; sur les nabis (Sérusier, Bonnard, M. Denis et leurs camarades de l'Académie Julian). La société des Rose-Croix, fondée en 1891 par Péladan, invite à son premier Salon Khnopff, Minne, Vallotton, Hodler, Toorop, tous représentants de diverses tendances du symbolisme européen. Klimt, quant à lui, dissocie rarement la peinture de son contexte architectural – ainsi pour les mosaïques de la salle à manger du palais Stoclet de Bruxelles (1905-1909).

ARTSCHWAGER Richard, artiste américain (Washington 1923).

Après des études de chimie et de mathématique, il fréquente en 1949 l'atelier d'Ozenfant à New York. À partir de 1953, il dessine et produit des meubles. Son oeuvre, commencé vers 1960, se décompose en deux parties. D'une part, des travaux démarqués du mobilier, des objets dont l'origine fonctionnelle et utilitaire subsiste en arrière-plan. En bois ou en Formica, ces « meubles » sont détournés par une géométrisation et une simplification des formes (Table et chaise, 1963-1964, Londres, Tate Gal.), parfois complétées par le désir de transcrire dans le domaine sculptural des valeurs picturales (Table avec une nappe rose, 1964, Londres, coll. Saatchi ; Triptyque II, 1964, Paris, M. N. A. M.). L'autre pan de son oeuvre est constitué (à partir de 1962) par des peintures, en noir et blanc, sur Cellotex, réalisées d'après des photographies avec un intérêt particulier sur les sujets en perspective (Scène de bureau, 1966). Il exploite les mêmes règles de perspectives dans des volumes géométriques à partir de 1966 (Logus, 1967, Cologne, musée Ludwig), traités dans un Formica marbré. Au début des années soixante-dix, il confronte, dans des peintures représentant des intérieurs (Le Cavalier polonais, IV, 1971, Bâle, K. M.), les thèmes perspectifs et le mobilier, souvent traités en diptyque ou en triptyque, parallèlement

à des vues de gratte-ciel ou à des paysages. Plus récemment, Artschwager accentue les aspects ironiques de son oeuvre, intensifiant les distorsions de formes familières (Orgue de cause et effet, III, 1986, New York, Whitney Museum) ou introduisant des ponctuations en trois dimensions. Une rétrospective a fait le point sur son oeuvre à New York (Whitney Museum) et à Paris (M. N. A. M.) en 1988.

ART VIDÉO → VIDÉO(art)

ASAM Cosmas Damian, peintre et

architecte allemand

(Benediktbeuern 1686 - Munich 1739).

Son frère Egid Quirin (1692-1750), sculpteur et stucateur, fut son collaborateur. Après la mort de leur père, Hans Georg (1649-1711), qui leurs avait appris la technique de la fresque, ils allèrent compléter leur formation à Rome (1712-1714). Les décors des églises d'Ens-dorf (1714), de Michelsfeld (1716), d'Amberg (1717), exécutés à leur retour, sont encore traditionnels, et ce n'est qu'à Weingarten (1717, décor des 6 travées de la nef et de la coupole du carré du transept) qu'Asam met en application les principes d'Andrea Pozzo. L'une des travées

répète très exactement l'architecture réelle en quadrature sur la voûte ; cette continuation illusionniste de l'espace vrai est destinée à donner plus de vraisemblance à l'apparition divine dans la coupole à ciel ouvert, représentant la Vision de saint Benoît. À Aldersbach (1720), il tenta, pour la première fois, de dissimuler l'architecture au moyen du stuc, qui sert ainsi de relais à la peinture. L'esthétique d'Asam est parfaitement au point à l'église de Weltenburg (Glorification de la Vierge à la coupole, 1721) dont il est également l'architecte. L'espace clos avec une trouée permettant l'intervention du monde céleste est exploité dans l'Adoration des bergers à la voûte de l'église d'Einsiedeln (1724-1726), où la complexité de la composition et la profusion des figures répondent au décor rococo sinueux et pesant. Le plafond de S. Maria Victoria à Ingolstadt (Marie, reine du monde, 1732-1736), se développe en hauteur. Les personnages figurant les quatre parties du monde occupent les angles et la zone inférieure ; puis, à partir d'une série de scènes en paliers, on accède à une grande architecture triomphale abritant Marie et traitée avec tous les artifices de l'illusionnisme ; enfin les nuances d'un coloris léger et dématérialisé caractérisent le monde divin. Cette oeuvre majeure influencera bien des peintres d'Allemagne du Sud (Strauder, Kraus, Hermann, Wenzinger, Zeiller), des peintres tessinois (Giorgioli, Torricelli) et milanais (Appiani). Dans les oeuvres profanes, tel le Triomphe d'Apollon (1730) qui décore un plafond octogonal du château d'Alteglofsheim, son talent se déploie avec une aisance encore plus grande, évidente dans la liberté des mouvements, l'éclatant coloris aux dominantes violet et or, et le dessin libre avec une tendance à la déformation. La renommée d'Asam le fit appeler dans tout le monde germanique, jusqu'en Silésie ainsi qu'à Prague. S'inscrivant dans la lignée des grands fresquistes italiens, il repré-

downloadModeText.vue.download 36 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

35

sente le sommet du baroque tardif et annonce le rococo bavarois.

ASH-CAN SCHOOL → EIGHT(The)

ASPERTINI Amico, peintre italien

(Bologne 1474/1475 - id. 1552).

Ses premiers maîtres furent Costa et Francia, qui lui transmirent le style « doux », en vogue

à Bologne à la fin du quattrocento. En réalité, « cet homme capricieux, à la cervelle bizarre » (Vasari) devait exprimer sa véritable personnalité dans un langage fort différent. À Rome, où il séjourna de 1500 à 1503 env., il subit l'ascendant de Pinturicchio et de Filippino Lippi, notamment dans les fresques de celui-ci à S. Maria sopra Minerva. De retour à Bologne, il participa à la décoration de l'oratoire de Sainte-Cécile, qui manifeste l'opposition entre l'art attardé de Francia et de Costa et les soucis novateurs d'Aspertini. Ces inventions concernent autant la forme et les contours, dilatés, étirés, que le coloris précieux et inattendu. Des lettres adressées à Isabelle d'Este, concernant le fameux studiolo du Palais ducal, permettent de dater ce cycle (fin de 1505 et 1506) de la même période. Les fresques de la chapelle Cenami à S. Frediano de Lucques (1508-1509) et les retables postérieurs (Bologne, San Martino, San Petronio et P. N. ; Paris, église Saint-Nicolas-des-Champs ; Offices) sont marqués par un style très personnel, violemment anticlassique, qui rejoint par ses tendances maniéristes les recherches de Lotto, de Pordenone et de Dosso Dossi et prouve une curiosité pour l'art germanique. À la fin de son activité reviennent les volets d'orgue de San Petronio de Bologne (1531) et la décoration du Castello Isolani à Minerbio (près de Bologne). Sa nature imaginative et poétique se plut également à représenter les ruines antiques dans de remarquables dessins. Deux cahiers de dessins, datables de 1540, se trouvent à Londres.

ASSE Geneviève, peintre français

(Vannes 1923).

Elle fréquente de 1940 à 1942 l'École des arts décoratifs de Paris, mais préfère dessiner et peindre librement d'après des objets et copier au Louvre, surtout d'après Chardin. Elle s'est dès lors limitée d'instinct aux valeurs essentielles de la peinture : la lumière et l'espace traduits en nuances impondérables d'une extrême justesse et soumis à un ordre géométrique strict, bien qu'à peine visible (Route de Mantes, 1953). Elle expose dès 1947 au Salon des moins de trente ans, où elle est remarquée par le collectionneur Jean Bauret, qui lui commandera des dessins de tissus, et fait sa première exposition particulière en 1954 à la gal. Michel Warren. L'expérience du vitrail (École technique d'Albi, 1967) la conduisit à préciser dans ses peintures l'organisation concentrique des rythmes de lumières (Cercles-paysages) ou sa structure verticale (série de Portes). Ces portes (Porte, 1968, Paris, M. N. A. M. ; Porte-paysage, Marseille, musée Cantini) indiquent

le chemin poursuivi par l'artiste jusque dans les années quatre-vingt : force de la verticalité, symétrie légèrement décalée, grands plans

diaphanes, jeu des espaces dans l'ombre et la lumière. Toutes ces composantes sont obtenues essentiellement grâce à de nombreuses nuances de bleus, parfois soulignés par de minces lignes de blanc teintées de rouge (Ligne rouge III, 1986). Son oeuvre gravé, au burin, est également très riche (exposition de l'oeuvre gravé complet, 1977, Genève, musée d'Art et d'Histoire) et comprend de nombreuses illustrations de livres : l'Air de Pierre Lequire, 1964 ; Ici en deux d'André du Bouchet, 1982. L'artiste a également créé des tapisseries pour la manufacture de Beauvais, des tapis pour la manufacture de la Savonnerie et les ateliers de Lodève (Ligne bleue, 1984, Mobilier national) et des céramiques pour la manufacture de Sèvres. Elle est représentée dans de nombreux musées : Nantes, Paris (M. N. A. M.), Zurich (Kunsthhaus), et son oeuvre a fait l'objet de rétrospectives au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1988.

ASSELIJN Jan, peintre néerlandais

(Diemen, près d'Amsterdam, 1615 - Amsterdam 1652).

Il est aussi appelé Krabbetje (petit crabe), surnom qu'il dut à la déformation de sa main, tordue par la paralysie. Après des débuts de peintre de batailles pittoresques, influencé par Esaias Van de Velde et Jan Marten le Jeune, son maître présumé (av. 1634), il réside en Italie entre 1635 et 1642. À son retour, il se marie à Lyon (1644), séjourne à Paris, où il travaille à l'hôtel Lambert avec Patel et Swanevelt (3 tableaux au Louvre), revient à Amsterdam en 1647. Marqué bien davantage en Italie par Van Laer que par C. Lorrain, il ne trouve qu'à son retour dans les Pays-Bas son style de paysagiste et devient, avec J. Both, le principal créateur du genre du paysage italianisant, dans lequel une animation très fouillée contraste avec une nature immense et apaisée, sous une lumière d'une pureté idéale. Maître coloriste, Asselijn est aussi, à l'occasion, le créateur de lyriques et impressionnantes études d'animaux : le célèbre Cygne, (Rijksmuseum), allégorie de la Hollande ou du sort de l'homme politique Jan de Wit, et la Tête de boeuf (2 versions, musées de Schwerin et de Nîmes) ; il représenta aussi des batailles (Attaque d'un chariot par des brigands, Aix-en-Provence, musée Granet). Berchem, Dujardin, Pijnacker lui doivent ainsi quelques suggestions majeures. Il est très bien représenté à Vienne (Akademie).

ASSEMBLAGE → POP'ART

ASSERETO Gioacchino, peintre italien

(Gênes 1600 - id. 1649).

Élève, selon Soprani (1674), de Luciano Borzone et d'Ansaldo, il ne fit le voyage de Rome qu'en 1639. À cette date, son style est déjà formé, unissant la leçon des peintres lombards (en particulier Cerano) au naturalisme de Caravage. L'art d'Assereto se caractérise par un goût pour une expression violente qui se manifeste dans ses tableaux de chevalet, aux personnages lourds et aux couleurs sourdes (Job bafoué, musée de Budapest ; Christ à la colonne, musée de Savone ; Histoire de Tobie, mu-

sée de Marseille), dans ses fresques habilement agencées du palais Granello (1634) et du palais Negrone (1644), tous deux à Gênes, ou dans ses scintillantes esquisses (Lapidation de saint Étienne, Lucques, P. N.). La lumière crépusculaire jette un effet métallique sur les plis des vêtements pour mieux mettre en valeur les lignes dynamiques des compositions. Beaucoup de tableaux d'Assereto sont encore conservés à Gênes (églises, musées et coll. part.).

AST Balthasar Van der, peintre néerlandais
(Middelburg v. 1593 - Delft 1657).

Maître à Utrecht en 1619, il s'installe en 1632 à Delft, où il restera jusqu'à sa mort. Sa plus ancienne oeuvre datée est de 1610. Très lié avec le grand peintre de fleurs Ambrosius Bosschaert, son beau-frère et son maître, dont il protégea à son tour les enfants, Johannes, Abraham et Ambrosius le Jeune, il porta à une minutieuse perfection l'exécution de la nature morte de fleurs d'origine maniériste, mise à l'honneur à Middelburg au début du siècle par l'atelier de Bosschaert (Coquillages, Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin). Chez lui, les thèmes se diversifient (fleurs, fruits, insectes, coquillages surtout) et les ordonnances se compliquent davantage, souvent par juxtaposition de plusieurs natures mortes, comme dans le chef-d'oeuvre du musée de Douai, le plus grand tableau connu du maître. Curieux de perspective, exécutant raffiné, sensible à l'éclat des tons comme aux nuances de la lumière, préoccupé de recherches décoratives parfois très proches de celles des Flamands Snyder et Adriaen Van Utrecht, il a joué un rôle déterminant dans l'évolution de la nature morte néerlandaise en accordant la même importance aux considérations picturales et au simple naturalisme. J. D. de Heem, son disciple, et plus tard J. Van Huy-

sum lui devront beaucoup. L'iconographie de ses oeuvres n'est pas aussi simple qu'il y paraît. Il s'agit en général de Vanitas très complexes : celles représentant des coquillages font allusion aux grandes collections constituées à l'époque, et où le coquillage représente le vice, par un lien avec les complexes emblemata du XVIe siècle.

ATELIER.

Local où travaille un peintre ou un sculpteur avec ses aides, ses apprentis ou ses élèves. Ensemble des collaborateurs et des élèves formés par un maître. On appelle travail d'atelier un travail exécuté par des apprentis ou des élèves sous la direction d'un maître, ou d'après ses dessins. Une oeuvre anonyme est dite « de l'atelier de tel maître » lorsqu'elle a été faite par l'entourage immédiat ou sous la surveillance de ce maître. Lumière d'atelier : lumière neutre et diffuse propre à éclairer un tableau ; en général, les ateliers sont orientés vers le nord afin de recevoir une lumière égale aux différentes heures du jour (celui de Titien en revanche l'était vers l'ouest).

À L'ORIGINE. Avant le XIIIe s. existaient en France deux types d'ateliers : les ateliers fixes, ou scriptoria, sorte de cellules situées dans les galeries des cloîtres, où travaillaient les moines, seuls ou en groupe, et les ateliers itinérants des fresquistes, attachés au service d'une abbaye

downloadModeText.vue.download 37 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

36

mais appelés à se déplacer d'un lieu à un autre pour exécuter différents ensembles décoratifs. Les scriptoria disparaissent au moment de la laïcisation de la miniature, et les ateliers qui les remplacent sont organisés suivant des règles corporatives. Une hiérarchie s'établit entre les différents collaborateurs du maître : les élèves les plus habiles composent les scènes figurées, d'autres les colorient, certains sont spécialisés dans les champaignes, ou fonds (les femmes en particulier), tandis que les aides broient les couleurs. En Italie, au XVe s., dans les principaux centres urbains, les ateliers (botteghe) sont organisés comme de véritables entreprises pour que le maître puisse répondre aux demandes variées de la clientèle. Maître et apprentis savent pratiquer la peinture, la sculpture et diverses autres techniques de décoration, mais ils se font également aider par des menuisiers, des doreurs et des tailleurs de moulures. En France, durant la même époque, le lieu de travail des

artistes est plus précaire : certains peintres travaillent dans leur chambre, d'autres sont logés par le roi ou les seigneurs, dont ils deviennent les valets (ou « varlets »). Sous Henri IV, les galeries du Louvre sont aménagées en ateliers, et ceux-ci sont distribués aux valets du roi et des princes, mais on ignore quel était l'aménagement précis des locaux.

DE L'ARTISAN À L'ARTISTE. Au XVII^e s., le peintre accède à un statut social distinct de celui de l'artisan. L'atelier d'Anvers dans lequel Rubens s'installe en 1615 a l'aspect d'une demeure patricienne : il renferme de riches collections d'antiques et de tableaux, est visité par les grands de l'époque et reçoit collaborateurs et élèves tels que Van Dyck, Snyder, de Vos. L'atelier-boutique disparaît au profit de l'atelier comme lieu de création et d'enseignement, et l'on assiste à une véritable floraison d'ateliers, surtout en Flandre. Mais, en France, depuis la création par Colbert d'un monopole d'État sur les manufactures et les arts libéraux, l'enseignement est pris en charge par l'Académie, qui pensionne les artistes agréés ; il comporte des conférences théoriques, des cours de perspective et d'anatomie, et surtout l'on « pose le modèle » masculin.

L'évolution du marché de l'art, auquel la bourgeoisie a largement accès, contribue cependant, au XVIII^e s., à entraîner une décentralisation de la production artistique. L'École militaire de Paris crée des ateliers, l'École gratuite de dessin ouverte par J.-J. Bachelier en 1766 obtient un grand succès, de nombreux lycées d'art sont institués. Les ateliers, tant privés qu'appartenant aux diverses académies, se multiplient dans les provinces françaises ; à l'instar de l'École gratuite de peinture de Lyon, fondée en 1762, de nombreuses écoles provinciales apparaissent, celles de Tours et d'Orléans par exemple. Sur le plan européen, un vaste échange d'influences s'opère entre les ateliers d'Espagne, de Flandre, de France, d'Allemagne, de Hollande, d'Italie. La diffusion artistique est accélérée par la production des ateliers de gravure, notamment ceux de Tardieu, de Le Bas ou de Wille, à Paris.

À partir de la fin du XVIII^e s., le rapport du maître et de l'élève évolue : le savoir-faire

technique fait place peu à peu à un enseignement purement formel. Autour d'eux, les grands maîtres constituent de véritables foyers d'artistes. Chez David étudièrent Gros, Riesener, Girodet, Gérard, Isabey, Granet ; chez Regnault : Guérin, Blondel, Lefèvre ; chez Guérin : Delacroix et Géricault ; chez Ingres : Chas-

sériaux, Amaury-Duval, les frères Flandrin. Les derniers artistes encore installés au Louvre en sont chassés par la révolution de 1848.

L'ANTICHAMBRE DU SALON. La fin du XIX^e s. marque un changement considérable dans la fonction de l'atelier : il devient essentiellement un lieu de création personnelle, où, tel un sanctuaire, les oeuvres sont exposées avant d'être présentées au Salon. Finalement, l'artiste recherche surtout un lieu de travail favorable à l'inspiration, et sa prédilection se porte sur Montmartre, Montparnasse, la Provence, le Var ou les Alpes-Maritimes. Les maîtres de l'École des beaux-arts continuent à dispenser un enseignement didactique. La peinture moderne naît pour ainsi dire dans leurs ateliers : c'est chez Gleyre que se rencontrent les impressionnistes avant de se réunir au café Guerbois ; Monet et Degas fréquentent celui de Couture ; F. Cormon compte Lautrec, Van Gogh, Anquetin, Bernard, Villon parmi ses élèves. Les fauves fraternisent chez G. Moreau. La plupart de ces peintres, réagissant contre l'art officiel, étudient conjointement dans les ateliers libres – l'Académie Suisse et l'atelier Colarossi, notamment –, où l'on dessine sans corrections. Beaucoup passent aussi dans les académies privées, celles de E. Carrière et de Ranson ou celles de F. Léger et de A. Lhote, d'audience plus particulièrement étrangère. L'atelier peut parfois être constitué de la mise en commun d'un local et de matériaux, comme le fit Die Brücke jusqu'en 1913. Quelques ateliers sont spécialisés dans la taille-douce : à Paris, outre celui de Friedländer ou de Hayter, l'atelier G. Leblanc perpétue l'entreprise fondée par Rémond en 1793 et reprise par Salmon en 1845.

L'ATELIER, VU PAR LES PEINTRES. Lieu privilégié de la création artistique et de la vie du peintre, l'atelier a fait l'objet d'une abondante iconographie. Le thème prend naissance avec la représentation, nouvelle au X^e s., de Saint Luc peignant la Vierge. Van der Weyden en donna 2 des premières versions pour la confrérie de Saint-Luc à Bruxelles (Ermitage ; M. F. A. de Boston). Durant le XVI^e s., la scène est figurée avec prédilection, surtout en Flandre, et garde un caractère religieux. Le saint protecteur des peintres est assis ou à genoux devant la Vierge, seule ou avec l'Enfant ; parfois, un ange inspirateur dirige sa main, ou encore, faisant office d'apprenti, plusieurs l'assistent. Dans son tableau exécuté pour la gilde, F. Floris s'est représenté lui-même comme un apprenti en train de broyer les couleurs (musée d'Anvers). Le lieu est encore indéterminé, le plus souvent un palais ou une église donnant sur un palais, au X^e et au XVI^e s., un cabinet où, tableau dans

le tableau, un chevalet vient préciser la nature du lieu. Consécration de la dignité du peintre, qui possède patron et confrérie, le thème de saint Luc peignant la Vierge se perpétue jusqu'au XVIIe s. (chez Lanfranco, Zurbarán ou

Mignard, par exemple) et ne disparaît qu'avec les corporations de peintres.

Au XVIIe s., la multiplication des ateliers s'accompagne de leurs nombreuses représentations, en particulier dans les Flandres : scènes de genre, tantôt prétexte à présenter un cabinet d'amateur, comme dans l'Atelier d'un artiste de D. Teniers le Jeune (Raby Castle, Lord Barnard Coll.), tantôt idéales et somptueuses ou, au contraire, assez réalistes pour décrire l'atmosphère laborieuse du lieu de travail, comme chez Van Ostade (Rijksmuseum). L'atelier du peintre peut aussi se charger d'un intérêt purement symbolique et poétique : ceux de Velázquez, de Rembrandt ou de Vermeer évoquent la création elle-même. Puis, avec la « grande manière », le thème tend à disparaître.

Au XIXe s., les peintres ont beaucoup aimé se représenter dans leurs ateliers, entourés de leurs élèves et de leurs amis. La Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey (Louvre) est une simple galerie de portraits où Boilly insiste sur l'aspect social de la vie en atelier, comme Cochereau dans l'Atelier de David (Louvre). C'est aussi à cette époque que devient fréquente la figuration d'Apelle peignant Campaspe, scène significative du rôle accordé au peintre par le prince. L'atelier prend dans la seconde moitié du XIXe s. une importance qu'il n'avait jamais eue. L'artiste choisit comme cadre privilégié le lieu clos où ses recherches s'élaborent ; citons Delacroix, et Corot retiré rue du Paradis-Poissonnière. Il est aussi représentatif d'un programme et manifeste l'appartenance à un même groupe artistique, comme l'Allégorie réelle de Courbet (musée d'Orsay), l'Atelier de la rue Condamine de Bazille (1870, musée d'Orsay), l'Atelier des Batignolles de Fantin-Latour (id.) ou les Poseuses de Seurat (Merion, Penn., Barnes Foundation). Un grand nombre de peintres récents abordent le thème « évocation de la démarche artistique », chez Matisse et Picasso notamment, où il prend la forme du Peintre et son modèle. Une quasi-disparition de l'autoportrait s'accompagne d'une expression de l'espace de l'atelier, suggestive d'un univers intime, chez Braque, Marquet, Dufy, Chagall, Giacometti, Lichtenstein, Szafran.

ATLAN Jean-Michel, peintre français

(Constantine 1913 - Paris 1960).

Il vient à Paris en 1930 pour étudier la philosophie à la Sorbonne et consacre son diplôme à l'étude de la Dialectique marxiste. C'est en 1941 seulement qu'il commence à peindre et à dessiner, en même temps qu'il écrit des poèmes (le Sang profond, 1944) et s'intéresse en particulier aux religions extrême-orientales et à la magie africaine. Interrompu par l'Occupation, il ne se consacre exclusivement à la peinture qu'à partir de 1944. Il manifeste d'abord une tendance à la figuration imaginaire, qu'il associe à une animation informelle de la matière picturale pour satisfaire une activité gestuelle rythmique, d'où son style original devait finalement se dégager vers 1950. Atlan avait connu une première période de succès entre 1945 et 1948, qui fut suivie d'une éclipse plus ou moins volontaire d'une dizaine d'années. Il fallut attendre 1956 pour qu'une grande exposition (Paris, gal. Bing)

downloadModeText.vue.download 38 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

37

remette Atlan à l'honneur. Entre-temps, son oeuvre avait trouvé sa forme définitive dans le sombre tracé onduleux d'étranges entités totémiques, fondé sur le rythme créateur de signes et de formes auquel l'artiste était vivement sensibilisé et qu'il reconnaissait dans les forces fondamentales de la nature. Aussi a-t-il toujours refusé de se considérer comme un peintre vraiment « abstrait », bien qu'il ait constamment écarté la figuration réaliste. Son inspiration, stimulée par ses origines judéoberbères et son enracinement en terre africaine, avait, de son propre aveu, un double foyer : l'érotisme et le magique, sinon la mystique. Sur le plan technique, il obtenait dans ses toiles à l'essence et à la détrempe la matité de la fresque et la pulvérulence du pastel – qu'il a souvent pratiqué – par un travail subtil. Atlan a aussi exécuté de nombreuses lithographies. Une exposition des oeuvres d'Atlan dans les collections publiques françaises fut présentée à Paris, (M. N. A. M.) en 1980. Son oeuvre de 1940 à 1954 fit l'objet d'une exposition au musée des Beaux-Arts de Nantes en 1986. Il est représenté notamment à Paris (la Kahena, 1958, M. N. A. M. ; Mésopotamie, id.), à Londres (Baal guerrier, 1953, Tate Gal.), à New York (M. o. M. A.), à Cologne, à Stuttgart et à Tōkyō.

ATTICISME PARISIEN.

Cette expression heureusement inventée par Jacques Thuillier et largement adoptée, carac-

térise bien un type de peinture identifiée par ses sujets, empruntés à l'histoire gréco-romaine et à la Bible et faisant appel, dans les costumes et les architectures, à une archéologie réelle ou réinventée et, d'autre part, par des coloris clairs et lumineux et une touche fine. Ce moment particulièrement heureux, où le souci de rigueur est joint à une grande délicatesse et à une réelle poésie, correspond aux années de la régence d'Anne d'Autriche (années 1640-1650). Laurent de La Hyre, Jacques Stella, Pierre Patel représentent le mieux cette tendance qui ne concerne pas seulement la peinture d'histoire mais aussi, très largement, le paysage et l'art du portrait.

AUBERJONNOIS René Victor, peintre suisse
(Lausanne 1872 - id. 1957).

Il étudie tout d'abord à Londres, puis à l'École des beaux-arts et dans les ateliers de Luc-Olivier Merson et de Whistler, à Paris, où il s'établit de 1901 à 1914. C'est là qu'il se lie avec l'écrivain C. F. Ramuz, dont il a exécuté le portrait (Zurich, Kunsthaus). Influencé par les pointillistes et les nabis, il cherche encore son style, qui s'affirme à son retour en Suisse et est caractérisé par une palette sobre, où dominent les ocres assourdis et les bleus acier, et par l'importance donnée à la ligne. On peut déceler l'influence de Renoir, de Cézanne, du Douanier Rousseau et du cubisme de Picasso et de Modigliani. Les années de guerre sont marquées par la découverte des paysages du Valais et la collaboration à l'Histoire du soldat de Ramuz et Stravinski (1918), pour laquelle Auberjonois brosse les décors. Aristocrate de nature, il marque une prédilection pour le monde du cheval et pour celui du cirque, des forains, dont

l'authenticité l'attire (Saltimbanque, 1921). Entre 1930 et 1940 s'élabore une période « classique » aux formes d'une plus grande plénitude (la Dame italienne, musée de Bâle). L'art d'Auberjonois, qui, dans ses dessins au crayon, était arrivé d'emblée à une grande maturité, ne cesse de s'approfondir pour aboutir, après une phase tourmentée influencée par Rembrandt (Autoportrait, 1948, musée d'Aarau), à la production des dernières années, caractérisée par de petits formats à dominante jaune, d'une intense plénitude (l'Arène jaune, v. 1950). Il est largement représenté au musée de Bâle.

AUBERTIN Bernard, peintre français

(Fontenay-aux-Roses 1934).

À partir de 1958, Aubertin peint au couteau ou avec la paume de la main des monochromes

rouges. En 1960, il réalise la série des « Tableaux-clous », où le clou prend la place de la touche en tant qu'unité minimale de la peinture, dont l'orientation est modifiable (tête apparente ou non, disposition hasardeuse ou non, etc.) – le tout recouvert de peinture, toujours rouge, mais plus ou moins épaisse. Puis il remplace les clous par des allumettes auxquelles il met feu : le support métallique conserve les traces de la combustion plus ou moins complète ; ce travail sur le feu se poursuit par les « Livres brûlés ». L'importance du temps dans son travail conduit Aubertin à s'intéresser non seulement à la performance (actions en Allemagne, notamment, où il mettait le feu à des objets en public), mais plus fondamentalement au sablier (série des « Avalanches », en 1969) et à la transformation. Puis il revient aux toiles, trouées par des clous puis stratifiées par la peinture rouge des débuts, et produisant un effet de trame. Durant les années quatre-vingt, il joue avec les matériaux (bandes de plastique, carton, etc.), avec les orientations (verticale, horizontale) et avec les procédures (mise à feu simultanée, en ligne, en chemin...). Aubertin a participé à des expositions collectives : « Les années cinquante » au M. N. A. M. de Paris (1988), « La couleur seule » au musée Saint-Pierre de Lyon (1988), mais ses dernières grandes expositions personnelles datent des années soixante-dix (1972, Paris, C. N. A. C. ; 1973, musée des Sables-d'Olonne). Ses œuvres sont présentes dans les collections du F. N. A. C., dans les musées de Grenoble, des Sables-d'Olonne, de Graz (Autriche), de Düsseldorf et de Tübingen (Allemagne), de Caracas (Venezuela).

AUDUBON John James,

peintre et naturaliste américain

(Saint-Domingue 1785 - New York 1851).

Fils d'un planteur antillais, il passa ses premières années en France et apprit à dessiner dans l'atelier de David (autour de 1800). À dix-huit ans, il s'établit aux États-Unis, revint en France (1805-1806) puis se maria (1808) et se lança alors dans diverses entreprises où il ne connut que des déboires financiers qui l'amenèrent à la prison pour dettes (1819). Il décida alors de se consacrer à l'étude des oiseaux sauvages d'Amérique du Nord et, pour ce faire, entreprit plusieurs voyages d'étude (1820-1826). Encouragé par T. Sully, il ne trouva cependant

pas de réel soutien pour son entreprise et se rendit à Londres en quête d'un appui à la fois financier et technique. Il y reçut un excellent accueil (ses aquarelles préparatoires, exposées

à Londres et à Manchester, eurent un vif succès) et commença alors à publier son ouvrage principal, *The Birds of America* (Londres, 1827-1838), qui comprend 435 planches gravées au burin et à l'aquatinte, coloriées à la main, d'après ses dessins. De retour en Amérique, Audubon prépara avec ses fils une suite à son ouvrage, voyageant ainsi dans le haut Missouri et la forêt de Yellowstone (1843). De là sortirent les planches de *The Viviparus Quadruplas of North America* (1845-1846), publiées après sa mort. De son vivant, Audubon fut considéré comme un remarquable ornithologue (il fut en Angleterre membre de la Linnean Society en 1828 et, en 1830, Fellow de la Royal Society) ; de nos jours, on apprécie la qualité artistique de ses planches, qui joignent à l'observation minutieuse du savant un très grand sens décoratif. Près de quatre cents des aquarelles originales d'Audubon sont conservées à New York (N. Y. Historical Society).

AUTOMATISME.

Procédé utilisé par les surréalistes, d'abord pour l'écriture, puis pour le dessin et la peinture. Il consiste à laisser à la main et au corps une autonomie de mouvement telle que l'intervention ou le contrôle de la conscience devienne le plus mince possible. Ce terme désigne aussi une tendance de la peinture canadienne contemporaine, d'après un tableau de Paul-Émile Borduas (*Automatisme I-47*, Ottawa, N. G.). Elle est née et s'est développée à Montréal de 1941-1942 à 1954, en réaction contre l'académisme des Beaux-Arts et, d'une façon plus générale, contre les valeurs établies de la société bourgeoise. Contemporain des débuts de l'Action Painting new-yorkais (1946), devant les moyens et l'ampleur duquel il dut céder (sa dernière exposition se tint en avr. 1954), l'automatisme canadien eut sans doute, plus que ce dernier, valeur insurrectionnelle totale.

AUTO PORTRAIT.

Les représentations d'artisans, de peintres et de sculpteurs au travail sont nombreuses à toutes les époques et dans tous les pays, mais on ne peut parler d'autoportrait qu'en présence d'une figure nettement individualisée et désignée par une inscription, une tradition ou quelque évidence comme un portrait de l'auteur, c'est-à-dire comme une image réflexive.

Il convient de distinguer ce type d'autoportrait, que l'on peut appeler « professionnel », d'un type plus personnel, dit « physiognomonique », où l'artiste montre moins un homme en train de peindre ou de sculpter

qu'un homme qui se regarde. Dans le premier cas l'image a des implications sociales évidentes, puisqu'elle est une autoprésentation de l'artiste, destinée à rappeler ou à magnifier son activité ; dans le second, elle tend à prendre un caractère plus psychologique et entraîne souvent des implications symboliques et morales. Les conditions historiques de l'autoportrait

downloadModeText.vue.download 39 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

38

permettent de préciser ces deux orientations fondamentales.

L'ANTIQUITÉ. On peut considérer comme des autoportraits au sens large les représentations, finalement assez nombreuses, d'artistes au travail, que l'on trouve dans les peintures égyptiennes ou sur les vases grecs ; ce sont des images corporatives, de même que les signatures de potiers sont des marques de fabrique. En revanche, une tradition, rapportée par Plutarque, a dénoncé l'audace de Phidias, qui se serait représenté avec ses traits caractéristiques parmi les figurants de la Bataille des Amazones sur le bouclier sculpté d'Athéna Promachos au Parthénon (438) ; le moraliste voit là un acte d'« hybris ». L'affirmation du pouvoir de l'artiste change de sens selon qu'il le met au service du « sacré » ou non. Les textes parlent aussi d'ouvrages peints par Apelle, Parrhasios, qui étaient plutôt des démonstrations techniques.

DE TIMIDES TENTATIVES. Les exemples d'autoportraits sont aussi rares au Moyen Âge que ceux de portraits caractérisés : l'orfèvre Volvinius sur l'autel d'or de Saint-Ambroise à Milan, la nonne Guda (XIIe s.), Matthew Paris (XIIIe s.) sur les miniatures, le sculpteur Maître Mathieu au portail de la gloire de Compostelle (fin du XIIe s.) se montrent dans l'attitude de la prière et de l'offrande. Brusquement, à la fin du Moyen Âge, apparaissent des autoportraits indiscutables, c'est-à-dire des figures individualisées de plus en plus nombreuses et adoptant les modes de présentation les plus divers. Deux phénomènes concomitants s'imposent à l'attention : les moyens nouveaux de la peinture, devenue, en Italie comme en Flandre, apte à figurer les traits précis d'une physionomie, et la signature, assortie des procédés (inscriptions, « cartellino ») qui attirent l'attention sur l'auteur de l'œuvre. Mais la vogue de l'autoportrait suppose aussi, d'un point de vue tout technique, le perfectionnement et la diffusion du miroir, de fabrication surtout vénitienne,

qui sont attestés dès la fin du XIV^e s. Tout auto-portrait, étant réalisé par définition *a specchio*, présente un regard oblique sortant du cadre, une asymétrie et, généralement, une pose de trois quarts, bien caractéristiques. C'est l'intensité de la physionomie qui, seule, identifie dans la sanguine fameuse, conservée à Turin, l'auto-portrait de Léonard.

On distinguera plusieurs modalités :

1° l'autoportrait situé, c'est-à-dire inséré dans une composition où il peut apparaître dans un groupe (*in assistenza*) avec ou sans signe distinctif ou même dissimulé dans un accident du tableau (c'est le *cryptoportrait*), ou bien mis en valeur (portrait d'honneur) ; 2° le portrait délégué ou symbolique, où l'artiste donne ses traits à un personnage sacré, historique ou fabuleux, ce qui peut ramener à la formule précédente ou répondre à une composition spécifique (Saint Luc peignant la Vierge), ou conduire à un travestissement original ; 3° le portrait de groupe, soit professionnel, soit familial, soit commémoratif ; 4° le portrait détaché ou au naturel, où l'artiste se représente au travail ou sans appareil professionnel dans une mise en scène qui peut varier du fond neutre ou de l'atelier à un décor plus ou moins élaboré ou même fantastique.

Les deux premières classes sont les plus anciennes et les plus fréquentes aux XV^e et XVI^e s., sans toutefois disparaître jamais complètement par la suite ; les deux autres classes, appelées à des développements multiples aux XVIII^e et XIX^e s., se manifestent dès le XVI^e siècle.

LE PEINTRE NARCISSIQUE. Vasari rapporte que Giotto avait peint au château neuf de Naples un cycle d'*uomini famosi* « parmi lesquels on reconnaissait Giotto lui-même », et quelques scènes du Nouveau Testament à Gaète, où l'on pouvait voir « son propre portrait auprès d'un grand crucifix ». Le grand novateur a donc donné l'exemple. Vasari, qui recueillait avec soin toutes ces traditions et utilisera ces effigies pour l'illustration de l'édition de 1568 des *Vite*, mentionne un grand nombre d'autoportraits situés toujours en position marginale, comme Agnolo Gaddi dans l'Histoire de la Croix (Santa Croce, Florence). Ainsi, pour Masaccio, dans le Tribut de saint Pierre au Carmine, « on reconnaît dans le dernier des apôtres le portrait de Masaccio fait à l'aide du miroir (*a lo specchio*) et si réussi qu'il a l'air vivant ». Formule typique du « portrait délégué », qu'on nous signale aussi à une date précoce pour Andrea Orcagna dans le relief du tabernacle d'Orsammichele (1359), où paraît parmi les apôtres un homme à capuchon identifié comme l'artiste lui-même. Dans la seconde

moitié du XVe s., puis au XVIe s., ces insertions personnelles se multiplient, par exemple dans le Couronnement de la Vierge de Filippo Lippi (Offices), où le peintre carme, que l'on a souvent identifié à tort avec le donateur, est figuré dans la foule des spectateurs de gauche, puis dans l'Épiphanie de Botticelli (v. 1475, Offices), où les rois mages médicéens sont entourés de leurs familiers : le peintre paraît à droite, vu de trois quarts. B. Gozzoli signe son nom sur son bonnet rouge dans la chapelle du Palais Médicis, où le cortège des mages est devenu une galerie de portraits.

Pour le Nord, on ne peut que rappeler les frontispices de manuscrits où parfois le miniature fait, comme le scribe, nommage de son ouvrage au commanditaire ou au prince. (Ainsi, v. 1415, l'illustrateur du Livre des merveilles du monde, devant Jean sans Peur, Paris, B. N.). Le développement est relativement considérable en peinture. Jan Van Eyck a eu recours, au moins deux fois au cryptoportrait (Les Époux Arnolfini ; Madone du chancelier Van der Paele), Rogier Van der Weyden s'est très probablement figuré en saint Luc, inaugurant une pratique que reprendront Dirk Bouts, Gossaert, Lancelot Blondel ; Memling s'est peut-être figuré in assistenza (Triptyque Donne, Londres, N. G.). Un curieux médaillon (Louvre) de Jean Fouquet inaugure l'autoportrait détaché. Mais le peintre de loin le plus attentif à ses propres traits, celui qui manifeste une véritable obsession de son visage et qui se représente tour à tour en gentilhomme, en Ecce Homo, en Homme de douleurs, sans compter son insertion marginale dans toutes ses grandes compositions (Madone du Rosaire), est Dürer. Affirmation de soi, identification pieuse au Christ, confession inquiète, Dürer produit plus de 50 autoportraits solen-

nels ou intimes. On n'en a qu'un ou deux de Grünewald, de Holbein.

Autour de 1500, en Italie centrale, les autoportraits ostentatoires abondent dans les cycles monumentaux : Pérugin au Cambio, Signorelli à Orvieto, Pinturricchio à Spello, Raphaël à l'École d'Athènes (Vatican), Sodoma à Sienne. Il faut mettre à part le cas de Michel-Ange. On a découvert un autoportrait caricatural dans la peau pendante de saint Barthélemy, au Jugement dernier de la Sixtine, Mais l'autoportrait en Nicodème de la Pietà, à la cathédrale de Florence, est plus significatif encore. Mais déjà était apparue la figuration isolée du peintre, sur le type du portrait de commande. L'âge du maniérisme inaugure la présentation « aristocratique » (Antonio Moro, Salviati,

Titien) ou « savante » (Heemskerck), qui aura tout naturellement son prolongement au siècle suivant avec Rubens et Van Dyck, d'une part, Poussin de l'autre. Le groupe familial est surtout cher au Nord : Hans Burgkmair, Cornelis de Vos ; il s'impose avec Rubens, Rembrandt, puis Largillière ; il est repris beaucoup plus tard par Hans von Marées, F. von Lenbach. Pour des raisons faciles à comprendre, l'image de l'artiste au travail a spécialement retenu les femmes peintres : Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Rosalba Carriera, A. Kauffmann, É. Vigée-Lebrun et enfin S. Valadon, K. Köhlwitz, Marie Laurencin.

La représentation du peintre au travail est presque toujours associée, au XVIIe s., à une mise en scène « noble » (Le Brun, Rigaud). Dans le cas de Velázquez, l'autoportrait des Ménines (Prado) est l'occasion d'une composition singulière et prodigieusement élaborée qui en fait une exaltation mystérieuse et savante de l'art de la peinture autant que du personnage même du peintre. Goya en tiendra compte dans la Famille de Charles IV (Prado). Le portrait du peintre au milieu de l'atelier est fréquent aux Pays-Bas : J. Steen, Van Mieris. Dans quelques rares ouvrages comme celui de Vermeer (l'Atelier, à Vienne, K. M.), le peintre apparaît de dos. Rembrandt est à part, avec plus de 50 autoportraits, qui, comme pour Dürer, tiennent du journal intime et accompagnent toute sa carrière.

L'image tranquille de l'artiste devant son chevalet a trouvé avec Chardin sa formulation la plus pleine et la plus simple (Louvre). D'innombrables tableaux la répéteront au XIXe s. avec des nuances diverses, jusqu'à Cézanne et Matisse. Mais l'autoportrait a, dès le XVIe s., été l'occasion de variations sarcastiques et aberrantes : le couple Burgkmair considérant la tête de mort dans le miroir (Vienne, K. M.) ; les têtes coupées d'Holopherne (Cr. Allori) ou de Goliath (Caravage) trouveront un prolongement dans les fantaisies macabres de Géricault, d'Ensor, dans les fantaisies de Klee, de Kokoschka. Le curieux et inquiétant médaillon de Parmesan (Vienne, K. M.) annonce les portraits inquiets, douloureux, qui se multiplient au temps du romantisme avec Friedrich, Géricault. Les figurations des graveurs sont fréquentes. Les autoportraits de l'estampe sont constamment chargés d'intentions allégoriques (Salvator Rosa), satiriques (Hogarth, Lautrec),

downloadModeText.vue.download 40 sur 964

symboliques (Gauguin), pathétiques (Munch, Van Gogh, les expressionnistes).

UN EXERCICE DE STYLE. À partir du XVIIIe s., presque tous les peintres ont éprouvé le besoin de se représenter en faisant de l'autoportrait une sorte de démonstration de leur style et de leur tempérament : ainsi Mengs, David, Ingres, Corot. L'autoportrait moderne cherche presque toujours dans la pose, dans l'expression, dans le choix des accessoires à définir l'artiste, à en imposer une certaine image : ainsi Whistler, Böcklin, Meissonier, et, avec un rare bonheur, Pissarro, Monet. Avec Courbet, qui se représente volontiers, domine la revendication et la glorification sociales ; avec Van Gogh et jusqu'à Corinth et Beckmann, le tourment psychologique. On retrouve ainsi la polarité fondamentale du thème. Dans les autoportraits de Cézanne, on peut suivre la conquête de la sérénité et du style. Le dernier portrait de groupe notable est sans doute l'Hommage à Cézanne de M. Denis (musée d'Orsay). Le culte de l'art a remplacé la dévotion aux grandes causes et aux puissances. L'épuisement de l'autoportrait a des raisons aussi fortes que sa naissance et son extraordinaire développement du XVe au XIXe s. : c'est avant tout la part envahissante de la subjectivité, dont Picasso offre le plus éclatant exemple.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, les peintres du mouvement surréaliste comme ceux de la Nouvelle Objectivité n'ont pas entièrement délaissé l'autoportrait, pratiqué dans un esprit assez différent de la tradition expressionniste, avec plus de réalisme critique (portrait de groupe de Max Ernst : Au rendez-vous des amis, 1922, Cologne, W. R. M. ; autoportraits de Bellmer, de Dix). Puis, après une longue éclipse due à l'emprise croissante de l'esthétique abstraite et à la réflexion sur les éléments constitutifs de la peinture à partir de 1940 environ, l'autoportrait est revenu comme naturellement dans les années soixante avec l'image des peintres de la nouvelle figuration, du pop'art et des divers réalismes. Si l'influence de la photo se reconnaît dans la distanciation de certains constats (A. Warhol, Fromanger), la composante expressionniste subjective demeure vivace dans la vision distordue de Bacon comme dans la mise en situation sarcastique de Dado (Autoportrait à la chaude-pisse, 1973).

À partir de la fin des années soixante, de nombreux artistes ont consacré l'essentiel de leur activité à une investigation de leur propre réalité individuelle (art corporel et « mytho-

logies individuelles »). En s'interrogeant sur leur identité, leur corps, leur passé et leurs fantasmes, ils ont été amenés à donner d'eux-mêmes des images, souvent photographiques.

AVERCAMP Hendrick, peintre néerlandais

(Amsterdam 1585 - Kampen 1634).

Il fut surnommé, à cause de son infirmité, le muet de Kampen (« de stomme van Kampen »). Il dut passer son enfance à Kampen, où son père, apothicaire, habitait dès 1586, mais il alla sans doute se former à Amsterdam. On peut en effet l'identifier avec le « muet » qui habitait dans cette ville en 1607, chez le peintre Pieter Isaacs, ancien élève de C. Ketel et de H.

von Aachen et auteur de portraits de corporation (1596 et 1599, Rijksmuseum).

L'art d'Avercamp paraît marqué par le milieu amsterdamois de G. Van Coninxloo et des émigrés flamands comme Vinckboons et d'autres paysagistes proches de Bruegel de Velours. De tels peintres en effet procèdent la formule, chère à Avercamp, des paysages d'hiver à l'horizon relevé de façon très archaïque et animés par une foule de petits personnages alertes et multicolores qui témoignent encore d'un sentiment décoratif et maniériste du paysage et du coloris ; le jeu linéaire et gratuit des branches d'arbres, sombres sur un fond clair, si analogue à celui dont usent un Joos de Momper ou un G. Lytens, confirme cet état d'esprit. Il y a pourtant loin du fantastique maniériste d'un Coninxloo ou d'un Savery à la « gentillesse » toujours sage d'Avercamp. Celui-ci réserve une attention nouvelle à la description réaliste de ses foules, réduit les arbres à un simple jeu de coulisses, observe avec rigueur les lois de la perspective décroissante et ne se sert des taches de couleurs vives des costumes que pour mieux souligner le parti d'unification monochrome de ses Vues d'hiver, où les valeurs de la neige blanche, de la glace gris-vert et du ciel clair jouent finalement le premier rôle. Ainsi se trouvent en germe chez Avercamp, comme chez son contemporain Esaias Van de Velde, les deux grandes orientations de la peinture néerlandaise : la scène de genre et le paysage. Ainsi, tels paysages en tondo (Londres, N. G.) annoncent directement les premières œuvres de Van Goyen. Dans ses tableaux plus tardifs, Avercamp précisera justement cette évolution moderne en fondant davantage le ciel et l'horizon, en allongeant le format, qui devient toujours plus rectangulaire, en soumettant les couleurs locales à la tonalité atmosphérique de l'ensemble, tandis que ses dessins, la plupart

conçus comme des oeuvres achevées – le plus souvent aquarelles et dont la production se multiplie – témoignent d'une attention de plus en plus intelligente à la réalité et à l'observation anecdotique du petit peuple hollandais ; c'est ce qui a fait à juste titre leur grand succès et leur rapide célébrité (au XVIIIe s., Ploos Van Amstel en a gravé des fac-similés).

Les tableaux d'Avercamp sont assez nombreux, mais varient peu dans leur sujet ; ceux qui sont datés s'échelonnent de 1601 à 1632, la plupart ayant été peints à Kampen, car l'artiste y était retourné avant 1613. Un exemple a contrario curieux, qui mérite d'être cité rapporte un événement du temps mais en l'intégrant au monde de l'artiste : c'est le Roi et la Reine de Bohême sur le vivier gelé à La Haye (Haarlem, musée Teylers). De bons exemples de sa manière se trouvent dans les musées de Rotterdam, de La Haye, d'Amsterdam, de Londres et de Cologne.

AVERY Milton, peintre américain
(Altmar, État de New York, 1893 - New York 1965).

Né dans l'État de New York d'une famille de fermiers, il passe toute sa jeunesse dans le Connecticut. De 1913 à 1916, il étudie avec C. N. Flagg à la Connecticut League of Art

Students. En 1925, il s'établit à New York et épouse Sally Michel, elle-même peintre et illustratrice, dont on retrouve l'image dans maints de ses portraits. Il passe ses étés sur le littoral du cap Cod, où il prendra les thèmes de ses plus belles marines. Son style s'affirme dans les années trente. S'il évoque par ses thèmes et par son « climat » l'art d'un W. Homer et d'un Ryder, il se dégage néanmoins du « provincialisme » au contact des fauves français. Matisse, qui connaît une grande exposition en 1931 au M. o. M. A., l'influence profondément ; on retrouve ses traits les plus distinctifs dans ses oeuvres : simplification abrupte des formes, ramenées à leur rythme essentiel, aplatissement des volumes, grandes plages délimitées par des cernes selon un schéma dynamique rigoureux, palette vibrante où dominent des tons rares et précieux : carmins, mauves, orangés (Girl Writing, 1941, Washington, The Phillips Collection ; Swimmers and Bathers, 1945, Metropolitan Museum). Essentiellement portraitiste et paysagiste, il atteint au début des années soixante une sorte d'abstraction colorée (Dunes and Sea II, 1960, New York, Whitney Museum) qui ne sera pas sans influencer Gottlieb et Rothko, qui furent ses amis très proches. En 1960, une grande rétrospective de son oeuvre se tint

au Whitney Museum de New York. L'art de Milton Avery marque le lien le plus net entre la peinture réaliste traditionnelle du début du siècle aux États-Unis et les grands courants abstraits de l'immédiat après-guerre. Ses principales oeuvres sont : Seated Blonde (1946, Minneapolis, Walker Art Center), Green Sea (1954, Metropolitan Museum), Poetry Reading (1957, M. W. Proctor Inst.), Sea Grasses and Blue Sea (1958, New York, M. o. M. A.). Une exposition lui a été consacrée aux États-Unis (Allentown, Art Museum) en 1996.

AVIGNON (ÉCOLE D').

AVIGNON AU TEMPS DES PAPES. Le foyer d'art qui s'est développé en Avignon et en Provence de 1330 env. au début du XVIe s. ne mérite le nom d'école que pour le XVe siècle. Au XIVE s., il s'agit plus proprement d'un centre artistique né de circonstances historiques exceptionnelles et qui pratiquement disparaît avec celles-ci : l'essor de la peinture en Avignon correspond au séjour de la cour pontificale. Fixés en Avignon de 1326 à 1367, les papes décident d'en faire la digne capitale de la chrétienté et, imités par leur entourage, entreprennent de grands travaux dont le prestige doit être le symbole de leur autorité ; ils font d'Avignon l'un des principaux foyers de culture européens, en y attirant des intellectuels et des artistes de tous les pays. Les peintres siennois y sont de loin les plus importants : Simone Martini, le Maître du Codex de Saint-Georges, puis Matteo Giovannetti, maître d'oeuvre au palais des Papes et à la chartreuse de Villeneuve de 1343 à 1367. Les connaissances techniques et les qualités réalistes des Italiens s'allient au sens décoratif et à l'esprit courtois du milieu français : les fresques anonymes de la Chasse et de la Pêche (1343, tour de la Garde-Robe) sont une oeuvre, sans doute collective, au confluent des deux esthétiques. Point de contact entre artistes d'origines

downloadModeText.vue.download 41 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

40

diverses, Avignon est à la fois un relais pour la transmission des leçons italiennes vers le nord et le creuset où se fondent les premiers éléments qui composeront le style gothique international. Pendant le Grand Schisme (1378-1418), la peinture avignonnaise se maintient par la force de la tradition. Il n'en demeure que peu de vestiges : les fresques d'inspiration florentine à l'église Saint-Didier d'Avignon, celles d'une maison de Sorgues (auj. Avignon, Petit

Palais), imitation française de la Garde-Robe. Les peintres locaux cherchent des références dans le passé siennois (Retable de Thouzon, Louvre) ou, comme J. Iverni, dans le Gothique international, déjà en retrait partout ailleurs.

AVIGNON AU XVe SIÈCLE. Vers le milieu du XVe s. s'établit une véritable école, provençale plutôt qu'avignonnaise, dont la production sera particulièrement cohérente et continue. Pendant cette période de stabilité politique et de prospérité favorable à un renouveau artistique, la Provence, restée à l'écart des ravages de la guerre, peut accueillir les peintres qui refluent du nord ; l'essor du commerce crée une clientèle nouvelle et nombreuse, la bourgeoisie de négoce ou de finance. Le premier chef-d'œuvre apparaît à Aix v. 1443, l'Annonciation d'Aix (église de la Madeleine). Son auteur, sans doute Barthélemy d'Eyck, illustre déjà dans cette œuvre les grandes tendances de l'école : rigueur de la composition, sens des volumes simplifiés, goût d'une lumière forte qui accuse les masses. Elle exerce une influence immédiate et durable : Guillaume Dombet et son atelier, les auteurs anonymes du Retable de Boulbon (v. 1457, Louvre) et de la Pietà de Tarascon (v. 1457, Paris, musée de Cluny) dépendent d'elle dans leur dessin, leur couleur, leurs types. Plus généralement, elle impose à tous les peintres provençaux une vision large et monumentale ; ils en élimineront la souplesse flamande pour un accent méridional d'âpreté et de fermeté dépouillée, qui réussira à donner un style commun et caractéristique à des artistes venus de tous les horizons. Ce style nouveau trouve son expression la plus grandiose au milieu du siècle dans les œuvres attestées de Quarton comme dans la Pietà de Villeneuve-lès-Avignon. C'est l'époque où Avignon reprend sa prééminence : les documents y signalent un nombre considérable de peintres et de peintures, aujourd'hui disparues. Ce foyer d'art, très vivant par sa situation de carrefour, reste en contact permanent tant avec le Nord (Bourgogne, France royale, Flandre), d'où viennent

la plupart de ses membres, qu'avec les régions méditerranéennes (Naples, Sicile, Espagne), où se retrouvent – grâce à un jeu d'influences encore mal précisé – des formes semblables et un même esprit. Le retour de Naples du roi René, en 1442, a peut-être favorisé ce mouvement d'échanges.

Vers 1470-1480 se répand en Provence comme dans l'Europe du Nord une vague d'influence des Pays-Bas, mode peut-être encouragée ici par le roi René, amateur de peinture flamande, qui s'installe définitivement à

Aix en 1471. Les peintres qui, tels Froment ou l'auteur du Retable des Pérussis (Metropolitan Museum), imitent les formules et les types du Nord conservent cependant la dure écriture et la technique rapide de leur propre milieu. Dans les vingt dernières années du siècle, une nouvelle génération, plus librement inspirée de l'art flamand, ranime la grande tradition provençale du milieu du siècle, dont le souvenir est resté vivace : l'hypothétique Changuet, Lieferrinxe ou Dipre reprennent en les accusant les recherches de style du Maître d'Aix et surtout de Querton, la monumentalité des figures, les formes géométriques, l'éclairage très accentué. En cette fin du XVe s., la Provence se retrouve au centre d'un nouveau mouvement d'échanges, particulièrement actif, avec l'Italie du Nord (Ligurie, Piémont, Lombardie) ; les peintres traversent les Alpes ou poursuivent de chaque côté des entreprises parallèles. Influences réciproques de deux écoles de tradition encore gothique, d'une vitalité équivalente ; mais, dès le début du XVIe s., la Provence sera vite laissée en arrière par les progrès de la Renaissance italienne, d'un esprit étranger au sien : l'Adoration de l'Enfant (musée d'Avignon) est un exemple unique de l'assimilation des leçons de Léonard. Ce dernier tableau marque la fin de l'école d'Avignon, qui poursuivra, pendant tout le XVIe s., une production complètement en marge des courants créateurs.

AXONOMÉTRIE.

Représentation en perspective par projection orthogonale ou oblique, dans laquelle le point de vue est rejeté à l'infini tandis que les lignes parallèles demeurent telles (c'est pourquoi l'on parle plus familièrement en ce cas de perspective parallèle). De même, ce mode de représentation ne réduit pas les objets à mesure de leur éloignement et permet de mieux apprécier l'articulation des volumes sans sacrifier l'avantage qui consiste à pouvoir, comme sur un plan,

mesurer sur le dessin. Pour toutes ces raisons, l'axonométrie a beaucoup été employée en dessin industriel et en architecture, depuis Jacques Androuet Du Cerceau jusqu'à Le Corbusier, tandis qu'elle était enseignée au Bauhaus.

Ce genre de perspective a été employé autrefois en peinture, en particulier par les Orientaux. Au XXe s., il a été favorisé par les artistes constructivistes, notamment, soucieux de faire de leur peinture l'ébauche d'un nouveau langage architectonique. C'est le cas d'El Lissitzky, qui présentait ses tableaux Proun comme des « stations d'aiguillage entre la peinture et l'architecture », mais aussi de Van Does-

burg dont les analyses architecturales abstraites entraînent l'apparition de ses premières compositions fondées sur la diagonale. Plus tard, l'axonométrie s'est également trouvée à la base d'une grande partie du langage de Vasarely.

AYALA Josefa de (dite aussi de Obidos),

peintre portugais d'origine espagnole

(Séville 1630 - Obidos 1684).

Née à Séville, où elle aurait commencé sa formation artistique, elle émigra au Portugal en 1644 pour rejoindre le peintre Balthasar Gomes Figueira, son père, dont la présence est signalée à Obidos dès 1636. Elle s'installa dans cette ville et y résida jusqu'à sa mort, d'où l'appellation de Josefa de Obidos par laquelle on la désigne le plus souvent. Son oeuvre, marquée par le Ténébrisme sévillan, est d'une inspiration monotone et parfois ingénue. Mais le réalisme savoureux de ses natures mortes occupe une place à part dans la peinture portugaise du XVIIe s. (Lisbonne, M. A. A. ; Santarem, bibliothèque-musée Braacamp Freire). Plus importantes sont ses peintures religieuses, lorsqu'elles échappent à une certaine affectation béate ou à la fadeur décorative (Lisbonne, M. A. A. ; Porto, musée Soares dos Reis ; Coimbra, musée Machado de Castro ; Obidos, église de S. Maria ; église principale Cascais ; Peniche, église de la Misericordia). Ses compositions montrant l'Agneau (Baltimore, W. A. G. ; musée d'Evora) ou la Sainte Face (Peniche, église de la Misericordia) laissent supposer qu'elle a connu les oeuvres de Zurbarán. Une importante rétrospective a été consacrée à cette artiste (Lisbonne, Palácio da Ajuda) en 1990.

downloadModeText.vue.download 42 sur 964

B

BAADER Johannes, peintre allemand

(Stuttgart 1875/1876 - Bavière 1955).

Après des études d'architecture à Dresde, il travaille à Hambourg dans le cabinet de Raoul Hagenbeck, où il réalise les plans pour le premier jardin zoologique sans grilles à Stellingen qui devait connaître un succès mondial.

S'il n'a pas participé aux premières manifestations Dada à Berlin, Baader incarne l'un des aspects les plus extravagants et les plus authentiques de cet état d'esprit. Il met la poésie en acte par la protestation et la révolte, apportant une ambiguïté supplémentaire riche de sens

à l'élan libertaire du Dadaïsme berlinois. Au cours des années 1918-1919, il prend une part importante aux manifestations dada organisées collectivement ou avec la seule collaboration de Raoul Hausmann.

Alors que certains ne voient en Baader qu'un déséquilibré se livrant à mille facéties, celui-ci s'enthousiasme pour la technique du photomontage élaborée par Hausmann et Hannah Höch. Ses photomontages sont réalisés à partir d'affiches qu'il décolle des murs (Rasse das Futur, 1919-1920). Il exécute un Manuel de Surdadaïsme HADO (Handbuch des Oberdadaismus) sur un fond constitué à partir de centaines de quotidiens. Tous les jours, il colle des documents nouveaux, des taches colorées, des lettres, des chiffres, créant ainsi une sorte de collage-poésie. Le premier manuel était achevé en juin 1919, le second en juin 1920 (auj. détruits).

En 1920, lors de la première Foire internationale Dada (Erste Internationale Dada Messe), il présente le projet d'un monument dédié à l'humanité : Grand Plasto-Dio-Dada Drama, qui se présente sous la forme d'une architecture dadaïste sur cinq étages avec trois ensembles, un tunnel, deux ascenseurs et des jardins suspendus. Une architecture démesurée qui devait symboliser la grandeur et la chute de l'Allemagne. Si le projet avait été réalisé, il aurait sans doute rappelé le Merzbau de Schwitters. Interné dans les années vingt, il

tomba dans l'oubli et mourut isolé dans un asile de vieillards en Bavière.

BABUREN Dirck Van, peintre néerlandais

(Utrecht v. 1595 - id. 1624).

Il est avec Ter Brugghen et Honthorst l'un des plus célèbres caravagistes des Pays-Bas du Nord. Élève de Paulus Moreelse à Utrecht, il est inscrit à la gilde de cette ville en 1611. Peu après, il part pour l'Italie, accompagné du peintre David de Haen. C'est à Rome qu'il reçut le choc décisif qui orienta son art ; il emprunta en effet à Caravage ses compositions expressives, ses éclairages violents et surtout le type plébéen de ses personnages, qui constitue l'un des traits caractéristiques de sa manière. L'expression tragique de la douleur d'être est sa caractéristique : Jacob Burckhardt ne dira-t-il pas, le comparant à Caravage, que « l'élève s'était révélé plus noble que le maître » (la Charité romaine, York, Art Gal.). Vers 1617, comme David de Haen, il décore une chapelle à S. Pietro in Montorio de plusieurs compositions : Portement de

croix, Mise au tombeau ; cette dernière, qui emprunte beaucoup à celle de Caravage, sera souvent copiée et reste une des compositions religieuses les plus célèbres du XVIIe siècle. Vers 1620, il est de retour à Utrecht, qu'il ne quittera plus. Alors qu'au cours de son séjour romain il avait surtout exécuté des compositions religieuses, il peignit plutôt à Utrecht des sujets profanes, parfois mythologiques (Prométhée enchaîné par Vulcain, 1623, Rijksmuseum) ; comme Ter Brugghen, il se plut à décrire des concerts et des musiciens : le Musicien (1621, musée d'Utrecht) et le Joueur de luth (1622, id.), le Musicien (Paris, musée Marmottan), le Concert (1622, Boston, M. F. A. ; Ermitage). En 1622, il participe à l'exécution d'une suite de portraits de douze empereurs romains commandée par Frédéric Henri d'Orange, en peignant un Titus (Berlin, château de Grünewald). Par les expressions souvent vulgaires mais toujours fortes et par les attitudes rhétoriques de ses personnages, Dirck Van Baburen prolongea

à Utrecht le caravagisme pratiqué pendant sa période romaine.

BACHHUYSEN → BACKHUYSEN Ludolf

BACHIACCA (Francesco Ubertini, dit),

peintre italien

(Borgo San Lorenzo 1494 - Florence 1557).

Fils d'un orfèvre formé à Florence dans le milieu de Fra Bartolomeo et, selon Vasari, auprès de Péruçin, Bachiacca se révèle dans la suite des curieux panneaux de l'Histoire de Joseph (1516-1518, Londres, N. G. ; Rome, Gal. Borghèse), peints pour le décor de la chambre nuptiale de Pier Francesco Borgherini, auquel participent Andrea del Sarto, Granacci et Pontormo. En 1521, il réalise les Histoires de San Acasio (Offices) pour la prédelle du retable des Martyres de Sogliani, destiné à l'église San Salvatore à Camaldoli (auj. Florence, San Lorenzo), oeuvre qui rappelle les gravures de L. de Leyde. Bachiacca témoigne d'un intérêt plus général pour l'art nordique qui marque toute son évolution artistique. Des éléments empruntés à Michel-Ange sont fréquemment intégrés dans ses travaux, après un voyage à Rome entre 1525 et 1527 : Vierge à l'Enfant (Baltimore) et Décollation de Jean-Baptiste (musées de Berlin). Ses oeuvres transcrivent par ailleurs dans un style menu, avec un goût typiquement maniériste du singulier et des effets chromatiques les plus rares, des motifs de Péruçin, Léonard de Vinci et Fra Bartolomeo. Dès 1539, il travaille pour la cour des Médicis, réalisant notamment des

décors d'apparat pour les noces de Cosme Ier et Éléonore de Tolède ainsi qu'une fresque dans une grotte du jardin du palais Pitti. Entre 1546 et 1553, il exécute une série de cartons pour des tapisseries (Mois et Grotesques) destinées au Palazzo Vecchio.

BACICCIO ou BACICCIA
(Giovanni Battista Gaulli, dit),
peintre italien
(Gênes 1639 - Rome 1709).

Sa première éducation artistique se fit dans sa ville natale, par l'étude des oeuvres de Perino del Vaga au palais Doria, de Baroque, de Rubens et
downloadModeText.vue.download 43 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

42

de Van Dyck, avant qu'il ne se rende en 1657 à Rome, où se déroula toute sa carrière. Il acheva alors sa formation, subissant l'influence de Raphaël, de Corrège et de Pierre de Cortone, qu'il connut lors d'un voyage à Parme en 1669, sur le conseil de Bernin. Ce dernier fut pour lui un protecteur et un maître : il l'introduisit auprès de la cour pontificale comme portraitiste et fresquiste, lui procurant des commandes telles que la décoration des pendentifs de Sainte-Agnès (1666-1672) ou plus tard celle du Gesù (1672-1685) ; il orienta son art, lui insufflant le goût baroque de la vie, qui fit la renommée de ses très nombreux portraits de papes et de cardinaux (Clément IX Rospigliosi, Rome, G. N., Gal. Corsini), ce qui incita le critique espagnol Muñoz à dire : « C'est Bernin peintre. »

L'oeuvre de Baciccio peut se diviser en trois phases :

JUSQU'EN 1672. C'est l'époque où il achève les fresques de S. Marta al Collegio Romano et où il se montre éclectique, oscillant du baroque au classicisme ; dans sa première commande officielle, la Vierge à l'Enfant entre saint Roch et saint Antoine abbé (entre 1660 et 1666, Rome, S. Rocco), riche en tonalités chaudes, se mêlent les influences de Rubens, de Van Dyck et de Strozzi. D'autres oeuvres, en revanche, telle la Pietà de la coll. Incisa della Rocchetta à Rome (v. 1667), aux couleurs froides et d'un style linéaire, montrent une sorte d'éclectisme académique, s'inspirant tour à tour d'Annibale Carracci, de Dominiquin et de Poussin. On note une influence toujours plus grande de Bernin, surtout visible dans le traitement anguleux des plis. À la fin de cette

période, dans les Quatre Vertus chrétiennes de Sainte-Agnès, Baciccio est parvenu à fondre ces diverses composantes en un art homogène et personnel.

DE 1672 À 1685. C'est la période pendant laquelle Gaulli travaille au Gesù ; il atteint sa maturité sous l'influence prépondérante de Bernin, créant ses plus belles oeuvres et se révélant un grand décorateur baroque, dans la ligne de Pietro da Cortona, au service de l'Église triomphante. Pour ses tableaux d'autel (Adoration des bergers, Fermo, S. Maria del Carmine ; la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne, Rome, S. Francesco a Ripa, chapelle Altieri), il peint des compositions vigoureusement rythmées, aux couleurs saturées, se décolorant dans la lumière, et aux draperies sculpturales. C'est l'époque où il transforme le Gesù de Vignole, « église blanche » de la Contre-Réforme, en une église baroque, représentant à la voûte de la nef le Triomphe du nom de Jésus (esquisses, Rome, Gal. Spada ; San Francisco, M. F. A.) : il se fait ici le porte-parole de Bernin, illustrant plus amplement ses conceptions picturales révolutionnaires, déjà exprimées à la chapelle Cornaro ; l'illusion réside dans l'aspect plastique des figures peintes, mêlées aux stucs, et dans leur passage, par-delà le cadre architectonique, sur les caissons de la voûte dans l'espace réel de l'église. Pour la première fois apparaît la composition caractéristique des fresques du baroque tardif, où la juxtaposition des par-

ties sombres l'emporte sur la disposition des figures.

DE 1685 À 1709. On constate moins l'apparition d'un nouveau style que l'adaptation de l'ancien goût au goût général pour le classicisme de Maratta ; une « détente » se manifeste alors : la couleur devient plus pâle, le rythme plus lent, l'expression moins vigoureuse (le Christ et la Vierge avec saint Nicolas de Bari, Rome, S. Maddalena ; la Prédication de saint Jean-Baptiste, Louvre ; deux Scènes de la vie de Joseph, Ajaccio, musée Fesch). Certaines oeuvres même, telle la Querelle d'Achille et d'Agamemnon (musée de Beauvais), sont proches de la tradition classique de Poussin. Mais on voit que l'artiste a perdu toute audace dans sa dernière fresque, le Triomphe de l'ordre franciscain, aux S. Apostoli à Rome (1707). Cependant, dans certaines de ses oeuvres ultimes (Présentation de l'Enfant au Temple, Rieti, S. Pietro Martire), il retrouve quelque vitalité. Plus que A. Pozzo, son contemporain, il fut le véritable héritier de Bernin et de Pietro da Cortona, l'un des derniers grands peintres baroques à Rome et l'un des précurseurs de l'art

du XVIIIe s. (Vénus et Adonis, Burghley House).

Le K. M. de Düsseldorf conserve environ 200 dessins de Baciccio, essentiels à la connaissance de son oeuvre.

BACKER Harriet, peintre norvégien

(Holmestrand 1845 - Oslo 1933).

Elle se forma à Christiania (1861-1874), à Berlin (1866), en Italie et à Munich (1874-1878), où elle subit l'influence des maîtres hollandais, dont les solutions apportées aux problèmes de composition de lumière et de couleurs la préoccupèrent tout au long de sa carrière. Avec sa toile Solitude (1878-1880, coll. part.), elle attira l'attention au Salon à Paris, où, de 1878 à 1880, elle fut élève de Bonnat et de Gérôme. Elle fut marquée par le naturalisme français mais également par l'impressionnisme : Intérieur bleu (1883, Oslo, Ng.), le Séchage du linge (1886, Bergen) et Chez moi (1887, Oslo, Ng.). Elle a pour devise : « Le plein air dans l'intérieur. » En 1886, à la ferme de Fleskum, elle fait partie des peintres d'atmosphère, avec Werenskiöld et Kitty Kieland, et trouve dans des intérieurs de fermes et surtout dans les églises médiévales les motifs de quelques-unes de ses oeuvres les plus marquantes (Baptême d'enfant dans l'église de Tanum, 1892, Oslo, Ng. ; Joueurs de cartes, 1897, id.). Sa production limitée (moins de 200 oeuvres) comprend des paysages et des natures mortes, ainsi que quelques portraits. Sa peinture, tout en paysages subtils et miroitants, mériterait d'être mieux connue.

BACKHUYSEN ou BACHHUYSEN ou
BACKHUYZEN Ludolf,
peintre et graveur néerlandais
(Emden 1631 - Amsterdam 1708).

Formé chez Everdingen et Dubbels, il doit davantage à W. Van de Velde le Jeune. Extrêmement apprécié de son temps et exagérément vanté au siècle suivant, ce peintre, exact dans ses descriptions de bateaux, eut une oeuvre féconde, mais quelque peu monotone. Sa production se partage entre les vues de port

topographiquement précises, les grands événements de l'histoire maritime des Pays-Bas et des Tempêtes (Londres, Greenwich Maritime Museum) dramatiques qui conviennent à son génie, limité, mais agréablement anecdotique. Une des plus belles séries de Backhuysen se trouve au Greenwich Maritime Museum. Le Louvre possède plusieurs toiles de lui, dont l'une, Amsterdam vue de l'Ij, est un présent de la ville d'Amsterdam à Hugues de Lionne,

ministre de Louis XIV, en 1666.

BACON Francis, peintre britannique

(Dublin 1909 - Madrid 1992).

Il s'installe à Londres en 1925. Autodidacte, il séjourne en 1926-1927 à Berlin et à Paris, où il visite une exposition Picasso. D'abord dessinateur (projets de meubles et de tapis) et décorateur (il expose dans son atelier en 1930), il commence à peindre à la fin de 1929, mais interrompt fréquemment son travail, qu'il détruit en grande partie : restent une dizaine de toiles de 1929 à 1944. Ses premières expositions eurent lieu à Londres (1949, gal. Hano-ver), à New York (1953) et à Paris (1957, gal. Rive droite). Relativement marqué à ses débuts par le surréalisme (Peinture, 1946, New York, M. o. M. A.), il fit toujours figure d'indépendant dans la peinture contemporaine. La plupart de ses tableaux représentent des personnages isolés, groupés par deux, ou plus rarement par trois, immobiles ou en mouvement. Il a traité des sujets religieux, en particulier la Crucifixion, dès 1933, sans aucune soumission à la représentation traditionnelle (Trois Études de figures au pied d'une Crucifixion, 1944, Londres, Tate Gal.). Un thème iconographique préexistant sert souvent de point de départ : Autoportrait de Van Gogh (1957), le Pape Innocent X de Velázquez (1953, 1960), la nurse hurlante du Cuirassé Potemkine d'Eisenstein (1957) ou la photo, extraite d'un journal, d'un homme politique gesticulant. L'oeuvre de Bacon cherche à frapper le spectateur jusqu'au plus intime de lui-même ; cette attitude a pu être qualifiée d'« existentialiste » dans la mesure où l'individu est saisi au coeur de son isolement irréductible (dans la chambre, le lit ou un espace presque totalement abstrait), accentué par la très fréquente présentation en triptyque, dont les personnages juxtaposés ne communiquent guère, ce qui donne un aspect à la fois séquentiel et syncopé d'image filmique (Études du corps humain, 1970 ; Corps en mouvement, 1976). Outre ceux de la photo et du cinéma, la mise en page de Bacon utilise à ses propres fins les arguments plastiques et émotionnels issus d'esthétiques contemporaines, de l'expressionnisme au Minimal Art. Mais l'essentiel de son apport consiste en une interprétation inédite du corps et du visage humains, restitués en des attitudes ramassées mais vivantes ou en des expressions hagardes mais d'une vérité criante. Un pinceau souple et cursif fouette une couleur mate et légèrement grenue aux nuances chatoyantes et acides. Les personnages de Bacon, à la limite de la désagrégation ou de la déformation d'un phénomène optique, sont

paradoxalement peints dans des postures quotidiennes : assis, couchés, vautrés, endormis
downloadModeText.vue.download 44 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

43

ou faisant l'amour, déféquant (Deux Figures dans l'herbe, 1954). Une analogie d'attitudes et de situations rapproche l'homme de l'animal, du chien (1952, New York, M. o. M. A.), plus souvent du singe (Chimpanzé, 1955, Stuttgart, Staatsgal.). L'artiste a laissé de certains visages, et notamment du sien, des variations saisissantes dans l'accord entre le jeu coloré et celui des expressions (Autoportraits, 1967, 1972, 1973 ; George Dyer et Isabel Rawsthorne, 1968 ; Henrietta Moraes, 1969 ; Trois Études pour un portrait de Peter Beard, 1975). L'influence de Bacon s'est exercée entre 1950 et 1960 surtout en Italie, et la nouvelle figuration a pu saluer en lui un authentique précurseur. Il est représenté dans de nombreux musées anglais, américains et allemands ainsi qu'en France, au M. N. A. M. (Triptyque, 1964) et au musée Cantini de Marseille (Autoportrait, 1976). Parmi les nombreuses expositions rétrospectives, citons celles du Grand Palais (Paris, 1971-1972) et de la Tate Gal. (Londres, 1985). Une nouvelle rétrospective Bacon a été présentée (Paris, Munich) en 1996-1997.

BAD PAINTING.

On regroupe sous le terme de Bad Painting (apparu à New York en 1978) le travail d'artistes (Jonathan Borofsky, Frederick Brown, Stephen Buckley, Neil Jenney, Malcolm Morley, David Salle, Julian Schnabel, Donald Sultan) qui, en réaction contre le bon goût et l'intellectualisme des années soixante-dix, ont développé une peinture d'apparence délibérément bâclée et médiocre, d'exécution rapide, et trouvant ses sources dans l'art de la rue, l'académisme, l'information et les peintures marginales. La Bad Painting a été présentée lors de plusieurs expositions internationales : « A New Spirit in painting » (Londres, 1981) ; « Zeitgeist » (Berlin, 1982) et Documenta 7 (Kassel, 1982).

BAEGERT ou BAEGERHT ou BOEGERT ou BOEGHERT Derick, peintre allemand

(connu à Wesel, Rhénanie - Westphalie, de 1476 à 1515).

Élève à Münster du flamingant Johann Koerbecke, Baegert peignit en 1493-1494 un Ser-

ment des juges pour l'hôtel de ville de Wesel (musée de Wesel), où il fit preuve d'un réel talent de portraitiste. Longtemps attribuées aux frères Dünwegge, ses oeuvres les plus importantes (Retable du Calvaire, v. 1470-1475, Dortmund, Probstei-Kirche, fragments du Calvaire de Saint-Nicolas, près de Wesel, 1478, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza ; Calvaire, v. 1500 ; Sainte Famille, v. 1490, Munich, Alte Pin.) sont traitées dans des tons vifs et lumineux, avec la robustesse qui caractérise l'école westphalienne. Figure notable du Gothique tardif allemand, par son style un peu archaïsant mais sincère (Saint Luc peignant la Vierge et l'Enfant Jésus, v. 1490, musée de Münster ; la Descendance de sainte Anne,

v. 1490, musée d'Anvers), Baegert reste un artiste de transition.

BAER Jo (Josephine Gail Kleinberg, dite),
peintre américain

(Seattle 1929).

Elle figure parmi les artistes les plus radicaux des années soixante. Au milieu de la crise ressentie alors par les jeunes peintres américains, elle apporte des solutions concrètes sans rejeter le langage traditionnel (toile, peinture), à l'inverse d'un D. Judd ou d'un R. Morris, qui optèrent pour la sculpture. À partir de 1960, elle adopte un style Hard Edge très réductif en utilisant des formes géométriques extrêmement simplifiées. Ainsi, de 1962 à 1969, elle emploie toujours le même système : de grandes toiles blanches ou grises sont cernées sur leurs quatre côtés par d'étroites bandes noires, bleues et vertes. Ces toiles sont des surfaces vides où toutes les altérations se situent sur les bords (Primary Light Group : Red Green Blue, 1964-1965, New York, M. o. M. A. ; Untitled, 1972-1975, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.). Après 1969, elle abandonne la définition du cadre à l'intérieur de la toile pour ne s'occuper que de ses côtés. La couleur et la ligne ne sont plus sur la toile, mais l'enveloppent littéralement. La toile se présente soit verticalement, soit horizontalement à quelques centimètres du sol (Ténèbres, 1971). L'ombre portée sur le mur et le sol joue un rôle important puisque faisant partie de l'oeuvre. Jo Baer atteint à une simplicité monumentale. Elle participe en 1966 à l'exposition « Systemic Painting », en 1968 à la Documenta 4 de Kassel et, en 1975, une rétrospective de son oeuvre eut lieu au Whitney Museum de New York. Depuis 1975, Jo Baer est revenue à la figuration, traçant des figures au fusain sur des fonds vaporeux. Elle vit à Amsterdam. Son oeuvre est bien représenté

dans les plus importants musées américains (M. o. M. A., Guggenheim Museum, Whitney Museum à New York, Albright-Knox Art Gal. à Buffalo) et suisses (K. M. de Winterthur).

BAERTLING Olle, artiste suédois

(Halmstad 1911 - Stockholm 1981).

En 1938, à Stockholm, Olle Baertling commence à peindre en autodidacte dans un style voisin de l'expressionnisme, avant de se consacrer à la réalisation de portraits matissiens.

Élève de Léger et de Lhote à Paris, en 1948, l'influence de la peinture de Mondrian le déterminera de manière décisive. Il expose pour la première fois à Stockholm en 1949, puis, en 1950, appuyé par Herbin, il accède au Salon des Réalités nouvelles à Paris. Durant cette phase de sa carrière, son travail se ressent de ces rencontres, et Baertling tente de diriger ses investigations vers une aptitude à transcrire le mouvement à l'aide de champs colorés diversement orientés et dont l'agencement diagonal crée une dynamique ascendante ou descendante. Dès 1952, il établit sa conception des triangles ouverts : le mouvement résulte d'une combinaison de lignes noires et d'intenses contrastes de couleurs. En 1954, ces champs colorés angulaires sont enrichis (Yoyan, 1970) par une pratique complémentaire de la sculp-

ture (XYL, 1967, Washington, Hirshorn Foundation). Aucune délimitation ne dissocie nettement, chez Baertling, le sculptural du pictural. Précurseur de la forme ouverte, il envisage ces deux catégories comme la projection d'une même volonté de structurer l'espace. Dans cet esprit, son oeuvre s'intégrant parfaitement à l'architecture, il réalise en 1959-1960 une composition murale pour un building de Stockholm qui marque le début d'une collaboration croissante à l'aménagement et à l'amélioration de l'espace urbain. La gal. Denise René, à Paris, lui consacre en 1974 une rétrospective suivie, trois ans plus tard, par la gal. Karsten Grève, à Cologne. L'année de sa mort, la Lijevalchs Konsthall de Stockholm organise un hommage à cet artiste qui concilia dans son oeuvre certains aspects « minimalistes » se manifestant précocement et une préoccupation de dynamisme chromatique propre à l'abstraction géométrique des années cinquante.

BAERTSOEN Albert, peintre belge

(Gand 1866 - id. 1922).

Élève de l'Académie de Gand, il eut pour pro-

fesseur J. Delvin. À ses débuts, il fréquenta les peintres de l'école de Termonde et envoya au Salon, à Paris, en 1887, l'Escaut à Termonde (coll. part.). Il travailla dans l'atelier de Roll à Paris (1888-1889), où il rencontra Ménard, Aman-Jean, Thaulow, Cottet : ces contacts l'éloignèrent du strict réalisme de Termonde. Vers 1895-1897, il peint à Nieuport et à Dixmude (Cordiers sur les remparts, musée de Gand), puis en Zélande, à Walcheren. Baertsoen devint par excellence l'interprète sensible et évocateur des quartiers anciens des villes flamandes (Gand, Bruges, Audenarde, Courtrai) et du bassin industriel de Liège, dans une technique voisine de celle de l'impressionnisme et qui privilégie les tonalités sombres (Chalands sous la neige, 1901, Bruxelles, M. R. B. A.). Proche d'Émile Claus, il partit au moment de la guerre pour Londres, où il peignit dans l'atelier de Sargent. Ses dernières toiles s'attachent surtout à restituer les structures des quais et des ponts. Il a laissé aussi de belles eaux-fortes, où les noirs sont richement utilisés (Route d'Ostende). Il est représenté dans les musées belges. Une rétrospective de son oeuvre a été présentée au musée des Beaux-Arts de Gand en 1972-1973.

BAILLY David, peintre néerlandais

(Leyde 1584 - id. 1657).

Élève à Amsterdam du portraitiste C. Van der Voort (v. 1603) il séjourna en Allemagne (il dut passer par Francfort et Hanau et connaître Stoskopff) et en Italie de 1608 à 1613, avant de se fixer à Leyde. Portraitiste exact, d'esprit conservateur dans son attachement à la formule du portrait miniature sur parchemin, il accuse des influences très diverses : Hals, Rembrandt, Salomon de Bray. Il est aussi connu pour ses précises natures mortes de Vanités avec des livres, qui semblent avoir joué un rôle important dans l'école de Leyde en marquant les Steenwijck, ses neveux et élèves, et Pieter Porter. Néanmoins, les affinités avec les Vanités de Rembrandt et de J. D. de Heem se

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

44

limitent au choix des sujets. Le musée de Leyde conserve son Autoportrait avec une vanité.

BAJ Enrico, peintre italien

(Milan 1924 - Vergiate, près de Varèse, 2003).

Formé à Milan à l'Académie de Brera, il est lié, à ses débuts, au Movimento Nucleare, dont se réclament ses oeuvres de tendance abstracto-gestuelle. Avec le critique Édouard Jaguer et le peintre Dangelo, il fonde Il Gesto, revue dans laquelle il édifie une théorie de ses recherches picturales. Il est le promoteur de nombreux mouvements et de manifestes (Contro lo Stilo, 1957 ; Arte interplanetaria, 1959 ; Pittura e Realtà, 1960). Dès 1955, des séjours à l'étranger, en particulier à Paris, lui permettent d'entrer en contact avec l'avant-garde européenne (le mouvement Phases, le groupe Cobra). Il redonne peu à peu la primauté à l'image par le biais de l'ironie et de l'humour dans ses « personnages », en particulier dans l'importante série des « généraux ».

Il utilise la technique du collage en employant des matériaux divers, riches et anachroniques et en jouant sur des images tantôt naïves, tantôt caricaturales. Ses tableaux se veulent satiriques et cherchent à railler le monde petit-bourgeois ou militaire. Il a recours de plus en plus à la citation (eaux-fortes de Baj chez Picasso, 1969). Son oeuvre graphique est importante. Il est représenté dans les musées italiens, allemands et américains et au M. N. A. M. de Paris (Général).

BAKER William, peintre anglais

(seconde moitié du XVe s.).

Il est connu seulement par des paiements faits en 1486-1487 pour l'exécution des peintures murales de la chapelle du collège d'Eton. Ces peintures en grisaille représentent des Miracles de la Vierge, des Saints et des Prophètes ; elles offrent de fortes analogies avec des oeuvres flamandes contemporaines, ce qui laisse supposer une formation flamande de l'artiste ou une étroite collaboration avec un maître de ce pays.

BAKST Léon

(Lev Samoïlovitch Rosenberg, dit),

peintre et décorateur russe

(Grodno 1866 - Paris 1924).

Après des études à l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Saint-Petersbourg (1883-1887), il suivit les cours de l'École des beaux-arts de Paris, dans l'atelier de Gérôme, et se lia avec le peintre finnois Edelfelt. Membre fondateur du groupe Mir Iskousstva, il produisit de nombreux portraits, dessins et vignettes,

et collabora également en tant qu'illustrateur à des périodiques (les Trésors d'art russe fondés par Benois ; Apollon). En 1908, il exposa à Paris au Salon son tableau *Terror Antiquus*, qui connut un grand succès à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1911. Il consacra cependant l'essentiel de son activité au décor de théâtre. Après un voyage en Grèce et en Crète, en quête d'un retour aux sources qui marqua ses premiers décors (*Antigone*, *OEdipe à Colonne*, 1905), il travailla principalement pour Serge de Diaghilev, directeur des Ballets russes. Ses créations essentielles sont les projets de

décors et de costumes pour *Phèdre*, *Cléopâtre* (1909), *Shéhérazade* (1910), *le Spectre de la Rose* (1911), *l'Après-Midi d'un faune* (1912), *Daphnis et Chloé* (1912), *le Dieu bleu* (1912), *les Femmes de bonne humeur* (1917), *la Belle au bois dormant* (1921). Il collabora également avec Ida Rubinstein (*le Martyre de saint Sébastien* de D'Annunzio et Debussy), ce qui provoqua sa rupture avec Diaghilev. Formé au contact de l'Art nouveau et du Jugendstil, influencé par la miniature persane et l'art oriental en général, Bakst introduisit, dans la peinture de décor, des couleurs lumineuses et intenses, des détails raffinés et précieux et, en général, un exotisme que le public enthousiasmé qualifia d'« orgie de couleurs ».

BALDESSARI John, artiste américain

(National City, Californie, 1931).

Après des études en Californie du Sud, où il demeure jusqu'aujourd'hui, John Baldessari, à partir de 1962, réalise des oeuvres à partir de fragments d'affiches, jouant sur le tramage de l'image photographique et la reconstitution d'objets (*Fragments*, exposition au La Jolla Museum of Contemporary Art, 1956). À la fin des années soixante, une vision plus conceptuelle de son travail l'entraîne à faire passer l'idée avant la réalisation, et à développer les relations entre texte et image dans une série de tableaux combinant des reports de photos sur toile et des textes descriptifs (*Ryan Oldsmobile*, 1967). Cet intérêt pour le langage culmine dans une série de peintures comportant uniquement des textes, souvent réflexions sur les qualités de la peinture ou de la photographie (*Composing on a Canvas*, 1967-1968, La Jolla Museum of Contemporary Art).

En 1971, il installe son atelier à Santa Monica en Californie. Au début des années soixante-dix, Baldessari porte une attention croissante aux images issues des médias : télévision, journaux, magazines, et particulièrement au

cinéma. De nombreuses oeuvres jouent sur les qualités narratives contenues potentiellement dans chaque image, qui, assemblées, reconstituent des structures émotionnelles (A Movie Directional Piece where People are Looking, 1972-1973). Recadrées, souvent découpées géométriquement, les images sont juxtaposées en fonction de lectures qui, après avoir mis l'accent sur une analyse structurale de l'image (Blasted Allegories Colorful Sentence and Purple Patch..., 1978, coll. part.), tendent aujourd'hui à privilégier une approche émotionnelle et sensible à l'image (Bloody Sundae, 1987, souvent retravaillé avec des couleurs vives [rouge, bleu, jaune] ; Composition pour violons et voix [mâles], 1987, Lyon, musée Saint-Pierre A. C.). Son oeuvre a fait l'objet de nombreuses expositions rétrospectives à Bordeaux (M. A. C., 1987), Los Angeles (M. O. C. A., 1990), San Diego, Lisbonne, La Roche-sur-Yon, Ljubljana (1996-1997).

BALDOVINETTI Alessio, peintre italien
(Florence 1425 - id. 1499).

Il pratiqua à la fois la peinture, le dessin de mosaïques, de vitraux et de marqueteries et la composition d'objets artisanaux, notamment

des écussons et des coffres. Parmi ses oeuvres, peu nombreuses et dont la plus grande partie se trouve encore à Florence, on peut citer 3 scènes de la Vie du Christ, complétant les panneaux peints par Angelico, pour l'église S. Annunziata, qui sont conservés au museo di San Marco (1449), la Madone avec huit saints et l'Annonciation, aux Offices, deux Madones à Paris (Louvre et musée Jacquemart-André) ainsi que des fresques, l'une, abîmée, représentant une Nativité dans le petit cloître de S. Annunziata (1460-1462), et surtout celles de la chapelle du Cardinal de Portugal à l'église de S. Miniato al Monte (1466-1473), qui représentent l'Annonciation, les Évangélistes, les Docteurs de l'Église et des Prophètes. À l'Accademia se trouve aussi une Trinité peinte pour la chapelle Gianfigliuzzi de S. Trinità, où l'on peut voir les fresques qu'il peignit pour la voûte de cette chapelle (1469). Dessinateur précis et incisif, fidèle à la tradition florentine du milieu du XVe s. (Uccello, Andrea del Castagno), Baldovini baigne ses personnages dans une lumière calme et donne à ses paysages une ampleur qui s'inspire de Domenico Veneziano, dont, en 1461, il termina les fresques de S. Egidio (auj. perdues). Il est significatif que sa Madone du Louvre ait été attribuée à Piero della Francesca.

BALDUNG Hans (dit Grien),

peintre allemand

(Schwäbisch-Gmünd, Souabe, ou Weyersheim, au nord de Strasbourg, 1484/1485 - Strasbourg 1545).

Issu d'une famille originaire de Souabe et implantée en Alsace depuis la fin du XVe s., Hans Baldung pourrait avoir effectué son apprentissage en Souabe. Dès 1503, il est dans l'atelier de Dürer à Nuremberg, où il côtoie notamment Hans Süß von Kulmbach, Hans Schaüfelein. Baldung jouit auprès du maître d'une position privilégiée ; d'importantes commandes de cartons de vitraux lui sont confiées (verrières de l'église de Grossgründlach en 1505, à Saint-Laurent de Nuremberg et à la Sainte-Croix de Schwäbisch-Gmünd en 1506). Il conserve cette faveur durant les premiers temps de l'absence de Dürer, qui a gagné Venise en 1505. Importante est également à cette époque son oeuvre graphique : bois gravés du Beschlossen Gart des Rosenkranz Mariä (Hortus conclusus du rosaire de la Vierge), publié en 1505, et un ensemble de gravures volantes où s'exercent sa verve et son imagination créatrice. C'est probablement en 1507 que Baldung peint les 2 retables de l'Adoration des mages (musées de Berlin) et de Saint Sébastien (musée de Nuremberg), qui témoignent de l'influence successive de Dürer et de L. Cranach, avec cependant un souci très nouveau et très personnel du coloris et de ses effets de contraste. Ces ouvrages lui auraient été commandés pour la cathédrale de Halle par l'archevêque Ernst von Wettin. Baldung réapparaît à Strasbourg, où il acquiert le droit de bourgeoisie à Pâques 1509 et la maîtrise l'année suivante. Nourri des exemples de Cranach et de Dürer, il développe alors un style coloré et décoratif d'une grande hardiesse. Des commandes lui sont faites, notamment par le margrave Christophe de Bade (Image votive du musée de Karlsruhe), par Erhart König,

downloadModeText.vue.download 46 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

45

commandeur du couvent de Saint-Jean de l'île Verte, à Strasbourg (1511, triptyque dont le panneau central représente la Messe de saint Grégoire, musée de Cleveland ; le volet gauche Sainte Anne avec l'Enfant Jésus, la Vierge et saint Jean-Baptiste, Washington, N. G. ; le volet droit Saint Jean à Patmos, Metropolitan Museum). Dans le même temps, ses bois gravés révèlent la force charnelle de son inspiration et établissent définitivement sa réputation.

En mai 1512, après avoir peint une Crucifixion pour l'hôtel strasbourgeois du couvent de Schütteren (musées de Berlin), l'artiste s'établit pour cinq ans à Fribourg-en-Brisgau, où il est chargé de peindre pour la cathédrale l'important retable du chœur et l'autel de la famille Schnewlin. La première de ces œuvres (achevée en 1516) illustre le Couronnement de la Vierge, sur le panneau central, et la Crucifixion, au revers, encadré de volets avec les figures de saint Pierre et de saint Paul et des scènes de la Vie de la Vierge. Le second ouvrage, dont la partie sculptée, peinte par lui, fut exécutée par Hans Wyditz, est consacré au Repos pendant la fuite en Égypte, entouré, sur les volets, des protagonistes de l'Annonciation, du Baptême du Christ et de Saint Jean à Patmos. Baldung exécute aussi une série de bois gravés et d'illustrations ainsi que les dessins et les cartons pour les vitraux de la cathédrale que réalisera l'atelier de Ropstein (Rappolstein = Ribeaupierre) sous la direction de l'Alsacien Hans Gitschmann.

À cette période très féconde succède, dès le printemps de 1517, sa nouvelle et dernière période strasbourgeoise. Baldung devient membre du Grand Conseil de la ville. L'introduction de la Réforme, à laquelle il adhère, ne provoque pas une baisse considérable de sa production, en raison du caractère profane de son inspiration. Son dernier tableau d'autel semble avoir été le Martyre de saint Étienne pour l'archevêque Albrecht de Brandebourg, en 1522. Au contact des humanistes et des réformateurs strasbourgeois de la première génération, d'esprit très libéral (les deux Sturm, Martin Bucer), son art cherche à rendre l'expression pathétique et le caractère des physionomies (sous l'influence particulière d'Indagine), puis, à partir de 1529, année de l'iconoclasme, s'inspire manifestement du théâtre humaniste. C'est ce qu'à des degrés divers révèlent des compositions telles que Pyrame et Thisbé (musées de Berlin), Hercule et Antée (musée de Kassel), Mucius Scevola (Dresde, Gg) et les Vierges à l'Enfant des musées de Berlin, de Nuremberg et de Vercelli. Au cours des dernières années de la carrière de Baldung, ses œuvres abandonnent beaucoup de leur enveloppe picturale au profit du plan et offrent de curieuses analogies avec le bas-relief (Vierge à l'Enfant, musée de Strasbourg). Même quand il emprunte à d'autres maîtres force détails (mouvement, ornements, architecture), son art se préserve de tout italianisme manifeste. Parmi ses derniers ouvrages, les Sept Âges de la vie (musée de Leipzig), le Chemin vers la mort (musée de Rennes ; ce dernier est sans doute une copie de l'original disparu) résument

toute sa conception de la vie. Soutenus par un tempérament virulent, les tableaux de Baldung

sont marqués du sceau de l'inquiétude et de la sensualité : sabbats de sorcières, couples de la femme et de la mort (musées de Vienne, d'Ottawa, de Bâle et de Berlin), allégories féminines (Munich, Alte Pin). On retrouve les mêmes caractères dans ses portraits, d'une fidélité souvent brutale, et dans ses interprétations, dans un esprit humaniste, de thèmes religieux traditionnels.

BALEN Hendrik Van, peintre flamand

(Anvers 1575 - id. 1632).

Élève d'Adam Van Noort, il est reçu maître dès 1592, mais ne commence à avoir des élèves qu'en 1602 (notamment Van Dyck et Snyders). Entre 1593 et 1602, il a dû séjourner en Italie, en particulier à Venise, où il vit Palma le Jeune, à qui il doit beaucoup pour ses types féminins et son coloris. Il est surtout redevable à Rottenhammer : il l'a parfois imité plus tard littéralement ; ce dernier est souvent confondu avec lui. Van Balen peint avec minutie, presque toujours sur cuivre, de petites figures dans un style aimable et encore maniériste, et érige pratiquement en principe le recours, si fréquent chez les peintres du Nord, à des spécialistes pour le paysage, les animaux et les architectures : Bruegel de Velours sera l'un de ses paysagistes préférés (l'Air, Louvre, 1621, dans la série des Quatre Éléments, peints pour le cardinal Borromeo). Obéissant à la vogue du tableau de cabinet chez les amateurs humanistes de cette époque, il choisit presque toujours des sujets mythologiques, avec une prédilection pour le thème du Banquet des dieux (musée d'Angers ; Louvre). Lorsqu'il se risque à un thème plus osé (le Jugement de Pâris, 1608, Bucarest), son traitement reste charmant, nullement agressif, comme l'est parfois l'école de Prague. Toute cette « petite » peinture de production facile, fort peu évolutive, reste en marge de la grande manière baroque rubénienne, qui ne commencera à marquer vraiment Van Balen qu'après 1620. Dans sa dernière période, celui-ci se remet en effet aux grands tableaux d'autel, sous l'influence de son élève Van Dyck. Ses tableaux de cabinet sont très répandus, mais ont été aussi souvent copiés. Le Brun avait un de ses tableaux dans sa collection. Van Balen a également exécuté des cartons de vitraux.

BALJEU Joost, peintre, sculpteur et théoricien néerlandais

(Middelburg 1925 - Amsterdam 1991).

De 1954 à 1955, ses premières oeuvres passent du post-cubisme à l'abstraction géométrique puis, dans une évolution rapide, au néo-plasticisme et à l'utilisation du relief : ses compositions sont faites de plans disposés à l'intérieur d'une structure orthogonale en creux. Baljeu va introduire ensuite des épaisseurs qui vont apparenter ses reliefs à ceux de Jean Gorin, de Charles Biederman ou de Ben Nicholson (Relief V, 1955-1957, musée de Grenoble), où la lumière joue sur des surfaces blanches. De plus en plus préoccupé par l'occupation de l'espace (Relief construction III, 1957), il en vient bientôt à utiliser la troisième dimension en construisant des reliefs avec des plans disposés selon un principe horizontal-vertical et

toujours assemblés par juxtaposition. Il passe franchement dans l'espace avec ses sculptures en ronde bosse, qui utilisent parfois un module répété. Ses oeuvres sont souvent réalisées à l'échelle monumentale. Baljeu a cherché à appliquer ses recherches dès 1957, avec D. Van Woerkom, à l'architecture, en réalisant des projets de maisons et des aménagements urbanistiques. Parallèlement, il a développé une importante activité sur le plan théorique en publiant des textes de réflexion (Mondrian or Miró, Amsterdam, 1958), en éditant la revue Structure, qui comptera 11 numéros publiés à Amsterdam de 1958 à 1964 et qui a été le principal bulletin de liaison du constructivisme international au cours de ces années, en organisant des expositions (« Experiment in constructie », 1962, Amsterdam, Stedelijk Museum), en publiant des livres d'histoire de l'art (Théo Van Doesburg, Londres, 1974). Une exposition rétrospective de son oeuvre a eu lieu à Amsterdam (Stedelijk Museum) en 1969, puis à La Haye (Gemeentemuseum) en 1975-1976. L'artiste est bien représenté dans les musées néerlandais.

BALLA Giacomo, peintre italien

(Turin 1871 - Rome 1958).

Ses premiers paysages dérivent de la tradition de l'esquisse du XIXe s. turinois et plus précisément du courant naturaliste, imprégné de symbolisme, marqué par E. Carrière, et sensible aux recherches divisionnistes (Pelizza da Volpedo, Segantini et Previati). Un séjour à Paris en 1900 le met en contact plus direct avec le divisionnisme (Faillite, 1902). Vers 1901, Boccioni et Severini fréquentent son atelier. Dès ce moment sont entreprises les recherches thématiques et formelles qui aboutiront au futurisme. Conduit par son idéal social et huma-

nitaine, Balla exécute des peintures évoquant le monde contemporain, progrès technique, banlieues industrielles et milieu des ouvriers (La Journée de l'ouvrier, 1904 diptyque montrant le jour et le soir sur un chantier de construction). En 1909, la Lampe à arc (New York, M. o. M. A.) fonde le futurisme en peinture par son sujet « antiromantique », son traitement plastique et la décomposition de la lumière, qui ouvre la voie aux travaux futurs de l'artiste.

Lorsqu'il signe en 1910 le Manifeste des peintres futuristes, il a déjà acquis une grande notoriété. Il va s'attacher à l'étude du mouvement et de la vitesse (Étude sur le vol des hirondelles, 1913, New York, M. o. M. A. ; Dynamisme d'un chien en laisse, 1912, Buffalo, Albright-Knox, Art Gal.), qui présentent des points communs avec le photodynamisme de Bragaglia, et surtout Fillette courant sur un balcon (1912, Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna), qui montre le mouvement décomposé en une succession de phases juxtaposées dans une technique pointilliste et non pas en référence au cubisme. Il s'abstient de toute élaboration théorique et fonde intuitivement ses recherches sur ses propres oeuvres. Marqué ensuite par le cubisme, il va développer jusqu'à l'extrême limite la décomposition du mouvement avec des oeuvres telles que Automobile en course (1912, New York, M. o. M. A.), Vitesse

downloadModeText.vue.download 47 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

46

abstraite, bruit (1913, Venise, Fond. Guggenheim.), qui montre des séquences limitées par des arcs de cercle et traversées par des lignes obliques, et surtout Vitesse d'une automobile + lumière + bruit (1913, Zurich, Kunsthaus), qui présente un jeu de facettes traduit en clair-obscur disposé dans des registres verticaux parallèles. Il entreprend aussi en 1912 la série des Compénétrations iridescentes, qu'il poursuivra jusqu'en 1914 et qui, plus que la recherche de la traduction de mouvement, se présente comme une série d'études de la lumière et de la couleur fortement imprégnées de doctrine théosophique (Compénétration iridescente no 7, 1912, Turin, G. A. M.).

Son oeuvre Mercure passant devant le Soleil (1914, Milan, coll. Mattioli ; Vienne, musée du XXe Siècle ; étude à Paris, M. N. A. M.) confirme cette volonté d'aboutir à une représentation cosmique. Il exécute en 1915 des compositions d'une abstraction dynamique en faveur de l'in-

tervention italienne dans la guerre (Chant patriotique Piazza di Siena, Drapeaux à l'autel de la patrie, 1915). À la fin de la guerre et jusque vers 1930, il continue à peindre des tableaux où le rythme joue un rôle métaphorique (Paysage + Sensation de pastèque, v. 1918, Rome, Institut suisse) ainsi que de curieux tableaux qui anticipent parfois sur le pop'art (Chiffres amoureux, 1926, qui représente les chiffres 8, 4, 5 et 3 en perspective). Balla participe en 1925 à l'exposition internationale des Arts décoratifs à Paris avec deux grandes tapisseries, Mères, voile et vent et le Génie futuriste.

Il pratiqua, en outre, diverses autres formes d'expression : sculpture, décoration (meubles ; étoffes, en particulier pour la maison Loewenstein à Düsseldorf, 1912-1914, détruite ; décors de théâtre), architecture, dessin. Il fit de sa propre habitation romaine le terrain d'application de son manifeste de 1915 « Reconstruction futuriste de l'Univers ». À partir de 1930, il revient à la peinture figurative : ses derniers paysages urbains et ses portraits en sont la plus intéressante expression. Il exposa à la Biennale de Venise pour la première fois en 1909, puis en 1926 et en 1930 avec le groupe futuriste, participant à toutes ses manifestations jusqu'en 1931. Les M. A. M. de Rome, Milan, Zurich, Amsterdam, New York et de nombreuses coll. part., conservent ses peintures. La G. A. M. de Rome a organisé en 1972 une importante rétrospective de l'artiste, suivie en 1985 d'une exposition consacrée à la période 1912-1928 à Zurich.

BALLETS RUSSES.

La compagnie des Ballets russes, qui a existé de 1909 à 1929, est née de la rencontre de Michel Fokine et de Serge de Diaghilev. En découvrant l'art d'Isadora Duncan, le chorégraphe Michel Fokine comprit le bouleversement qu'il pouvait apporter aux ballets classiques. De son côté, Serge de Diaghilev était un amateur d'art attiré par la nouveauté et Paris. La première représentation des Ballets russes eut lieu le 19 mai 1909 au théâtre du Châtelet avec en particulier les Danses polovtsiennes, tirées du Prince Igor. Ce premier spectacle des Ballets russes révéla un art total dans lequel la danse masculine,

remise en honneur par Nijinski, s'intégrait au ballet, conçu comme un cadre pour l'étoile ; le mouvement, grâce au chorégraphe, était adapté à la musique colorée et riche des Russes et, surtout, Diaghilev avait donné aux peintres la place jusqu'alors abandonnée aux fabricants de décors : l'oeuvre picturale joue un rôle d'autant plus important qu'elle est conçue par rapport à

la musique et à l'acteur.

Le jugement très sûr de Diaghilev, son goût pour les manifestations d'avant-garde firent des saisons suivantes des spectacles très appréciés. On lui doit en 1910 la révélation d'Igor Stravinski, à qui il avait commandé la partition de l'Oiseau de feu. En 1911, le Petrouchka de Stravinski est encore emprunté à la tradition russe, mais le Spectre de la rose, ait la même année sur un livret de Jean-Louis Vaudoyer, annonce la tendance des Ballets russes à se dénationaliser. En 1912, les Ballets russes deviennent une troupe indépendante, dont le siège est à Monte-Carlo ; la compagnie perd alors son caractère purement national. Diaghilev fait appel aux hommes qu'il juge susceptibles de renouveler à la fois la peinture et l'art chorégraphique. Dans les très beaux décors de Bakst, l'Après-midi d'un faune, ait en 1912 sur le prélude de Debussy, suscite un scandale ; la symphonie chorégraphique de Ravel, Daphnis et Chloé, est mal accueillie. Un scandale éclate encore en 1913, lors de la représentation du Sacre du printemps de Stravinski. Mais le Coq d'or de Rimsky-Korsakov, créé en 1914 avec des décors de Gontcharova, remporte un grand succès. La première période des Ballets russes prend fin avec la guerre. Diaghilev et Fokine se séparent et un nouveau maître de ballet, Léonide Massine, est engagé. Diaghilev provoque un nouveau scandale en présentant, en 1917, dans une atmosphère particulièrement tendue par la guerre, un ballet riche de conséquences pour l'évolution de l'art et qui a révélé au grand public le cubisme : Parade, dont l'argument revient à Cocteau, la musique à Satie, les décors et les costumes à Picasso, la chorégraphie à Massine. À partir de ce moment, les décors seront tous signés par les grands maîtres de la peinture : Derain, la Boutique fantasque (1919) ; Picasso, le Tricorne, Pulcinella ; Matisse, le Chant du rossignol (1920).

L'activité des Ballets russes pendant leurs dernières années, de 1924 à 1929, est marquée par l'interprétation des oeuvres les plus modernes : dans le domaine de la musique, puisque Darius Milhaud, Francis Poulenc, Erik Satie, Henri Sauguet, Serge Prokofiev, Georges Auric travaillent pour cette compagnie, tout comme les chorégraphes George Balanchine et Bronislava Nijinska (la soeur du danseur) ; pour les décors et les costumes, Giorgio De Chirico, Georges Rouault, André Bauchant, Juan Gris, Georges Yakoulov, Pevsner et Gabo, Juan Miró, Max Ernst, Georges Braque, Maurice Utrillo, André Derain. Diaghilev disparaît en 1929. Sa conception du ballet, synthèse de tous les arts, a bouleversé le monde du spectacle et a connu

une grande postérité, dont l'esprit se ressent encore aujourd'hui, par exemple dans l'union du chorégraphe Merce Cunningham avec le

peintre Robert Rauschenberg et le musicien John Cage.

BALLETS SUÉDOIS.

En 1920, le Suédois Rolf de Maré et le chorégraphe Jean Börlin ont engagé les danseurs de l'Opéra royal de Suède et fondé la compagnie des Ballets suédois, renouvelant ainsi l'expérience de Diaghilev onze ans auparavant. Pour son premier spectacle, Maré reprit à la Comédie des Champs-Élysées *Jeux de Debussy*, créé en 1913 par Diaghilev. Après *l'Homme et son désir* (1921), poème de Claudel dansé sur une musique de Darius Milhaud, Jean Cocteau, comme il l'avait déjà fait pour Diaghilev avec *Parade* (1917), fournit à Rolf de Maré un spectacle total qui réunit les grands noms de l'art contemporain : les *Mariés de la tour Eiffel*, avec une musique de Germaine Tailleferre, Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc ; les costumes et les masques étaient de Jean Hugo, les décors d'Irène Lagut. Dans la *Création du monde* de Darius Milhaud (1923), Fernand Léger fournit le décor monumental et les costumes, et Biais Cendrars l'argument. Vient ensuite *Within the Quota* (1923), où la musique populaire américaine de Cole Porter sert un argument américain dans des décors de Gerald Murphy, qui anticipent sur l'esthétique du pop'art et les recherches de Bob Wilson. Maré fera appel aussi à Giorgio De Chirico. L'art des Ballets suédois atteignit son apogée dans *Relâche* (1924), « ballet instantanéiste en deux actes et un entracte cinématographique et la queue du chien ». L'argument et les décors étaient de Francis Picabia, la musique d'Erik Satie. René Clair avait réalisé pour l'occasion *L'Entr'acte* (sur une idée de Picabia), qui devait être projeté durant l'entracte de ce ballet. *Relâche* fut la dernière création de cette compagnie.

BALTHUS

(Balthazar Klossowski de Rola, dit),

peintre français

(Paris 1908 - Rossinière, Suisse, 2001).

Fils d'un père critique d'art et d'une mère peintre, il fit, grâce à sa famille, la connaissance de Bonnard, de Roussel et de Derain. Il peignit dès l'âge de seize ans et rencontra en Suisse le poète R. M. Rilke, qui fit publier ses pre-

miers dessins et les préfaça (Mitsou : quarante images, Zurich et Leipzig, 1921). Les tableaux exécutés av. 1930, notamment des scènes parisiennes, reflètent diverses influences, dont celle de Bonnard (Le Jardin du Luxembourg, v. 1927). Balthus fit sa première exposition à Paris en 1934 (gal. Pierre). Sa thématique et son style se précisent vers cette époque : scènes de la vie quotidienne (la Rue, 1933, New York, M. o. M. A.), scènes d'intérieur (Alice, 1933, Paris, M. N. A. M. ; Jeune Fille au chat, 1937), portraits (Derain, 1936, New York, M. o. M. A. ; Miró et sa fille, 1937-1938, id. ; la Femme à la ceinture bleue, 1937, musée d'Amiens) ; s'apparentent plus peut-être au réalisme fantastique des peintres allemands (Grosz, Dix, Beckmann) ou à celui du groupe français Forces nouvelles (1935) qu'au surréalisme proprement dit, dont il a retenu l'intérêt (il se downloadModeText.vue.download 48 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

47

lia avec A. Artaud et Giacometti). Dès cette époque, s'affirme ce qu'on a pu appeler l'« érotisme intimiste » de Balthus : fillettes dans des intérieurs, endormies, à leur toilette, candides ou perverses, paisibles ou angoissées (Thérèse rêvant, 1938 ; la Chambre, 1949-1952). On a souvent souligné la rigueur toute classique de la composition chez Balthus, grand admirateur de Piero della Francesca, fidèle à la tradition de Cézanne et de Seurat, ainsi que l'aspect scénographique de sa mise en page (le Passage du Commerce-Saint-André, 1952-1954, coll. part.). Son métier économe et mesuré doit à la méditation des fresques médiévales le goût des aplats mats et savoureusement grumeleux ; il donne au dessin une apparente primauté sur la couleur, qui se fait plus subtile aux environs de 1960, notamment dans ses paysages du Morvan (Chassy), qui concilient l'eurythmie cézannienne et la géométrie rigoureuse et émerveillée des panoramas du quattrocento. Précieux dessinateur, passant aisément d'une technique à l'autre (crayon, plume, fusain, aquarelle), Balthus a laissé des illustrations pour les Hauts de Hurlevent (1933) d'Emily Brontë, des décors de théâtre pour les Cenci adaptés par son ami Artaud (1944), pour Così fan tutte (festival d'Aix-en-Provence) et pour la Peste et l'État de siège de Camus, qui préfaça son exposition à la gal. P. Matisse à New York en 1949. Le peintre aime à traiter à plusieurs reprises le même thème, donnant parfois de savantes variantes d'une même composition, avec un goût des « séries » qui évoquent, là encore, Cézanne :

la Partie de cartes 1948-1950, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza ; 1948-1950, coll. part. ; 1973, Rotterdam, B. V. B.) ; le Rêve (1955-1956 ; 1956-1957) ; les Trois Soeurs (1959-1964 ; 1964-1965). La grande culture de Balthus, familier de Piero et d'Ingres, lui permet d'apparaître parfois tout proche de Courbet (la Montagne, 1937, Metropolitan Museum) et, d'autres fois, d'être sollicité par les tentations les plus diverses de l'art oriental (la Chambre turque, Paris, M. N. A. M. ; Figure à la table rouge, 1967-1976, coll. part.).

Directeur de la Villa Médicis de 1961 à 1977, Balthus, qui a peu exposé, bénéficia d'importantes rétrospectives au musée des Arts décoratifs de Paris en 1966, à la Tate Gal. de Londres en 1968, au musée de Marseille en 1973, au Centre Pompidou et au Metropolitan Museum en 1983-1984, à Lausanne en 1993, à la Villa Médicis, à Rome, en 1990. Les oeuvres récentes (le Peintre et son modèle, 1980-1981, Paris, M. N. A. M. ; le Chat au miroir II, 1987-1990) continuent de le désigner comme l'héritier de la tradition du XIXe s. issue de Courbet, de Degas, de Cézanne et de Bonnard. La réserve d'un homme qui répugne à se livrer, la rareté de ses toiles, longuement élaborées, exercent une véritable fascination sur un public fervent d'amateurs exigeants. L'art de Balthus, qui comporte moins de 300 oeuvres, est représenté dans les grands musées d'Europe et des

États-Unis. Une importante exposition a été organisée à Venise (Palazzo Grassi, 2001).

BAMBOCCIANTI.

On désigne sous le nom de Bamboccianti, peintres de bambochades, les peintres de la vie populaire de la Rome du XVIIe siècle. L'appellation vient du surnom de « Bamboche » donné à Pieter Van Laer et dû à sa difformité (son Autoportrait, aux Offices, montre le nabot en train de peindre). Arrivé à Rome en 1625, Van Laer avait introduit, durant les quatorze années de son séjour, une vision nouvelle de la réalité, faite de l'observation directe du quotidien le plus banal, vision qui, pour être traditionnelle dans la peinture de genre nordique (P. Bruegel l'Ancien), n'en était pas moins nouvelle à Rome et tranchait avec le réalisme poétique et grandiose de Caravage. Ce genre, en marge de la peinture officielle, mythologique ou religieuse, fut adopté par de nombreux peintres italiens et étrangers établis ou de passage à Rome : d'abord Jan Miel, Lingelbach, Helmbrecker, Cerquozzi, qui firent des bambochades leur spécialité, mais aussi Karel Dujardin, Bourdon, Tassel et Sweerts, qui surent chacun ajouter

une note personnelle à la formule de Pieter Van Laer, dont Claude Lorrain lui-même subit l'influence au début des années 1630.

Des scènes de rues, où l'anecdote le dispute au pittoresque, sont décrites dans ces « bambochades », en général sur des panneaux de petit format, sans que l'artiste tombe dans la caricature. Au contraire, et différant souvent en cela des exemples nordiques, c'est avec une réelle pitié devant ces drames de la vie populaire, une émouvante compréhension devant ces scènes de tous les jours (Cerquozzi, la Mort de l'âne, Rome, Gal. Spada) que les Bamboccianti dépeignent la vie des petites gens de Rome : camelots, mendiants, artisans, commerçants ou simples badauds. Ils annoncent ainsi les grands exemples d'un Velázquez ou d'un Le Nain, plus tard d'un Ceruti ou même d'un Manet.

BAMBOCCIO → LAER Pieter Van

BANDE DESSINÉE.

Histoire en séquences d'images où le dialogue est inclus, la B. D. est l'aboutissement d'une évolution qui remonte aux illustrations gravées du XVe siècle. La répartition du texte, la disposition des images et leur format déterminent le style tout autant que le dessin lui-même.

L'image est, à l'origine, carrée ou rectangulaire, mais, à partir des années vingt, on adopte des formats différents, le cadre pouvant même disparaître, remplacé par des espaces blancs. Les premiers « ballons » apparaissent autour de 1900, cernés d'un trait issu de la bouche du personnage. Le dessin est tracé avec de l'encre de Chine à la plume ou au pinceau, les gris sont obtenus avec des trames transparentes et la couleur est appliquée à l'aquarelle.

La forme actuelle de la B. D. est américaine, mais les précurseurs sont européens : le Suisse Töpffer, l'Allemand Busch vers 1850. Le retard des États-Unis est rapidement rattrapé par la vogue des magazines humoristiques (Puck, Judge, Life), la littérature illustrée atteint une

extension prodigieuse à la fin du XIXe s., les « comic strips » envahissant la presse. Elle élargit ensuite son domaine et aborde la féerie, le suspense, les récits mythologiques, la science-fiction. Vers 1910, des auteurs plus ambitieux (Herriman et Sullivan) cherchent une véritable expression à travers ses possibilités formelles et narratives. En 1929, l'apparition de Tarzan, créé par Foster, révolutionne le procédé par l'adoption des techniques du cinéma (gros plans, contre-jours, plongées), tandis que le

dessin animé apporte un monde nouveau avec Mickey Mouse de Walt Disney en 1931. Entre 1965 et 1970, la B. D. issue du mouvement hippie (Zap, Fritz the Cat, Freak Brothers) devient violemment satirique, non-conformiste et anti-gouvernementale. En Europe, hormis le fantastique de Little Nemo, la B. D. reste cantonnée dans les journaux d'enfants, tels Bécassine ou les Pieds nickelés, avant de prendre un nouveau départ avec des créations originales qui ne doivent rien à l'influence américaine : Spirou, Tintin, Lucky Luke, Astérix, Barbarella... Si la B. D. entretient peu de liens avec la peinture, certains artistes (Rauschenberg, Fahlström, Télémaque, Rancillac, Lichtenstein) ont su intégrer ses composants, ouvrant ainsi à la peinture des possibilités immenses du point de vue visuel.

BANDE NOIRE.

Le surnom de « peintres de la Bande noire » fut donné à quelques peintres français, dont Charles Cottet, Lucien Simon, André Dauchez et René Ménard en sont les artistes majeurs, qui, séduits par les violents contrastes du pays breton, exposaient à la Société nationale des beaux-arts des oeuvres aux couleurs sombres. Cottet dans l'Enterrement breton (1895, musée de Lille), Simon dans la Procession (1901, musée d'Orsay) exprimaient la rudesse primitive des marins. Ils s'inspiraient à la fois du réalisme de Courbet et de la construction cézannienne pour rendre l'immutabilité de cette terre mélancolique dans des toiles solides où le trait vigoureux souligne la composition par masses. Si Cottet resta fidèle à cette âpre inspiration (Au pays de la mer, 1898, musée d'Orsay), la retrouvant dans les collines arides d'Espagne, Simon brossa aussi de beaux portraits (Autoportrait, 1909, musée de Lyon) et des scènes intimes plus impressionnistes (Causerie du soir, 1902, Stockholm, Nm). Dauchez peignit surtout des grèves et des landes monotones (les Brûleurs de goémon, 1898, musée de Moulins), tandis que Ménard exécutait des paysages historiques (Premières Étoiles, 1899, musée de Lyon) et de grandes décorations bucoliques d'une poésie sereine (l'Âge d'or, 1909, Paris, panneaux peints pour la faculté de droit, déposés en 1970, actuellement au musée d'Orsay). Vers 1900, ils participent avec Aman-Jean, Prinnet et les frères Saglio aux activités de la Société nouvelle, à la gal. Georges Petit. La plupart des peintres de la Bande noire sont représentés au musée de Quimper qui a organisé successivement en 1981 et 1984 une exposition des oeuvres de Simon et de Cottet. Mais la Bande noire, cette stylisation du réalisme, n'a pas encore fait l'objet d'une grande rétrospective qui lui donne

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

48

sa juste place à côté des réalistes synthétiques belges, néerlandais ou nordiques. Le musée du Petit Palais (Paris) possède la grande esquisse d'un portrait collectif du groupe, peint par Lucien Simon en 1899, acquis par le musée de Pittsburgh et malheureusement détruit dans un accident.

BANDINELLI Baccio, artiste italien

(Florence 1493 - id. 1560).

L'oeuvre sculpté de Bandinelli, marqué par la volonté d'égaliser Michel-Ange et de s'opposer à lui, répond à la virtuosité de son rival Cellini par la froideur d'un ordre classique un peu lourd. Son activité de peintre, attestée par Vasari, nous est connue grâce à plusieurs Auto-portraits (Offices ; Boston) et à une Lédä (loc. inconnue) dont il existe un dessin préparatoire (Londres, British Museum). Ses dessins, nombreux (la plupart des grands cabinets de dessins en conservent) et d'une virtuosité un peu gratuite, ont souvent été confondus avec ceux de Michel-Ange. Ils comportent surtout des études pour des sculptures ou des gravures, exécutées par Béatrizet et Marco da Ravenna. À côté de dessins de ce type, influencés d'autres fois par Andrea del Sarto, Rosso ou Pontormo, il faut signaler des dessins très différents, d'un fort accent naturaliste.

BAPTEUR Jean,

peintre, miniaturiste et décorateur

(Fribourg ? ; documenté de 1427 à 1457).

Il fut actif aux cours de Thonon, de Genève, de Turin et de Chambéry. Les documents relatifs à son activité concernent des décorations pour des tournois et des fêtes, ainsi que l'illustration, exécutée à Thonon de 1428 à 1434, d'une Apocalypse (avec des vignettes de l'artiste savoyard Peronet Lamy) pour le compte d'Amédée VIII de Savoie. Ce manuscrit enluminé (bibl. de l'Escorial) est un chef-d'oeuvre de la miniature du gothique tardif. Il prouve que, formé sur l'exemple de l'enluminure française, Bapteur fut particulièrement attiré par les recherches des artistes du duc de Berry (surtout les frères Limbourg). Il visita Milan, Lodi, Padoue, Bologne, Florence, Sienne et Rome, et fut fortement

impressionné par les enlumineurs milanais et par les fresques du trecento en Lombardie et à Padoue. Ces influences expliquent l'exceptionnelle résonance poétique de Bapteur dans l'illustration de l'Apocalypse, admirable trait d'union entre la France et l'Italie, qui reflète le réalisme lyrique des Flamands et la conception italienne de l'espace. On a récemment attribué à Bapteur un panneau (Crucifixion) acquis par le Museo Civico de Turin. L'étude des fresques de Jaquerio à Ranverso (près de Turin) confirme les relations de Bapteur avec cet artiste.

BAQUIÉ Richard, artiste français

(Marseille 1952 - id. 1996).

Avant d'obtenir son diplôme à l'école des Beaux-Arts de Marseille en 1981, Baquié a été soudeur, moniteur d'auto-école, chauffeur de poids lourds, etc. Son travail, qui se présente comme un bricolage à partir de matériaux issus de la vie quotidienne (morceaux de voiture,

sacs en matière plastique, ferrailles diverses et appareillage électrique rudimentaire, entre autres), se constitue comme une réflexion sur les états transitoires et la notion de réversibilité : Traversées I et II (1989) maintiennent par exemple l'eau à l'état de glace sur un panneau, au prix du bruit d'un moteur, tandis que Passion (1984) fait circuler cette eau à travers une typographie en relief, l'usure lente qui s'ensuit accentuant encore l'impression de précarité, et du mécanisme et du mot. Transition et réversibilité sont en effet très intimement liées à l'usage du langage, toujours par définition orienté : qu'il soit parlé ou figuré, un mot ou un groupe de mots adopte une direction qui n'est pas nécessairement celle de son sens. Ainsi, dans la Traversée du Présent, les deux parties de la proposition, disposées de chaque côté de la structure métallique, se contredisent obligatoirement mutuellement.

Richard Baquié a participé à de très nombreuses manifestations à l'étranger depuis le début des années quatre-vingt. Il a bénéficié d'expositions personnelles au M. N. A. M. de Paris et au palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1987, à la Fondation Cartier en 1991, ainsi qu'au C. A. P. C. de Bordeaux, en 1997. Le M. N. A. M. de Paris, les musées d'Art contemporain de Nîmes et d'Anvers, le Guggenheim Museum de New York possèdent des œuvres de l'artiste. Le F.N.A.C. conserve des œuvres de Baquié (Début, 1987 ; Silence, 1989).

BARANOFF-ROSSINÉ

(Léonide Davidovitch Baranov, dit),

peintre et sculpteur russe

(Kherson, Ukraine, 1888 - mort en déportation en 1944).

Après des études à Odessa et à Saint-Pétersbourg, il participe à Moscou, de 1907 à 1909, aux expositions de l'avant-garde russe : « Stephanos », « Le Maillon », « vienok Stephanos », aux côtés de Larionov, de Gontcharova, des frères Bourliouk et s'intéresse comme eux aux problèmes de la couleur ; il expérimente alors divers procédés, du Cloisonnisme à la touche orientée de Van Gogh. Il s'installe à la Ruche ; proche des Delaunay, il réalise des toiles orphistes rythmées et simultanément ses premières sculptures : assemblages de morceaux de bois, de plaques de métal polychromes (Symphonie no 1, 1913, New York, M. o. M. A.). Il est à Paris de 1910 à 1914 et n'est pas indifférent au cubisme (la Forge, 1911, Paris, M. N. A. M.). Après un court passage en Scandinavie, il demeure en Russie de 1917 à 1925 ; il y enseigne aux Svomas de Petrograd, puis aux Vhutemas moscovites, et continue sa carrière de peintre (Composition sans objet, 1918, Saratov, musée A. N. Raditshev ; Composition, 1918 ?, Moscou Gal. Tretiakov) ; en 1925, il revient à Paris et fonde une académie de peinture. À partir de 1915, il avait commencé à mettre au point son « piano optophonique », présenté à Moscou au théâtre Meyerhold et au théâtre du Bolchoï en 1924, qui associe le son et la couleur : les touches du clavier commandent les mouvements de disques colorés au travers desquels passe le faisceau de lumière d'un projecteur. Une reconstitution de cet appareil (1971), qui anticipait sur les réali-

sations cinéastes, est conservée au M. N. A. M. de Paris, qui lui a consacré une exposition en 1972-1973.

BARBARI Jacopo de'

(dit aussi Jacob Walch), peintre italien

(Venise v. 1450 - Malines 1512/1516).

Dès 1490, il est au service de l'empereur Maximilien, en Allemagne, et il pratique la gravure sur métaux dans la tradition de Mantegna, tout en puisant certaines finesses graphiques dans l'oeuvre de Martin Schongauer. Il semble être de retour à Venise entre 1490 et 1500. À cette époque, il commence à peindre dans la

manière d'A. Vivarini (Sainte Conversation avec un donateur, musées de Berlin). Pendant trois ans, il travaille à son chef-d'oeuvre, le Plan de Venise, bois gravé, tiré en 1500 par Anton Kolb de Nuremberg. Artiste itinérant, il quitte de nouveau Venise et se rend en qualité de portraitiste et de miniaturiste auprès de l'empereur d'Autriche (1500), du duc de Saxe (château de Wittenberg, 1503), de l'Électeur de Brandebourg (1508), de Philippe de Bourgogne (château de Suytburg, 1509), enfin de Marguerite d'Autriche, régente des Pays-Bas (Malines, à partir de 1510). Parmi ses portraits, on peut citer celui d'Henri de Mecklembourg (1507, Mauritshuis) et le Portrait de jeune homme (1505) du K. M. de Vienne. Peu de ses oeuvres sont sûres.

Au cours de ses voyages, il rencontra Dürer, Cranach, Wolgemut, Gossaert et Lucas de Leyde. Protégé par Kolb, estimé par Dürer, qui reconnaît lui devoir la connaissance des canons du corps humain, Barbari fut très apprécié dans les cours d'Allemagne et des Pays-Bas, où l'intérêt manifesté pour la Renaissance italienne était grand. En retour, l'influence de Dürer lui fit produire ses oeuvres les plus délicates : Nature morte à la perdrix (1504, Munich, Alte Pin.) et Faucon (Londres, N. G.). C'est par l'intermédiaire des dessins de Barbari que la culture italienne atteindra des artistes comme Gossaert (Mabuse) et Barend Van Orley.

BARBIERI Giovanni Francesco
→ GUERCHIN

BARBIZON (ÉCOLE DE).

Ce hameau, situé aux confins de la forêt de Fontainebleau, est devenu au XIXe s. un tel centre d'attraction pour les peintres se livrant à l'engouement romantique du paysage peint d'après nature que l'appellation « école de Barbizon », désignant une certaine conception du paysage, finit par s'imposer.

Depuis 1822, l'auberge Ganne de Barbizon était hospitalière aux artistes. Aligny fut un de ses premiers clients, ainsi que Brascassat, Dagnan, Fiers, Français, Huet. Corot, qui y vint avant son départ pour l'Italie, y retourna souvent. Rousseau, fidèle depuis 1833, s'établit dans une maison du village en 1846 ; il y mourut en 1867. Diaz y apparut en 1837 en même temps que Cabat. Courbet découvrit Barbizon en 1841. C'est à cette époque que Barye commença à y peindre les paysages dans lesquels il plaçait les fauves étudiés au Jardin des Plantes. Millet, fuyant l'épidémie de choléra, fut ac-

downloadModeText.vue.download 50 sur 964

cueilli chez Ganne, en 1849, par Célestin Nanteuil et Louis Boulanger ; il décida de s'y fixer ; la mort l'y trouva en 1875. Également en 1849 arriva Jacque, alors que Troyon y séjournait depuis 1846. En revanche, Dupré et Daubigny, que l'on rattache à l'école de Barbizon et qui exposaient avec ses peintres, n'y firent que de brèves apparitions.

Bien longue serait la nomenclature des paysagistes venus en ce lieu, non seulement français mais aussi étrangers : belges (Xavier et César De Cock, Hippolyte Boulenger, fondateur de l'école de Tervueren, qualifiée de « Barbizon belge » par Thoré-Bürger, Alfred De Knyff, Victor de Papeleu), roumains (Andreescu, Grigorescu), suisses (Bodmer, Menn, Sutter), italiens (Serafino de Tivoli, Nino Costa), allemands (Knauss, Liebermann, Saal), hongrois (Munkácsy, Paal), américains (Wyatt Eaton, Babcock, Hunt, Inness, Home Martin, Robinson), hollandais (Kuytenbrauwer, qui y invitait son ami Jongkind). Ces peintres se dispersaient, suivant leur inclination, vers les sites qu'ils ont rendus célèbres, sites escarpés et sauvages, tels les hauteurs du Jean-de-Paris, les gorges d'Apremont, la lande d'Arbonne, le plateau de Belle-Croix, ou touffus comme le Bas-Bréau, ou encore se dirigeaient du côté des plaines uniformes et fertiles de Chailly et de Macherin. La journée faite, ils se rejoignaient, avides de conseils et d'encouragements mutuels. L'habitude naquit, vers 1850, de se retrouver chaque samedi dans la grange de Théodore Rousseau. À ces réunions venaient de Paris des amateurs (Gavet, Tillot, Sensier), des critiques (Thoré-Bürger), des littérateurs (Th. Gautier, Murger). Des peintres amis, Daumier, Ziem, Decamps, y étaient assidus.

La genèse et l'évolution de l'art de Barbizon ne sont autres que celles du paysage français du XIXe siècle. À l'aube de ce siècle, des peintres tels que Georges Michel, Valenciennes ou Michallon s'exerçaient à peindre sur le motif, comprenant la nécessité d'un retour aux sources. Le paysage français héritier de Lorrain et de Poussin se sclérosait alors dans la tradition du paysage historique composé. Il fallut attendre la révolution de 1830 pour que le « paysage-portrait » acquit ses lettres de noblesse : mouvement soutenu par le nouveau régime, ses promoteurs étant pour la plupart orléanistes. Cet avènement d'un esprit réso-

lument anticlassique fut aidé par l'influence grandissante de l'école anglaise. Dès la chute de l'Empire, les artistes d'outre-Manche affluèrent sur le continent. Ils se lièrent d'amitié avec la nouvelle génération de peintres. Les « carnets de voyage » où ils notaient avec spontanéité les sites de France furent largement divulgués par l'imprimerie, ainsi que leurs gravures. Le Salon les accueillit : celui de 1824 fut la révélation, à Paris, de Constable. Enfin, l'attrait de l'Angleterre fut si fort que nos peintres, nombreux, traversèrent la Manche. Guillon-Lethière, futur maître de Rousseau, fut un des premiers, suivi par Dupré, Jacque, Troyon, Corot, Daubigny, pour ne citer que des paysagistes. Cependant, le rôle prépondérant joué par les artistes britanniques ne fut qu'un rôle d'intermédiaires. Leur apport n'était que la tradition

revivifiée du paysage hollandais du XVII^e siècle. À leur tour, nos paysagistesquirent la leçon des Pays-Bas, et plus encore ceux de Barbizon que leurs contemporains attachés à d'autres groupes. Ils copiaient les anciens hollandais et en achetaient. Rousseau et Millet possédaient plusieurs peintures et de nombreuses estampes hollandaises. La filiation est directe entre Ruysdael ou Hobbema, Potter ou Cuyp, Pieter de Hooch ou Van Ostade et Rousseau, Diaz, Dupré, Troyon ou Jacque. Néanmoins, en plus des caractères originels communs à tout le paysage de ce temps, l'école de Barbizon se distingue par un esprit qui lui est propre, issu probablement d'un souci métaphysique formulé ou subconscient. Pour beaucoup de ces peintres, qui formaient, si paradoxal que cela paraisse, une colonie de solitaires, la retraite de Barbizon était une fuite devant une civilisation nouvelle qui les effrayait : mécanisation de l'homme, gigantisme naissant des cités. Fuite qui fut aussi souvent motivée par l'incompréhension, les espoirs déçus. Ils cherchaient dans l'amour-passion de la nature et sa représentation, avec l'expression de leur émotion, une réponse à leur inquiétude. Dans ce monde végétal et rustique, ils s'assuraient d'une permanence. Les arbres de Rousseau, les paysans de Millet sont des instants d'éternité, mais on décèle chez eux, à travers une apparente sérénité, la quête angoissée d'un mystère, celui de la création et de la vie. Les peintres de Barbizon se voulaient portraitistes de la nature avant d'être les chantres de la campagne. Rousseau analysait l'arbre dans son anatomie et les roches dans leur substance. Les scènes rurales de Millet ne sont ni des anecdotes sentimentales ni des manifestes sociaux, elles glorifient les gestes nobles et primitifs des travailleurs des champs et des mères de famille. L'art de Barbizon est chargé d'une signification pathétique dans sa pensée et aussi dans

sa facture. C'est avec des notes et des études prises sur le vif, ou simplement de mémoire comme Millet, que ces artistes recréaient dans leur atelier une nature outrée par le souvenir, soit en burinant des planches qui constituent un des chapitres les plus glorieux de l'histoire de la gravure française, soit en maçonant une peinture que leur insatisfaction poussait à reprendre sans cesse. De là provient une pâte alourdie et des couleurs que la lumière exaltée rend artificielles. De ce procédé naquit une manière nouvelle dont l'évolution est très nette, surtout après 1855. Ces peintres ont découvert qu'en juxtaposant de petites hachures de couleurs pures ils augmentaient l'intensité lumineuse de leur palette en l'éclaircissant. Cela est un des legs les plus concrets dont bénéficiera la génération suivante, celle des impressionnistes. Sisley, venu à Barbizon en 1860, y entraîna bientôt Renoir, Bazille et Monet ; là, dans cette forêt, loin des poncifs de l'atelier de Gleyre, ils trouvèrent le plein air auquel ils aspiraient et les

encouragements des peintres qui, avec des préoccupations différentes, leur ont ouvert la voie.

BARCELÓ Miquel,

peintre et sculpteur espagnol

(Felanitx, Majorque, 1957).

Étudiant en 1973 aux Arts et Métiers de Palma, de 1974 à 1975 à l'école des Beaux-Arts de Barcelone, il expose pour la première fois au musée de Palma de Majorque en 1976. Remarqué lors de l'exposition « Otras Figuraciones » (1981, Madrid, Fundacion Caixa de Pensions), il est invité à participer à la Documenta de Kassel en 1982. Avec cette date coïncident le début de sa carrière internationale et son départ d'Espagne. Ses oeuvres abordent des genres traditionnels, paysages et portraits, et plus particulièrement la nature morte, pour laquelle il utilise une grande diversité de techniques. Vers 1981-1982, de nombreuses oeuvres font état de collages (toiles rapportées, papiers, objets). Des peintures plus tardives réalisées de 1984 à 1985 sont de grandes compositions où se mêlent sujets classiques et thèmes autobiographiques : paysages, natures mortes, autoportraits, peintures du musée du Louvre et des grandes bibliothèques (Bibliothèque à la mer, 1984 ; le Louvre, Grande Galerie, 1985). Plus que le sujet, le traitement de la matière est l'objet véritable de la recherche picturale de Barceló. Chaque toile est pour lui « une table d'expérience » (Blanc de zinc, blanc de plomb, 1992). Barceló pratique aussi la sculpture.

Sous l'intitulé « Barceló Barcelona », la ville de Barcelone consacre à l'artiste une importante exposition en 1987, organisée à l'intérieur de la Casa de la Caritat. Ses propres oeuvres s'y trouvent confrontées à des pièces du patrimoine catalan, soulignant la richesse des sources et des citations qui traversent sa peinture. Ses oeuvres récentes ont été présentées à Paris (G. N. du Jeu de Paume) en 1996 et le Centre Pompidou lui a consacré une exposition « Impressions d'Afrique » la même année.

BARENDZ Dirk, peintre néerlandais

(Amsterdam 1534 - id. 1592).

Barendsz, fils d'un peintre, partit pour l'Italie à 21 ans et y resta sept ans. On retrouve curieusement son nom parmi les graffiti de la Domus Aurea. Élève du Titien à Venise vers 1555, il retourne à Amsterdam en 1562. Peintre cultivé, son oeuvre essentielle reste le monumental triptyque de l'Adoration des bergers (v. 1550-1560, musée de Gouda), sa seule peinture religieuse conservée et l'un des très rares tableaux d'église hollandais épargnés par les iconoclastes du XVIIe siècle. Barendsz y apparaît comme une personnalité prébaroque exceptionnelle marquée par la double influence de la grande manière vénitienne et de l'expressionnisme de Heemskerck. Son Banquet de 1566 (Rijksmuseum), d'un puissant réalisme comparable à celui de Pieter Pietersz, constitue, après Anthonisz, un jalon important dans l'histoire du portrait collectif aux Pays-Bas, qui conduira à Hals et à Rembrandt. Ses quelques dessins connus (Rijksmuseum ; Londres, V. A. M.) attestent une nette parenté avec les réunions galantes d'un Hieronymus Francken par leur

downloadModeText.vue.download 51 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

50

contenu mi-allégorique, mi-moralisateur ; ils introduisent directement à la peinture de genre mondaine, si cultivée au début du XVIIe s. dans les cercles de Haarlem et d'Amsterdam. L'oeuvre de Barendsz reste malheureusement perdue aux trois quarts, ce qui empêche de rendre à l'artiste sa véritable place, celle d'un Maerten de Vos hollandais, au premier rang de tous les maniéristes nordiques. On a pourtant redécouvert récemment 24 esquisses monochromes (4 sont au Louvre) d'une série qui devait en comporter 40, oeuvres préparatoires pour une Vie du Christ, gravée par Jan I Sadeler.

BARNA → MEMMI Lippo

BARNABA DA MODENA, peintre italien

(seconde moitié du XIVe s.).

Il fut formé à ses débuts dans le milieu bolognais ; toute son activité se déploya ensuite dans le Piémont et en Ligurie, où sa présence est attestée par de nombreuses oeuvres entre 1361 et 1383 et d'où il envoya en Espagne un double polyptyque peint pour la cathédrale de Murcie. De sa première période bolognaise, il ne subsiste qu'un précieux petit panneau inspiré de Vitale da Bologna et représentant un Noli me tangere (Biella, coll. Fila). Sa première oeuvre, datée de 1352 mais non signée, serait à reconnaître dans une Sainte Catherine et ses dévots (coll. part.). Plus tard, en Ligurie, il adopte certains traits du byzantinisme archaïsant qui, transmis par Venise, florissait encore dans la région. Dans ses Madones, dont il fit son thème de prédilection, il adopte une composition frontale, un coloris émaillé et des clairs-obscur à dominante sombre pour les chairs, et souligne les plis de ses draperies d'un filet doré byzantin. Parmi ses plus belles Madones, on peut citer d'abord celle qui fut exécutée à Gênes en 1367 (Francfort, Städel Inst.), celle de 1370 (Turin, Gal. Sabauda), celle du Louvre, celle de l'église S. Giovanni à Alba (1377) et enfin la Madonna dei mercanti (1380, Pise, M. N.), qui atteste son séjour à Pise vers cette époque. Dans le « paliotto » de 1374 (Londres, N. G.), dans le polyptyque de 1376 (S. Dalmazzo à Lavagnola) et dans ses Madones plus tardives, Barnaba révèle un adoucissement de son style ; l'expression des sentiments est plus tendre, la ligne acquiert une souple élégance gothique relevant du goût siennois.

BAROCCI Federico Fiori

(dit en fr. le Baroque),

peintre et graveur italien

(Urbino 1535 - id. 1612).

Il ne reste pas de trace de son apprentissage, qui se fit à Rome, v. 1555, dans le milieu des Zuccaro. Un Saint Sébastien exécuté dès 1557-1558 pour le dôme d'Urbino montre, à travers le souvenir de Raphaël et de Michel-Ange, un attachement aux déformations expressives du maniérisme. Au cours d'un second séjour romain, Baroque dirige la décoration du Casino de Pie IV au Vatican (1561-1563), dont la complexité un peu forcée évoque le parti adopté à la même date par les Zuccaro à la Sala Regia

du Vatican. Cependant, avec la Déposition du dôme d'Urbino, son premier chef-d'œuvre

(1567-1569), il rompt nettement avec les formules un peu stéréotypées du maniérisme et affirme un style tout personnel, faisant appel, par la simplicité des effets dramatiques, à l'émotivité le plus facilement ressentie. Fixé désormais à la cour d'Urbino, qu'il ne quittera guère plus, Baroque exécute pour la famille ducale de nombreuses peintures de dévotion et quelques portraits (Francesco Mario della Rovere, 1572, Offices) d'une grâce finement maniérée, recherchant les harmonies rares. L'influence de Corrège s'affirme nettement dans sa manière : silhouettes glissantes des personnages au canon court, draperies légères, enveloppe feutrée des volumes (Repos pendant la fuite en Égypte, 1570, Vatican ; Vierge au chat, v. 1573-1574, Londres, N. G.). Dans un registre différent, avec une ampleur et une audace nouvelles, Baroque réalise au cours des années qui suivent ses plus étonnantes compositions, aux constructions désarticulées et aux rythmes circulaires, d'une ferveur à la fois étrange et familière, accordée au climat religieux de la Contre-Réforme. Citons en particulier la Madone du peuple (1575-1579, Offices) et le Martyre de saint Vital (1583, Brera). Baroque développera ces recherches spatiales et chromatiques dans de grands retables religieux, dont certains sont demeurés en place et qui annoncent déjà le XVIIIe s. (Circoncision, 1590, Louvre ; Présentation au Temple, 1593-1594, Rome, Chiesa Nuova ; Madone du Rosaire, v. 1590, Senigallia, Palazzo Vescovile). Entre 1586 et 1589, Baroque exécute pour l'empereur Rodolphe II une Fuite d'Énée (perdue ; réplique originale à Rome, Gal. Borghèse) au coloris tendre et nuancé, utilisant subtilement les vides et faisant une large part aux effets de lumière, que l'on retrouve dans les « nocturnes » intimistes des dernières années (Nativité, v. 1597, Prado). À la fin de sa vie, Baroque tend vers une nouvelle intimité dans le traitement des sujets religieux (Cène, 1599, Urbino, Duomo ; Crucifixion, 1604, Prado ; Extase de la Bienheureuse Michelina, 1606, Rome, P. V.). Ses dessins, très nombreux et d'une grande liberté, sont parfois exécutés au pastel. Il fut aussi graveur.

Peintre d'origine provinciale, formé dans le milieu romain de la suite de Raphaël, actif à Pesaro, Milan, Rome et Gênes, Baroque développe, à l'intérieur même du maniérisme, des formules originales que reprendra l'art baroque et qui trouveront déjà audience auprès d'artistes comme F. Vanni ou Ludovico Carracci.

BAROCHE → BAROCCIFederico

BAROQUE.

DÉFINITIONS. C'est J. Burckhardt qui, dans son *Cicerone* en 1860, réhabilita le mot baroque, mais sans se défaire vraiment du préjugé des classiques : « L'architecture baroque parle le même langage que la Renaissance, mais c'est un langage dégénéré. » Cette opinion va heureusement évoluer. Elle sert de point de départ à H. Wölfflin, qui la nuancera quelques années plus tard dans *Renaissance und Barock*. Pour la première fois, il y est affirmé que le baroque n'est pas une période de décadence

du style classique, mais qu'il a son style propre, irréductible au classicisme. Cette thèse, Wölfflin la développe dans son oeuvre majeure, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915). Il divise l'histoire de l'art en cycles et, pour la période exemplaire qui va de la fin du XVe au début du XVIIIe s., il met en relief deux modes de vision totalement différents dans les arts plastiques : le classicisme renaissant et le baroque du XVIIe siècle. Son analyse demeure une des approches les plus fines du baroque, de la peinture en particulier, dont la nature même est difficilement réductible au cadre rigide d'une définition.

Si la définition du baroque reste ouverte, comme son étude, on peut en proposer l'approche suivante.

Au sens propre, le terme baroque, qui n'a d'ailleurs jamais été utilisé au XVIIe s., s'applique à un style architectural créé alors à Rome et qui s'est propagé dans d'autres pays. De l'architecture, ce vocable s'est étendu à la sculpture et à la peinture et aux autres formes de la production spirituelle contemporaine.

Si les dates du baroque varient d'un pays à l'autre, on s'accorde à situer l'ensemble entre le commencement du XVIIe et la première moitié du XVIIIe s., cela n'impliquant pas pour autant que tout ce qui appartient à cette époque soit baroque.

Entre la fin de la Renaissance et le baroque, on s'accorde aujourd'hui à insérer la phase maniériste. D'autre part, une esthétique du rococo est en voie d'être clairement définie. Cette restriction du champ d'application du terme baroque semble utile dans l'effort de clarification entrepris.

BAROQUE ET CONTRE-RÉFORME. Au milieu d'une Europe en guerre, Rome est en paix. C'est là que naît le baroque : art triomphal

mais aussi art d'illustration, qui marquera l'apothéose d'une Église universelle qui ne l'est déjà plus. Bien qu'on ne puisse réduire le baroque à son seul aspect religieux, on ne peut négliger le fait qu'il a été diffusé surtout dans les pays pour lesquels la soumission au concile de Trente constituait un fonds culturel commun et qu'il a rencontré de très vives résistances dans tous les pays réformés, en particulier en Hollande. Il faut se garder d'identifier baroque et Contre-Réforme. Toutefois, du point de vue de l'histoire des idées, on ne saurait oublier l'importance de la défense et de la revalorisation des images : d'une part, elles favorisent, au contraire de la Réforme, l'essor de l'œuvre d'art religieuse ; d'autre part, elles assurent la continuité de la thématique et de la forme de la Renaissance. Si le baroque n'est pas l'art des Jésuites, il ne faut pas sous-estimer l'influence que les Exercices spirituels de saint Ignace exercent, surtout au début du siècle.

LA PEINTURE BAROQUE À ROME. Caravage provoque le renouvellement profond de l'iconographie religieuse en substituant à une vision hagiographique de l'histoire une vision actuelle, vive et dramatique (Conversion de saint Paul, v. 1601, Rome, S. Maria del Popolo). Le second artiste qui prépare à Rome l'épanouissement de la peinture baroque est Annibale Carracci. La décoration de la Gal. Farnèse

downloadModeText.vue.download 52 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

51

(1597-1604) est le point de départ de la grande décoration baroque. Tout y est unifié par un rythme joyeux et dynamique qui annonce les temps nouveaux.

Un vigoureux courant classicisant (R. Wittkower emploie le terme de « classical baroque ») domine la première moitié du siècle. Les élèves des Carrache – Dominiquin, Guido Reni, Guerchin – développent à Rome des grands cycles de décoration. Le triomphe de Lanfranco sur le classicisme extrême de Dominiquin révèle l'évolution du goût (coupole de S. Andrea della Valle, 1621-1625).

En 1621, Guerchin exécute l'Aurore au plafond du Casino Ludovisi – antithèse de celle peinte par Guido Reni au Casino Rospigliosi, composée comme une frise et selon le principe du tableau rapporté. Guerchin, en fait, instaure la perspective illusionniste et ouvre les architectures sur le ciel. C'est Pierre de Cortone qui

réalise les fresques les plus éclatantes de la décoration baroque (plafond du palais Barberini, 1633-1639). Dans son *Traité*, Pierre de Cortone compare la fresque au genre épique, avec un thème principal, mais plusieurs épisodes qui sont nécessaires pour lier les groupes. Ces théories, qui illustrent bien la conception unitaire de la peinture baroque, sont combattues par Sacchi et par ses disciples, qui prennent la relève de la génération classicisante des élèves d'Annibale Carracci et qui, au nom de la lisibilité de l'oeuvre, réfutent le nombre des personnages qu'autorise l'« unité multiple ».

Baciccio, reprend les idées défendues par Pierre de Cortone contre Sacchi. Dans sa décoration du Gesù (1674-1679), influencée par Bernin, de vraies statues d'anges et l'architecture de l'église se fondent avec la fresque. Ainsi se constitue une entité picturale où il n'y a plus de frontière mais une intégration des différents modes d'expression.

En 1691, le père Pozzo, auteur d'un *Traité* de la perspective, décorateur de théâtre et virtuose de la quadrature, illustre, dans la voûte de Saint-Ignace, l'oeuvre missionnaire des Jésuites. Les gigantesques architectures feintes, qui prolongent les vraies, et parmi lesquelles se perdent de minuscules personnages, deviennent le vrai sujet.

LA PEINTURE BAROQUE EN ITALIE, HORS DE ROME. Le baroque romain n'est pas le seul baroque existant en Italie. Des écoles très riches et très différentes se développent : surtout à Gênes, avec G. B. Castiglione, B. Strozzi. G. de Ferrari, A. Magnasco ; à Naples, fief caravagiste où travaillent l'Espagnol Ribera et ses élèves ; à Milan, où Morazzone et Cerano sont influencés par la doctrine borroméenne. C'est à Venise, dont les recherches du siècle précédent ont vivifié toute la peinture européenne de l'époque, que brillent les « derniers feux » du baroque.

LA PEINTURE BAROQUE DANS LES PAYS-BAS ESPAGNOLS. Personnalité européenne, Rubens s'établit à Anvers après un séjour à Rome de 1600 à 1608. Sa peinture se rattache d'un côté à l'art flamand et de l'autre elle assimile la nouveauté des recherches qui de Michel-Ange, à travers les artistes de Parme et de

Mantoue, aboutissent à Tintoret. Toute stabilité est abolie et la bigarrure de l'univers est saisie dans son changement. Les intentions apologétiques des commanditaires favorisent l'explosion de ce monde grandiose et tourbillonnant, où l'histoire devient une vivante allégorie. Les

tableaux de la Galerie de Médicis, faits pour le Luxembourg (Louvre), sont un bel exemple de la façon dont Rubens a su transposer les faits de la chronique contemporaine.

Son rayonnement, immense sur toute l'Europe, marque particulièrement la peinture flamande, sans que personne n'ait su recueillir son héritage grandiose pour entreprendre de nouvelles recherches. Van Dyck, qui travailla dans l'atelier de Rubens v. 1618, avant de voyager en Italie et en Angleterre, fut surtout le portraitiste d'une aristocratie raffinée et languissante. Dans ses tableaux, le mouvement est suspendu, mais le rendu des matières atteint la perfection dans le miroitement des lumières et le chatolement des satins. Le réalisme de Jordans évoque surtout des fins de banquet, et la touche légère qu'avait Rubens se transforme dans ce travail en pleine pâte.

LA PEINTURE BAROQUE EN EUROPE CENTRALE. La guerre de Trente Ans a retardé l'éclosion de la peinture baroque en Europe centrale. L'Italie, par l'intermédiaire du père Pozzo, qui travaille à Vienne, sera la principale inspiratrice du décor plafonnant, où les fausses architectures en trompe l'oeil se multiplient.

Les grandes réalisations de la peinture de plafond en Autriche sont le fruit de la collaboration de l'architecte Fischer von Erlach avec le peintre J. M. Rottmayr, au château de Vranov en Moravie (1695). Dans l'église Saint-Mathias, à Breslau, Rottmayr unit les trois voûtes architecturales dans une grande composition picturale en ellipse, forme privilégiée du baroque. D. Gran peint le plafond de la Bibliothèque nationale de Vienne en 1726. Avec P. Troger, l'école viennoise assure son triomphe et s'achemine vers le rococo.

Les frères Asam, E. Quirin, architecte et sculpteur, et le peintre Cosmas Damian continuent à Munich, en Bavière, dans l'église de Saint-Jean-Népomucène, l'illusion optique entre peinture et architecture. Le puissant raccourci du plafond peint de la cathédrale de Prague concourt à accentuer l'élan donné par les colonnes torses qui partent de la première galerie. Les effets d'ombre et de lumière sont rehaussés par l'éclairage naturel qui vient des fenêtres et unifie l'atmosphère.

LA PEINTURE BAROQUE EN FRANCE. Si la France du XVIIe s. est essentiellement classique, elle possède aussi « son » baroque, ou du moins des affinités avec cette esthétique. Poussin lui-même, pendant ses premières années romaines, y fut sensible. Les peintres français

qui, à Rome, étaient résolument baroques vont retrouver en France les influences classiques. Il en est ainsi de Simon Vouet. Pendant son séjour à Rome, de 1614 à 1627, il est influencé par Caravage, l'art décoratif des Napolitains et le modelé ferme de Dominiquin ; de retour à Paris, il tempère son éloquence (Présentation de Jésus au Temple, 1641, Louvre). J. Blanchard et F. Perrier subissent également des influences

romaines et, même chez le peintre officiel du règne et garant de la doctrine classique, Le Brun, on peut déceler des traits baroques.

Au début du siècle, les Rubens du cycle de Marie de Médicis, au Luxembourg, suscitent peu d'intérêt ; en revanche, l'artiste flamand influence une partie de la peinture des dernières années du XVIIe s., surtout à la suite de la querelle entre les poussinistes, partisans du dessin, et les rubéniens, défenseurs de la couleur. Charles de La Fosse est influencé par la couleur des Vénitiens vue à travers Rubens. Son art résume les tendances de peintres comme Jouvenet et A. Coypel, qui collaborent avec lui à la décoration de la chapelle de Versailles et des Invalides. Le goût du roi et de la Cour change pendant les dernières années du siècle, et une ouverture vers le baroque s'amorce. Mais c'est plus spécialement dans la décoration éphémère des fêtes et des pompes funèbres, dont les gravures nous ont laissé le souvenir, que s'épanouit en France le style baroque.

LA PEINTURE BAROQUE EN ESPAGNE.

L'Espagne maintient avec rigueur les idées de la Contre-Réforme. La canonisation de plusieurs saints et la campagne en faveur de l'Immaculée Conception fixent une nouvelle iconographie. Les commandes des institutions monastiques sont aussi importantes que celles du palais. Aux élévations mystiques de Zurbarán, Murillo oppose une piété plus aimable. Il est le peintre favori de la branche la plus populaire de l'ordre de Saint-François, les Capucins, qui favorisent une dévotion expansive et tendre. Velázquez, peintre de la Cour, rencontre Rubens en 1628, voyage à Venise et à Rome (1629 et 1649). Il est donc au centre de toutes les recherches picturales. Toutefois, l'indépendance hautaine de son art défie toute classification.

Sous le règne de Charles II, la peinture reflète des caractères plus nettement baroques. Francisco Herrera le Jeune a étudié à Rome et rapporte d'Italie les retables à colonnes torsées, les raccourcis, les diagonales. Carreño de Miranda, influencé par la technique de Rubens, reflète sur un ton mineur le faste pompeux et triste de la cour de Charles II. Valdés Leal, après

avoir peint avec une technique fouguese des oeuvres où le mouvement s'allie à un coloris brillant, interprète avec une violence macabre le thème de la fuite du temps et des grandeurs déchues dans *Los Jeroglificos de nuestras postimerias. Finis gloriae mundi et in ictu oculi* (Séville, hôpital de la Caridad).

Si le terme baroque est avant tout synonyme d'« architecture », il existe réellement une peinture qui mérite bien l'épithète de baroque. Conçue en fonction d'un édifice qu'elle modifie ou qu'elle épouse, elle se plaît à l'illusionnisme des murs troués, à l'expansion et au mouvement, aux déséquilibres apparents qui dissimulent une rigoureuse cohérence interne. Qu'il s'agisse du plafond Barberini ou de l'univers de Rubens, cette peinture, décorative ou de chevalet, a créé un nouvel espace dynamique.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

52

mique réalisant l'unité dans le multiple, la permanence dans le mouvement.

BARRA Didier, peintre d'origine lorraine actif en Italie

(Metz, v. 1590/1595 - Naples ? apr. 1647).

Redécouverte récente de la critique, Barra est le second des peintres désignés sous l'appellation traditionnelle de « Monsù Desiderio », avec un autre Messin vivant aussi à Naples à la même époque, François de Nomè. Mentionné à Metz jusqu'en 1608, il est à Naples en 1631, date de l'Éruption du Vésuve (Rome, coll. Allomello), très proche de la Vue panoramique de Naples (1647, Naples, musée de S. Martino), seule oeuvre signée à partir de laquelle a été reconstituée la personnalité de l'artiste. Si Barra et Nomè ont un fonds de culture commun et collaborent parfois, ils sont en fait très différents. Nomè est un « peintre de cataclysmes », attiré par le fantastique ; Barra est un topographe, un cartographe même, fondant son art sur une observation rigoureuse et détaillée de la réalité, à l'exemple des peintres des Pays-Bas. Mais, dans les 2 panoramas du musée de S. Martino à Naples et dans ceux qu'il peint comme arrière-fonds des Saint Janvier protégeant la ville de l'éruption (tableaux d'Onofrio Palumbo à la Trinità dei Pellegrini et de Marullo à S. Genaro dei Cavalcanti), il n'est pas exempt de lyrisme, rachetant par des notations luministes la sécheresse documentaire de son style.

BARRÉ Martin, peintre français

(Nantes 1924 - Paris 1993).

Il se forme à l'école des Beaux-Arts de Nantes, en classe d'architecte d'abord, puis de peinture, et fait un premier séjour à Paris en 1943. À ses tout débuts, il est marqué par Picasso et Miró et travaille pour le théâtre (décors pour Huis clos de Sartre, Médée d'Anouilh, 1946-1947). Il s'installe à Paris en 1948 et une réflexion sur l'apport de Mondrian et de Malevitch le conduit en 1954 à l'abstraction. Le problème de l'espace, de la forme et du fond est dès lors celui qui préoccupe le plus l'artiste. Après un voyage aux Pays-Bas en 1958, il désencombre progressivement la surface de la toile, qu'animent seulement quelques signes, diversement orientés (Peinture, 1965, Stockholm, Moderna Museet). La série dite « des zèbres », où interviennent des bandes parallèles (1967), puis celle « des flèches » (1967-1968) annoncent une réactivation de la surface (1972-1974) : des marques, des hachures colorées bleues ou ocre, transparentes sous des couches de blanc ou affirmées à la surface, modulent un espace où s'inscrivent aussi des tracés géométriques légers, suivant une grille dans laquelle le carré est privilégié. Entre 1963 et 1967, Barré a poursuivi une réflexion sur le support (éléments discontinus sur le mur) et sur le geste du peintre (couleurs directement appliquées à partir du tube ou grâce à des baguettes d'encadrement, usage de l'aérosol). À partir du milieu des années soixante-dix, il a également privilégié l'analyse du format dans la composition de la toile (série des 14 toiles pour la Régie Renault, 1977-1978) ; dans ses oeuvres récentes, ses tableaux s'épurent davantage et l'artiste leur

refusant toute identification les nomme uniquement par leur date d'exécution, leur série, leur dimension (92 B-124 × 128, C, 1992). Barré est représenté à Paris (M. N. A. M. et musée d'Art moderne de la Ville), à New York (Guggenheim Museum), à Oslo (Sonja Henie-Niels Onstad Foundations), à Rio de Janeiro (M. A. M.) et à Stockholm (Moderna Museet) et dans plusieurs F. R. A. C. français (Bretagne, Provence, [dépôt au musée Cantini, Marseille], etc.). Une grande rétrospective itinérante lui a été consacrée en 1989-1990 (Nantes, Tourcoing, Nice, La Haye). Ses oeuvres des années quatre-vingt ont été présentées à Paris (G. N. du Jeu de Paume) en 1993.

BARRY James, peintre et graveur britannique (Cork, Irlande, 1741 - Londres 1806).

Il fréquenta d'abord l'école des Beaux-Arts de Cork et, en 1763, emportant avec lui plusieurs tableaux d'histoire, partit pour Dublin, où il fit impression sur le philosophe et futur homme d'État Edmund Burke. Celui-ci l'emmena à Londres (1764), où il rencontra Reynolds et James Stuart, « l'Athénien », qui suscitèrent son admiration. Il visita Paris en 1765, puis, de 1766 à 1770, Rome, où il étudia surtout les antiques et subit l'influence du néo-classicisme. De retour à Londres, il devint A. R. A. en 1772, puis académicien en 1773. Il exposa à l'Academy de 1771 à 1776 et, nommé professeur de peinture en 1782, y donna des cours, jugés tendancieux ; ses relations avec ses collègues ayant toujours été difficiles, il fut exclu de l'Academy en 1799 et dut vivre de ses gravures. Son catholicisme et l'appui qu'il apporta aux révolutions américaine et française lui aliénèrent encore la société de son temps. Il mourut dans la pauvreté.

Presque toute son oeuvre est consacrée à la peinture d'histoire, d'inspiration classique (Portrait allégorique de Burke et de Barry sous les traits d'Ulysse et d'un compagnon échappant à Polyphème, 1776, Cork, Crawford Municipal Art Gal. ; Philoctète, 1770, Bologne, P. N. ; Jupiter et Junon, v. 1785, Sheffield, City Art Gal.). Il a peint également un beau tableau shakespearien, Lear et Cordelia (1786, Londres, Tate Gal.), pour la « Boydell Shakespeare Gallery », mais la Mort de Wolfe (1776, Saint John, Canada, New Brunswick Museum) fut mal accueillie.

Son chef-d'oeuvre est la série de toiles décrivant les Progrès de la civilisation, qu'il peignit de son propre chef, et pratiquement sans rétribution, pour la grande salle de la Société des arts à Londres (1777-1784). Ce cycle est considéré comme « le plus vaste ensemble réalisé par un peintre anglais du XVIIIe s. dans l'authentique Grand Style ».

À propos de ces toiles, Barry publia un commentaire polémique, saisissant ainsi l'occasion de condamner la façon lamentable dont le mécénat et la protection des arts étaient assurés en Angleterre et attaquant l'art du portrait, qu'il dédaignait et pratiquait rarement. Il était préoccupé par l'idée du sublime et avait lu l'essai de Burke sur le Sublime et le Beau (1757), dont on trouve un écho dans la suite destinée à la Société des arts et qui ne contredit pas l'accusation portée contre lui de confondre

le sublime et les grandes dimensions. Par ses motifs et la force de son trait, son style dénote l'influence du néoclassicisme ainsi que celle de Michel-Ange et de Raphaël ; mais la vigueur et

l'extravagance de son imagination le classent parmi les précurseurs du romantisme.

BARRY Robert, artiste américain

(New York 1936).

Appartenant à la première génération des artistes conceptuels, Barry, après des études au Hunter College de New York, particulièrement auprès de Motherwell, porte un intérêt notable aux idées d'un artiste comme Ad Reinhardt, qui lui semblent devoir déboucher, hors du formalisme visuel, sur une nouvelle conception des rapports entre oeuvre et langage. Ce passage d'une peinture systématique à une intégration de l'oeuvre dans l'espace, s'éloignant progressivement des composants visuels, se concrétise, en 1968, dans des expositions au Bradford College de Bradford (Massachusetts) et au Windham College de Putney (Vermont), dans lesquelles Robert Barry relie des bâtiments et des espaces avec des fils de Nylon, virtuellement invisibles.

Au cours des années suivantes, Barry se concentre sur l'expression du monde invisible de la matière, supprimant totalement l'élément visible au profit d'un intérêt pour les modes de perception conceptuels, ainsi dans les Carrier Waves (Ondes de fréquence, 1968) ou les Inert Gaz (Gaz inertes, 1969). Les recherches sur ces principes de communication, de connaissance, intégrant la dimension psychique de l'art, se développent dans des séries d'oeuvres telles que les Presentation Pieces, les Invitation Pieces, les Closed Gallery Pieces et les Marcuse Pieces, consistant en l'envoi de cartons annonçant la clôture de la galerie durant l'exposition ou la présentation dans celle-ci d'oeuvres d'autres artistes ou de critiques (ainsi Lucy Lippard à la gal. Yvon Lambert, Paris, 1971).

Dans les années soixante-dix, Barry utilise, autour de l'usage du langage et de listes de mots, des formes d'expression variées : livres, projections de diapositives (Remember, 1973, Bâle, M. A. C.), films, enregistrements. À partir de 1977, l'artiste revient à l'usage de la peinture en inscrivant des mots sur des tableaux ou des murs monochromes : mots sur des murs blancs, écrits sur la périphérie, images d'arbres tracés de manière plus ou moins visible sur le fond, séries de mots en forme circulaire (Radiation) ou en rayon à partir d'un centre, sur des fonds monochromes (roses, noirs) ou bicolores (le Consortium, Dijon, 1986). Présent dans de nombreuses collections (Eindhoven, Van Abbe Museum ; Paris, M. N. A. M. ; Lyon, musée Saint-Pierre A. C.), son oeuvre a fait

régulièrement l'objet d'expositions aux États-Unis et en Europe dans les galeries Art and Project à Amsterdam, Leo Castelli à New York, Yvon Lambert à Paris ainsi qu'au Stedelijk Museum d'Amsterdam (1974) et au Gemeentemuseum de La Haye (1989).

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

53

seum d'Amsterdam (1974) et au Gemeentemuseum de La Haye (1989).

BARTOLO DI FREDI, peintre italien

(Sienne v. 1330 - id. 1410).

L'un des mieux connus parmi les petits maîtres travaillant à Sienne et dans la région environnante grâce à une vie politique active et à une intense production artistique dont une partie est bien documentée mais parfois perdue. Sa première oeuvre documentée, la Madone de la Miséricorde, (v. 1364), est conservée au musée de Pienza. Parmi ses oeuvres identifiées, citons les fresques de l'Ancien Testament à la collégiale de San Gimignano, de 1367, les fresques de la Vie de la Vierge de S. Agostino de San Gimignano et celles de S. Agostino de Montalcino, et les parties des retables de 1382 et de 1388 au musée de Montalcino ; il fut un vulgarisateur fécond, et dépourvu d'imagination, des principaux thèmes de la tradition siennoise.

La P. N. de Sienne conserve plusieurs de ses oeuvres (Adoration des mages), le Louvre, une Présentation au Temple (1388), qui imite celle d'A. Lorenzetti (Offices). Le musée du Petit Palais à Avignon conserve plusieurs oeuvres de Bartolo, notamment l'Adoration des bergers dont il existe une interprétation voisine (Metropolitan Museum, Cloisters) et un Saint Jean l'Évangéliste qui fait partie d'un polyptyque dont d'autres panneaux sont conservés aux musées de Quimper et de Kansas City. Au musée de Chambéry est présenté un grand retable provenant de San Domenico de Sienne (1397). Son fils Andrea di Bartolo (connu à Sienne de 1389 à 1428) travailla dans la manière de son père. En 1389, il s'inscrit au « Breve dell'arte » et collabore avec Luca di Tommé et avec son père à une oeuvre destinée au dôme de Sienne. Ses oeuvres, souvent des panneaux provenant de polyptyques démembrés, figurent dans la plupart des musées (Avignon, Baltimore) possédant des collections de primitifs italiens et à la P. N. de Sienne.

BARTOLOMEO

(Baccio della Porta, dit Fra), peintre italien (Florence 1472 - id. 1517).

Il est connu sous le nom monastique qu'il portait au couvent de San Marco, où l'on voit encore plusieurs de ses chefs-d'oeuvre. Il travaille en collaboration avec Mariotto Albertinelli, mais s'affirme très tôt comme la figure clé du début du cinquecento florentin, résumant à lui seul les aspirations parfois contradictoires d'une culture qui hésite entre l'exemple de Raphaël – présent à Florence en 1506 – et l'irréalisme anxieux du premier maniérisme, sensible à partir de 1510-1515. Il quitte deux fois Florence pour se rendre à Venise (1508), puis à Rome (1514), séjour qui sera déterminant pour lui. Sa formation est ombrienne et marquée par la leçon de Pérugin. Il est l'élève de Cosimo Rosselli en même temps qu'Albertinelli et Piero di Cosimo. Sa première oeuvre est sans doute une Annonciation (dôme de Volterra) terminée par Albertinelli. À la même date, il peint en grisaille les deux faces des volets d'un tabernacle destiné à abriter une vierge de Donatello (Nativité, Circoncision et Annonciation,

Offices) et un grand Jugement dernier à fresque (Florence, 1499, museo di San Marco). Il prend l'habit à Prato en 1500 ; de retour à Florence, il peint une Apparition de la Vierge à saint Bernard pour la Badia ; version calme et simplifiée du tableau peint par Filippino Lippi pour cette même église, l'oeuvre ne sera achevée qu'en 1507. Au retour d'un bref voyage à Venise en 1508, il ouvre avec Albertinelli l'atelier (1509) de San Marco, où se succéderont, après 1512, Fra Paolino et Sogliani. Fra Bartolomeo réalise à cette époque ses plus vastes compositions, dramatiques et solennelles aux sujets religieux, synthèses un peu froides des nouvelles aspirations de la haute Renaissance, soumises à l'exemple de Raphaël et de Léonard de Vinci (le Mariage mystique de sainte Catherine, 1511, Louvre ; Retable Carondelet, en collaboration avec Albertinelli, 1511-1512, cathédrale de Besançon ; Dieu le Père avec deux saints, 1509, musée de Lucques ; Madone avec sainte Anne et dix saints, réalisée en 1512 pour la seigneurie de Florence [Florence, museo di San Marco] et laissée inachevée). En 1514, au cours d'un voyage à Rome, il reçoit la commande de 2 figures monumentales de Saint Pierre et de Saint Paul pour S. Silvestro al Quirinale, que Raphaël achèvera (Vatican). Ses dernières années semblent marquées par une emphase un peu apprêtée (Vierge de la miséricorde, 1515, musée de Lucques ; Salvator Mundi, 1516, Florence, Pitti ; Annonciation, 1515, Louvre). La construction rigoureuse de la Déposition

du palais Pitti, terminée après sa mort par Bugiardini, influencera certaines des recherches du jeune Andrea del Sarto. Les premiers dessins de Fra Bartolomeo, exécutés à la plume, évoquent, par leur facture extrêmement déliée, le style le plus cursif de la fin du quattrocento florentin (Filippino Lippi et Piero di Cosimo). Certains constituent de rares et subtiles études de paysage pur, dont la liberté d'exécution est, à cette date, remarquable (Louvre et série de Paysages autref. dans la coll. Gabuzzi). Une exposition Fra Bartolomeo et l'école de Saint-Marc a été présentée (Florence, museo di San Marco) en 1996.

BARTOLOMEO DELLA GATTA

(Pietro d'Antonio Dei, dit), peintre italien

(Florence 1448 - Arezzo 1502).

Les oeuvres de jeunesse qui lui sont raisonnablement attribuées (Assomption de la Vierge, à S. Domenico de Cortone ; Sainte martyre et Saint Jérôme, fresque à S. Domenico de Pistoia) permettent de penser qu'il se forma à Florence dans l'entourage de Verrocchio en même temps que Pérugin. Vers 1470, il entre dans l'ordre des Camaldules, prend le nom de Bartolomeo et se fixe définitivement à Arezzo. Piero della Francesca, qui décora l'église S. Francesco de cette ville, eut une profonde influence sur son oeuvre. On retrouve la clarté lumineuse et le sens de l'espace du maître dans son Saint Laurent (1476, fresque à la Badia d'Arezzo), sa peinture datée la plus ancienne, et dans son Saint Roch (1479, pin. d'Arezzo). Bartolomeo travailla, en 1482-1483, au cycle des fresques de la chapelle Sixtine en collaboration avec Pérugin (le Christ remettant les clefs à saint Pierre)

et peut-être avec Signorelli (Testament et mort de Moïse). Sa collaboration avec ce dernier devait se prolonger quelques années ; il en retira lui-même plusieurs schémas de composition, tandis que, grâce à lui, la manière de Signorelli acquérait un certain fini flamand. Cependant, dans la Madone à l'Enfant entre les saints Pierre, Paul, Julien et Michel (1486) et dans les Stigmates de saint François (1487, Pin. de Castiglione Fiorentino), Bartolomeo, se dégageant de l'influence de Signorelli, revient à ses compositions en perspective oblique. On ne possède aucun document concernant l'activité du peintre durant la dernière décennie du siècle, à moins qu'on ne lui attribue un ensemble d'oeuvres regroupées sous le nom de « Maître de Griselda ». Ces peintures, d'une élégance graphique toute botticellienne, marquées de hachures serrées, d'ombres au relief profond,

rappellent en effet celles de Bartolomeo della Gatta. Cet artiste en marge n'appartient vraiment à aucune des cultures prépondérantes de son temps. Son originalité et la haute qualité de son oeuvre le situent au coeur des échanges artistiques qui unirent dans la seconde moitié du XVe s. la Flandre à l'Italie centrale (Piero di Cosimo, Biagio d'Antonio), la Toscane à l'Ombrie (Pérugin, Signorelli) et cette dernière à Venise (Piero della Francesca, Carpaccio).

BARTOLOMEO Veneto, peintre italien

(mentionné à Venise de 1502 à 1546).

D'ascendance en partie crémonaise, il débute dans l'atelier de Giovanni Bellini, dont il se déclare le disciple (série de Madones peintes entre 1502 et 1509 ; Circoncision, 1506, Louvre). Il est cependant mieux connu pour ses portraits de jeunes gens à la mode, vêtus d'habits décorés de rayures ou de damiers multicolores, posant coiffés de chapeaux ornés de médaillons et l'épée au côté. Sans doute le séjour de Dürer à Venise en 1506 avait-il mis à la mode ce type de portrait « à l'allemande », genre que Bartolomeo exploita (Portrait, 1512, Texas, musée de Houston ; Rome, G. N., Gal. Barberini). Des séries de Joueuses de mandoline exécutées v. 1520 (Brera ; Boston, Gardner Museum), de Salomé (Dresde, Gg), de portraits (Francfort, Städel Inst.), au regard langoureux et aux cheveux ondulés, révèlent l'influence de peintres comme G. A. Boltraffio et A. Solario. Peut-être Bartolomeo s'était-il alors fixé en Lombardie. Il donna plus tard une troisième série de portraits, vus de trois quarts (Ludovico Martinengo, 1546, Londres, N. G.), dont la manière évoque certains traits caractéristiques du portrait pratiqué à Brescia (Moretto).

BARYE Antoine, peintre et sculpteur français (Paris 1795 - id. 1875).

À l'âge de quinze ans, il commença son apprentissage chez un graveur sur métaux. Ainsi s'éveilla la vocation de sculpteur, qu'il confirma en devenant en 1816 l'élève de Bosio. Désirant apprendre le dessin, il entra l'année suivante dans l'atelier de Gros. Si Barye fut, sans conteste, un des plus grands parmi les sculpteurs du XIXe s., son activité de peintre, et plus précisément d'aquarelliste, ne doit pas être négligée. Ses aquarelles représentant des animaux

(Louvre) connurent, plus tôt que ses ouvrages de sculpture, la faveur du public. Barye copiait les maîtres au Louvre (Rubens), mais préférait le « modèle vivant ». Il dessinait les animaux au Jardin des Plantes ou dans les ménageries de foire, souvent accompagné de Delacroix, qui l'admirait. Il apportait dans ses recherches un soin de dissection, s'appliquant à analyser l'animal jusque dans la structure de ses muscles et de son squelette. Ensuite, il relevait ses croquis à l'aide de calques pour exécuter une oeuvre aboutie, retouchée à bien des reprises, surchargeant ses aquarelles d'encre de Chine, de gouache, voire de peinture à l'huile. Par ce procédé et par l'esprit qui le suscitait, Barye s'apparente étroitement aux peintres de Barbizon, avec qui il s'associa à partir de 1841. Dans la forêt de Fontainebleau, il peignit les sites, dans lesquels il libéra les bêtes sauvages étudiées en captivité : paysages d'une pâte un peu lourde et opaque quand ils sont peints à l'huile, au contraire lumineux et chatoyants s'ils sont traités à l'aquarelle, et qu'un sentiment romantique dotait parfois d'un aspect tragique amplifié par une facture tourmentée (Les Gorges d'Apremont, le Jean de Paris, musée d'Orsay). Barye a laissé en outre quelques rares portraits de ses proches (la Fille de l'artiste, Louvre).

BASCHENIS Evaristo, peintre italien

(Bergame 1617 - id. 1677).

Originaire d'une famille de peintres active au XVI^e s., il est l'un des meilleurs peintres italiens de natures mortes du XVII^e s. et le continuateur de la pure tradition de Caravage, son compatriote, à qui le lie également sa prédilection pour la représentation des instruments de musique, reflet certain de la renommée européenne que connurent, au XVI^e et au XVII^e s., les luthiers crémonais et brescians. L'absence de datation rend difficile l'étude de sa carrière. Un seul de ses tableaux, Instruments de musique et livres (coll. part.), est daté (Venise, 1647), et l'on sait qu'au XVIII^e s. la bibliothèque de S. Giorgio Maggiore, à Venise, détenait 8 de ses peintures. Parmi les rares oeuvres à sujets non musicaux, les Cuisines qu'il peignit (Brera ; 2 conservées à Mapello, coll. part.) ont des rapports évidents avec les bodegones espagnols. On peut encore citer l'Enfant aux pâtisseries (coll. part.) et un Double Portrait avec des instruments de musique (id.), encore liés à l'école brescienne du XVI^e siècle. L'Accad. Carrara de Bergame présente un ensemble significatif de son oeuvre, qui figure également à la Brera de Milan. Le M. R. B. A. de Bruxelles et le B. V. B. de Rotterdam conservent de très belles natures

mortes de Baschenis.

BASELITZ Georg (Georg Kern, dit), artiste allemand

(Deutschbaselitz, Saxe, 1938).

Après des études dans les écoles supérieures des arts plastiques et appliqués de Berlin Weissensee (1956-1957) et de Berlin Charlottenburg (1957-1964), où il est l'élève de Hann Trier, Baselitz découvre les écrits de Lautréamont et d'Artaud, ainsi que la peinture expressionniste américaine (Pollock, De Kooning, Guston) et française (Wols, Fautrier). Mais,

dès l'origine, sa peinture est à la recherche d'une nouvelle figuration, ainsi dans les têtes de Rayski. Sa production des années soixante met en oeuvre des personnages, véritables écorchés, se détachant sur fond de nuit (la Grande Nuit dans le seau, Cologne, musée Ludwig) et une série de fragments de Pieds, 1963 (Schaffhausen, Hallen für neue Kunst), avant de développer, en 1965-1966, le thème du « type nouveau », sorte de rebelle, écologiste avant la lettre, de stature monumentale (les Grands Amis, Vienne, M. A. M.), ainsi que des peintures de vaches ou de chiens. Baselitz poursuit des recherches successives sur l'importance du fait pictural par rapport au sujet : tableaux fracturés, entraînant la division du tableau en segments (Pieds de Kullenbo, 1967, Londres, coll. Saatchi), puis en fragments avec une structure de la peinture en taches (B für Larry, 1967, id.), avant de parvenir, à partir de 1969-1970, à l'inversion du sujet qui permet à l'artiste et au spectateur de s'en détacher pour accorder une valeur primordiale aux éléments picturaux (l'Homme à l'arbre, 1969). Le sujet, même si apparaît à ce moment le thème de l'aigle, va de plus en plus perdre de son importance par rapport à la matière picturale qui prend une grande expressivité avec un maniement plus nerveux de la couleur et du pinceau, ainsi dans les nus (Elke V, 1976) ou dans Femme en démolition (1978, Eindhoven, Van Abbe Museum), dont l'écriture tourmentée met sur le même plan la figure et son environnement. À partir de 1975, il s'installe à Derneburg en Basse-Saxe. En 1977, Baselitz est nommé professeur à l'Académie des arts plastiques de Karlsruhe. En 1981, l'artiste revient à l'usage de couleurs vives, tels le rose ou le jaune, au moment où les figures redeviennent lisibles, même si les traits de pinceau sont très soulignés (série des Mangeurs d'oranges et des Buveurs, 1981). Dans des oeuvres où les figures en pied sont prises dans un environnement quasi monochrome, la couleur en larges touches prend une valeur

structurelle (le Groupe de la Brücke en chœur, 1983). Le caractère monumental des œuvres se retrouve dans les sculptures exécutées par Baselitz, figures massives largement taillées (Modèle pour une sculpture, présenté en 1980 à la Biennale de Venise). Les années 1985-1986 marquent un retour au réel avec l'utilisation de souvenirs de Saxe (Pastorale la nuit – Pastorale le jour, 1985-1986, Cologne, musée Ludwig) et d'un système de grille colorée sur le fond (1897, Rotterdam. B. V. B.). Dès 1963, Baselitz a aussi entrepris un œuvre gravé, utilisant tous les procédés et reprenant les thèmes de sa peinture (le Type nouveau, les animaux, les paysages), créant, en 1977, des linogravures monumentales. L'œuvre de Baselitz, bien représentée dans les musées allemands, est aussi présente en France (les Filles d'Olmo II, 1981, Paris, M. N. A. M. ; Trois Têtes avec escargot, 1966 ; Aigle, 1980, Strasbourg, M. A. M.). De 1983 à 1988, Baselitz est professeur à l'École supérieure des arts appliqués de Berlin.

Il a participé aux Documenta 5, 6, 7 de Kassel et son œuvre a fait l'objet de rétrospectives en 1988. La B. N., à Paris, a présenté son œuvre gravé en 1985. Une importante et nouvelle

rétrospective a été consacrée à Baselitz (New York, Los Angeles, Washington, Berlin) en 1995-1996.

BASQUIAT Jean-Michel, peintre américain (New York 1960 - id. 1988).

Il débuta par une série de graffitis sur les murs des immeubles et du métro de New York. Souvent signées SAMO, ces œuvres éphémères, d'apparence gratuite, influencèrent le développement de son art. Dès 1982, il exposa dans diverses galeries (Blum-Helman, Marlborough, Fun) des peintures construites non seulement sur des toiles (Prayer, 1984), mais également sur des planches, des portes, des fenêtres et autres matériaux de rebut. Sur ces supports, l'ensemble de la surface picturale est parcourue par des signes élémentaires et évocateurs proches d'un langage animiste. Plutôt que peintes, ces œuvres sont dessinées. La ligne trace une tête plus semblable à un masque qu'à un visage (Untitled, 1982), enregistre des noms comme Miles Davis ou Charlie Parker dans Discography I et II (1983), forme des nombres ou des valeurs (15 C, 1983). En 1984, Basquiat collabore avec Warhol et Clémentine pour une production de peintures collectives. Son style libre ouvre le spectateur à une nouvelle iconographie, une nouvelle figuration, non pas celle de l'histoire mais celle du « ici et maintenant » (King of the Zulus, 1984-1985, Marseille,

M. A. C.). Basquiat cristallise une certaine histoire des années quatre-vingt en peignant, avec souvent beaucoup d'humour, le quotidien.

Il a participé à d'importantes expositions internationales : Documenta 7 de Kassel en 1982, Nouvelle Biennale de Paris en 1985 et Prospekt 86 de Francfort. Une rétrospective lui a été consacrée (Marseille, musée Cantini) en 1992. En outre, des oeuvres de l'artiste, après l'importante exposition itinérante de 1992 aux États Unis, ont été présentées (Londres, Serpentine Gallery ; Paris, gal. E. Navarra) en 1996.

BASSA (les), peintres espagnols.

Ferrer (connu à Barcelone de 1324 à 1348) et son fils, Arnau, furent les initiateurs à Barcelone du style italo-gothique, reflétant le nouveau langage pictural élaboré en Toscane par Giotto et ses disciples.

Une série de documents révèlent l'activité d'enlumineur de Ferrer Bassa et de peintre au service des rois d'Aragon Alphonse IV et Pierre IV. On sait ainsi que, pour ce dernier, il exécute plusieurs retables pour les chapelles royales de Saragosse, Barcelone, Lérida, Majorque et Perpignan. Il signe également des contrats pour des oeuvres destinées à la cathédrale de Lérida et aux monastères de S. Hilari et de Pedralbes.

Arnau (connu à Barcelone de 1345 à 1348). Travailla en collaboration avec son père, tout en signant seul certains contrats, tel qu'un reçu relatif au Retable de saint Marc (1346, collégiale de Manresa).

Arnau et Ferrer décédèrent probablement des suites de l'épidémie de peste qui sévit à Barcelone à partir de 1348.

Parmi les travaux documentés et conservés figure le remarquable Livre d'heures de la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

55

reine Marie de Navarre (1338-1342, Venise, Biblioteca Marciana), auquel on peut rattacher un groupe de livres enluminés : le Psautier anglo-catalan (Paris, B. N.), un Décret de Gratien (Londres, British Library), le Ductor Plerorum de Maïmonides (1348, Copenhague, Bibl. royale), le Libre Verd (1342-1348, Barcelone, Archives municipales) et les Utsages de

Ramon Ferrer (id.). Ces miniatures présentent une grande affinité stylistique avec les Retables de saint Marc (1346, collégiale de Manresa) et de saint Jacques (1347, Barcelone, musée diocésain), ainsi qu'avec un certain nombre de panneaux tels que 3 Scènes de la Vie de saint Étienne (Barcelone, M. A. C. et coll. part.), 2 Miracles de saint Bernard (musée de Vich) et 2 polyptyques (New York, Pierpont Morgan Library et Baltimore, W. A. G.). À cette liste il faut ajouter une oeuvre maîtresse, les peintures murales de la chapelle Saint-Michel, attenante au cloître du monastère de Pedralbes (1346, Barcelone). Ce décor comprend 15 compositions réparties sur 2 registres, le premier consacré aux joies de la vierge et le second à la Passion du Christ.

Cet ensemble de peintures et de miniatures témoigne, par la conception de l'espace, le modelé plastique des figures et la gamme colorée, d'une assimilation des modèles siennois et, plus précisément, de Pietro et Ambrogio Lorenzetti, sans qu'il soit possible d'en préciser l'origine : voyage de Ferrer en Italie ou circulation de miniatures italiennes en Catalogne.

BASSANO (Jacopo da Ponte, dit),

peintre italien

(Bassano v. 1515 ? - id. 1592).

Après avoir étudié avec son père, Francesco, il se rend à Venise et fréquente l'atelier de Bonifacio de' Pitati. Il est influencé par Titien, par l'estampe allemande, mais aussi par les planches gravées d'après Raphaël. Les trois toiles bibliques (1535) exécutées pour le Palais public de Bassano (auj. Museo Civico) font la synthèse des apports dus à son maître et de ses tendances personnelles : les schémas narratifs empruntés à Bonifacio sont soutenus par un naturalisme nouveau. Venant de la « terre ferme », Bassano est en effet sensible aux formes réalistes de la plaine du Pô, mais également aux tendances maniéristes. Intéressé par la peinture de Portenone au cours des années 1535-1540, il lui emprunte une structure plastique sur laquelle il peut greffer des « morceaux » d'une étonnante vérité, libéré désormais de l'influence de Bonifacio (Samson et les Philistins, Dresde, Gg ; Adoration des mages, coll. Exeter, Burghley House, Grande-Bretagne).

ADHÉSION AU MANIÉRISME. Le courant maniériste, en plein essor à Venise v. 1540, lui fait entrevoir de nouvelles possibilités, auxquelles il adhère avec enthousiasme, chacun de ses tableaux ayant pour lui une valeur expéri-

mentale en soi.

1540-1550. Bassano produit successivement des oeuvres fort différentes : le Martyre de sainte Catherine (musée de Bassano), qui rappelle Pontormo ; la Décollation de saint Jean-Baptiste (Copenhague, S. M. f. K.), où les figures, effilées, d'une élégance toute émilienne,

sont insérées dans un espace réduit ; la Montée au Calvaire (Londres, N. G.), inspirée des gravures romaines (de Raphaël en particulier) ; la Nativité (Hampton Court) ; le Repos pendant la fuite en Égypte (Milan, Ambrosienne), où le rythme maniérisme met en évidence des morceaux d'une vérité violente. Les indications graphiques contenues dans les estampes transmises à Venise par l'Émilie et par le Nord lui suggèrent des enchaînements animés et tourbillonnants. Sa palette s'éclaircit, ses tons perdent de leur chaleur. Si, à ses débuts, le coup de pinceau franc et décidé s'intégrait pourtant dans la surface picturale, désormais, fouillant le dessin, la facture se brise en coups de pinceau plus brefs, pour résoudre chacun des accidents graphiques en solution picturale. De ce moment datent les Deux Chiens du Louvre (1548), un des premiers « portraits d'animaux » de l'histoire de la peinture.

1550-1560. Les expériences tentées au cours de ces dix dernières années mûrissent d'une façon décisive le goût de Bassano. Dans la Cène (v. 1550, Rome, Gal. Borghèse), les têtes des apôtres et les éléments de nature morte disposés sur la table sont mis en relief par la véhémence du dessin et par l'accentuation des ombres. Cette oeuvre, qui marque la fin d'une période de Bassano, révèle son étude du clair-obscur de Tintoret et sa connaissance de Schiavone (Montée au Calvaire, musée de Budapest). La tension formelle reste très forte, et l'on rencontre, dans un espace raréfié et bouleversé, quelques « morceaux » d'un réalisme voisin de celui que pratiqueront les peintres espagnols du XVII^e s. (par exemple l'âne qui allonge le cou au-dessus des fleurs rouges dans la Nativité [Stockholm, Nm]). Par un jeu précieux de lumière, il obtient des drapés tumultueux et sculpte l'anatomie noueuse des corps. Dans l'Adoration des bergers (Rome, Gal. Borghèse), sur un fond de ciel limpide et froid, êtres et animaux acquièrent une présence fantastique qui prélude à l'art de Greco. Allégées par le jeu linéaire appris de Parmesan (connu alors surtout à travers Schiavone), les formes se tordent, se chevauchent, mais gardent leur vérité épidermique (Sainte Justine avec saint Sébastien, saint Antoine abbé et saint Roch, v. 1560, Bassano, Museo Civico). Les détails réalistes des

tableaux exécutés entre 1540 et 1550 étaient enfermés dans le tracé du dessin ; ils prennent désormais un nouvel aspect, dans un espace rempli d'ombres, et par conséquent plus évocateur : Lazare et le mauvais riche (musée de Cleveland). Entre 1550 et 1560, Bassano va donner à ces ombres leur véritable signification temporelle ; les aubes et les couchers de soleil qui paraissent dans ses compositions leur donnent le caractère de vrais paysages. À cette époque, une luminosité particulière, dont le chromatisme froid est obtenu par un emploi très large des terres (le Voyage de Jacob, v. 1560, Hampton Court), imprègne l'oeuvre du peintre et lui confère une expression lyrique et fantastique profondément nourrie par l'expérience maniériste. Ce moment du goût bassanesque se réalise dans une nouvelle interprétation de la Bible : narrations d'exodes et de paraboles sur un fond d'aubes et de crépuscules, dans un dé-

cor pastoral. Dès la fin des années 1560-1570, Bassano développera plus amplement, et avec un esprit différent, ce nouveau genre de tableau dont il vient de fixer les grandes lignes. Des oeuvres comme l'Épiphanie (Vienne, K. M.), où il conserve inaltérée cette tension hallucinée qui frappera Greco, permettent de mieux comprendre le Départ pour Canaan (Hampton Court) et la Parabole des semailles, tout en les distinguant des thèmes bibliques qu'il traitera plus tard.

1560-1570. La Crucifixion de S. Teonisto (musée de Trévise), proche de l'Épiphanie, est une oeuvre qui constitue le point de repère essentiel (1562) dans la chronologie, difficile à reconstituer, de Bassano. Le Christ est sur la croix, isolé sur un ciel très haut assombri d'épais nuages traversés de lueurs, tandis que, plus bas, sur les collines où se dresse la croix et où se tiennent Marie et Jean, la lumière est froide et limpide. Cette nouvelle et extraordinaire vision bouleversera Greco, mais aussi Véronèse. Désormais Bassano se dégage des fantasmes maniéristes et se tourne vers un naturalisme plus large. La puissance expressive du Christ résulte d'un luminisme intense, vigoureux, coloré ; certaines parties des figures distribuées sur les surfaces claires appellent, par l'orchestration des tons froids, les passages « impressionnistes » peints dix ans plus tard. Poursuivant et approfondissant la même expérience, Bassano atteint, dans son Saint Jérôme (Venise, Accademia), à une vérité qui annonce Borgia et le réalisme du XVIIe siècle. L'Adoration des bergers (1568, musée de Bassano) détermine une nouvelle phase de son évolution, qui s'affirme dans un ensemble de grands tableaux d'autel. Délivré de l'imaginaire hallu-

ciné des années précédentes, le peintre s'abandonne au lyrisme de la lumière, à la magie de la touche, à une peinture tout à la fois naturelle et artificielle. Le fondement des compositions est narratif, qui échelonne les figures en diagonale. L'intonation est souvent crépusculaire afin que la poésie réside tout entière dans la vibrante texture lumineuse, où jouent simultanément ruptures et croisements des touches d'ombre et de lumière sur les demi-teintes (Baptême de sainte Lucie, musée de Bassano). L'inspiration, bucolique et pastorale, se retrouve dans les tableaux illustrant les pages les plus diverses de la Bible : cycles du Déluge, vie et passion du Christ. Tous ces sujets sont exposés à travers palais et cuisines dans un cadre champêtre, souvent nocturne, où le jeu des lumières, flambeaux, chandelles, charbons ardents, assume un rôle important (Départ pour Canaan, Venise, Palais ducal ; Annonce aux bergers, musée de Prague). L'inspiration champêtre de cette période se précise dans une série d'allégories des mois et des saisons, qui illustre la vie agreste et domestique aux différentes époques de l'année.

DIFFUSION DES SCÈNES BIBLIQUES ET PASTORALES. Ce nouveau genre biblico-pastoral est largement diffusé par l'atelier de l'artiste et, surtout v. 1570), par son fils Francesco, auquel se joignent ensuite ses autres fils. Ces tableaux eurent beaucoup de succès auprès des collectionneurs vénitiens et à l'étranger. L'afflux

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

56

des demandes obligea Bassano à faire exécuter de nombreuses répliques de ses originaux, et il est difficile d'identifier leurs auteurs parmi les fils de l'artiste.

DERNIÈRES OEUVRES. Vers 1580, le goût de Bassano se modifie de nouveau ; dans son Saint Martin (musée de Bassano), l'apparition soudaine, sur le fond sombre de la grotte, du saint en armes monté sur un cheval blanc rompt avec l'harmonie des compositions antérieures et introduit un souffle d'inquiétude. Cette orientation nouvelle s'affermirait. L'interprétation des scènes de la Passion est plus tragique. L'ordonnance lumineuse est bouleversée par un sentiment angoissé, par un regain de fantaisie hallucinée. Fruit des expériences de jeunesse les plus hardies et né d'une confrontation avec les dernières méditations de Titien et de Tintoret (Suzanne et les vieillards, 1585, musée de

Nîmes), l'exagération du contraste entre le clair et l'obscur, le langage interiorisé et dramatique de ses dernières oeuvres est tout nouveau.

L'artiste vécut paisiblement toute sa vie dans sa ville natale, travaillant pour les églises de Bassano et de ses environs, loin de Venise, où triomphèrent Véronèse et Tintoret. Il est pourtant, avec ces deux peintres, un des novateurs du maniérisme vénitien. Il occupe à ce titre une position toute personnelle. Son art oscille entre deux tendances : l'une imaginaire et hallucinée, qui se retrouvera chez Greco ; l'autre naturaliste et luministe, à propos de laquelle on a parfois prononcé le nom de Velázquez et celui des impressionnistes. Une rétrospective concernant l'artiste a été présentée (Bassano ; Fort Worth, Texas) en 1992-1993.

LES FILS BASSANO. Bassano eut quatre fils qui pratiquèrent la peinture : Francesco (1549-1592), Giambattista (1553-1613), Leandro (1557-1622), Gerolamo (1566-1621). Deux d'entre eux connurent la notoriété. Francesco, établi à Venise en 1579, continua la production de scènes domestiques et champêtres. Il entreprit ensuite plusieurs oeuvres dans la tradition de l'école de Tintoret (toiles dans les salles du Grand Conseil et du Scrutin au Palais ducal de Venise). Leandro, arrivé à Venise quelques années plus tard, se distingua dans le portrait et adapta la manière paternelle au goût de Venise à la fin du XVI^e s. (série des Mois, Vienne, K. M.).

BASSETTI Marcantonio, peintre italien

(Vérone 1586 - id. 1630).

Élève de F. Brusasorzi à Vérone, il se rendit ensuite à Venise, où il s'intéressa surtout à Tintoret. Un séjour à Rome, entre 1616 et 1620 environ, fut déterminant pour la formation de sa personnalité, qui mériterait bien plus d'attention qu'on ne lui en a longtemps accordé. Dès sa première oeuvre romaine, en effet, il montra une réaction toute personnelle aux principes du caravagisme (Complainte sur le Christ mort, Rome, Gal. Borghèse), auquel il parvint sans doute par l'intermédiaire de Borghini et de Saraceni, qui l'avait accueilli dans son cercle et avec qui il collabora, en compagnie de Turchi, à la décoration à fresque de la Sala Regia au Quirinal. Le dépassement de la tradition maniériste, aussi bien celle de Vérone

que celle de Venise, n'est pas pour lui, comme pour beaucoup d'autres caravagesques, un processus laborieux de libération ; il s'agit d'un acte polémique accompli en premier lieu sur

les schémas que cette même tradition lui avait transmis, qu'il adopte volontairement pour les opposer à la nouvelle vision et, en quelque sorte, les caricaturer. Il en résulte un langage violent, très proche, dans son chef-d'oeuvre, les Cinq Évêques de Vérone (Vérone, S. Stefano), de 1619, de celui du maître lombard. Lorsque Bassetti retourna dans sa ville, son ton se fit plus rustique, atteignant parfois des accents brutaux dans la recherche d'une puissante expressivité (Incrédulité de saint Thomas, Vérone, Castel Vecchio), ou bien sobre et contrôlé, dans certains portraits dont la force psychologique a été, non sans raison, comparée à celle de Rembrandt (Saint Antoine lisant un livre ; Vieillard avec un livre, id.). Dans le Couronnement de la Vierge de Sant'Anastasia de Vérone (vers 1628), il rejoint la grande tradition vénitienne. Avec Turchi et Ottino, ses compatriotes, il fit de Vérone l'un des principaux foyers caravagesques de l'Italie du Nord ; il fut, de ce trio, la personnalité la plus forte.

BASTIEN-LEPAGE Jules, peintre français

(Damvillers, Meuse, 1848 - Paris 1884).

Élève de Cabanel, mais ami de Zola et adepte de l'école naturaliste (Petit Cireur de bottes à Londres, 1882, Paris, musée des Arts décoratifs), il illustra la vie paysanne. Épigone de Millet et de Courbet, ses scènes de travaux champêtres, divulguées par le chromo (les Foins, 1877, musée d'Orsay), connurent de son vivant un tel succès qu'il eut de nombreux imitateurs dans le monde entier, de la Russie à l'Australie. Il fut également un portraitiste recherché par la société parisienne : Sarah Bernhardt (musée de Montpellier). L'hôtel de ville de Montmédy abrite un musée Bastien-Lepage (peintures et dessins).

BATIGNOLLES (groupe des)

→ IMPRESSIONNISME

BATONI Pompeo Girolamo, peintre italien
(Lucques 1708 - Rome 1787).

Après avoir fréquenté les académies de dessin de Lucques, il s'établit à Rome en 1727 et s'orienta vers des peintres de descendance marattesque tels que Conca, Masucci et surtout Imperiali. Ce dernier, le plus classique de tous, le moins touché par le rococo, fut son vrai maître et le mit dès cette époque en relation avec le milieu anglais.

Batoni, durant ses années de jeunesse, de 1730 à 1740, effectua un retour aux sources du classicisme ; il dessina d'après l'antique (des-

sins à Windsor, Eton College Library), copia Raphaël et les Carrache. Il produisit alors les oeuvres les plus classiques de sa carrière : les tableaux d'autel de S. Gregorio al Celio (v. 1732-1733), avec la Vierge avec quatre bienheureux, sa première oeuvre importante, et de SS. Celso e Giuliano (1738) ; le Christ en gloire avec des saints ; Saint Philippe Neri adorant la Vierge (v. 1733-1738, Rome, anc. coll. Incisa della Rocchetta) ; la Vierge, l'Enfant et saint Jean

Népomucène (Brescia, S. Maria della Pace). Ce classicisme va parfois jusqu'au purisme d'un Dominiquin ou d'un Sassoferrato (Visitation, Rome, coll. Pallavicini). Batoni s'exprima également dans le domaine du paysage, animant de figures les vues de Jan Frans Bloemen, dit l'Orizzonte.

À partir de 1740, Batoni s'éloigne de ce rigorisme appliqué et de la stricte observance des modes bolonaises. Son revirement est marqué d'abord par un chef-d'oeuvre, la Chute de Simon, le Magicien, tableau d'autel commandé par le pape Benoît XIV pour Saint-Pierre, puis installé à S. Maria degli Angeli, oeuvre dramatique, presque romantique ; il se voit également dans les tableaux allégoriques (Le temps détruit la beauté, 1746, Londres, N. G.) et mythologiques : Achille et Chiron (Offices) ; Achille à la cour de Lycomède (v. 1746, id.) ; Hercule à la croisée des chemins (v. 1743, Pitti) et Hercule enfant (id.) ; Fuite de Troie (v. 1750, Turin, Gal. Sabauda) ; Hercule à la croisée des chemins (id.). Batoni se réconcilie ainsi avec la richesse sensuelle du baroque. À cette tendance participe l'importance croissante que prend dans son activité le portrait. Grâce au succès de ses portraits du Duc et de la Duchesse de Wurtemberg (1753-1754, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek), Batoni devient le portraitiste européen le plus en vogue au milieu du XVIIIe siècle. Cette renommée s'étendit à son activité de peintre d'histoire ; non seulement il représenta Joseph II avec son frère Pierre-Léopold (1769, Vienne, K. M.), mais il envoya des tableaux à sujets mythologiques à l'étranger : par exemple en France (Mort de Marc Antoine, 1763, musée de Brest), à Frédéric le Grand (Alexandre et la famille de Darius, 1775, Potsdam, Sans-Souci), à la Grande Catherine, au Portugal (7 tableaux d'autel pour la basilique du Sacré-Coeur d'Estrela (Lisbonne, 1731-1734). Il peignit en 1757, Benoît XIV présentant l'encyclique Ex Omnibus au comte de Choiseul (Minneapolis, Inst. of Arts), un de ses chefs-d'oeuvre. Avant tout, il fut le portraitiste des Anglais du « grand tour ». Parti de la mode française du portrait allégorique propre à lui plaire (la Marquise Merenda en Flore, 1740,

Forlì, coll. Merenda ; Dame de la famille Milltown en bergère, 1751, Londres, coll. Mahon ; Isabelle Potocka en Melpomène, Cracovie, musée Czartoryski ; Alessandra Potocka en Polymnie, musée de Varsovie), ayant connu sans doute les débuts du portrait anglais à travers Angelica Kauffman, il créa un type de portrait répondant aux désirs de ses clients britanniques : la représentation du personnage sur un fond de ruines, de campagne romaine ou à côté d'une statue antique. On ne connaît pas moins de 70 portraits, exécutés depuis 1744, d'Anglais du « grand tour » (Henry Peirse, 1755, Rome, G. N. d'Arte Arnica ; Un gentilhomme, v. 1760, Metropolitan Museum ; Charles John Crawle, v. 1761-1762, Louvre). Avec les années, surtout à partir de 1760, les portraits de Batoni deviennent plus naturels ; toute mise en scène a disparu et le personnage apparaît à mi-corps, le plus souvent, saisi dans sa spontanéité (Mons. Onorato Caetani, 1782, Rome, Fond. Caetani).

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

57

tani ; le Prince Giustiniani, 1785, Rome, coll. Busiri-Vici).

L'art de Batoni, intermédiaire entre la tradition du classicisme romain et le néo-classicisme naissant, eut une influence importante sur David.

BATTISTELLO → CARACCILOLO Giovanni Battista

BAUDRY Paul, peintre français

(La Roche-sur-Yon 1828 - Paris 1886).

Ce brillant prix de Rome (1850) peignit toute sa vie avec prédilection des nus féminins, nymphes et déesses, aux poses souples et à la carnation délicate (la Fortune et le jeune enfant, Salon de 1857, musée d'Orsay ; la Toilette de Vénus, 1858, musée de Bordeaux). Malgré le vif succès de sa Charlotte Corday (Salon de 1861, musée de Nantes), il délaissa les sujets historiques pour le portrait, où il connut un succès mondain (Portrait de Madeleine Brohan, 1860, musée d'Orsay), et les thèmes religieux, où il se montra tantôt un peu mièvre (Saint Jean Baptiste, 1857, musée d'Amiens), tantôt très savant décorateur (la Vision de saint Hubert, 1882, Chantilly, musée Condé). Son admiration profonde de la Renaissance italienne transparaît dans ses grands plafonds mythologiques,

habiles et lumineux (l'Enlèvement de Psyché, 1884, id.).

Pour le foyer de l'Opéra (1864-1874), Baudry composa avec science un vaste décor allégorique qui recouvre 3 plafonds et 30 panneaux d'encadrement. Il y révèle peut-être trop de fidélité au classicisme (les Poètes civilisateurs), mais aussi une facture élargie et un talent sûr de coloriste (les Muses). Il mourut avant d'avoir exécuté au Panthéon cette Vie de Jeanne d'Arc qu'il rêva durant huit années.

BAUGIN Lubin, peintre français

(Pithiviers v. 1612 - Paris 1663).

Peu de documents permettent de connaître la vie et les maîtres de Lubin Baugin et peu de tableaux ont jusqu'à présent été retrouvés (sur les 8 qui lui furent commandés pour Notre-Dame de Paris, 5 seulement subsistent). Reçu maître peintre à Saint-Germain-des-Prés en 1629, l'artiste séjourne en Italie (à Rome, peut-être aussi dans les Marches et à Parme), sans doute à partir de 1636, pour plusieurs années. En 1641, il est certainement de retour à Paris, est reçu dans la corporation des peintres et, plus tard, à l'Académie. Si, dans ses Vierges à l'Enfant (Louvre ; Londres, N. G. ; musées de Nancy et de Rennes) et les quelques grandes compositions religieuses, comme celles des musées d'Aix-en-Provence (Présentation de la Vierge au Temple, Naissance de la Vierge), de Caen et d'Orléans (Christ mort), de Notre-Dame de Paris (Martyre de saint Barthélemy, Vierge de Pitié) ou de l'église d'Andrésy dans les Yvelines (Adoration des bergers), l'influence de l'école de Fontainebleau est évidente, le souvenir des toiles de Raphaël, de Baroque, de Corrège, qu'il a pu étudier en Italie et celui surtout des oeuvres de Parmesan et de Guido Reni – ce dernier lui valut son surnom de « Petit Guide » – n'en sont pas moins déterminants. Quatre

natures mortes signées « Baugin » (le Dessert de gaufrettes et les Cinq Sens au Louvre ; la Coupe de fruits au musée de Rennes ; Nature morte à la chandelle à Rome, Gal. Spada) ont pu faire croire que le même nom recouvrait deux artistes. Mais des documents d'archives ainsi que des évidences de style – hardiesse des tons, raffinement et préciosité de la mise en page – sont venus démontrer que l'auteur de ces natures mortes, sans doute exécutées par l'artiste avant son départ pour l'Italie, était également le père des compositions religieuses. L'arbitraire stylisation de celles-ci, leur subtile arabesque, leur harmonie froide doivent sans doute beaucoup aux exemples bellifontains

et parmesans ; mais, repensées par un artiste subtil au tempérament tranché, elles s'inscrivent parfaitement, aux côtés des toiles d'un Le Sueur, d'un La Hyre, d'un Stella, dans l'« école de Paris » de la première moitié du XVIIe siècle. Les musées d'Orléans et de Toulouse ont consacré une exposition à Baugin en 2001.

BAUHAUS.

ORIGINES HISTORIQUES. Cette école d'architecture et des arts et métiers fut fondée en 1919 à Weimar par l'architecte Walter Gropius. Son, enseignement reposait sur la mise en application théorique et pratique de la synthèse des arts plastiques, de l'artisanat et de l'industrie. Gropius se considérait comme un successeur de Ruskin et de Morris aussi bien que de Van de Velde et de l'atelier munichois du Werkbund. La première tentative de résolution du conflit entre la technique industrielle et la culture artisanale fut faite par Muthesius, créateur du Deutscher Werkbund (« Union du travail ») en 1907 à Munich. En 1914, Henry Van de Velde, directeur des Arts décoratifs et de l'Académie de Weimar, contraint de quitter son poste, recommanda à l'archiduc un jeune professeur du Werkbund, Gropius, qui s'était fait remarquer dès 1910 par la construction audacieuse de bâtiments aux formes strictement fonctionnelles, les usines Fagus d'Alfeld.

PROGRAMME. Entré en fonctions en 1919, Gropius fonda aussitôt les deux institutions sous le nom de Staatliches Bauhaus (« Maison d'État de la construction ») et rédigea un manifeste qui posait les principes d'un art de civilisation industrielle : « Le terme de toute activité plastique est la construction. Les arts avaient autrefois pour tâche suprême l'embellissement du bâtiment, et, aujourd'hui, ils vivent dans un présomptueux individualisme dont seule une collaboration étroite et consciente de tous les travailleurs pourra les libérer. [...] Architectes, sculpteurs, peintres, tous nous devons retourner à l'artisanat. [...] Il n'y a pas de différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. L'artiste est un artisan supérieur. [...] Sachons vouloir, inventer, créer ensemble le nouveau bâtiment de l'avenir, qui sera un tout dans une forme unique : architecture et sculpture et peinture, construction élevée un jour par des millions de mains d'artisans comme le symbole cristallin d'une foi nouvelle. » Il ressort de ce credo que le problème de l'unité des arts était toujours central, mais envisagé avec une conscience plus réaliste

des besoins de la société et une certitude plus déterminée de la valeur esthétique possible du produit industriel de masse. En d'autres

termes, il s'agissait d'intégrer l'art à la vie, de dépasser les contradictions qui l'opposent à la science non plus en rejetant le monde de la machine, mais en utilisant les moyens qu'il nous offre : la machine sensibilisée permettait d'échapper au formalisme par la notion de fonction. D'où l'importance du travail d'équipe dans une activité artistique intégrant l'artisanat au niveau de la création et l'industrie à celui de la production. Tous les arts émanent de l'architecture, mais en retour ils sont les éléments de la structure finale qu'est le bâtiment. Aussi Gropius insiste-t-il sur la formation artisanale de ses élèves, qui doivent être familiers de tous les matériaux, initiés aux langages de toutes les formes, maîtres de toutes les lois de composition. De même, il n'y aura pas de professeurs au sens propre, mais une communauté de « maîtres » et de « disciples » unis dans un esprit de collaboration plus que d'enseignement. Établi à partir des théories de la couleur et des formes d'Adolf Hölzel, le programme comprenait d'abord un cours élémentaire (« Vorlehre »), établi et donné par Itten puis par Klee. Il consistait en un affranchissement de l'élève de toutes les conventions artistiques surannées par l'expérimentation individuelle des formes et matériaux bruts, des couleurs élémentaires, de la composition, du dessin géométrique, bref, du vocabulaire de base très élargi des divers langages de la création. Le cours se divisait ensuite en deux branches parallèles : l'une était consacrée aux matériaux dans leur élaboration, par conséquent au métier, notamment à l'utilisation de la machine comme un outil, et au travail d'équipe (« Werklehre ») ; l'autre était orientée sur l'étude théorique avancée de la forme, du dessin et des couleurs (« Formlehre »). Après trois ans d'études, l'élève devenait « compagnon », exactement comme dans les corporations médiévales, ce qui lui permettait soit d'exercer librement l'un des « artisanats » auxquels il avait été initié, soit de se présenter à l'examen de « compagnon du Bauhaus » (« Bauhausgesellenprüfung ») et d'accéder au dernier cycle, l'étude de la construction (« Baulehre »), qui se caractérise par un travail commun avec les maîtres sur le chantier et à l'atelier. Ce dernier temps était complété par une formation d'ingénieur. Première grande école de technologie moderne, le Bauhaus ne voulut pas créer de style ; mais, comme le déclarait Gropius en 1959 à Darmstadt : « Le fondement du Bauhaus est un processus de développement indépendant, non la création d'un nouveau style. Il suit une idée organique qui peut se transformer pour correspondre aux facteurs mouvants de la vie, mais n'est attaché ni à une époque, ni à une ville, ni même à une nation. C'est pourquoi il s'est enraciné non seu-

lement en Europe, mais dans les deux Amériques, en Australie et au Japon. »

LA PEINTURE DU BAUHAUS. La situation des peintres ne sera pas différente de celle des autres maîtres ; ils étaient avant tout les artisans qui, ainsi que le disait le manifeste, pouvaient bénéficier à un moment donné d'un

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

58

involontaire état de grâce qui donnait au travail de leurs mains les formes de l'art. De fait, il est certain que les peintres prodigieux que Gropius sut s'adjoindre n'auraient pas accepté son invitation s'ils n'eussent été persuadés de l'importance de l'artisanat. Parmi les plus importants, relevons Johannes Itten, qui demeura au Bauhaus de 1919 à 1923 et était chargé du cours élémentaire, alors que Lyonel Feininger, de 1919 à 1933, enseignait la peinture et les théories de la forme, Gerhard Marcks, la céramique (1919-1924), Paul Klee, le vitrail et le tissage (1920-1929), Oskar Schlemmer, la sculpture (1921-1929), Wassily Kandinsky, la fresque (1922-1933), Laszlo Moholy-Nagy, le travail du métal et des matières synthétiques ainsi que la photographie (1923-1928), Georg Muche, la tapisserie (1921-1927). Au début, le département de peinture du Bauhaus continuait et développa le mouvement de Der Blaue Reiter (« le Cavalier bleu »), comme l'architecture et les arts appliqués le firent pour le Werkbund. On y retrouvait en effet les peintres de l'exposition de Der Sturm en 1913, Klee, Kandinsky, Feininger, Muche. Mais cet héritage se modifia rapidement sous l'influence du constructivisme russe introduit par Moholy-Nagy et Albers. L'enseignement de la forme comme telle et en tant que structure plastique était capital.

KLEE ET KANDINSKY. Il y avait d'ailleurs au sujet de cet enseignement une controverse entre les maîtres, controverse qui prit corps dans deux ouvrages parus dans la série des publications du Bauhaus : les Esquisses pédagogiques de Klee (1925) et Point, ligne, surface de Kandinsky (1926). Klee insiste sur la notion d'élaboration de l'art, le problème n'étant pas tant pour lui de connaître le degré de concret ou d'abstrait de la réalité apparue, mais d'observer une nature dynamique dans son développement organique. L'art est une « trans-formation », une métaphore plastique de la nature. « [...] Il ne rapporte pas le visible, notait-il en

1920 dans sa *Schöpferische Konfession*, il rend visible. » D'où un enseignement qui partait du point, lequel, mis en mouvement, faisait apparaître la « ligne active », mobile elle-même, et révélatrice de la « surface active », dont les effets se combinaient dans un espace que Klee nommait « zone médiale ». L'emploi même de ces termes montre sinon l'influence de Kandinsky, du moins la concomitance originelle de leurs problématiques. Pour ce dernier, les concepts d'achèvement, de composition, d'harmonie prévalaient sur celui de devenir de la forme. Kandinsky préférait pour ses oeuvres le qualificatif de « concret » à celui d'« abstrait », comme Klee, d'ailleurs, dont les cours étaient, dans l'esprit, proches des siens. Kandinsky, en effet, établissait un strict parallélisme entre théorie et pratique, mais l'analyse se faisait toujours dans la perspective de la forme achevée, à laquelle il donnait une valeur objective et impersonnelle en substituant à la « nécessité intérieure » de l'artiste une « nécessité intellectuelle », fidèle à une sorte d'existence préétablie de l'oeuvre. Il y avait ainsi trois degrés dans l'élaboration du « dessin analytique ». D'abord, l'élément comme tel dans ses relations avec les

autres éléments, puis leur structuration sommaire et la mise en évidence des articulations, ou « tensions », de la construction par le trait épais ou par la couleur, enfin, en éliminant successivement les éléments secondaires, seuls les foyers d'énergie et les tensions étaient conservés. Dans une phase terminale, le complexe du dessin était encore simplifié pour parvenir à la plus grande sobriété en même temps qu'au coeur de la densité expressive, où le signe devient symbole. L'échange d'influences entre le Bauhaus et les peintres fut considérable. Feininger, par exemple, venu du cubisme et préoccupé de problèmes de relations spatiales, précisera au Bauhaus une technique rationaliste de plans architecturaux. De même Schlemmer, sculpteur de formation et passionné de théâtre expérimental, créera une figure humaine rigide, mannequin de conception monumentale, et l'intégrera à une architecture vigoureuse, idéale. Ou encore Moholy-Nagy réduisant, dès 1922, un constructivisme lyrique à l'équilibre géométrique le plus rigoureux. Enfin, il est certain que, dans ses aquarelles « musicales », Klee est redevable de la peinture de Hirschfeld-Mack, de même que l'enseignement du tissage l'a sensibilisé à la texture de la toile. On assiste par ailleurs, dès les années vingt, à une convergence des mouvements constructivistes vers le Bauhaus. Un échange d'idées extrêmement fécond devait s'établir notamment avec le Suprématisme de Malevitch, de Gabo et d'El Lissitzky. Les contacts furent encore plus

étroits avec la revue De Stijl, dans des publications réciproques et avec la création à Weimar en 1922 d'un éphémère groupe De Stijl autour de Théo Van Doesburg. Par sa lutte contre l'académisme et sa pédagogie résolument d'avant-garde, le Bauhaus se fit beaucoup d'ennemis. Une exposition, pourtant saluée avec enthousiasme par la critique, en 1923, exaspéra l'opposition, qui associait l'école à un foyer de bolchevisme sous prétexte qu'elle était née sous un gouvernement socialiste. La pression du Parlement de Thuringe sur Gropius devint bientôt intolérable. Le 1er avril 1925, le Bauhaus de Weimar ferma ses portes.

DESSAU. En automne, la municipalité de Dessau accueillait le Bauhaus et Gropius put librement édifier un nouveau bâtiment. L'enseignement fut légèrement révisé à la lumière des expériences de Weimar. Quelques professeurs quittèrent le Bauhaus, d'autres, anciens élèves, accédèrent à la maîtrise : Josef Albers, Marcel Breuer, Joost Schmidt. Gropius démissionna en 1928 pour se consacrer entièrement à l'architecture. Hannes Meyer lui succéda, mais fut contraint de se retirer au bout de deux ans à la suite de conflits avec la municipalité. Mies Van der Rohe prit alors la direction de l'école jusqu'à sa destitution par le gouvernement national-socialiste de Saxe en 1932. Pour quelques mois, le Bauhaus se déplaça à Berlin avant d'être définitivement fermé par les nazis (1933). L'immeuble de Dessau devint une école de cadres nazis. Malgré cet éclatement, le Bauhaus atteignit après 1933 l'apogée de son influence. En effet, l'exil d'un grand nombre de maîtres et d'étudiants allait en étendre considérablement les idées, au point que l'enseignement actuel

de l'art et de l'architecture est encore très largement tributaire de son exemple et de ses expériences. Les États-Unis en ont tiré parti les premiers ; Gropius, Feininger, Mies Van der Rohe, Moholy-Nagy s'y réfugièrent, et ce dernier fonda à Chicago en 1937 le New Bauhaus, qu'il dirigea jusqu'à sa mort, en 1946. Certes, les positions originelles de Gropius étaient encore empreintes d'idéalisme romantique, et elles furent – et sont toujours – controversées, mais il est le seul, avec l'aide précieuse d'un groupe de créateurs sans pareils, à avoir achevé une oeuvre dont l'exceptionnelle richesse créatrice n'a d'antécédent que dans les ateliers de la Renaissance.

À Berlin, le Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, conçu par Walter Gropius, s'est fixé pour tâche la conservation et la diffusion de travaux du Bauhaus et des mouvements qui lui sont apparentés. Le bâtiment de Dessau a

relativement peu souffert de la guerre. Il a pu être restauré dans tous les détails de son état primitif. De plus, en décembre 1976 s'y est ouvert un centre de recherches interdisciplinaires consacré à l'architecture, l'urbanisme, le design et l'art. Une exposition consacrée au Bauhaus a été présentée (Milan, Castello Sforzesco) en 1996.

BAUMEISTER Willi, peintre allemand

(Stuttgart 1889 - id. 1955).

Pionnier de l'abstraction, il fut à partir de 1909 l'élève d'Acolf Hölzel à l'Académie des beaux-arts de Stuttgart. Deux voyages à Paris (1912, 1914) lui révèlent Toulouse-Lautrec, Gauguin, puis les impressionnistes et Cézanne, à qui il se référera toute sa vie. Dès 1919 apparaît la série des Mauerbilder (« tableaux-murs »), peintures abstraites composées de formes géométriques disposées dans un espace plat et qui sont proches du néo-plasticisme (Mauerbild mit Metallen, 1923, Düsseldorf, K. N. W.). L'abstraction de Baumeister reste liée à une définition cubiste de l'espace qui considère le dynamisme des plans comme l'expression du principe fondamental de l'univers. À partir de 1922, l'artiste entre en contact avec Léger et Le Corbusier, puis avec le groupe Abstraction-Création après 1932 et réalise ses séries de « Peintres », « Machines », « Athlètes » (Joueur de tennis, 1935, Essen, Museum Folkwang). Professeur aux Beaux-Arts de Francfort en 1928, condamné en 1933 comme « peintre dégénéré », il poursuivra dès lors une recherche solitaire, où la figure humaine, qu'il n'avait jamais abandonnée, prendra une dimension magique sous la forme de l'idéogramme (Idéogramme coloré I, 1938, Wuppertal, coll. Rasch). Après la guerre, il devint l'une des figures majeures de l'art allemand : il reprendra les thèmes d'expériences antérieures en approfondissant la question des relations de matières et de formes, et en cherchant à donner au signe la texture la plus puissante en même temps que la plus grande clarté stylistique (1953-1954 : séries des « Montaru », à dominante noire [Montaru III, 1953, musée de Mannheim], et des « Monturi », à dominante blanche). En 1947, il fait paraître la somme de ses réflexions sur l'art dans un livre intitulé Das Unbekannte in der Kunst

downloadModeText.vue.download 60 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

59

(l'Inconnu dans l'art). L'artiste est représenté

dans la plupart des musées allemands (Eidos V, 1939, Munich Neue Staatsgal.), de Paris (Jour heureux, 1947, M. N. A. M.) au musée de Grenoble, ainsi qu'à Stuttgart, où une partie importante de son oeuvre se trouve à la Staatsgalerie et dans une fondation qui porte son nom. En 1989, les musées de Berlin (Nationalgalerie), de Stuttgart (Staatsgalerie) lui ont consacré d'importantes rétrospectives et ses dessins ont été présentés (Dresde, Albertinum) en 1996.

BAUMGARTNER Johann Wolfgang,

peintre et graveur allemand

(Kufstein, Tyrol, 1712 - Augsburg 1761).

Il apprit la peinture sur verre chez un maître inconnu à Salzbourg. Après plusieurs années de voyages en Italie, Autriche, Hongrie, Styrie et Bohême, il s'installa en 1733 à Augsburg où il reçut probablement une formation complémentaire à l'Académie, auprès de Bergmüller. Devenu bourgeois de cette ville, grâce à la protection des graveurs Engelbrecht et Kilian, il fut autorisé, après réception d'un chef-d'oeuvre, à peindre des fresques et des tableaux. Le goût décoratif caractérise l'art rococo d'Augsbourg, dont Baumgartner est l'un des meilleurs représentants avec Gottfried Bernhard Götz. Le vocabulaire ornemental rocaille, se mêlant avec fantaisie à toutes les espèces figuratives, et le goût inné pour les combinaisons élégantes de courbes et de contre-courbes dominant tout l'oeuvre de l'artiste. Dans la fresque de l'église de Bergen, en Bavière, représentant l'Invention de la Croix (1756-1759), l'ordonnance des trois croix qui régissent la composition s'oppose aux figures disposées selon un parti curviligne. Le coloris acide et éclatant, qui passe avec subtilité par plusieurs tonalités sur un même drapé, et la préciosité des attitudes caractérisent sa série d'esquisses à sujets religieux destinées à la gravure (musée de Karlsruhe ; Stuttgart, Staatsgal. ; Salzbourg, coll. Rossacher). Les musées de Karlsruhe, de Stuttgart, d'Augsbourg et le Louvre conservent des esquisses de l'artiste consacrées à des scènes de la vie des saints destinées à illustrer un calendrier. Le Musée national de Bavière possède une suite d'esquisses, peintes sur toile ou sur papier, dont une série sur l'Histoire d'Abraham, qui fut gravée par J. P. Koch.

BAYER Herbert, peintre, typographe et

architecte autrichien

(Haag, Haute-Autriche, 1900 - Santa Barbara

1985).

Après avoir reçu sa première formation à Linz, il étudia, de 1921 à 1923, au Bauhaus de Weimar. De 1925 à 1928, il fut professeur au Bauhaus de Dessau, où il enseigna la typographie et l'art de l'affiche. Il va particulièrement porter l'accent sur le dessin des lettres et la mise en page, toujours fondée sur la dissymétrie et les formes simples. L'affiche réalisée en 1926 Kandinsky, Jubiläums-Ausstellung constitue l'un des chefs-d'oeuvre de la typographie moderne par sa composition claire et dynamique. En tant que « designer », il a conçu de nombreux espaces d'exposition, en particulier celui de l'exposition du Bauhaus au M. o. M. A. de New

York en 1938. À la fin des années vingt, son style a évolué et ses affiches ont davantage fait appel à l'univers des formes figuratives marquées par le surréalisme, ce dont témoignent aussi ses collages et ses photomontages. Il émigra aux États-Unis en 1938 et se fixa en 1946 à Aspen (Colorado), où il resta jusqu'à sa mort. Herbert Bayer a exécuté des décorations murales pour l'université Harvard construite par Walter Gropius (1950). Comme architecte, il a notamment réalisé les bâtiments de la communauté d'Aspen. En tant que peintre, il a eu recours à plusieurs styles, y compris au surréalisme, avant de rester fidèle à l'abstraction géométrique. De nombreuses expositions lui ont été consacrées en Europe et en Amérique. Il est représenté principalement dans les musées américains.

BAYEU Francisco, peintre espagnol

(Saragosse 1734 - Madrid 1795).

Abondante et diversifiée, son oeuvre fait de lui l'une des figures dominantes du XVIIIe s. espagnol après son beau-frère Goya. Issu d'une famille noble d'Aragon, formé auprès du peintre bohémien Merclein, dont il devait épouser la fille Sebastiana, il fréquenta l'atelier de J. Luzán Martínez, disciple de Giaquinto. Fortement influencé en 1753 par la fresque d'A. Gonzalez Velázquez, disciple de Giaquinto, pour la basilique du Pilar, il obtint en 1758 avec la Tyranie de Gérion (Madrid, Acad. royale de San Fernando) une pension de l'Académie pour étudier à Madrid sous la direction du peintre. Rentré à Saragosse en 1760, il travaille pour de nombreux édifices religieux (San Felipe y Santiago, chartreuse d'Aula Dei). Il y rencontre en 1763 Mengs, qui l'engage pour le second dans la réalisation des fresques du Palais royal de Madrid. De 1763 à sa mort, Bayeu ne cessa de participer aux décors des palais.

Allégoriques ou mythologiques, ses fresques montrent une adhésion de plus en plus nette à l'académisme de Mengs (Chute des géants, 1764 ; Apollon protégeant les sciences, 1786, Madrid, Palais royal), plus lente à s'exprimer dans le domaine religieux (coupole de la chapelle de la Granja, v. 1772, détruite, esquisse au Prado, à Saragosse, à l'Hispanic Society de New York ; chapelle [1779] et surtout oratoire de la reine [1790] du palais d'Aranjuez, in situ). Le sommet de son art est représenté par deux ensembles religieux : à Saragosse, il participe au grand chantier du Pilar, d'abord avec les deux voûtes Regina Santorum et Regina Angelorum (v. 1776) puis, après avoir pris la direction du chantier et avoir évincé Goya (1780), avec les deux superbes coupoles de Regina Apostolorum et Regina Prophetarum, marquant un bel équilibre entre l'influence de Mengs et la persistance des tendances baroques, particulièrement perceptibles dans les esquisses colorées ou en grisaille. À Tolède, il fut chargé, avec Maella, de décorer le grand cloître de la cathédrale (de 1776 à 1784) : la perfection du dessin et du coloris, le juste équilibre entre baroque et classicisme de scènes comme la Mort de sainte Casilde font oublier son échec dans sa participation à la décoration de San Francisco el Grande (Madrid). Peintre de la chambre du

roi en 1765, chargé de la conservation de la collection royale, il est nommé directeur de peinture de l'Académie San Fernando en 1788 puis directeur général en 1795, peu avant sa mort. Quoiqu'il ait peu développé ce genre, quelques portraits (Sebastiana Merclein, Feliciano Bayeu, musées de Saragosse et du Prado) témoignent de sa sensibilité, masquée souvent par un caractère autoritaire qui détériora ses relations avec Goya.

BAZAINE Jean, peintre français

(Paris 1904 - Clamart 2001).

Licencié ès lettres, il entre à l'École des beaux-arts dans l'atelier de Landowski pour étudier la sculpture, qu'il pratiquait depuis son enfance, mais il commence aussi à peindre et se consacre entièrement à la peinture dès 1924. Il participe au Salon d'automne à partir de 1931 et fait sa première exposition particulière en 1932. Bonnard la visite et l'encourage. Il s'écarte bientôt de la transcription naturaliste, mais maintient le contact avec la réalité pour atteindre à une intériorisation de ses sensations. En mai 1941, il participe à l'organisation de l'exposition « Vingt Jeunes Peintres de tradition française » à la gal. Braun. Bazaine a affirmé sa démarche picturale et développé les caractères d'une

non-figuration mettant en évidence les grands signes essentiels de la nature et ses structures intérieures dans de vastes compositions rythmiques (Vent de mer, 1949, Paris, M. N. A. M.). Cette tendance non figurative est fondamentalement différente du principe de l'art abstrait, dont Bazaine a fait le procès dans ses Notes sur la peinture d'aujourd'hui, publiées à Paris en 1948. Soucieux de perfection, Bazaine élabore lentement chacune de ses peintures, que précèdent souvent de nombreux dessins et des notations de valeurs colorées. Il a réalisé d'importantes compositions monumentales, qui, à l'exception de la grande mosaïque du bâtiment de l'Unesco à Paris, terminée en 1960, et de celles du paquebot France (1961) et de la Maison de la radio (1963), ont enrichi le domaine de l'art sacré : vitraux pour l'église d'Assy (1943-1947), mosaïque de la façade (1951) et vitraux (1954) de l'église d'Audincourt, pour l'église de Villeparisis, pour un centre d'accueil à Noisy-le-Grand (1958) et pour l'église Saint-Séverin à Paris (1965-1969). Bazaine a aussi conçu pour la tapisserie, en 1975, ses Blasons des douze mois et réalisé des cartons pour les vitraux du chœur de la cathédrale de Saint-Dié ; ce travail à peine achevé a été suivi par un décor en lave émaillée au palais du Luxembourg et à la station du métro Cluny-La Sorbonne (1983-1988).

Ses écrits depuis 1938, le Temps de la peinture, ont été publiés en 1990. Le centre Pompidou lui a consacré une exposition en 1990 et le musée de Fribourg (Suisse) en 1996.

BAZILLE Frédéric, peintre français
(Montpellier 1841 - Beaune-la-Rolande, Loiret, 1870).

Issu d'une riche famille de banquiers protestants montpelliérains, Bazille entreprend des études de médecine. Mais tant ses visites au musée Fabre que la découverte de l'art contemporain chez son voisin Alfred Bruyas,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

60

collectionneur, notamment, de Delacroix et de Courbet, déterminent sa vocation avant même sa sortie du lycée. En 1862, il peut enfin se rendre à Paris et, tout en y poursuivant sans conviction ses études de médecine, il découvre le Louvre, s'inscrit à l'Académie Gleyre, et se lie d'amitié avec Monet, Renoir et Sisley. Bazille fait aussi la connaissance de Cézanne qui le met en contact avec ses camarades de l'Académie

Suisse : Pissarro et Guillaumm. Il se trouve ainsi très rapidement mêlé à ce groupe de jeunes peintres écartés le plus souvent des Salons officiels, ce qui les amènera en 1867 à former le projet d'exposer ensemble, préfigurant ainsi la première manifestation des « impressionnistes » de 1874. Il sert de modèle au Déjeuner sur l'herbe et peint lui-même la subtile Ambulance improvisée (1864, musée d'Orsay), représentant Monet immobilisé par une blessure et où se décèle l'influence de Manet. Plus qu'à la lumière des ciels mouillés d'Île-de-France ou de Normandie, il est sensible au dur éclairage méridional qui tranche les plans et colore les ombres, et dont il a eu la révélation picturale en admirant chez Bruyas l'éclatante transcription qu'en avait donnée Courbet en 1854 dans la Rencontre. Traditionnel dans le fond, mais moderne dans ses aspirations et souvent dans la forme, il va partager son temps entre la préparation de tableaux pour le Salon et Méric, propriété familiale située aux confins de Montpellier, qui va être le cadre de nombreuses toiles, dont la Vue de village (1868, musée de Montpellier), tableau à propos duquel Berthe Morisot, en le voyant au Salon de 1869, où il avait été accepté, écrivait : « Le grand Bazille a fait une chose que je trouve fort bien [...]. Il y a beaucoup de lumière, de soleil ; il cherche ce que nous avons si souvent cherché : mettre une figure en plein air ; cette fois il me paraît avoir réussi. »

Il n'avait que vingt-neuf ans lorsqu'il fut tué à Beaune-la-Rolande en novembre 1870, engagé volontaire, alors que beaucoup de ses camarades avaient fui pour ne pas participer à la guerre. Son oeuvre comporte une soixantaine de peintures, dont 10 sont conservées au musée de Montpellier et 5 à Paris (musée d'Orsay). Une exposition a été consacrée à l'artiste (Montpellier) en 1992.

BAZIOTES William, peintre américain

(Pittsburgh, Pennsylvanie, 1912 -

New York 1963).

Sa carrière illustre la préoccupation dominante de l'école de New York, qui consiste à intégrer l'aspect pratique, organisateur, des formes du surréalisme dans la genèse du style. Après avoir travaillé pour une fabrique de vitraux en Pennsylvanie, il connut la vie pénible de New York pendant la crise économique, tout en étudiant à l'Académie nationale de dessin et en participant au Federal Art Project. Au cours de ces années, il fit preuve d'un intérêt constant pour ce que l'on désigne généralement par sur-

réalisme « biomorphique » et qui trahit, dans le jeu de motifs librement répartis, la nette influence de Miró et de Arp. Au moyen d'une couleur subtile, il atteignit une simplification qui suggère un contenu psychanalytique, évo-

cateur du monde de Jung (Congo, 1954, Los Angeles, L. A. C. M. A.). Il refusa toujours la peinture sensuelle en faveur auprès de ses contemporains et continua à exalter un symbolisme qui mettait en cause la notion de création artistique elle-même. En 1948, il forma avec Motherwell, Hare et Rothko l'école « Subjects of the Artists ». Il est représenté au Metropolitan Museum (le Dragon, 1950), où eut lieu en 1965 une exposition commémorative, au Guggenheim Museum et au M. o. M. A. de New York, où sont conservées ses oeuvres principales, ainsi qu'à Détroit (Inst. of Arts) et à Buffalo (Albright-Knox Art Gal.).

BAZZANI Giuseppe, peintre italien

(Mantoue 1690 - id. 1769).

Nourri des exemples laissés à Mantoue par Giulio Romano, Véronèse, les Bassan, Rubens, Van Dyck et Fetti, Bazzani fut l'élève de Giovanni Canti, mais eut en fait pour véritables maîtres Maffei et Magnasco. Si sa forte personnalité s'affirme déjà dans le Chemin de croix qu'il peignit à l'âge de douze ans pour l'église S. Barnaba de Mantoue, ce n'est qu'à partir de 1737, date du Baptême du Christ de l'église de S. Giovanni del Dosso, qu'il est en pleine possession de sa manière si personnelle. Sa production est essentiellement consacrée aux tableaux religieux et en majeure partie encore conservée dans les églises de la région (S. Maurizio, S. Maria della Carità de Mantoue ; églises de Borgoforte et de Castel Goffredo) ainsi que dans les coll. part. et au Palais ducal de Mantoue. Mais il faut également citer les ensembles décoratifs sur des sujets profanes du palais d'Arco (Histoire d'Alexandre) et du palais Cavriani à Mantoue, et signaler que les musées de Copenhague, de Stockholm, de Dublin, de Springfield, de Washington, de Vienne ainsi que l'Accademia de Venise et le Louvre conservent d'importantes toiles de l'artiste. Allongeant les figures, zébrées par des éclairs de lumière (Baiser de Judas, Mass., musée de Springfield.), Bazzani obtient, sans beaucoup renouveler ses effets, une atmosphère de drame et d'émotion qui apparente ses toiles à celles, plus tragiques, du Vénitien Bencovich. Les gestes des mains, les attitudes des figures, fréquemment placées dans un décor architectural démesuré (Masse sacrée des Innocents, Copenhague, S. M. f. K.), en font l'émule des meilleurs peintres baroques

autrichiens.

BEARDSLEY Aubrey, dessinateur britannique
(Brighton 1872 - Menton 1898).

Il ne reçut pratiquement pas de formation académique et, très vite, fit preuve d'un style fortement individualisé quoique très éclectique. Dans sa première commande, l'illustration de la Mort d'Arthur (1893), l'influence de Burne-Jones apparaît de façon évidente, mais l'illustration de la Salomé de Wilde (1894) révèle son intérêt pour les effets décoratifs sans reliefs, empruntés à l'art japonais et à l'art grec, rendus au moyen d'un trait fortement stylisé et de larges surfaces noires et blanches. Éditeur d'art du célèbre Yellow Book (1894), il participa au climat décadent et « fin de siècle », ce qui amena son injuste licenciement après le procès

d'Oscar Wilde. Pendant les dernières années de sa courte carrière, son dessin se fit de plus en plus compliqué, sous l'influence rococo, comme en témoigne The Rape of the Lock de Pope (1896). Son art, profondément original, reçut un large accueil international et influença de façon décisive l'Art nouveau.

BEAUBRUN (les), portraitistes français

du XVIIe s.

Henri (Amboise 1603 - Paris 1677) et Charles (Amboise 1604 - Paris 1692), des cousins, sont les deux membres les mieux connus de cette famille. Ils travaillèrent en collaboration à Paris entre 1630 et 1675 env. Peintres du roi, ils exécutèrent de nombreux portraits officiels. On conserve d'eux quelques tableaux à Versailles (la Reine Marie-Thérèse, Louise Ollier de Nointel) et au Prado (Anne d'Autriche ; la Grande Mademoiselle, 1655 ; le Grand Dauphin, 1663), ainsi que plusieurs gravures d'après des portraits perdus. Leur style assez raide et leur facture menue se rattachent à la tradition des portraits dessinés du XVIe s. avec une note légèrement solennelle qui leur vient sans doute de l'exemple de F. Pourbus le Jeune.

BEAUMETZ Jean de, peintre franco-flamand
(Artois, connu de 1361 à 1396).

Après avoir travaillé en Artois, puis à Paris, il devient, de 1375 à sa mort, peintre en titre de Philippe le Hardi à Dijon. Il décore les châteaux ducaux et l'église de la chartreuse de Champmol, puis peint des retables pour Champmol et, avec la collaboration de son atelier, entre 1390 et 1395, 26 tableaux pour les cellules des

chartreux. Il n'est connu que par deux de ces tableaux, deux Calvaires avec un donateur chartreux (Louvre et musée de Cleveland). Par son attachement aux souvenirs siennois, mêlés d'élégance parisienne et de mysticisme flamand, Beaumetz se montre un des derniers interprètes de l'esthétique aristocratique et traditionnelle du XVe siècle.

BEAUMONT Claudio Francesco,

peintre italien

(Turin 1694 - id. 1766).

Après un séjour à Bologne (1716), il se rend à Rome, où il réside jusqu'en 1719 puis de 1723 à 1731, période pendant laquelle il travaille sous la direction de F. Trevisani, qui eut une grande influence sur lui. Il reçoit alors plusieurs commandes pour le Palais royal de Turin (en particulier celle d'un plafond avec l'Aurore, qu'il expédia de Rome). Recommandé par Trevisani, Beaumont est admis, comme il l'avait déjà été lors de son premier séjour, dans le cercle des pensionnaires de l'Académie de France à Rome. Des documents révèlent son intense activité à cette époque (travaux au château de Rivoli et au Palais royal de Turin). Collaborateur de l'architecte Juvara, il fait preuve comme lui de virtuosité et d'habileté, mais adopte davantage le style rococo de l'Académie romaine, en faveur dans l'entourage du cardinal Ottoboni. Rappelé par le roi à Turin en 1730, il y effectue différentes décorations, en particulier les toiles pour la basilique de Superga (près de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

61

Turin). Ces tableaux sont marqués par le goût de Maratta et par des réminiscences de Giacinto Brandi, Sebastiano Conca et Trevisani. En 1731, le roi lui commande la décoration de son bureau et de son cabinet de toilette (les toiles de l'oratoire attenant sont l'oeuvre de Carle Van Loo). En 1736, après les premières manifestations du « style rocaille », Beaumont fournit des cartons pour des tapisseries. Il accentue l'intensité de ses coloris. Le plafond avec le Jugement de Pâris, situé au-dessus des laques et des corniches réalisées par Juvara dans le cabinet chinois du Palais royal, date de 1737 et rappelle encore la manière de Trevisani. Les fresques de la Grande Galerie (ou Armurerie royale), peintes à la même époque (1737), révèlent au contraire les influences du

Napolitain Solimena et des Vénitiens Ricci et Pittoni. Durant cette période, Beaumont travailla également dans de nombreuses églises piémontaises.

BECCAFUMI

(Domenico di Pace ou Mecherino, dit),

peintre italien

(Montaperti 1486 - Sienne 1551).

Parallèlement à l'art volontiers étrange, au graphisme aigu de Pontormo et de Rosso, Beccafumi développe à Sienne un style raffiné qui oppose sa fantaisie maniériste à la rigueur savante de Pérugin et de Fra Bartolomeo. Ses débuts sont mal connus. Il est mentionné dès 1502 à Sienne, et on le trouve ensuite à Rome (1510-1512), où il étudie Michel-Ange et Raphaël, notamment les bas-reliefs en grisaille de l'École d'Athènes. Il aurait, en outre, selon Vasari, décoré la façade d'une maison du Borgo. De retour à Sienne, il travaille en 1513 à l'hôpital de la Scala (fresques de la Cappella del Manto), première et impérieuse manifestation d'un style qui n'évoluera guère : transfiguration mystérieuse des formes par la lumière, remplaçant les contours par un jeu subtil de vibrations lumineuses (triptyque de la Trinité pour l'autel de cette même chapelle, 1513, Sienne, P. N.) ; il oeuvre aussi aux miniatures d'un antiphonaire (SS. Annunziata, Sacristie). Les mêmes silhouettes fuselées, aux attitudes contour-nées, se retrouvent dans les oeuvres de caractère plus ombrien exécutées avant son second voyage à Rome (v. 1519). Citons en particulier le Retable des stigmates de sainte Catherine (v. 1515, Sienne, P. N.) et les Scènes de la vie de la Vierge, peintes à fresque, de l'oratoire de S. Bernardino. À ses travaux de jeunesse appartiennent également de petites oeuvres sur bois : la Sainte Famille (Pesaro, Museo civico) ; deux panneaux d'un coffre peint représentant Hercule entre le vice et la vertu (Florence, Museo Bardini) et Deucalyone et Pirra (Florence, Museo Horne). En décembre 1518, il reçoit le paiement pour deux fresques, le Mariage de la Vierge et l'Ascension, réalisées dans l'oratoire siennois de S. Bernardino. Dès 1519, Beccafumi entreprend une série de cartons (Scènes de l'Ancien Testament) destinés au décor en marbre du pavement du dôme de Sienne, dont on peut suivre avec précision le déroulement jusqu'à son achèvement en 1544. Son goût pour les éclairages insolites et son irréalisme

chromatique s'affirmeront dans les oeuvres réalisées entre 1520 et 1530, délibérément anti-

classiques : la Nativité de S. Martino (1524) et surtout les deux Chute des anges rebelles (église S. Niccolò al Carmine et Sienne, P. N.). En 1529, l'artiste adopte un parti nettement maniériste, qu'il faut situer entre les réalisations du palais du Té à Mantoue et celles de Primatice à Fontainebleau, dans les audacieux raccourcis des fresques de la Sala del Concistorio au palais communal, fresques achevées en 1535, dont il ne parvient à réaliser que les scènes de la voûte refusées, bien qu'encore inachevées, par les frères commanditaires. En 1537 est payée à Beccafumi la pala de l'oratoire de S. Bernardino à Sienne : Vierge en trône avec six saints et des anges ; la prédelle de ce retable qui comprend Saint Antoine et le miracle de la mule, Saint Bernardin prêchant, Saint François recevant les stigmates est au Louvre. Au retour d'un voyage à Gênes, il exécute une série de peintures pour le dôme de Pise, dont Moïse brisant les Tables de la Loi et les Apôtres (1538-1539). Leur animation un peu crispée, sensible également à cette date dans les gravures en clair-obscur, contraste avec le caractère intimiste de la Naissance de la Vierge (v. 1540, Sienne, P. N.). Après un dernier séjour romain (1541), qui semble être attesté par la découverte récente de dessins prouvant une connaissance du Jugement dernier de Michel-Ange, Beccafumi travaille à l'abside du dôme de Sienne : Anges et Apôtres et la Vierge entre saint Pierre et saint Paul (auj. perdue) et exécute, pour les pilastres, huit anges de bronze (entre 1548 et 1551). Une importante exposition Domenico Beccafumi et son temps a été présentée à Sienne en 1990.

BECERRA Gaspar, peintre et sculpteur

espagnol

(Baeza, Andalousie, 1520 - Madrid 1568).

Également sculpteur comme beaucoup d'artistes de sa génération, il passa ses années d'apprentissage en Italie. Adeptes fervents de Michel-Ange, il collabora avec Vasari à la décoration de la Chancellerie de Rome (1546) et travailla, dans l'atelier de Daniele da Volterra vers 1550-1553, au décor de la chapelle della Rovere de la Trinité-des-Monts (Rome). On lui attribue les dessins d'un traité d'anatomie publié en 1554 par le docteur Valverde. Rentré en Espagne en 1557, il travailla comme sculpteur au retable de la cathédrale d'Astorga et fut appelé au service de Philippe II en 1562 pour décorer à fresque, dans un esprit italien, les palais royaux : les fresques de l'Alcázar de Madrid sont détruites (cartons à l'Escorial) ; au Prado, la Fable de Persée, répartie en 9 compartiments, témoigne de son goût des raccourcis et des volumes accu-

sés. Nommé Peintre du roi en 1563, il mourut en 1568 en laissant de nombreux projets et fut remplacé par G. B. Castello ; l'influence de Michel-Ange est constamment présente chez Becerra, seul fresquiste espagnol de son époque.

BECKMANN Max, peintre allemand
(Leipzig 1884 - New York 1950).

Il se forme à l'Académie de Weimar de 1899 à 1903. Il séjourne pour la première fois en France en 1903 (notamment à Paris), où

il découvre la Pietà d'Avignon et le retable d'Issenheim. Il s'installe à la fin de 1904 à Berlin, où il expose à la Sécession en 1906. Cette même année, il obtient une bourse d'études pour Florence et revient à Paris, où il est de nouveau en 1908. Ses débuts se situent dans la lignée de l'« impressionnisme allemand » ; ses références culturelles sont tirées du XIXe s., des compositions monumentales de von Marées (Jeunes Hommes au bord du lac, 1905, musée de Weimar) aux effets de touche de Delacroix (Le Naufrage du Titanic, 1912, Saint Louis, City Art Museum), même si un choix plus profond l'attire vers Piero della Francesca et Signorelli (Éducation de Pan des musées de Berlin, aj. détruite). Ainsi, alors que la Grande Scène d'agonie (1906) est une concession au pathétique et évoque quelque peu Munch, Beckmann va rapidement adopter, au moment où se développe l'expressionnisme, une objectivité distante, très significative dans la Rue (1914). Cette conscience de la réalité se manifeste également dans les Autoportraits, peints, dessinés, gravés, qui constituent une part capitale de son oeuvre (Petit Autoportrait, 1912, pointe-sèche). Paraît en 1909 son premier recueil lithographique (Le Retour d'Eurydice), mais c'est à la pointe sèche qu'il doit sans doute ses plus belles réussites. Beckmann connaît le succès à Berlin et expose chez Paul Cassirer en 1913. Engagé volontaire dans le service de santé en 1914, il est rendu à la vie civile en 1915, après une dépression nerveuse. Il s'installe à Francfort-sur-le-Main et expose en 1917 ses gravures chez Neumann à Berlin. Les gravures de 1914-1915 traduisent avec acuité l'irruption du drame contemporain (la Grenade, 1915, pointe-sèche) et d'un conflit qu'il voulut d'abord considérer comme l'occasion d'un reportage (la Déclaration de guerre, 1914, pointe-sèche). Les tableaux exécutés un peu plus tard se réfèrent en revanche assez étroitement à la tradition plastique du retable gothique (Descente de croix, 1917, New York, M. o. M. A. ; Autoportrait au foulard rouge, 1917, Stuttgart, Staatsgal.). Cette évolution s'achève par l'évocation paroxystique de la Nuit (1918-1919, Düsseldorf, K. N. W.),

symbole parlant de la situation de l'Allemagne dans l'immédiat après-guerre. L'expression de Beckmann s'apaise ensuite ; s'il conserve les conquêtes stylistiques des années de guerre, les sujets relèvent désormais de la distinction traditionnelle des genres. Les peintures des années vingt révèlent des formes presque géométriques proches des oeuvres de Cézanne, de Léger et des cubistes. Sa participation à la Neue Sachlichkeit en 1925 fait de lui un témoin de son temps (10 lithographies du Voyage berlinois, 1922 ; Danse à Baden-Baden, 1923). Dans la diversité des thèmes, paysages d'une sérénité ambiguë (Paysage printanier, 1924, Cologne, W. R. M.), natures mortes, scènes de cirque, nus, autoportraits et portraits, ces derniers se détachent avec une autorité singulière (Quappi au châle blanc, 1925 ; la Loge, 1928, Stuttgart, Staatsgal.). Il travaille surtout à partir de sa propre image et se représente avec toutes sortes d'expressions (Autoportrait à la cigarette, 1923, New York, M. o. M. A. ; Autoportrait en smoking, 1927, Cambridge, Busch-Rei-

downloadModeText.vue.download 63 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

62

singer Museum ; Autoportrait au saxophone, 1930, Brême, Kunsthalle). Dans le thème du cirque, l'acrobate auquel Beckmann s'identifie secrètement est souvent traité dans une position périlleuse, en quête d'un impossible équilibre (Funambule, 1921, pointe-sèche). La poétique de Beckmann est à l'image des temps étranges que vit l'Allemagne des années vingt.

Au début des années trente, il se tourne vers l'univers des mythes et des fables – plusieurs oeuvres renvoient aux pérégrinations d'Ulysse. Professeur à Francfort de 1925 à 1933, il fréquente régulièrement l'Italie et, à partir de 1926, surtout Paris, où il expose en 1931 à la gal. de la Renaissance. Destitué de son poste d'enseignant par les nazis, il revient à Berlin de 1933 à 1937, puis s'établit à Amsterdam, où il passe les années de la Seconde Guerre mondiale. En 1947, il part pour les États-Unis, où il est déjà connu et enseigne à l'université Saint Louis de Washington puis, à partir de 1949, à l'Art School of the Brooklyn Museum à New York. Son évolution après 1932 se signale par le recours de plus en plus affirmé au symbole, voire à l'hermétisme de la Cabale, en des triptyques monumentaux (Départ, 1923-1933, New York, M. o. M. A. ; la Tentation de saint Antoine, 1936-1937 ; les Acrobates, 1939). À côté des autoportraits toujours décisifs (Auto-

portrait en noir, 1944, Munich, Neue Pin.), les triptyques et les compositions complexes peuplés de raides personnages mythologiques, de nus, d'objets et d'animaux évoquent un univers d'une cruauté froide. *Begining* (1949, Metropolitan Museum) est le testament spirituel de Beckmann, qui avait toujours affirmé les droits de l'individu face au collectivisme croissant du XXe siècle. Sa dernière suite de lithographies, *Day and Dream*, parut à New York en 1946. Beckmann est représenté surtout dans les musées américains et allemands. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Hambourg, Kunsthalle) en 1993, à Stuttgart (Staatsgalerie) en 1994 et aux États-Unis (New York, Los Angeles) en 1995-1996.

BEECHEY sir William, peintre britannique

(Burford, Oxfordshire, 1753 - Londres 1839).

Après une période de formation à la Royal Academy, qu'il fréquenta dès 1774, il commença en 1776 à exposer des portraits. Parti pour Norwich, où il vécut de 1782 à 1787, il revint s'installer à Londres quelque temps après. Nommé A. R. A. en 1793 et peintre attitré de la reine Charlotte, il devint R. A. en 1798 et reçut le titre de chevalier. À l'époque où prévalait le grand style éloquent de Lawrence, Beechey perpétua dans le portrait la manière, plus sobre, de Reynolds. Son oeuvre est particulièrement bien représentée dans la collection royale à Windsor et à Buckingham Palace, et à la N. P. G. de Londres (John Boydell, le Duc de Kent, Mrs. Sarah Siddons).

BEER Jan de, peintre flamand

(Anvers v. 1475 - id. apr. 1520).

Véritable initiateur du maniérisme anversois, élève de Gillis Van Everen, il est à Anvers en 1504 et devient doyen de la gilde de cette ville en 1515. L'étude de son style repose sur

sa seule oeuvre signée connue : un dessin du British Museum qui représente diverses têtes d'hommes et que Friedländer a rapproché du triptyque de l'Adoration des mages (Brera). À partir de cette identification a été reconstituée l'oeuvre de ce peintre, que caractérisent les mêmes effets violents et compliqués, les mêmes combinaisons surprenantes de tons qu'offrent les Adorations des mages d'Écouen (Musée national de la Renaissance) et de Munich (Alte Pin.) ou l'Adoration des bergers de Cologne (W. R. M.).

BEERT Osias, peintre flamand

(Anvers v. 1580 - id. 1624).

Il est, à partir de 1602, date de sa maîtrise, l'un des peintres flamands les plus importants de fleurs et de natures mortes, au même titre que Bosschaert, Jan I Bruegel et Jacob III de Gheyn. Très brillantes, ses oeuvres sont denses et complexes et d'un réalisme précis. Une trentaine de peintures (musées de Berlin, de Varsovie, d'Amsterdam, de Bruxelles) sont groupées autour de 8 tableaux signés, dont : Huitres et friandises (Bruxelles, M. R. B. A.) et Huitres et verres (Prado). Peu prisé en son temps, cet archaïsant ignorait, comme Clara Peeters, le style baroque, refusait aussi le maniérisme de Beuckelaer et revenait au vérisme d'un Van Eyck. Dans certaines natures mortes, il montre la table entière dont un angle coïncide souvent avec l'extrémité du panneau. Il dispose les objets horizontalement, les isole, les disperse, les définit avec précision (Légumes, fruits et coupes, musée de Grenoble). Sa redécouverte date d'une exposition en 1934 à la galerie De Boer d'Amsterdam. On lui attribue souvent des oeuvres qui, en réalité, sont plutôt de la main de l'un ou l'autre de ses nombreux élèves : Hans Ickens, Paul Pondus, Jan Willemsen. En revanche, on donne à son fils, Osias le Jeune, devenu maître en 1645, des tableaux qui sont certainement de lui. D'après Bergström, il aurait collaboré avec Rubens.

BEGA Cornelis Pietersz, peintre

et graveur néerlandais

(Haarlem 1631/1632 - id. 1664).

Élève d'Adriaen Van Ostade, il fit peut-être un voyage à Rome v. 1640 et séjourna, en 1653, en Allemagne et en Suisse, avant de se fixer à Haarlem. Spécialisé dans le genre rustique (intérieurs de paysans et scènes d'auberge conservés dans de nombreux musées, dont ceux d'Amsterdam, de La Haye, de Kassel, de Dunkerque, de Saint-Omer), il est très marqué par Van Ostade, mais donne plus de fermeté plastique à ses figures, au profil presque vulgaire, et se révèle coloriste fin et personnel dans sa prédilection pour les tons bleus et mauves. Ses études à la sanguine et à la pierre noire sont de très haute qualité.

BEHAM (les), peintres allemands.

Hans Sebald (Nuremberg 1500 - Francfort 1550) est, avec son frère Barthel, une des figures les plus intéressantes du groupe des « petits maîtres » de l'école de Dürer. Banni

de Nuremberg en 1525 à cause de ses idées hérétiques, il se réfugia à Francfort et obtint

la protection du cardinal Albert de Brandebourg, archevêque de Mayence et électeur du Saint Empire. C'est pour lui qu'il peignit en 1534 le curieux « plateau de table » (Louvre) où les quatre scènes de la Vie de David sont transposées avec minutie et fraîcheur (les Femmes sortent de Jérusalem à la rencontre de Saül et David ; le Bain de Bethsabée, avec le portrait du cardinal Albert de Brandebourg à droite ; David envoie Urie au siège de Rabbath ; le Prophète Nathan devant David, avec le portrait de l'artiste à gauche). Le parfait état de conservation de cette oeuvre exceptionnelle permet d'apprécier la précision du dessin, digne d'un miniaturiste, mais aussi la fantaisie d'une imagination qui se plaît à multiplier les détails savoureux du point de vue tant narratif que chromatique. Si les exemples de sa peinture sont extrêmement rares (quelques miniatures dans un livre de prières d'Albert de Brandebourg, à la bibl. d'Aschaffenburg), il n'en est pas de même pour ses gravures, sur cuivre ou sur bois, qui ont établi sa renommée (plus d'un millier de pièces). Influencé à ses débuts par Dürer et Raimondi, l'artiste acquit par la suite une originalité propre, créant des compositions où s'allient élégance et fantaisie.

Barthel (Nuremberg v. 1502 - Bologne 1540) se forma à Nuremberg, sans doute dans l'atelier de Dürer, puis à Munich, dans celui de Hans Mielich. Peintre de Guillaume IV, il exécuta pour ce dernier en 1530 une Invention de la Croix (Munich, Alte Pin.), où abondent les réminiscences de Dürer et de l'Italie. Plus à l'aise dans le portrait, il a laissé d'intéressantes et sobres effigies des divers membres de la Cour (Comte palatin Ottheinrich, 1535, Munich, Alte Pin. ; Comte palatin Johann, id.) ainsi que de personnages de naissance moins illustre (Hans Ligsalz, 1528, Oslo, Ng. ; Magdalena Pittrichin, id. ; Ruprecht Stüpf, Ursula Stüpf, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza ; la Femme au perroquet, Vienne, K. M.). C'est toutefois dans le domaine de la gravure que se manifeste toute la variété de son talent (env. 100 pièces). Habile à composer des petites scènes populaires, Barthel Beham compte parmi les meilleurs maîtres secondaires de l'école de Nuremberg.

BELBELLO DA PAVIA, peintre italien

(mentionné de 1448 à 1462).

Sa première activité connue est attestée par des commandes des Visconti de Milan : Filippo Maria lui donna à terminer le Livre d'heures (Offiziolo) commencé par Giovannino et Salomone de' Grassi et interrompu à la mort de Gian Galeazzo en 1402 (la famille Landau-Finally fit don, en 1949, à la ville de Florence [B. N.] de cette partie enluminée par Belbello). Tout en suivant la manière délicatement « courtoise » des de' Grassi, Belbello y ajoute une fantaisie débridée, de caractère expressionniste, soulignée par des couleurs intenses. Il a également travaillé à la décoration du Bréviaire de Marie de Savoie, seconde femme de Filippo Maria (Chambéry, bibl., ms. 4), exécuté de 1432 à 1435 en grande partie par le Maître des Vitae

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

63

Imperatorum. L'analogie de style entre les miniatures de Belbello dans ce Bréviaire et celles de l'Offiziolo a permis une datation relative de ce dernier. En 1434, Belbello laisse inachevée la Biblia Estense (bibl. Vaticane, ms. Urb. Lat. 613). Les Acta Sanctorum (Milan, bibl. Braiddense) et le Psautier (British Museum, add. ms. 15114) sont légèrement postérieurs. Belbello, désormais dégagé des raffinements traditionnels de l'école lombarde illustrés par Michelino da Besozzo, peut atteindre une puissance dramatique quasi barbare mais jamais naturaliste, que l'on peut comparer d'une part avec le goût émilien d'un Giovanni da Modena, d'autre part avec la plastique du Gothique bourguignon, dominant à cette époque au dôme de Milan. Le rapprochement avec Lorenzo Monaco, proposé par certains auteurs, semble moins convaincant. Des documents (1448-1462) mentionnent les derniers travaux de Belbello, exécutés pour les Gonzague à Mantoue, qu'il illustre surtout le Missel romain (Mantoue, bibl. capitulaire), qui fut terminé, à la demande de Barbe de Brandebourg, par Girolamo da Cremona, recommandé par Mantegna. Dans cette oeuvre s'accentue une tendance à gonfler et à renforcer les formes, où l'on perçoit moins des réminiscences de Mantegna qu'un prélude à l'expressionnisme ferrarais.

BELIN Jean-Baptiste → BLAIN DE FONTENAY

BELL Larry Stuart, peintre

et sculpteur américain

(Chicago 1939).

Au cours de ses études au Chouinard Art Institute de Los Angeles (1957-1959), Bell rencontre, par l'intermédiaire de son professeur de peinture Robert Irwin, Ed Moses, Ed Kienholz, Ed Ruscha. D'abord peintre – ses premières oeuvres sont des toiles claires aux formes géométriques variées (Conrad Hawk, 1961, Houston, The Menil Foundation) –, il se tourne très vite, au début des années soixante, vers la sculpture, créant des cubes de verre enduit dont le revêtement est appliqué par procédé industriel (Ghost Box, 1962). Puis il axe sa recherche sur le volume du cube, simplement traversé par la lumière ; des cubes en verre métallisé pour le rendre réfléchissant des deux côtés et sur lequel il incorpore une image dans la structure pour donner du champ à la lumière réfléchi par la surface et transmise de l'autre côté (Bette and the Giant Jewfish, 1963) ; des cubes simplement traversés par la lumière irisée (Cube, 1967, musée de Grenoble). Dans les années soixante-dix, il abandonne la forme cubique pour ne fabriquer que des grands murs de verre avec lesquels il construit des environnements qui produisent un effet visuel où se dissolvent à la fois les matériaux qui les composent et l'environnement dans lequel ils sont placés (Sans titre, 1973, Santa Barbara Art Museum). The Iceberg and its Shadow (1974, coll. Massachusetts Institute of Technology) est architectural de par son échelle et sa structure. Le spectateur peut entrer et sortir de ces configurations à géométrie variable mais il n'est pas toujours en mesure de distinguer ce qui est

présent matériellement de ce qui est illusion ou reflet. En 1989, l'artiste crée une nouvelle série, « Mirage Paintings ». Ce sont des collages sur toile qui intègrent l'expérience des revêtements métalliques. Les collages sont évaporés, refroidis puis fondus dans la surface de la toile grâce à une machine à stratifier à chaud (The Old Dirt Road, 1989). L'oeuvre de Bell est bien représentée dans les musées américains ainsi qu'en France (Paris, M. N. A. M. ; musée de Grenoble : Lyon, M. A. C.) et aux Pays-Bas (Amsterdam, Stedelijk Museum ; Rotterdam, B. V. B.).

BELLANGE ou DE BELLANGE Jacques,

peintre français

(Nancy fin du XVI^e s. - id. ? av. 1624).

Peu de documents biographiques nous permettent de retracer la vie de cet artiste, dont la carrière semble se dérouler entièrement en

Lorraine. Il est, dès 1603, peintre à la cour de Nancy. En 1605, il prend, selon Sandrart, un apprenti, Claude Deruet, et, l'année suivante, restaure la Galerie des cerfs du Palais ducal. En 1606, il est amené à jouer un rôle primordial dans l'organisation des fêtes données en l'honneur du mariage d'Henri de Lorraine et de Marguerite de Gonzague. Deux ans plus tard, il est envoyé en France pour étudier le décor des châteaux royaux (Fontainebleau ?) et, à partir de 1610, orne de fresques (auj. disparues) le Palais ducal de Nancy. On perd sa trace en 1617. Si les décorations de Bellange ont été détruites, si ses tableaux de chevalet ont presque tous disparu (notons l'exception de la Lamentation sur le Christ mort, du musée de l'Ermitage, dessin au musée de Dijon), ses gravures et ses dessins permettent de se faire une juste idée de son style (on peut se demander, cependant, si le nom de Bellange ne couvre pas auj. l'oeuvre entier d'autres artistes contemporains, notamment celui de son homonyme Thierry Bellange). Beaucoup des dessins à la sanguine qui lui étaient attribués sont aujourd'hui rendus à Saint-Igny. Les dessins de Bellange (Louvre, E. N. B. A., Musée lorrain de Nancy, cabinets des Dessins de Munich, de Berlin, de l'Ermitage), essentiellement à la sanguine ou à la plume, poussent le maniérisme jusqu'à ses dernières limites, alors que ses précieuses gravures (l'Annonciation, le Portement de croix, les Saintes Femmes au Tombeau, le Joueur de vielle), judicieusement comparées par Mariette à celles du Siennois Salimbeni, mêlent l'élégance à la perversité. Le musée de Rennes a consacré une exposition à l'artiste en 2001.

BELLECHOSE Henri, peintre franco-flamand
(Brabant, connu à Dijon de 1415 à 1440).

Après des débuts inconnus, il apparaît en 1415 à Dijon, nommé peintre en titre de Jean sans Peur à la mort de Malouel. Il peint des retables pour la chartreuse de Champmol et les châteaux ducaux, puis, négligé par Philippe le Bon, qui se fixe en Flandre, il travaille pour des églises de Dijon et meurt dans la misère entre 1440 et 1444. Une seule de ses oeuvres subsiste, le Retable de saint Denis (Louvre), peint pour Champmol v. 1416. Son style dérive de celui des tableaux attribués à Malouel, dont il re-

prend les types, mais les formes sont plus massives et plus planes, le sentiment moins lyrique, l'esprit plus décoratif : Bellechose marque la fin, en Bourgogne, du Gothique international.

BELLEGAMBE Jean, peintre flamand

(Douai v. 1470 - id. ? 1534/1540).

Désigné par la tradition locale sous le nom de Maître des Couleurs, loué déjà au XVI^e s. par l'historien Guichardin (1483-1540) et par Vasari (son portrait figure dans le Recueil d'Arras), il était complètement tombé dans l'oubli lorsqu'il en fut tiré avec éclat en 1862 grâce à l'historien A. Wauters, qui trouva un document de 1601 désignant par son nom l'auteur du fameux polyptyque d'Anchin (musée de Douai), la plus vaste et la plus significative production de l'artiste. Sa vie reste mal connue, hormis quelques mentions dans les archives douaisiennes, la première en 1504. Très apprécié, il rayonne sur toute la région : Arras, Cambrai et les fastueuses abbayes voisines de Douai (Flines, Anchin, Marchiennes), qui sont sans doute à l'origine de la profonde science théologique – dont témoignent notamment de très nombreuses inscriptions scripturaires – et de la complexité iconographique de ses retables. L'artiste n'est pas moins malaisé à connaître que l'homme. Sa formation reste inconnue, comme ses oeuvres de jeunesse, et l'hypothèse généralement retenue est celle d'un apprentissage à Valenciennes dans l'entourage de Simon Marmion et de Jan Provost. Il se montre à la fois proche de l'Anversois Metsys et du milieu brugeois (Gérard David) par sa technique légère et son coloris séduisant, voisin des maniéristes anversois et bruxellois par le goût des architectures Renaissance surchargées, l'agitation des personnages (surtout dans les petites figures massées à l'arrière-plan de ses tableaux). Bellegambe représente un milieu particulier : les Pays-Bas d'expression française (au XVI^e s., Douai, en Flandre wallonne, n'appartient pas encore au roi de France) ; il peint déjà avec une sorte d'esprit français, apaisant et clarifiant les hardiesses qu'il retient du style flamand, organisant ses compositions selon une souple symétrie, comme dans l'Adoration des bergers (1528, cathédrale d'Arras), et donnant ainsi à son maniérisme gothique tardif une nuance de sagesse archaïque et traditionaliste, non dépourvue de charme. Les putti et angelots, pleins de vie et de naturel, qui contrastent avec la raideur des adultes, constituent l'un de ses motifs préférés. La majorité des oeuvres de Bellegambe sont conservées en France : cathédrale d'Arras, Louvre, musées de Lille (Bain mystique), de Douai (Polyptyque d'Anchin), de Chaalis, d'Alès et d'Angers. Mais celles de l'Ermitage, du Metropolitan Museum, du musée de Varsovie et de Berlin comptent aussi parmi les plus remarquables.

BELLINI (les), peintres italiens.

Jacopo (Venise v. 1400 - id. 1470/1471). On

sait par un document qu'il fut l'élève de Gentile da Fabriano à Florence entre 1423 et 1425, époque où celui-ci séjournait dans cette ville. Sa formation dut s'effectuer dans l'entourage du maître, dont il put égale-

downloadModeText.vue.download 65 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

64

ment connaître les chefs-d'oeuvre peints à Florence à ce moment. En 1424, Jacopo est cité à Venise, où il travaillera toute sa vie, dirigeant un atelier auquel se joignent, apr. 1450, ses deux fils, Giovanni et Gentile. Il exécute en 1436, pour le dôme de Vérone, un des centres du Gothique fleuri, une Crucifixion (perdue) où il se déclare disciple de Gentile da Fabriano. Vers 1451, il est avec Pisanello à Ferrare, où il peint le portrait (perdu) de Lionello d'Este. À cette occasion, il exécute la Madone de Lionello d'Este (Louvre), une des meilleures et dernières expressions du Gothique courtois italien. Un premier renouvellement en direction des recherches de la proto-Renaissance s'observe dans quelques Madones (Lovere, Gal. Tadini). Mais, étant donné la formation de Jacopo, cette évolution est due moins à l'influence des artistes toscans présents à Venise et à Padoue de 1440 à 1450 qu'au passage probable de Masolino à Venise entre 1435 et 1440 et à ses répercussions sur l'art d'Antonio Vivarini. La Madone (1448, Brera) dont le parapet du premier plan et le livre ouvert sont saisis en perspective n'a pas encore une composition bien assurée ; mais le Christ en croix (Vérone, Castel Vecchio), oeuvre sévère et rigoureusement construite selon la perspective logique, atteste bien un changement. Les preuves de ces nouvelles recherches sont réunies dans les deux célèbres albums de dessins (v. 1455) conservés au British Museum et au Louvre, où l'on trouve de nombreuses expériences de mise au point de la perspective.

Toutefois, Bellini n'atteint pas à la même certitude spatiale que les Toscans et reste toujours imprégné de fantaisie gothique. La façon dont naissent les dessins des deux carnets le prouve bien : par successifs agrandissements d'une page à l'autre, comme si l'on pouvait étirer l'espace jusqu'à l'infini à condition d'utiliser un seul point de fuite, suivant un procédé de narration spatiale ininterrompue, qui est, en fait, caractéristique du Gothique, mais qui reste étranger à l'exactitude de l'espace renais-

sant. Ainsi, l'art de Jacopo Bellini, comme celui d'Antonio Vivarini, définit-il un moment de la Renaissance vénitienne encore timide et qui se situe entre la fin du Gothique international durant les trois premières décennies du siècle et les débuts de Mantegna à Padoue et de Giovanni Bellini à Venise v. 1450.

Gentile (Venise v. 1430 - id. 1507). Fils aîné de Jacopo, il signe avec lui et son demi-frère Giovanni la pala, perdue, de la chapelle du Gattamelata du Santo de Padoue (1460). Les volets de l'orgue de Saint-Marc (Saints Marc, Théodore, Jérôme et François, 1464, Venise, musée de la basilique Saint-Marc) révèlent l'enseignement de Mantegna ; on y décèle aussi certaines contradictions dues à la difficulté de faire tenir tout le sujet dans la composition vue en raccourci : les paysages de collines boisées et de rochers escarpés s'élancent dans l'espace vertical des volets, derrière les saints François et Jérôme, tassés par l'effet du raccourci et paraissant ainsi – la remarque est de Longhi – « comme en

d'anciennes peintures chinoises ». Dans le Bienheureux Giustiniani (1465, Venise, Accademia), le personnage du bienheureux, isolé au centre du tableau et comme enfermé dans son surplis, ne forme pas un volume dans l'espace, mais se résout en un jeu de lignes profilées accentuant surtout les contours osseux du visage. Cette oeuvre met en évidence la prédilection du peintre pour un type de portrait de profil cerné d'un trait aigu et incisif. L'influence de Mantegna put être encore renforcée par l'oeuvre de jeunesse de Giovanni Bellini, où la leçon du peintre de Padoue est si fortement comprise. Elle apparaît dans la Pietà de 1472 (?) au palais des Doges, sans doute collaboration des deux frères, qui partageaient en 1471 le même atelier. Par la suite, Gentile aura l'occasion d'exercer son talent de portraitiste. L'empereur germanique Frédéric III, peut-être à la faveur d'un portrait que Bellini exécuta pour lui lors de son passage à Venise en 1469, le nomme *eques et comes palatinus*. En 1474, il est chargé de faire le portrait officiel des doges. De 1479 à 1480, à Constantinople auprès du sultan Mahomet II en qualité de portraitiste (Mahomet II, Londres, N. G.), il subit l'influence des miniatures persanes (Artiste turc, Boston, Gardner Museum). Parallèlement à sa carrière de portraitiste, il exécute de nombreuses commandes d'oeuvres narratives, presque toutes perdues ; en 1466, il poursuit la décoration de la Scuola Grande di S. Marco, commencée par son père ; en 1474, il est chargé de

reprendre sur toile les sujets traités à fresque par Gentile da Fabriano et Pisanello dans la salle du Grand Conseil du palais des Doges, travail qu'il effectue en collaboration avec Giovanni et plusieurs autres peintres. Dans les trois grandes compositions sur toile qu'il exécute plus tard pour la Scuola di S. Giovanni Evangelista (Venise, Accademia) et qui, elles, sont conservées, on remarque l'influence de Carpaccio et surtout de Giovanni Bellini dans la tentative d'approfondissement du champ spatial et dans le renouvellement des couleurs. Mais la complexité des compositions de Carpaccio incite Gentile à revenir aux modèles fournis par les dessins de son père, qui pouvaient lui apporter des solutions perspectives plus mécaniques et plus compréhensibles. Il donne ainsi le meilleur de son art dans les portraits de la Procession de la place Saint-Marc (1496), dans les figures se profilant sur le « jade vert de l'eau » (Longhi) du Miracle de la croix au pont de San Lorenzo (1500) et dans les pavements en marbres polychromes de la Guérison de Pietro de Ludovici (1501).

Giovanni (Venise 1433 ? - id. 1516). C'est le fils naturel de Jacopo et le demi-frère de Gentile. Son adolescence se déroule alors qu'Uccello, Filippo Lippi, Andrea del Castagno, Donatello travaillent à Padoue et à Venise. La culture de toute la région vénitienne en subit un profond bouleversement, dont l'art de Mantegna révèle en premier lieu les effets. Giovanni Bellini, à son tour, marque la peinture de Venise même d'une manière

plus décisive encore. Il commence à peindre v. 1449 ; en 1459, il dirige déjà un atelier à Venise. Bien que peu hardies, les recherches de son père dans le sens de la Renaissance avaient dû l'influencer très tôt, et, dès 1450, il devait entrevoir tout ce qui le rapprochait de Mantegna. La Crucifixion du musée Correr à Venise traduit bien l'influence de Mantegna (âpreté avec laquelle est conçu le raccourci du corps du Christ, traitement des rochers sur lesquels est plantée la croix), mais découvre en même temps toute la personnalité de Bellini : dans une lumière d'aurore, le corps du Christ se dresse comme plaqué sur un paysage fluvial qui humanise le drame de la Crucifixion. Amoureusement explorés, les fonds de paysage de Bellini, dominés par des verts profonds auxquels s'associent des ciels purs d'aubes ou légèrement teintés par le coucher du soleil, révèlent un classicisme moins systématique que ceux de Mantegna ; ils sont traversés par une variété de sentiments qu'ignore le monde monocorde du

maître padouan. Chez Mantegna, le drame, réfracté dans les prismes d'une savante stratigraphie, perd de son intensité, tandis que, chez Bellini, au contraire, il s'amplifie, élargi au cadre même de la nature. Ainsi, dans le Christ au mont des Oliviers (v. 1460, Londres, N. G.), qui dérive de l'oeuvre de Mantegna sur le même sujet (1457, musée de Tours), le paysage est humanisé par une lumière d'aurore qui réchauffe les nuages, rase la campagne, exalte les verts profonds : un sentiment très vif de la couleur et de la lumière adoucit ici le paysage, dont la structure géologique reste pourtant inspirée par celle de Mantegna. Dans la célèbre Pietà (Brera), le marbre lisse et incorruptible de Mantegna, animé, comme le remarque Pallucchini, par la « vitalité intérieure donnée à la couleur par la lumière », devient chez Bellini chair douloureuse. Ainsi s'annonce le chef-d'oeuvre de la décennie 1460-1470, le Polyptyque de saint Vincent Ferrier (1464, Venise, S. Giovanni e Paolo) ; Longhi, qui a restitué ce polyptyque à Bellini, a souligné l'importance de cette lumière qui effleure de bas en haut les personnages des saints et « qui vient hardiment renverser la subtile orfèvrerie du maître padouan et en animer la froide articulation ». Les contours incisifs et énergiques des figures, découpés par la lumière, rappellent certains aspects de l'oeuvre d'Andrea del Castagno. Bellini a campé son saint Christophe dans un paysage de coucher de soleil, à l'horizon bas ; les rives du fleuve émergent à contre-jour et se reflètent, en perspective, ainsi que le ciel, dans l'eau transparente du fleuve. Giovanni s'est inspiré de la conception spatiale de Mantegna, mais en abandonnant ce qu'elle a de systématique et d'excessivement archéologique. Il lui a insufflé sa passion pour l'homme et la nature. Il est ainsi tout prêt à comprendre la leçon de Piero della Francesca, c'est-à-dire l'exemple le plus noble de l'utilisation des canons de la perspective. Le Couronnement de la Vierge (musée de Pesaro) en est la preuve. D'après Longhi, l'oeuvre date-

downloadModeText.vue.download 66 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

65

rait de 1473 env. ; les travaux de Pallucchini permettent d'avancer les dates de 1470-1471. L'espace n'est plus compartimenté comme dans les polyptyques de l'époque ; unifié dans l'agencement perspectif, il groupe dans un nouveau système architec-

tonique le cadre, les figures, le trône, le paysage. La composition, vue en une perspective légèrement surplombante, est construite sur la position en dégradé des saints, centrée vers le point focal. Avec une grande invention poétique, Bellini oppose à ce dégradé la montée des murs et des tours le long des collines, vue à travers le diaphragme offert par l'ouverture du trône. Une luminosité solaire modèle la forme, imprègne les plans chromatiques organisés par l'agencement perspectif construit par la lumière et qui s'échelonnent en dégradé selon la distance. Ainsi, au premier plan, les grosses tours du bas et les premiers murs des remparts sont caressés par la lumière et quasiment décrits dans leur texture de pierre, alors que le bastion supérieur, en haut de la colline, inondé par le soleil, se fond dans la clarté du ciel. La connaissance des oeuvres de Piero della Francesca à Ferrare, à Urbino, à Rimini, sur la route de Pesaro, fut évidemment capitale dans cette maturation de l'univers bellinien et, comme le fut la venue à Venise d'Antonello de Messine en 1475, décisive pour la destinée de toute la peinture vénitienne. La conjonction de ces deux faits essentiels aux environs de 1475 permit l'éclosion d'une culture vénitienne décidément renouvelée dans le sens de la Renaissance, qui donna son originalité au dernier quart du XVe s. (Carpaccio, Cima, Montagna). En anticipant l'exécution de la pala (1470-1475), détruite et connue par une copie, de S. Giovanni e Paolo à Venise, la critique contemporaine a interverti le sens des rapports Antonello-Bellini. En effet, Bellini y inaugurerait un schéma unitaire qui sera longtemps pris comme modèle et qu'Antonello lui-même adoptera dans la pala, en partie détruite, de S. Cassiano : la vierge sur un trône surélevé est au centre de la composition, tandis que les saints sont de chaque côté ; la « Sainte Conversation » est située dans une abside qui s'ouvre sur l'extérieur, derrière le trône.

On peut dater de 1480 env. la Résurrection du Christ (musées de Berlin), le Saint Jérôme (Florence, Offices, donation Contini-Bonacossi) et le Saint François en extase (New York, Fric. Coll.). Bellini continue à donner forme à cet accord entre les aspects de la nature et les mouvements de l'âme qu'il avait poursuivi depuis ses premières oeuvres « mantégniques ». Dans l'espace rationnel des Toscans, il introduit toute la variété infinie de l'univers, celle de la campagne et du ciel italiens, et toute la gamme des sentiments humains (par exemple ceux de la maternité, étudiés dans les nombreuses Madones à l'Enfant). L'amour de la précision

que l'on note dans ces oeuvres ne tombe jamais dans celui de l'épisode ou du détail ; il intervient dans une organisation de l'espace qui charge chaque particularité d'une sorte de vibration cosmique. Pallucchini met en relief certaines

caractéristiques du Christ en croix (v. 1485, Florence, coll. Corsini), peinture dans laquelle sont concrétisées les recherches qui vont s'étendre à un groupe d'oeuvres exécutées peu après. On y trouve d'un côté « un canevas perspectif rigoureusement mesuré » à plans larges et essentiels inspirés d'Antonello, de l'autre « un espace élargi, non plus vide mais enrichi d'une atmosphère qui adoucit les rapports entre les volumes ». Dans la distribution spatiale parfaitement calculée du Triptyque des Frari (1488, Venise, église des Frari). Bellini médite la leçon d'Antonello et en assimile l'abstraction, la rigueur géométrique des volumes et l'organisation de l'espace, mais, en même temps, une luminosité nouvelle, nettement atmosphérique, imprègne la composition, adoucit le relief des plans de la campagne de la Transfiguration (v. 1485, Naples, Capodimonte). Dans l'univers clos de la Pala de S. Giobbe (v. 1485, Venise, Accademia), la lumière, mêlée de pénombre et des reflets dorés de la mosaïque, enveloppe les volumes et humanise tout ce que Bellini emprunte à Antonello. En aspirant à un espace plus régulier, plus solennel et plus monumental, Bellini recherche en même temps des effets plus picturaux, et ses oeuvres de cette époque (Paliotto du doge Barbarigo, 1488, Murano, S. Pietro Martire) préfigurent les tendances du cinquecento. La série de Madones à l'Enfant, présentées derrière un parapet et sur un paysage ouvert ou partiellement masqué par une tenture, exécutée v. 1490, révèle une impressionnante maîtrise de l'espace renaissant, une capacité d'invention toujours renouvelée, comparable à celle dont fera preuve le jeune Titien dans la série de ses portraits.

De ses différents séjours en Vénétie, en Romagne et dans les Marches, Giovanni rapporte la vision de bourgs médiévaux, ceints de murailles et adossés à de fertiles collines, et de ponts jetés depuis des siècles au-dessus des rivières. Cette vision constitue la plus profonde interprétation du paysage italien, dont on peut suivre l'évolution de l'histoire civile : le campanile ravennate subsiste en même temps que le campanile roman ou que la tour gothique. C'est un paysage historique qui se fond totalement dans le paysage naturel, où la nature elle-même, comme ces collines ordonnées par la main de l'homme, prend une signification, elle aussi, désormais historique. L'espace réel, rempli et coloré que Bellini avait décou-

vert dans la peinture de Piero della Francesca, reflète un naturel qui n'est jamais dû à des effets purement réalistes, mais qui jaillit d'un sentiment très vif pour les apparences colorées du monde. La construction de l'espace semble alors se produire d'instinct, née d'une émotion provoquée par un instant particulier de la lumière, par un moutonnement de nuages dans un ciel diaphane. La rigueur d'un plan perspectif semble être totalement absorbée par la libre orchestration du ton.

L'Allégorie sacrée (Offices) annonce les oeuvres du début du cinquecento : Sainte Conversation Giovannelli (Venise, Accademia), Pietà (id.), la Madonna del Prato (Londres, N. G.), le Baptême du Christ (Vicence, S. Corona), la Pala de San Zaccaria (1505, Venise,

S. Zaccaria). Dès 1506, Dürer considère Bellini comme le peintre de Venise le plus marquant. Le paysage acquiert à ce moment une autonomie lyrique ; dans ce climat, les personnages vivent à leur tour dans une liberté jusqu'alors inconnue. Dans la Pala de San Zaccaria, les figures s'animent dans la luminosité rayonnante de l'abside ouverte à la nature. La couleur, pétrie d'ombre et de lumière, atteint ici les résultats les plus personnels obtenus par Giorgione. Dans ces oeuvres, la cadence spatiale des figures peut être considérée comme nouvelle réalité artistique ; elle s'épanouira dans les fresques (1503, Giorgione et Titien) du Fondaco dei Tedeschi et dans les volets d'orgue de S. Bartolomeo (Sebastiano del Piombo).

Les oeuvres qui se succèdent après 1510 (Madone, 1510, Brera ; Assomption, Murano ; pala de S. Crisostomo, 1513, Venise, S. Crisostomo) sont empreintes de la monumentalité et des qualités picturales des oeuvres de ses jeunes contemporains. Bellini, qui est à l'origine du nouveau courant, s'adapte parfaitement à lui (le Festin des dieux, 1514, Washington, N. G. ; la Femme à sa toilette, 1515, Vienne, K. M. ; la Dérision de Noé, musée de Besançon). Son classicisme, qui ignore toute différence entre le sacré et le profane, n'est pas altéré par le goût nouveau pour les sujets antiques ou profanes. Au contraire, ces thèmes lui permettent de répondre au classicisme trop systématique de la nouvelle génération. De sa Dérision de Noé se dégage un attachement profondément juvénile aux valeurs de la vie, un abandon sans limite à l'existence. Le rouge framboise de la draperie déployée, l'incarnat doré et vivant de Noé tombé à la renverse, le vert tendre de l'herbe, la coupe caressée par le poudroisement de la lumière, tout cela se détache sur un fond de vignes, de feuilles blondes qui se teintent de

rouille. Son classicisme reste le même dans cette provocante affirmation naturaliste, dont le caractère absolu n'exista que dans sa vieillesse. Ainsi se termine le parcours – il est peu d'autres exemples d'une telle évolution – d'un artiste qui conduisit la peinture vénitienne des molleses de la fin du gothique au seuil de la peinture moderne.

BELLMER Hans, peintre, dessinateur et

graveur français d'origine allemande

(Katowice 1902 - Paris 1975).

Tempérament indépendant et rebelle à l'autorité paternelle, il vient à Berlin en 1922, où il suit les cours de la Technische Hochschule (1923-1924), se lie avec Georg Grosz, et, au cours d'un séjour de trois mois à Paris (hiver 1924-1925), découvre Pascin et prend contact avec les surréalistes. Il doit travailler de 1926 à 1932 comme dessinateur de publicité industrielle. Son art prend forme à partir de la Poupée, mannequin de petite fille dont les membres disloqués et l'expression sentimentale niaise ou équivoque offrent le contraste le plus saisissant et l'aliment le plus vivace à la troublante imagination érotique. À la fin de 1938, Bellmer s'installe à Paris et fréquente le groupe surréaliste. Dessinateur, il procède techniquement de la grande tradition germanique, celle de Grünewald et de Hans Baldung. En esprit, son

downloadModeText.vue.download 67 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

66

art est spontanément surréaliste, dans l'expression jaillissante de la « beauté convulsive » réclamée par André Breton ; inlassablement, Bellmer inventorie le domaine interdit de l'érotisme, où concourent l'obsession adolescente, le rêve freudien, la rancune virile et le dégoût de la satiété. Ses courbes chantantes et dures, modelant volumes et cavités, témoignent en faveur d'une lancinante absence ou d'une évidence chaotique aussi désespérée (Mains de demi-mijaurée, 1934 ; Talon-aiguille, 1961). Visionnaire et voyeur, ses « transferts anatomiques » (nez-phallus, narines-testicules, visage se formant sous les fesses) témoignent de la richesse associative d'une imagination qui, dit-il, « puise exclusivement dans l'expérience corporelle » (l'Aigle mademoiselle, gravure du Petit Traité de morale, 1968). Outre ses dessins, Bellmer laisse des peintures, des gravures (à partir de 1944), des sculptures. Il illustre

notamment Alcools d'Apollinaire (1948), Justine de Sade (1950), Dialogues de Joë Bousquet (1958).

Il expose dans la plupart des manifestations du groupe surréaliste de 1935 à 1958 et participe à la Documenta de Kassel en 1966. Il a plusieurs expositions personnelles, au Stedelijk Museum d'Amsterdam (1970), au C. N. A. C. de Paris (1971). En 1983, le M. N. A. M. de Paris présente son travail photographique. Aujourd'hui présente dans de grands musées (Paris, M. N. A. M., et New York, M. o. M. A.), cette oeuvre rare ne fut longtemps accessible que dans les coll. part.

BELLOTTO Bernardo

(dit aussi Canaletto le Jeune),

peintre italien

(Venise 1721 - Varsovie 1780).

Fils de Lorenzo et de Fiorenza Canal, soeur de Canaletto, il travaille dans l'atelier de celui-ci dès 1735. Entre 1738 et 1743, il est inscrit à la corporation des peintres vénitiens. Le 8 décembre 1740, il signe et date un dessin du Campo dei Santi Giovanni e Paolo de Venise (musée de Darmstadt), dont on retrouve le même sujet dans une peinture conservée au musée de Springfield (Mass.) et dans lequel il montre déjà un accent personnel dans l'interprétation de la veduta de Canaletto. En 1742, Bellotto se rend à Rome et probablement à Florence et à Lucques – on date habituellement de cette époque la vue du Pont Saint-Ange (Detroit, Inst. of Arts), où l'intensité des ombres et l'ampleur panoramique prennent déjà un aspect très original. Son orientation naturaliste, qui désormais le distingue nettement de Canaletto, peut être due à l'étude de quelque chef-d'oeuvre d'un vedutiste du XVIIe s. (Viviano Codazzi ?) et aussi au contact de Joseph Vernet, de peu son aîné, qui, à Rome, a pu le conduire à apprécier certains traits de perfection « hollandaise » dans les paysages de Claude Lorrain. Au cours des années suivantes, Bellotto ne réside pas régulièrement à Venise. En 1744, il travaille en Lombardie pour le comte Antonio Simonetta (Vue de Vaprio sur l'Adda, Metropolitan Museum ; la Villa Melzi d'Eril à la Gazzada, Brera). À Turin, en 1745, il peint pour Charles-Emmanuel III de Savoie

des Vues de Turin (Turin, Gal. Sabauda). Durant cette période, comme en témoignent certaines de ses oeuvres (Dresde, Gg), il séjourne aussi à Vérone, où il semble avoir rencontré

le peintre Pietro Rotari. L'étude des portraits de Vittore Ghislandi et des peintures à sujets populaires de Giacomo Ceruti renforce sa profonde vocation naturaliste. En juillet 1747, Bellotto s'installe à Dresde, avec sa femme et son fils Lorenzo, à la cour de Frédéric-Auguste II de Saxe. Nommé peintre de la Cour en 1748, il reste au service de Frédéric-Auguste jusqu'en 1758. Au cours de cette période, il exécute une série de 14 Vues de Dresde (Dresde, Gg) et réalise son chef-d'oeuvre dans les 11 Vues de Pirna (id.), série qu'il reprend en format réduit pour le comte de Brühl, Premier ministre, et pour plusieurs amateurs particuliers. Il réalise aussi de belles vues de la Forteresse de Königstein (1756-1758, Washington, N. G.). On peut supposer qu'il a tiré profit d'une nouvelle méditation des grands paysagistes hollandais du siècle précédent, en particulier des vues urbaines de Gerrit Berckheyde et de Jan Van der Heyden (il a laissé une gravure d'après un tableau, attribué à ce dernier, qui se trouvait dans la collection du comte de Brühl) ainsi que des « Flachlandschaften » (paysages de plaine) de Philips de Koninck. Bellotto est à Vienne, au service de Marie-Thérèse, de 1758 à 1761, où il exécute notamment les Sept Grandes Vues de Vienne et de ses environs (Vienne, K. M.) ; il est à Munich en 1761 (Vue de Munich, Bayerisches Nationalmuseum), puis retourne à Dresde en 1762. Frédéric-Auguste II et le comte de Brühl meurent en 1763. Bellotto perd sa charge de peintre de la Cour, mais, à la fondation de l'Académie des beaux-arts, en 1764, il obtient un poste de professeur de perspective. Il produit alors ses Vues imaginaires (Dresde, Gg ; musée de Varsovie) ainsi que des Allégories (Dresde, Gg). Durant cette « seconde période saxonne », il abandonne progressivement l'agencement large et préimpressionniste qui marqua ses travaux de Pirna. Son style atteint alors une précision analytique de type néo-classique et néo-hollandais (analogue à celle d'un Johann Zoffany ou d'un Philip Hackert) qui distingue ses oeuvres de la dernière période polonaise. En 1767, Bellotto part pour se rendre à Saint-Petersbourg, mais Stanislas Auguste Poniatowski le retient à Varsovie, où il restera jusqu'à sa mort, et le nomme peintre de la Cour en 1768. Bellotto exécute alors sa célèbre série des Vingt-Quatre Vues de la ville (musée de Varsovie) et deux tableaux historiques : l'Élection de Stanislas Auguste (1778, id.) et l'Entrée de Georges Ossolinski à Rome en 1663 (1779, musée de Wrocław).

BELVEDERE Andrea, peintre italien

(Naples 1652 - id. 1732).

Il est le dernier grand représentant de l'école

napolitaine de nature morte du XVII^e siècle. Sa manière, issue de la tradition locale des peintres du genre, de Porpora à Giuseppe Recco, emprunte aussi les raffinements des peintres de fleurs. On relève parfois dans son oeuvre quelques accents romantiques et une tendance précoce au rythme rococo, due à l'assimilation de certains thèmes décoratifs que

la peinture française (Monnoyer), à la même époque, transmettait à l'Espagne. Il fut attaché à la Cour madrilène de 1694 à 1700. À son retour à Naples, il exécuta ses derniers tableaux de fleurs (Prado), puis renonça à la peinture pour se consacrer presque exclusivement au théâtre. Surtout peintre de fleurs, il peignit également des tableaux de genre (poissons, fruits). Un groupe important de ses natures mortes est conservé à Sorrente (musée Correale) ; il est aussi représenté au Prado, au Louvre, à Naples (Capodimonte et musée de S. Martino), à Florence (Pitti, musée Stibbert), à Malte (musée de La Valette).

BEMBO (les), peintres italiens

originaires de Crémone.

Bonifacio (connu de 1447 à 1477) fut au service de Francesco et Galeazzo Sforza au château de Pavie et à l'église S. Agostino de Crémone. Sa personnalité est controversée car, de ses travaux connus par des documents, seuls subsistent les Portraits de Francesco Sforza et de Bianca Maria Visconti (1461-1467, Crémone, S. Agostino). Cependant, on lui attribue toute une série d'oeuvres : les Cartes des tarots, souvent contestées (Bergame, Accad. Carrara ; Brera ; New York, Pierpont Morgan Library), les dessins illustrant l'Histoire de Lancelot (Florence, B. N., ms. palat. 566), les panneaux de plafond relatant des Scènes bibliques (musées de Crémone, de Trente, de Torcello) et les Saints Alexis et Julien (Brera) correspondraient à la première période de son activité, dans la tradition lombarde, comparable à celle des frères Zavattari. Les fragments de fresques de la chapelle Cavalcabo de S. Agostino à Crémone et le triptyque comprennent le Couronnement de la Vierge (musée de Crémone), la Rencontre d'Anne et de Joachim et l'Adoration des mages (coll. part.). Ils offrent une vision plus ample et une conception plus évoluée de la représentation de l'espace, reflétant l'intérêt que Bonifacio porta à l'oeuvre de Masolino à Castiglione Olona avec déjà, en outre, une note padouane. Bonifacio est enfin sans doute le principal responsable de la décoration picturale de

la chapelle ducale au Castello Sforzesco à Milan.

Il représente avec son frère Benedetto ; bien que de manière différente, la dernière phase du Gothique tardif lombard au moment où commence à s'imposer l'art de Foppa et où se perçoit déjà un écho de la nouvelle culture padouane.

Benedetto (connu de 1462 à 1493), son frère, a une personnalité moins complexe ; sa culture est orientée vers l'art vénéto-padouan (Squarcione, Jacopo Bellini, les Vivarini). En 1462, il peint le polyptyque provenant du château de Torrechiara, près de Parme (Milan, Castello Sforzesco), et les fresques de la Sala d'oro du Castello Sforzesco. Il est également l'auteur de la Madone avec saint

downloadModeText.vue.download 68 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

67

Georges et saint Thomas, fragment de polyptyque, du musée de Crémone.

BEN (Benjamin Vautier, dit), artiste français (Naples 1935).

Cherchant à faire son entrée dans l'histoire de l'art à l'âge de vingt ans, il choisit d'exécuter comme forme abstraite inédite une banane. Les critères qui motivèrent son choix furent ceux privilégiés par l'idéologie créatrice du XXe s., la nouveauté et l'exaltation de l'ego. Cependant, Ben se révèle très vite plus caustique dans sa mise en question du phénomène artistique. Profondément marqué par Duchamp, il décide en 1960 de porter à son paroxysme la logique du ready-made et signe systématiquement ce qui ne l'avait jamais été, les poules, les trous, Dieu. Prônant par ailleurs la dissolution entre l'art et la vie, il déclare : « Tout est art. » Ainsi, en 1962, lorsqu'il est invité à participer à la Misfits Fair de Londres, Ben passe quinze jours dans la vitrine d'une galerie. De retour à Nice, où il vit depuis 1945, il se lance dans une active opération de propagande pour Fluxus, dont il est désormais membre ; fidèle à l'esprit turbulent du groupe, il multiplie ses « actions » (traverser un port à la nage, 1963), définit comme œuvres des attitudes (« Attendre Ben est un art », 1967), s'adonne au Mail-Art, ou bien encore organise le premier festival mondial Non-Art, Anti-Art, La Vérité est Art (1969). Durant tout ce temps, le magasin de Ben (1975, Paris, M. N. A. M.) aura été le lieu

de rencontre, de débat, ou d'exposition de toute une frange de l'avant-garde (nouveau réalisme, Supports/Surfaces, Fluxus). Mais, depuis la fin des années soixante-dix, Ben, déçu et lassé par le petit monde de l'art contemporain, préfère, avec les moyens qui sont les siens, consacrer son temps à une cause qu'il juge plus noble et moins futile, la reconnaissance des minorités culturelles (ethniques, régionales). C'est donc loin du centralisme parisien, à Marseille (M. A. C.) qu'a eu lieu en 1995 sa première rétrospective.

BENCOVICH Federico, peintre italien

d'origine dalmate

(Venise ? v. 1677 - Gorizia 1756).

Il se forma d'abord à Bologne chez Cignani, mais il fut par la suite, comme Piazzetta au même moment, fortement influencé par la nouvelle et stimulante vision de G. M. Crespi. Vers 1710, il est de retour à Venise, où il s'impose parallèlement à Piazzetta par un sentiment poétique personnel, fondé sur un clair-obscur très accusé, qui contraste nettement avec le goût rococo dominant. Dans le Sacrifice d'Iphigénie de la coll. Schönborn de Pommersfelden, par exemple, la tension expressionniste est atteinte par l'effet violent et hallucinant de la lumière, qui transfigure les personnages. En 1716, l'artiste se rend à Vienne, où il retournera une quinzaine d'années plus tard (de 1733, date de sa nomination comme peintre de la cour de l'évêque de Bamberg et Würzburg, à 1743) après une nouvelle période de travail à Venise et un voyage à Milan (v. 1730). Sa présence à Vienne marquera la peinture autrichienne du

XVIIIe s. (Maulbertsch, Troger). Son influence marqua aussi le jeune Tiepolo.

BENEFIAL Marco Giovanni Antonio,

peintre italien

(Rome 1684 - id. 1764).

Fils d'un Français et d'une Romaine, il fut formé à Rome auprès du Bolognais Bonaventura Lamberti dans le respect de l'Antiquité et de Raphaël ; il travaille d'abord pour les églises des Marches (v. 1705 à Macerata, Iesi, Ancône, Pesaro) ; mais bientôt, devant la désaffection du public, il doit s'associer avec Francesco Geronzi (v. 1711), puis avec Evangelisti (1725-1750). Dans le XVIIIe s. romain, il fait figure d'indépendant, en opposition ouverte avec les milieux officiels : il ne fut ainsi reçu à l'Aca-

démie de Saint-Luc qu'en 1741 pour en être exclu en 1755, puis de nouveau admis. Il s'était imposé la tâche de rénover la peinture romaine telle que la pratiquaient les disciples, souvent superficiels, de Maratta et de Trevisani, et prônait dans ses leçons de l'Académie le naturel, l'observation, l'étude de la nature, le dessin sur le modèle, dans une perspective classique. C'est ainsi qu'il ouvrit la voie à Subleyras, à Batoni, à Mengs et aux néo-classiques. Mais, plus grand par son action polémique que par sa production, il ne montre pas de développement cohérent : alors que certaines oeuvres restent liées à la tradition marattesque (Mort de sainte Agnès, Rome, S. Trinità in via Condotti), ou de Gaulli (Pyrame et Thisbé, Rome, G. N. d'Arte Antica), d'autres, tranchant sur l'époque, tentent de renouer avec la tradition bolonaise (4 tableaux de la Passion du Christ de la collégiale de S. Crocifisso à Monreale, 1720-1727) ou témoignent d'un sens du drame (Bozzetti pour la décoration du dôme de Viterbe, 1720, musée de Viterbe ; Massacre des Innocents, v. 1730, coll. part. ; deux scènes de la Vie de sainte Marguerite, 1732, Rome, Aracoeli).

BENING (les), miniaturistes flamands.

Alexandre (? - Gand 1519) entre le 19 janvier 1469 à la gilde des peintres de Gand, sous le parrainage d'Hugo Van der Goes et de Juste de Gand. Plusieurs fois signalé à Bruges, il revient à Gand à la fin de sa vie. On lui doit l'illustration du Traité de la consolation de Boèce (Paris, B. N.), les Livres d'heures d'Englebert de Nassau (Oxford, Bodleian Library), de Philippe le Hardi (Vienne, B. N.) et de Marie de Bourgogne (Berlin, cabinet des Dessins). Son style se caractérise par la riche ornementation des bordures (fleurs, animaux, architectures, personnages), dont il est le premier à teinter le fond.

Simon (Gand v. 1483 - Bruges 1561), son fils, est mentionné à Bruges de 1508 à 1561. Son oeuvre, abondante, se maintient dans la tradition brugeoise de la fin du XVe s. (décor en pleine page avec marges en trompe-l'oeil) et son oeuvre constitue le point culminant de l'école des miniaturistes ganto-brugeois. Ses personnages trapus, son sens plastique, sa définition claire de l'espace doivent beaucoup à Gérard David. On lui attribue avec vraisemblance une part importante de l'illustration du Bréviaire Grimani (Venise, bibl.

Marciana) et de rares peintures sur vélin collé sur bois, de très petit format, traitées avec la minutie de la miniature (Triptyque de saint Jérôme, Escorial ; Adoration des Mages,

Louvre ; Saint Jérôme pénitent, id.).

BENTON Thomas Hart, peintre américain

(Neosho, Missouri, 1889 - Kansas City 1975).

Après un an d'études à l'Art Inst. de Chicago (1907), il se rend à Paris, où il reste jusqu'en 1912 et où il se lie d'amitié avec MacDonald-Wright. Il témoigne alors d'un goût très vif pour les innovations de l'avant-garde, passion qui se démentira vite. À son retour aux États-Unis, il devient en effet le chef de file et le porte-parole des « Régionalistes », peintres attachés aux valeurs les plus traditionnelles de la vieille Amérique : chantres nostalgiques de la vie rurale des plaines à blé de l'Ouest et des champs de coton du Sud, censeurs de la vie « décadente » des grandes cités, ils sont opposés à l'internationalisme et au modernisme. Personnage véhément, Benton a pratiqué un art composite où se retrouvent curieusement mêlés des personnages boursouflés et michélangelesques, des déformations expressionnistes et des traits propres à l'imagerie populaire (Cotton Pieckers, Georgia, 1932 ; July Hay, 1943, Metropolitan Museum). Le meilleur de cet art est exprimé dans de vastes décors muraux pour édifices publics, comme à l'université de l'État d'Indiana et à la New School for Social Research de New York. Benton fut nommé, en 1926, à l'Art Student's League de New York, où il fut professeur, notamment, de Jackson Pollock. Une rétrospective itinérante de son oeuvre a eu lieu aux États-Unis en 1989-1990.

BENVENUTO DI GIOVANNI, peintre italien
(Sienne 1436 - id. v. 1518).

Dès 1453, des documents le signalent en qualité d'aide de Vecchietta à S. Giovanni de Sienne, mais il n'est pas possible de discerner quelle fut sa part dans l'exécution des fresques de cette église. Il apparaît en 1466 avec l'Annonciation de S. Girolamo, à Volterra, peinture d'une élégance subtile et un peu sèche, mais l'Adoration des mages (Washington, N. G.) est sans doute plus ancienne : elle présente encore, avec un heureux anachronisme, des motifs iconographiques et stylistiques du Gothique tardif. On y sent la désaffection précoce que Benvenuto di Giovanni ressentit à l'égard de Vecchietta et des recherches parallèles à celles de Matteo di Giovanni. Les oeuvres postérieures restent de goût archaïsant et conservateur ; elles gardent les mêmes caractères : finesse exaspérée dans la technique, sécheresse précieuse dans les rythmes plastiques, mêlant les éléments de culture siennoise à la froideur formelle empruntée aux modèles de Benozzo Gozzoli.

On les retrouve plus nettement encore après l'Adoration des bergers (1470, Pin. de Volterra), en particulier dans le polyptyque de S. Michele de Montepertuso (1475), le triptyque Madone et saints (1479, Londres, N. G.) ou l'Ascension (1491, Sienne, P. N.). Dans ses dernières années, sa production se confond presque avec celle de son fils et disciple, Girolamo di Benvenuto. Outre les retables (souvent pourvus

downloadModeText.vue.download 69 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

68

d'une prédelle ; les panneaux de certaines de ces prédelles sont auj. dispersés ou détachés du panneau principal, telle la Prédelle de la Passion de la N. G. de Washington ou les fragments de prédelle du Petit Palais d'Avignon), l'oeuvre, assez abondant, de Benvenuto di Giovanni comprend des Madones, quelques fresques, des vitraux (dôme de Grosseto) et des tablettes pour la Biccherna (Archives de Sienne).

BERCHEM Nicolaes Pietersz,

peintre néerlandais

(Haarlem 1620 - Amsterdam 1683).

Fils d'un peintre de natures mortes, Pieter Claesz, il se forma auprès de Jan Van Goyen, Nicolaes Moyaert, Pieter Grebber et Jan Wils, mais ces artistes ne semblent pas l'avoir influencé. En 1642, il entre dans la gilde des peintres de Haarlem. Les oeuvres de son concitoyen Pieter Van Laer, rentré à Haarlem en 1639 après un voyage en Italie, semblent alors retenir toute son attention. En effet, le thème du paysage méridional, où l'accent est mis sur les bergers et leurs troupeaux, a été introduit par Van Laer v. 1630 et constitue le motif principal du répertoire de Berchem (Paysage avec Laban et Rachel, 1643, Munich, Alte Pin.). L'artiste visita l'Italie une première fois entre l'hiver 1642 et 1645. Au cours de cette période, Berchem groupe ses bergères et ses animaux autour d'un bouquet d'arbres qui limite le tableau sur l'un de ses côtés ; sa manière, encore un peu maladroite, évoque celle de Van Laer. Vers 1650, le peintre a exécuté quelques scènes bibliques et mythologiques remarquables, qui rappellent les tableaux historiques de Salomon de Bray et de Caesar Van Everdingen. Ce n'est qu'après 1650 que le talent de paysagiste de Berchem commence à s'affirmer, peut-être sous l'influence d'un second voyage en Italie, qui aurait eu lieu dans les années 1653-1656

(Paysage aux grands arbres, 1658, Louvre). Ce qui est sûr, c'est que les oeuvres de Jan Both et de Jan Asselijn, exactement contemporains, l'influencent d'une manière précise. Esprit particulièrement inventif et universel, Berchem n'a rien d'un éclectique. En utilisant une série de motifs – collines, eaux, arbres, bergers, animaux –, il atteint à une diversité dans la composition, le style et l'atmosphère (Paysage avec des animaux, 1656, Rijksmuseum). En une seule année, il exécute parfois des toiles qui diffèrent profondément les unes des autres. Pourtant, un dynamisme nerveux, manifesté dans les oeuvres ultérieures, fait penser à Adam Pijnacker. Mais Berchem sait toujours trouver l'équilibre entre un mouvement inventif et une composition maîtrisée jusque dans les détails. On connaît plus de 800 tableaux de sa main ainsi que des séries de gravures avec bergers et animaux et un grand nombre de dessins. Son oeuvre, qui semble annoncer le style rococo (Concert sur une place publique, musée de Rouen), a exercé une grande influence, en particulier sur la scène pastorale française du XVIIIe s. (Paysage à la tour, 1656, Rijksmuseum). Il fut considéré comme l'un des maîtres les plus estimés du XVIIe s. hollandais jusqu'à la fin du XIXe s., mais son oeuvre, qui connut un discrédit pendant la période impression-

niste (l'Anglais John Constable avait conseillé aux collectionneurs de brûler leurs tableaux de Berchem), bénéficie de nos jours d'un regain de faveur.

Berchem est représenté dans la plupart des grands musées, au Rijksmuseum, au Louvre, à Dresde (Gg), à l'Ermitage, à Londres (N. G.), à Munich (Alte Pin.).

BERCKHEYDE (les), peintres néerlandais.

Job (Haarlem 1630 - id. 1693) peignit des architectures urbaines (Oudegracht de Haarlem, 1666, Mauritshuis) dans des tons chauds et un sentiment délicat de la lumière ; il eut le mérite d'initier son frère Gerrit à un genre qui devait faire sa célébrité. On lui doit également des intérieurs d'églises (son sujet favori en ce domaine : Saint-Bavon de Haarlem, 1674, Rijksmuseum), des scènes de genre dans le goût leydois, quelques scènes bibliques et même des portraits. Un bon exemple de sa manière, comparable à celle d'Emmanuel de Witte, se voit à Rotterdam (Bourse d'Amsterdam, B. V. B.). Moins connu que Gerrit, il fut sans doute un artiste d'une personnalité plus forte, comme en témoigne l'Or de Gratch à Haarlem (Mauritshuis).

Gerrit (Haarlem 1638 - id. 1698) est, avec Van der Heyden, le plus connu des peintres d'architectures néerlandais, spécialisé comme lui dans les vues urbaines. Il fut l'élève de Frans Hals et de son frère Job, à qui il dut sa formation de peintre topographe. Les deux frères devaient d'ailleurs faire un voyage en 1650 en Allemagne et aller travailler à la cour du prince palatin à Heidelberg. Si Gerrit n'est pas moins précis et exact que son frère, sa palette est beaucoup plus discrète et nuancée, sa lumière plus froide. L'harmonie de ses gris et de ses bruns possède une belle rigueur avec parfois de curieuses tonalités mauves, et fait presque oublier la monotonie de ses descriptions topographiques, trop exactes. Parmi ses motifs préférés, citons la Grande Place d'Haarlem (musée de Lyon ; Offices ; Londres, N. G.), le Dam d'Amsterdam (Rijksmuseum ; Louvre), le Binnenhof de La Haye. On lui doit aussi quelques curieuses Vues de forêt (Rijksmuseum). Le musée de Douai conserve un exceptionnel Berckheyde : Vue de la Spaarne à Haarlem (1667). Très célèbre à son époque, l'artiste a eu de nombreux imitateurs.

BERGH Sven Richard, peintre suédois

(Stockholm 1858 - id. 1919).

Fils du paysagiste Edvard, il est élevé dans un milieu d'artistes aisés. Après des études à l'Académie des beaux-arts de Stockholm, il retrouve en 1880, à Paris, en Bretagne et à Grez-sur-Loing, les peintres Scandinaves attirés par le symbolisme : en 1887, il peint Séance d'hypnotisme (Stockholm, Nm). En 1886, avec Ernst Josephson et Karl Nordström, il dirige le mouvement d'opposition contre l'Académie suédoise et tient, jusqu'à la fin de ses jours, une place prépondérante dans l'Association des artistes de son pays (Konstnärsförbundet), fondée la même année. À Paris, il semble d'abord

opter pour une peinture réaliste, proche de Bastien-Lepage : Après la pose (1884, musée de Malmö), Portrait de Nils Kreuger (1883, Copenhague, S. M. f. K.), Ma femme (1885, musée de Göteborg). Citons une toile de plein air, de caractère plutôt impressionniste : Journée printanière à Meudon (1886). L'évolution de Bergh vers une peinture plus proche de l'intuition et de l'imagination, et parallèle aux recherches d'Ibsen, est très nette dans la Fille et la Mort (1888, Stockholm, Waldemarsudde) et dans le portrait expressif du peintre Eva Bonnier (1889, Stockholm, Nm). En 1893-1896, il fonde avec Karl Nordström et Nils

Kreuger « l'école de Varberg », sous l'influence de Gauguin, et peint des paysages à caractère monumental et expressif, près de Göteborg, en ayant « recours aux couleurs et aux formes qui sont aujourd'hui celles de notre pays et de notre peuple » : Vision (1894, Stockholm, Nm), le Chevalier et la Pucelle (1897, Stockholm, Thielska Gal.), Soir d'été du Nord (1899-1900, Göteborg Art Gal.). Mais sa principale activité est plus tardive et concerne le portrait : les Administrateurs de l'Association des artistes (1903, Stockholm, Nm), August Strindberg (1905), Gustaf Fröding (1909). Théoricien, Richard Bergh exposa dans Ce qu'était l'objectif de notre lutte (1905) le but de l'Association des artistes. Comme professeur, il préconisa des formes d'enseignement non conformistes. Directeur du Nationalmuseum de Stockholm à partir de 1915, il apporta des réformes radicales dans la pédagogie de l'art et dans l'initiation du peuple à la culture. Un choix de ses essais les plus importants a paru en 1908, en un volume intitulé De l'art et d'autre chose.

BERGHE Frits Van den, peintre belge

(Gand 1883 - id. 1939).

Fils du bibliothécaire de l'université de Gand, il suit les cours de l'Académie et vécut à Laethem-Saint-Martin, où il partage un atelier avec Albert Servaes, de 1904 à 1914, excepté un séjour de six mois aux États-Unis (1913). Durant cette période, il peint, dans un style post-impressionniste des paysages rappelant Théo Van Rysselberghe, des portraits symbolistes et des scènes d'intérieur. Devant l'invasion allemande, il gagne Amsterdam, où il retrouve Gustave De Smet, dont l'itinéraire se confond en grande partie avec le sien jusqu'en 1926. Il s'initie en Hollande au cubisme, prend contact avec l'expressionnisme allemand par l'intermédiaire de revues ainsi qu'avec l'art nègre. Il exécute alors (1919-1920) des gravures sur lino et sur bois, dans un style lourd, fortement simplificateur et dont les composantes, érotique ou poétique, se maintiendront par la suite (l'Attente, bois, 1919 ; le Peintre du soleil, bois, 1920) ; les peintures présentent les mêmes caractères et témoignent d'une certaine analogie avec l'art de Die Brücke (le Semeur, 1919, Ostende, musée provincial d'Art moderne ; Portrait de Mme Brulez, 1920). Plus discrète, l'influence du cubisme apparaît dans des tableaux de facture plus légère, où les problèmes de l'espace l'emportent sur ceux de l'expression (Malpertuis, 1922). De retour en Belgique (1922), Van den Berghe s'installe avec De Smet

downloadModeText.vue.download 70 sur 964

à Afsnée et, en 1926, s'établit à Gand, qu'il ne quittera plus. Ces quelques années sont celles de sa participation majeure à l'expressionnisme flamand ; le milieu provincial et rural du pays gantois lui inspire d'abord une imagerie d'une robuste plasticité, d'une couleur à la fois chaude et souple (Dimanche, 1923, Bruxelles, M. R. B. A. ; la Lys, 1923, musée de Bâle), mais dont la fraîcheur et l'humour cèdent rapidement à une inquiétude onirique et à un érotisme proches du climat surréaliste (l'Éternel Vagabond, 1925, musée d'Ostende ; le Flûtiste, 1925, musée de Bâle). Au même moment, des scènes urbaines traitent de manière personnelle les thèmes du réalisme européen autour de 1925, dans un esprit satirique et sarcastique (Cinéma, gouache sur papier, v. 1925-1926, Bruxelles, M. R. B. A. ; Scènes de maison close I, II, III, gouaches, 1927). Le changement plus net du style et de la vision s'effectue v. 1927, quand les personnages perdent de leur pesanteur matérielle et sociale, tandis que les rapports de l'homme avec le monde sont étrangement perturbés (l'Homme des nuages, 1927, musée de Grenoble ; Naissance, 1927, musée de Bâle). À partir de 1928, le raffinement de la couleur (souvent une dominante rouge-orangé et or) et de la matière est mis au service d'évocations où le fantastique (Mercure) le dispute aux monstres et plus rarement à une poésie moins crispée (l'Escarpolette, 1930 ; Cavalier de rêve, 1939). Durant ces années, Van den Berghe collabore avec ses dessins au périodique satirique Koekoek et au journal gantois socialiste Vooruit. Parallèlement, il participe à la vie artistique belge comme secrétaire de la gal. l'Époque qui, fondée en 1927, présente des oeuvres du courant surréaliste. Certains dessins, à l'encre de Chine, restituent de manière saisissante l'humanité exsangue des camps de concentration. Si l'oeuvre peinte des années trente présente parfois des rapports avec Ensor et Ernst, il illustre néanmoins un aspect flamand du surréalisme qui fait appel à une imagination plus picturale, contrepoint à l'engagement politique de l'artiste, dont l'oeuvre est une des plus symptomatiques de l'entre-deux-guerres en Belgique.

Van den Berghe est bien représenté dans les grands musées belges ; le catalogue des peintures, établi en 1966, comprend 430 numéros. Des rétrospectives de son oeuvre ont eu lieu en 1962 au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et en 1984 au musée des Beaux-Arts de Gand.

BERGOGNONE ou BORGOGNONE

(Ambrogio da Fossano, dit), peintre italien
(documenté à Milan de 1481 à 1522).

Dans ses premières oeuvres, telles que la Pietà (La Gazzada, villa Cagnola) et la Déposition (musée de Budapest), certainement commencées v. 1480, Bergognone, bien qu'influencé par Foppa, apparaît intimement lié au goût flamand de la lumière et de la couleur que lui transmet peut-être le mystérieux Zanetto Bugatto, élève de Rogier Van der Weyden, ou qu'il emprunta à l'art ligure. Les grands retables représentant la Madone et l'Enfant avec des saints (Milan, Ambrosienne, provenant de l'église S. Pietro in Ciel d'Oro à Pavie ; Arona, collégiale), qu'il exécuta entre 1480 et 1490, tout en suivant le

plan de composition innové par Giovanni Bellini, se réfèrent plus directement à Foppa, mais avec une raideur d'icône et un emploi fastueux des ors qui alourdiront toujours un peu les grandes oeuvres « officielles » de Bergognone. De 1488 à 1494 date la première phase de ses travaux à la chartreuse de Pavie, qui fut aussi la plus fructueuse. On sait par les documents que Bergognone y exécuta 9 retables au moins, dont 7 subsistent : 4 sont encore en place, 1 se trouve à la N. G. de Londres (la Madone et l'Enfant avec les deux saintes Catherine) et 1 au musée de Pavie. Les fragments d'un 7e retable sont conservés à la chartreuse de Pavie et à Milan (coll. part.). La Crucifixion (1490, chartreuse de Pavie) et le Christ portant sa croix (musée de Pavie) sont les chefs-d'oeuvre de cette série. La rigidité de l'agencement figuratif est compensée et, pour ainsi dire, effacée par la sensibilité et la vérité de la lumière jouant sur les étonnants fonds naturels, qui constituent le meilleur de l'art de Bergognone. Ce même lyrisme, cette même délicatesse argentée dans le jeu des couleurs, dans lequel persiste le goût flamand, sont exaltés dans les oeuvres de petites dimensions que l'on peut rattacher à cette série : prédelles avec les Scènes de la vie de saint Ambroise (Turin, Gal. Sabauda ; Bergame, Accad. Carrara ; musée de Bâle) et avec les Scènes de la vie de saint Benoît (musée de Nantes et Milan, Castello Sforzesco) ainsi que les célèbres Madones à l'Enfant, peintes dans l'atmosphère de paysages réalistes, typiquement lombards (Madone allaitant, Bergame, Accad. Carrara ; Madone au chartreux, Brera). Bergognone décora également de fresques le transept de l'église de la chartreuse.

Dans la période suivante (Christ portant sa croix, 1501, Londres, N. G. ; le Couronnement de la Vierge, fresque, v. 1508, Milan, voûte de

l'abside de S. Simpliciano), il chercha à renforcer plastiquement les formes en accentuant le clair-obscur sous l'influence de Léonard de Vinci. Il faut insérer dans cette période faste de la peinture de Bergognone la Déploration du Christ avec saint Jean-Baptiste du Petit Palais à Avignon. Dans les 4 « pale » des Scènes de la vie de Marie, à l'église de l'Incoronata de Lodi (entre 1500 et 1510), il tenta d'unir des personnages inspirés de Vinci, mais alourdis de fastueux décors architectoniques dans le style de Bramante, à ses échappées vers le paysage, qui restent admirables bien que, désormais, incohérentes. Le polyptyque de S. Spirito (Bergame, 1508), les Saints Roch et Sébastien (coll. part.) et les fresques de la sacristie de S. Maria della Passione à Milan reflètent encore une réelle qualité artistique, tandis que le Couronnement de la Vierge (1522, Brera) marque une incontestable décadence. L'art de Bergognone n'est pas sans postérité : ses paysages, comme l'a souligné Longhi, préparent au « goût de la réalité » que montrèrent les Bressians du XVIe s., tandis que la douceur piétiste de ses sujets religieux marque l'oeuvre de certains Lombards influencés par Vinci, celle de Luini et même encore celle des maniéristes de la fin

du XVIe siècle. Une exposition lui a été consacrée à Pavie en 1998.

BERJON Antoine, peintre français

(Lyon 1754 - id. 1843).

Le premier métier de Berjon – dessinateur de soierie – transparait dans ses peintures et ses dessins de fleurs (il fut professeur de la classe de fleurs à l'École des beaux-arts de Lyon de 1810 à 1823) ainsi que dans ses natures mortes, d'une pâte lisse aux couleurs claires, à la luminosité uniforme. Pastelliste et aquarelliste, Berjon fut aussi recherché par la société lyonnaise pour ses portraits, le plus souvent dessinés. Il exposa au Salon à Paris à plusieurs reprises entre 1791 et 1842. Il est représenté par un bel ensemble de natures mortes (Coquillages et madrépores) et des pastels au musée de Lyon ainsi qu'au musée des Tissus de la ville par des albums contenant des projets pour des tissus. Ses oeuvres figurent également dans les musées de Bagnères-de-Bigorre, de Montpellier et de Saint-Étienne ainsi qu'au Louvre (Bouquet de lis et de roses dans une corbeille posée sur une chiffonnière, 1814).

BERLINGHIERI (les), peintres italiens.

Berlinghiero (actif à Lucques, documenté de 1225 à 1235 ; mort en 1236). Un document

de 1228 nous apprend que, accompagné de ses fils Bonaventura et Barone et d'autres citoyens de Lucques, il prêta alors serment de paix avec les Pisans. Bien que le document l'appelle « melanese », il est certain qu'il était originaire de Lucques. Ses oeuvres connues (Crucifix peint du musée de Lucques, Madone du Metropolitan Museum) montrent bien l'origine de son art : le Crucifix de Lucques révèle, dans les types des figures et dans le chromatisme précieusement émaillé (révélé par la récente restauration), l'imitation de modèles byzantins ; cette imitation est également évidente dans la Vierge Odighitria, à mi-corps, peinte à la partie supérieure du crucifix. Un autre Crucifix, plus tardif, provenant de l'église de S. Salvatore de Fucecchio (maintenant au musée de Pise), vient d'être identifié : il porte la signature « Berlingierius Vulteranus me pinxit ».

Bonaventura (actif à Lucques, documenté de 1228 à 1274). Fils de Berlinghiero, il fut aussi miniaturiste. Le retable de l'église S. Francesco de Pescia (près de Pistoia), représentant Saint François et six scènes de sa vie, daté de 1235, est authentifié par sa signature. En raison de leur affinité avec cette oeuvre, un panneau avec Saint François recevant les stigmates (Florence, Accademia), un diptyque avec la Madone, et l'Enfant et la Crucifixion provenant du couvent de S. Chiara de Lucques (id.) ainsi que le Crucifix du couvent des Oblats à Florence ont été attribués à Bonaventura ou à son école. Ces oeuvres montrent une parfaite assimilation du courant byzantin de stricte observance qui régnait à Lucques dès le XIIe s. et au début du XIIIe s., courant illustré par le propre père de Bonaventura. Berlinghieri fut longtemps considéré comme le représentant d'une « manière nationale » cherchant à se

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

70

dégager des mécanismes stylistiques figés de la culture tardive byzantine et se distinguant par une veine intense et pathétique. Toutefois, certains critiques le jugent au contraire tout à fait étranger au grand renouvellement qui, à partir de l'époque romane, intéressa la meilleure part de l'art italien.

BERMEJO Bartolomé, peintre espagnol

(documenté de 1468 à 1495).

La carrière de ce peintre nomade, restée longtemps énigmatique, a pu être précisée grâce à la découverte de nouveaux documents et aux études menées depuis 1963 par J. Brown, E. Young et J. Berg Sobré. D'après la signature de la Pietà de la cathédrale de Barcelone, Bermejo serait né à Cordoue et vraisemblablement vers 1440. Mais ses premières oeuvres témoignent d'une connaissance précise de l'art tel qu'il était pratiqué à Gand et à Bruges : la Dormition de la Vierge (musées de Berlin) présente des similitudes iconographiques avec un tableau de même sujet peint par Petrus Christus, et le Saint Michel (Londres, N. G.) signé « Bartolomeus Rubeus » exécuté en 1468, pour l'église de Tous (Valence), rappelle l'archange du retable de Beaune de Van der Weyden et celui de Memling à Gdańsk pour les reflets sur l'armure. De cette première époque valencienne datent également la Vierge allaitant (musée de Valence), le Christ mort soutenu par deux anges (coll. Mateu de Barcelone), 4 panneaux relatant des épisodes de la vie du Christ (coll. Amatller et M. A. C. de Barcelone). Puis il travaille en Aragon ; pour l'église de Daroca, il peint le Retable de santa Engracia (Gardner Museum de Boston, musées de Daroca, de Bilbao et de San Diego, Calif.) et, entre 1474 et 1477, Saint Dominique de Silos (Prado), grandiose figure solennelle, hiératique et ruisselante d'or, d'une majesté paisible rarement égalée. Entre 1481 et 1486, il est de nouveau à Valence où le marchand génois Francesco della Chiesa lui commande le triptyque de la Vierge de Montserrat pour la cathédrale d'Acqui Terme (Italie). Il peint le panneau central et les Osona terminèrent les volets. À partir de 1486, il est à Barcelone et participe avec Jaime Huguet au concours pour les portes d'orgue de Santa Maria del Mar. Pour la cathédrale, il exécute la Pietà avec saint Jérôme et le chanoine Desplà, signée et datée 1490, oeuvre puissante, profondément originale par la vigueur expressive des figures et le traitement fantastique du paysage ; ensuite il trace le carton pour la verrière de la chapelle du baptistère représentant le Noli me tangere, exécuté par Fontanet entre 1493 et 1495. On lui attribue plusieurs panneaux aujourd'hui isolés : Saint Jean-Baptiste dans un paysage (musée de Séville), Saint Damien (musée de Lisbonne), Saint Isidore (Art Institute de Chicago). L'influence de Bermejo fut prépondérante sur les peintres de la Couronne d'Aragon dans la seconde moitié du XVe siècle.

BERNARD Émile, peintre français
(Lille 1868 - Paris 1941).

Intelligent et précoce, Bernard entre, dès 1884, à

l'Académie Cormon, où il rencontre Toulouse-Lautrec, Anquetin et Van Gogh et d'où il est

renvoyé en 1886 pour indépendance d'esprit. Dès ce moment, il étudie l'oeuvre de Cézanne et s'intéresse au Pointillisme. Il voyage en 1887 en Bretagne avec Anquetin et, séduit comme lui par la « japonaiserie », cherche à simplifier et à cloisonner les plans colorés (Pot de grès et pommes, 1887, musée d'Orsay). À Pont-Aven, en août 1888, il retrouve Gauguin et le stimule par l'audace théorique de ses oeuvres (Bretonnes dans un pré, coll. part. ; Madeleine au bois d'amour, 1888, musée d'Orsay) et ses propos doctrinaires. Avec lui, il formule et répand les principes du « synthétisme » et participe, pendant l'Exposition universelle de 1889, à l'exposition du café Volpini. Graveur, Bernard initie Gauguin à la zincographie (Bretonneries, 1889, musée de Mannheim), illustre les Cantilènes de Moréas (1888-1892) et cherche à retrouver l'esprit et la technique des xylographies médiévales (Crucifixion, 1894, Brème, Kusthalle). Une crise sentimentale et religieuse le plonge, dès 1889, dans une période d'impuissance créatrice, où il oscille entre l'influence de Cézanne et la fascination des maîtres italiens (Déposition, 1890, coll. part.). Un moment séduit par les projets d'« atelier des tropiques » de Gauguin, il rompt bientôt avec lui (1891), déçu de se sentir dépassé et écarté. Après quelques dernières oeuvres synthétiques (Bretonnes aux ombrelles, 1892, musée d'Orsay), il opte pour un traditionalisme mystique ou orientalisant, à la faveur d'un voyage en Italie, au Proche-Orient, puis en Égypte (1893-1904), et il défend cette position dans le Mercure de France et la Rénovation esthétique. Ses écrits, sa correspondance avec Van Gogh, Cézanne et Gauguin restent encore aujourd'hui une des principales sources de l'histoire de l'art à la fin du XIXe siècle.

BERNIN → BERNINIGian Lorenzo

BERNINI Gian Lorenzo (dit Bernin),

sculpteur, architecte, dessinateur

et peintre italien

(Naples 1598 - Rome 1680).

L'activité de Bernin comme peintre fut relativement restreinte : on s'accorde à lui attribuer une douzaine de portraits d'hommes et à dater la majeure partie de ceux-ci v. 1625. Mais ces tableaux (les plus beaux à la Gal. Borghèse et à la Gal. Capitoline à Rome), parfois donnés à Velázquez du fait de leur harmonie grise et

rose (qui semble d'ailleurs n'avoir pas laissé indifférent le maître espagnol), font de lui un des plus fins observateurs du visage humain au XVII^e siècle. Les dessins, plus variés dans leurs sujets – portraits, caricatures, académies, plans de monuments – montrent la richesse de tempérament du maître, à qui la Rome actuelle doit encore en grande partie son visage.

BERRETTINI Pietro Pietro da Cortona

BERRUGUETE, famille de peintres espagnols. Pedro (Paredes de Nava v. 1450 - id. 1504). Originaire de vieille-Castille, dont l'activité artistique est dominée dans la seconde moitié du X^e s. par des maîtres flamands appe-

lés par les Rois Catholiques, il poursuit la tradition gothique tout en l'enrichissant des nouveaux apports de la Renaissance italienne. Peu de documents concernent ses travaux, et ils sont presque tous relatifs à des œuvres disparues.

Un séjour du peintre en Italie, au début de sa carrière, est admis par la plupart des historiens. R. Longhi, le premier, a reconnu la main de Berruguete dans une partie de la décoration du studiolo de Federico da Montefeltro au palais ducal d'Urbino, identification confirmée par la découverte de deux documents. L'un, dans les archives notariales d'Urbino, signale en 1477 la présence d'un peintre nommé « Pietro Spagnolo » ; l'autre, dans le discours de Pablo de Céspedes (1604), mentionne qu'un peintre espagnol exécuta des portraits d'hommes célèbres au palais d'Urbino. Cette décoration comportait 28 figures de savants et de philosophes de l'Antiquité et des Temps modernes, présentés à mi-corps sur deux registres au-dessus d'un décor de marqueterie (14 au Louvre, 14 au palais d'Urbino). Si le dessin préparatoire et une partie de l'exécution peuvent être attribués à un Flamand, Juste de Gand, l'intervention de Berruguete est manifeste dans les modifications apportées au décor architectural et à un grand nombre de figures. Elle l'est également pour le Portrait du duc Federico avec son fils Guidobaldo (Urbino), pour le panneau représentant le Duc, son fils et les membres de sa cour recevant les leçons d'un humaniste (Hampton Court) ainsi que pour les 4 Allégories des arts libéraux peintes pour le studiolo du palais de Gubbio (2 à Londres, N. G. ; 2 détruites à Berlin). Pendant son séjour à Urbino, Berruguete dut rencontrer de nombreux artistes attirés par le mécénat ducal et certainement Piero della Francesca, pour qui il exécuta les mains et le casque de Federico dans son tableau de la Vierge entre les saints

(Brera). Il est vraisemblable qu'il visita la Toscane et Venise, où il peignit le Christ soutenu par deux anges (Brera), qui provient de l'église S. Maria della Carità. Son départ d'Italie dut coïncider avec la mort du duc Federico (1482). À Tolède, des documents signalent qu'il exécuta des fresques (disparues) dans le « Sagra-rio » (1483, 1488), le cloître et la chapelle du St Sacrement (1494, 1495) de la cathédrale. L'artiste peignit surtout un grand nombre de retables dans les provinces de Palencia, de Burgos, de Ségovie et finalement à Ávila. Peu après son retour d'Urbino, il dut exécuter les 2 panneaux de la Vie de saint Jean-Baptiste (église de S. Maria del Campo) et la Messe de saint Grégoire (musée de Burgos) ; il a gardé un souvenir précis des pilastres cannelés et des tympanes en coquille de l'architecture renaissante ainsi que des compositions spatiales et lumineuses apprises de Piero della Francesca. Pour 3 églises de Paredes de Nava, sa ville natale, il peignit d'importants panneaux : 1 Saint Pierre martyr (musée paroissial S. Eulalia), 2 scènes de l'Histoire de sainte Hélène et du Miracle de la Croix (église S. Juan Bautista) et le Retable de la Vierge (église S. Eulalia). À la prédelle, les rois de Juda rappellent l'expression sereine et grave

downloadModeText.vue.download 72 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

71

des Sages d'Urbino, et confirment la collaboration de Berruguete au studiolo ducal.

À Becerril de Campos, le Retable de la Vierge (église S. Maria) inaugure une nouvelle étape dans l'évolution de l'artiste, qui se dégage de plus en plus de ses souvenirs italiens et retrouve les formes gothiques, encore très en honneur dans la Castille des Rois Catholiques. Les scènes se situent dans un espace plus restreint, l'expression des personnages est plus réaliste, enfin les fonds d'or, les plafonds « arcosonados » et les accessoires se multiplient. À cette époque peuvent être rattachés les 3 scènes de la Vie de la Vierge (Palencia, palais épiscopal) et le Miracle des saints Cosme et Damien (Covarrubias, collégiale). Puis le peintre travailla pour le couvent de S. Tomás de Ávila, administré par le prieur Fray Tomas de Torquemada, Grand Inquisiteur et confesseur de la reine. Au maître-autel dédié au saint titulaire, 4 grandes scènes quadrangulaires montrent l'intérêt particulier que Berruguete porte à la composition du retable et son indéniable originalité. Des figures à grande échelle, pour être lisibles de loin, tracées d'une ligne incisive

sur des fonds plats, confèrent à l'ensemble un caractère monumental. Ces mêmes qualités se retrouvent dans les scènes du Retable de la Passion (cathédrale d'Ávila), pour lequel l'artiste reçut un paiement en 1499. Il n'exécuta que l'Agonie, la Flagellation et les 8 figures en pied de la prédelle ; Santa Cruz et Juan de Borgoña achevèrent l'ouvrage après sa mort. Peints également à Ávila, pour S. Tomás, les 10 panneaux de la Vie de saint Dominique et de saint Pierre (Prado), les grandes toiles de l'Épiphanie, Saint Pierre et Saint Paul (Prado) composaient sans doute les portes de l'orgue à l'église S. Pedro d'Ávila. En 1501, il reçoit commande d'un retable pour l'église de Guaza de Campos dont il reste un Salvador mundi (musée de Palencia).

Avec l'Annonciation de la chartreuse de Miraflores (près de Burgos), il faut de nouveau évoquer des souvenirs ramenés d'Italie par l'artiste, qui avait peut-être vu la composition d'Antonello de Messine (musée de Syracuse) ou, mieux, le prototype, perdu, dû à Colantonio. Peintre de grands retables, Berruguete a exécuté des petits tableaux de piété ; citons : un diptyque de la Passion (cathédrale de Palencia), la Vierge et l'Enfant (coll. part. et musée municipal de Madrid). La région de Palencia fut un des centres artistiques les plus actifs du début du XVI^e s. en Espagne, et de nombreux artistes, tels les Maîtres de Becerril et de Portillo, suivirent la voie tracée par Pedro Berruguete.

Alonso (Paredes de Nava 1486 - Tolède 1561) fut instruit par son père, Pedro, dans l'art de peindre. Il étudia également la sculpture et l'architecture. À Rome, où il se trouvait en 1508, il devint le disciple de Michel-Ange, puis travailla à Florence, où il participa à l'achèvement du Couronnement de la Vierge (Louvre), commencé par Filippino Lippi. Berruguete semble avoir exercé alors une influence décisive sur Pontormo et Rosso, mais les oeuvres de cette période sont encore mal connues (Salomé, Offices ; Sainte Famille, Gal. Borghèse, Rome ; Madone, Munich, Alte Pin.). De retour en

Espagne v. 1518, il jouit d'une réputation supérieure à celle de tous les artistes de sa génération même si sa carrière est difficile. Peintre de Charles Quint, il ne réalise pas les peintures murales de la chapelle royale de Grenade et se consacre essentiellement à la sculpture. L'influence de Michel-Ange est sensible dans ses sculptures, tandis que ses oeuvres peintes l'apparentent au maniérisme toscan de Rosso et à celui des élèves de Raphaël. Dans le retable consacré à saint Benoît (musée de Valladolid) apparaissent

les interférences entre peinture et sculpture. Berruguete dote ses statues d'une riche polychromie et donne aux personnages des tableaux un relief accusé. Le paysage est à peine évoqué ; sur un fond neutre, le modelé accentué des corps, l'abondance des draperies agitées et les attitudes tourmentées transposent en peinture l'art fougueux du sculpteur. La Nativité et la Fuite en Égypte se déroulent sous une lumière crépusculaire ; la palette aux tons froids, où les gris prédominent, durcit les contours. Le visage de la vierge s'inspire de Raphaël, mais les physionomies masculines évoquent les prophètes de la Sixtine. Le sens dramatique et le goût du clair-obscur deviennent plus intenses dans les tableaux du retable du collège des Irlandais à Salamanque v. 1530 et celui du couvent de Sainte-Ursule à Tolède (1546). On attribue également à Alonso Berruguete une Crucifixion conservée au musée de Valladolid, une série de panneaux avec des Scènes de la vie de la Vierge et de sainte Lucie à l'église S. Eulalia de Paredes de Nava et une Mise au tombeau à l'église S. Pietro de Fuentes de Nava. D'intéressants dessins, préparatoires à ses oeuvres sculptées sont conservés à Florence (Offices) et à Paris (Louvre et E. N. S. B. A.).

BERTIN Jean-Victor, peintre français

(Paris 1767 - id. 1842).

Son maître Valenciennes lui transmet la tradition du paysage héroïque héritée de Poussin, Bertin fit de fréquents séjours en Italie, où il s'imprégna de la majesté des sites (Vue d'Italie, musée de Cherbourg). Grâce à une sensibilité sincère, il échappe souvent à l'académisme (Entrée du parc de Saint-Cloud, 1802, musée de Sceaux). Débutant au Salon dès 1793, il fut célèbre sous l'Empire et la Restauration. Il est représenté au Louvre par une oeuvre très fraîche : Vue prise à Essonnes (v. 1805). Dans son atelier se formèrent de nombreux paysagistes, qui répandirent le genre : Michallon, Roqueplan, Boisselier, Coignet ; la Restauration créa pour eux en 1817 un prix de Rome du paysage historique. Bertin est aujourd'hui surtout connu pour avoir été le maître de Corot.

BERTOJA (Jacopo Zanguidi, dit il), peintre italien

(Parme 1544 - id. 1574).

Au service du duc Ottavio Farnèse, il collabora, sans doute dès 1568, avec Girolamo Mirola au Palazzo del Giardino à Parme (fresques

des salles d'Orphée et de l'Aetas felicior ; fragments d'autres compositions à la G. N. de

Parme, mais sa participation à ces travaux est aujourd'hui minimisée). De ce moment date probablement le Vénus et Adonis du Louvre, un de ses rares tableaux de chevalet conservés ; ses premières oeuvres (Vierge de Miséricorde, 1564, Parme, G. N.) montrent l'influence de Parmesan et du maniérisme émilien (Tibaldi, Nicolò dell'Abate), puis des peintres flamands (Calvaert, Spranger). Il élargit cette culture à Rome, au service du cardinal Alessandro Farnèse (1569, oratoire du Gonfalone), et surtout à Caprarola (fresques des salles de la Pénitence, des Jugements, des Songes et des Anges) de 1569 à sa mort, au contact du maniérisme romain. Brillant décorateur, il représente l'ultime maniérisme de l'école de Parme, son inspiration raffinée, érotique et courtoise, son goût pour le fantastique et le paysage.

BERTRAM (dit Maître Bertram), peintre et sculpteur allemand

(Minden, Westphalie, v. 1340/1345 - av. 1415)

Le plus ancien peintre allemand dont on connaisse le nom, la vie et les oeuvres a dû naître vers 1340-1345 d'une famille bourgeoise originaire de Minden, et semble être venu jeune à Hambourg. On relève son nom dans les comptes de la ville de Hambourg de 1367 à 1387. En 1390, cet artiste projette de faire un pèlerinage à Rome et rédige un premier testament, puis un second en 1410, où il se nomme Bertram, peintre bourgeois de Hambourg. Il meurt av. 1415, année où des parents originaires de Minden font valoir leurs droits d'héritiers.

Personnalité remarquable, il est la principale figure de l'art du XIVe s. en Basse-Allemagne. Son ouvrage majeur, connu sous le nom de Retable de Grabow – car c'est dans cette ville du Mecklembourg qu'il fut placé au XVIIIe s. et demeura jusqu'en 1903 –, a été exécuté pour l'église Saint-Pierre de Hambourg ; il porte la date de 1379 et fut mis en place en 1383 (Hambourg, Kunsthalle). Cet immense retable, large de 7 m, orné d'une multitude de figures sculptées et d'une série de 24 tableaux, est un des témoins les plus importants du début de la peinture de panneaux en Allemagne. Il comporte deux paires de volets, qui ne s'ouvriraient qu'aux jours de fête : lorsque les volets extérieurs sont ouverts, on peut voir, sur 2 rangées de 12 tableaux, 18 scènes de la Genèse (de la Création à l'histoire d'Isaac) et 6 scènes de l'Enfance du Christ (de l'Annonciation à la Fuite

en Égypte) ; lorsque les deux paires de volets sont ouvertes, apparaît le retable sculpté : au milieu du coffre central se dresse la Crucifixion, entre deux rangées superposées de Prophètes, d'Apôtres et de Saints dans des niches qui remplissent également les coffrages des volets. Bertram est-il l'auteur des sculptures ? Cette hypothèse semble vraisemblable, bien que les documents le présentent seulement comme peintre. La disparition des peintures extérieures nous laisse ignorer l'aspect du retable fermé, tel qu'il apparaissait quotidiennement. Dans cette série de tableaux, si frappants par leur simplification monumentale, la modernité de l'art de Bertram réside dans son effort pour suggérer le volume des corps en détachant sur

downloadModeText.vue.download 73 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

72

le fond d'or de grandes figures modelées de clair et délimitées par un dessin très net, dans un décor réduit à l'essentiel, mais où quelques objets familiers ou quelques éléments naturels, plantes ou animaux, sont rendus avec justesse. La solennité de la représentation répond à l'ampleur du programme iconographique, qui illustre l'histoire de la Rédemption depuis les jours de la Création. On reconnaît aussi comme oeuvre caractéristique du maître le Retable de la Passion (musée de Hanovre), triptyque entièrement peint qui présente des rapports étroits avec le Retable de Saint-Pierre et témoigne des mêmes recherches d'expression de l'espace et des volumes. Mais à la grandiose simplicité du premier a succédé une manière plus narrative et gracieuse, influencée par l'art franco-allemand de la fin du XIV^e s., qui dénote la nouvelle orientation de l'art allemand. Lorsque les volets sont ouverts, on voit, sur 2 rangées, 16 tableaux illustrant la Passion du Christ depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à la Pentecôte. On a proposé d'identifier cette oeuvre avec le Retable de la Vierge offert en 1394 à l'église Saint-Jean de Hambourg par la confrérie du Corps de Jésus des « Flander-fahrer » (ou navigateurs commerçant avec les Flandres). D'autres retables ont été groupés autour de ces deux oeuvres authentiques : le grand Retable de la vie de la Vierge, provenant de Buxtehude (Hambourg, Kunsthalle), est généralement considéré comme un travail d'atelier, exécuté v. 1410 par un artiste plus jeune ; mais 6 scènes de la Vie du Christ en 2 volets (Paris, musée des Arts décoratifs), restes d'un important retable d'un style très proche de celui de Hanovre, peuvent être regardées comme

oeuvre originale de Bertram.

Les sources de l'art de Bertram restent obscures. Ses origines westphaliennes expliquent sans doute la parenté des programmes et des compositions iconographiques avec ceux des retables westphaliens contemporains. Mais la manière en est toute différente : elle trahit sinon l'influence de l'art bohémien du troisième quart du XIV^e s. (Théodoric de Prague), du moins les mêmes préoccupations et les mêmes recherches. Bertram est un des meilleurs représentants dans les écoles du Nord du réalisme naissant, mais son art, puissant et naïf, ne semble pas avoir exercé un véritable rayonnement : il est supplanté dès 1420 par la vague du Gothique international, plus élégant et nerveux, importé des cours occidentales, et que Maître Francke, successeur de Bertram à Hambourg, mais venu des Pays-Bas, diffusera dans toute la Hanse.

BERTRAND Jean-Pierre, peintre français

(Paris 1937).

C'est dans le domaine du cinéma que Bertrand reçoit une formation qui lui permet de travailler quelque temps comme assistant réalisateur avant de se tourner vers les arts plastiques. Il expose pour la première fois en 1970 et réalise de petits films en super-8 qui jouent avec l'animation d'une surface (la Pluie, Balance Ball, 1973), et des installations (C Space, New York, 1979). Progressivement, il transfère de plus en plus radicalement ce type de préoccupation à

un travail sur des matériaux très légers et sur leurs limites tout à la fois réelles (il utilise des encadrements métalliques assez lourds, qui transforment les surfaces planes en objets) et temporelles : ainsi des séries de papiers colorés par imprégnation de produits souvent liés au goût – papier rouge trempé dans l'acrylique et le miel, papier grisé passé au sel, papier jaune passé au citron, etc. Ces matériaux, perçus comme périssables, inscrivent l'oeuvre dans la temporalité de leur évolution. Qu'il s'agisse de tout petits formats accrochés « en tapisserie » aléatoire sur un mur ou de très grands formats rectangulaires alignés régulièrement, la disposition de ces papiers mono ou polychromes, éventuellement griffonnés à l'huile ou au crayon, répond tout aussi bien à un balisage de l'espace qu'à une scansion du temps (Jeu de construction pour les années...).

Ce travail, qui s'inscrit subtilement à la lisière entre peinture et installation, fait l'objet d'expositions régulières (musée de Toulon en

1981, Paris, M. N. A. M. et musée Saint-Pierre de Lyon en 1985, magasin de Grenoble en 1987-1988, etc.) ; il est présent dans les collections du M. N. A. M. de Paris, du F. N. A. C. et du F. R. A. C. Champagne-Ardenne. Une exposition a été consacrée à Jean-Pierre Bertrand à Paris (musée d'Art moderne de la Ville) en 1993 et à Nîmes (Carré d'Art) en 1996.

BESNARD Albert, peintre et graveur français (Paris 1849 - id. 1934).

Élève de Brémont, puis de Cabanel, il obtint en 1874 le grand prix de Rome. Après avoir séjourné à Rome et à Londres, il exécuta à Paris pour l'École de pharmacie (1884-1886) une vaste et claire décoration au symbolisme poétique et au coloris discret (la Cueillette des simples). Il rechercha ensuite dans ses portraits (Madame Roger Jourdain, 1886, musée d'Orsay) et ses nus (Femme nue se chauffant, pastel, 1886, musée d'Orsay) des effets plus chaleureux et lumineux proches de ceux du XVIIIe siècle. Directeur de l'Académie de France à Rome (1913), puis de l'École des beaux-arts (1922), il sut adapter la leçon impressionniste à ses décors officiels : suite d'esquisses pour la décoration du vestibule de l'École de pharmacie à Paris (musée d'Orsay), l'Île heureuse du musée des Arts décoratifs (1909), les plafonds du Petit Palais (1907-1910, Paris), du Théâtre-Français (le Char d'Apollon et les Heures, 1890) ou de l'Hôtel de Ville de Paris (1905-1913, La Vérité, entraînant les Sciences à sa suite, répand la lumière sur les hommes), illustrent sa poursuite sensuelle des jeux de couleurs et de reflets. Besnard s'attacha cependant à évoquer, dans certaines de ses compositions, des idées philosophiques et des mythes scientifiques (la Vie renaissant de la Mort, 1896, Paris, Sorbonne, amphithéâtre de Chimie). Ses oeuvres orientales évoquent ses voyages en Algérie et aux Indes (Femmes de Madura à la fontaine, musée de Douai ; Marchand de fruits à Madu-

ra, musée d'Orsay). Il fut, en outre, un remarquable graveur.

BEUCKELAER Joachim, peintre flamand

(Anvers ? v. 1530 - id. 1574 ?).

En 1560, il est inscrit comme maître à Anvers. D'après les quelques renseignements fournis par Van Mander, il semblerait que sa vie ait été misérable ; en fait il n'en est rien et son succès ne s'est jamais démenti. Dans ses oeuvres signées et datées qui, au nombre d'une quarantaine, s'échelonnent entre 1561 et 1573-1574, il adopte presque toujours un style apparem-

ment semblable à celui de Pieter Aertsen, dont il est le neveu et l'élève, lui empruntant motifs et formes : Marchands de volailles (1564, Bruxelles, M. R. B. A.), Christ chez Marthe et Marie (1565, Stockholm, Nm), Intérieur de cuisine (1566, Louvre), Paysans au marché (1567, Vienne, K. M.). À la fin de sa vie, cependant, il aborde des thèmes nouveaux, comme celui du Marché aux poissons (tableaux au musée de Strasbourg, à Munich, Alte Pin., à Stockholm, Nm), et, dans certaines de ses compositions, il tend à nuancer davantage ses teintes et à donner encore plus de place qu'Aertsen aux étalages de victuailles du premier plan, préparant ainsi l'autonomie de la nature morte. Sur le plan iconographique, les différences entre Aertsen et lui sont sensibles. Alors que l'un, Aertsen, demeure très maniériste dans ses réalisations, mêlant nature morte et vie du Christ d'une manière quasiment inextricable, l'autre, Beuckelaer, annonce clairement le XVIIe siècle. Ses oeuvres, où le thème religieux n'est plus qu'un prétexte, sont l'occasion de subtiles allégories moralisantes, sur le thème général des vices et des péchés, qui doivent se lire au travers des légumes et des fruits utilisés et par l'intermédiaire de proverbes ; mais l'on peut se contenter comme au XVIIe s., de n'y voir que de pures natures mortes.

BEUYS Joseph, peintre et sculpteur allemand (Krefeld 1921 - Düsseldorf 1986).

Théoricien, anthropologiste, professeur, homme politique, Beuys demeure avant tout un artiste.

Pilote sur le front russe pendant la Seconde Guerre mondiale, son avion s'écrase en 1943 dans la presqu'île de Crimée. Son expérience dans la steppe russe et son étonnant sauvetage grâce à la graisse et au feutre auront une influence constante sur son oeuvre.

Après la guerre, il entre à la Kunstakademie de Düsseldorf, où il suit les cours de sculpture de Josef Ensling, puis ceux de Ewald Mataré, dont il deviendra le collaborateur. Les oeuvres qu'il réalise à cette époque mettent l'accent sur le matériau : le bois reste brut, rugueux, anguleux, le bronze laisse apparentes les soudures, les brûlures.

Suite à une grave dépression nerveuse, il cesse toute activité artistique et travaille dans la ferme de ses amis et collectionneurs, les frères Van der Grinten. Nommé professeur de sculpture à la Kunstakademie de Düsseldorf en 1961, il reprend son activité artistique et entre en contact avec le mouvement Fluxus, qui en-

tend créer une nouvelle unité entre l'art et la vie
downloadModeText.vue.download 74 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

73

en associant la musique, la littérature, le théâtre et les happenings. Débutent alors les actions et les performances qui ne cesseront de rythmer son évolution (Le Chef, 1964, Berlin ; Comment on explique les tableaux au lièvre mort, 1965, Düsseldorf ; Celtic, 1970-1971, Édimbourg ; I like America and America likes me, 1974, New York).

En 1964, Beuys commence à utiliser comme matériaux de sculpture la graisse, symbole de l'énergie et de la chaleur, et le feutre en tant qu'isolant contre le froid. Les oeuvres de cette période, dont les principales se trouvent dans la collection Ströher (musée de Darmstadt), expriment sa théorie de la sculpture, de l'indéfini au fini, du chaud au froid, du dur au mou. De par la multiplicité de ses travaux, de ses actions, de ses performances, il apparaît bientôt comme l'un des artistes les plus influents mais aussi les plus contestés de l'époque. Sa personnalité le place au coeur des problèmes actuels et le pousse à étendre le concept de sculpture à la politique. Il fonde alors, en 1967, le parti des étudiants allemands, puis l'Organisation pour la démocratie directe, en 1971, et enfin l'Université internationale libre, en 1972. Simultanément, il divulgue son idée de « sculpture sociale ».

Beuys a participé à de nombreuses manifestations internationales, où il étonnait par ses happenings et ses expositions désacralisantes : Documenta 3, 5, 6, 7, Biennale de Venise en 1976, São Paulo 1979. D'importantes rétrospectives de ses dessins, aquarelles et sculptures ont eu lieu dans de nombreuses villes européennes depuis sa mort, en 1986, et notamment à Zurich, Madrid et Paris, en 1994-1995.

BEYEREN Abraham Hendricksz Van,

peintre néerlandais

(La Haye 1620/1621 - Overschie 1690).

Signalé à Leyde en 1638, inscrit en 1640 à la gilde de Saint-Luc de La Haye, il fut probablement l'élève de Pieter de Putter, son beau-frère. Mentionné à La Haye de 1639 à 1657, il travailla ensuite à Delft (1657-1661), de nouveau à La Haye, à Alkmaar (1674-1678), à Ams-

terdam, à Gouda et à Overschie. En 1647, il épouse en deuxièmes noces la fille du peintre à la mode C. Van den Queborn ; il était, à vrai dire, plus connu de son temps comme mauvais débiteur que comme peintre : sa chronologie est difficile à établir, car il a laissé peu d'oeuvres datées. Spécialiste de natures mortes, il montre une assez grande diversité dans le choix de ses thèmes : Fleurs et Fruits (Rijksmuseum ; Mauritshuis), Vanités, Oiseaux morts, et surtout natures mortes de Repas (1653, Munich, Alte Pin. ; 1653, Rijksmuseum ; 1655, Worcester Art Museum), et a pour sujet favori des étalages de Poissons morts (Copenhague, S. M. f. K. ; Stockholm, Nm ; 1655, Berlin ; Vienne, Akademie ; Louvre ; musée de Lille). Ces oeuvres se caractérisent par les tons chauds (bruns), le goût des compositions fastueuses, l'accumulation d'objets précieux, reprise de J. D. de Heem ; elles sont rendues par une brillante facture au lyrisme baroque. Cependant, à partir de 1660, son style s'épura, les schémas devinrent plus simples et sa touche plus légère, pour abou-

tir à des oeuvres comme la Nature morte aux poissons (1666, musée de Gand) et surtout la Nature morte au verre (Stockholm, Nm), remarquable par son dépouillement et même son austérité.

Par ailleurs, Beyeren s'est affirmé aussi comme un mariniste de talent, proche d'Everdingen et de Backhuyzen (exemples à Rotterdam, B. V. B., et au Louvre).

BICKERTON Ashley, artiste américain

(La Barbade 1959).

Les oeuvres d'Ashley Bickerton apparaissent sur la scène new-yorkaise en 1984 ; elles sont alors constituées de fines planches d'aggloméré recouvertes de mots et de non-mots tels que cow-boy, bob, reg-bot. Réduisant le langage pictural à sa plus simple expression, ces oeuvres sont un prélude aux constructions en forme de boîtes dont les lourdes structures métalliques et les surfaces colorées font penser à Donald Judd. Des travaux tels que Gug, Guh, Ugh et Ugohk, de 1985-1986, utilisent des onomatopées pour base d'exercices volumétriques que Bickerton définit comme des symphonies pour toilettes publiques. S'élevant contre le mythe de l'inspiration artistique opposée au mercantilisme de la production de masse, Bickerton invente un nom de fabricant, Susie, destiné à remplacer sa signature et qui prendra rapidement valeur de marque déposée. En 1988, son travail s'oriente vers une redéfinition de la peinture à partir d'un objet minimal et austère

saturé de logos, de poignées de cuir et aunes gadgets. Le Tormented Self-portrait (Susie at Arles) de 1989 en est l'illustration parfaite avec sa surface lisse regroupant artistiquement des autocollants d'entreprises et stipulant : « Choisissez vous-même vos produits et faites votre propre portrait. »

Adaptés à la circulation croissante des oeuvres sur le marché, les objets de Bickerton, qualifiés d'« art-marchandise », sont, d'après l'artiste, « ce que l'on fait de mieux en matière d'expériences intellectuelles et sensuelles ». En 1990, le M. N. A. M. de Paris a présenté le travail de Bickerton dans le cadre de l'exposition « Art et Publicité ».

BIDAULD Jean-Joseph-Xavier,

peintre français

(Carpentras 1758 - Montmorency 1846).

Il est, avec Pierre-Henri de Valenciennes, J. V. Bertin et Boguet père, l'un des principaux représentants du paysage néoclassique en France. Formé par son frère Jean-Pierre-Xavier, peintre à Lyon, il découvre la peinture hollandaise et la haute montagne au cours d'un voyage à Genève ; il s'exerce en Provence avant de venir à Paris (1783), où il copie les paysagistes des Pays-Bas (Berchem, Porter, Hué) pour le marchand de tableaux Dulac et reçoit les conseils de Joseph Vernet. C'est en Italie (de 1785 à 1790) qu'il trouve son style, élaborant des paysages composés d'après ses études sur le motif : Paysage romain (1788, musée de Bâle), Vue d'Avezzano (1789, Louvre).

Après son retour, il expose régulièrement au Salon et exécute des commandes officielles : quatre toiles pour la Casita del Labrador au

palais d'Aranjuez pour Charles IV d'Espagne (toujours en place) ; en 1807, quatre toiles pour le salon Murat du palais de l'Élysée (une exposée encore) ; en 1818, deux toiles pour le château de Maisons (Louvre) ; deux compositions en 1817 et 1822 pour la galerie de Diane de Fontainebleau (Le Chevalier Bayard, paysage historique, musée de Valence ; Vue de la plaine d'Ivry, Toulouse, palais Maréchal Niel). Par les petits personnages qui les animent, nombre de ses verdure, de facture précise et de couleurs fraîches, offrent un prétexte historique ou mythologique : Vue de l'Isola di Sora (1817, Fontainebleau), Grotta Ferrata (1844, musée de Carpentras). Il est en 1823 le premier paysagiste à entrer à l'Institut. Défenseur du paysage historique, il s'oppose à la nouvelle école

naturaliste et est à l'origine du refus au Salon de 1836 des oeuvres de Huet et de Rousseau.

BIEDERMAN Charles, peintre américain

(Cleveland 1906).

Charles Biederman est l'artiste majeur de l'art américain dans le domaine du relief. Il a effectué ses études à l'école de l'Art Institute of Chicago de 1926 à 1929. Il s'est ensuite rendu à New York en 1934, où il a rencontré les principaux animateurs de l'avant-garde artistique de l'époque, Albert E. Gallatin, George L. K. Morris tout comme Alfred H. Barr. À cette époque, il découvre la peinture de Cézanne, de Braque et de Picasso ainsi que le surréalisme. Il a sa première exposition en 1936 à la gal. Pierre Matisse de New York. Il réalise au début de cette même année ses premiers tableaux abstraits, qui témoignent toutefois de l'influence de Fernand Léger. Il se rend à Paris en 1936-1937, où il fait la connaissance de la plupart des artistes parisiens de l'époque.

De retour aux États-Unis, il se consacre à la réalisation de reliefs constitués de plans disposés dans l'espace et de formes colorées, agencés selon des principes fondés sur l'horizontale et la verticale à la suite de Mondrian. Charles Biederman utilise des matériaux très variés, en particulier le bois, le métal, le Plexiglas, qu'il peint de façon strictement anonyme. Ses compositions témoignent souvent de l'influence de César Domela et de Jean Gorin, bien que ses oeuvres continuent par leur titre d'évoquer des paysages ou des localités (New York, 1940). Il s'établit à Red Wing, dans le Minnesota, en 1942, et s'arrête pour un temps de peindre afin de terminer la rédaction d'un livre commencé en 1938 et publié en 1946, *Art as the Evolution of Visual Knowledge* (l'Art comme évolution de la connaissance visuelle), où Biederman retrace toutes les étapes de la création contemporaine pour aboutir à son époque et justifier son travail, en prédisant notamment, à la suite de Mondrian, la disparition de la peinture au profit de la synthèse des arts et, d'autre part, une intégration véritable des artistes dans la société. À la suite de cet ouvrage, ses premiers reliefs témoignent de sa nouvelle orientation : *Red Wing* (1950, Minneapolis Inst. of Art, Minneapolis) est un relief composé de plans parallèles verticaux, disposés perpendiculairement à la surface, dont les couleurs différentes provoquent des effets de reflets. Il a l'occasion

de publier ses théories à de nombreuses reprises, dans ses propres ouvrages ou dans des articles, en particulier dans la revue *Structure*, publiée aux Pays-Bas par Joost Baljeu à partir de 1958. Charles Biederman a eu une influence considérable sur une partie de l'art américain, ainsi qu'au Canada et en Europe. Des artistes comme Elie Bornstein, David Barr ou encore Joost Baljeu ont été à un moment ou à un autre influencés directement par lui.

Il expose dans de nombreuses manifestations internationales telles que « Experiment in Constructie », qui a lieu en 1962 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, et il a sa première exposition rétrospective en 1965 au Walker Art Center de Minneapolis, qui sera suivie, à Minneapolis toujours, à l'Inst. of Arts, d'une rétrospective en 1976-1977.

BIERSTADT Albert, peintre paysagiste

américain d'origine allemande

(Solingen, près de Düsseldorf, 1830 - New York 1902).

Les parents de Bierstadt émigrèrent aux États-Unis en 1832 et il passa son enfance et sa jeunesse à New Bedford, dans le Massachusetts. Il exposa quelques oeuvres en 1851-1853 avant de partir étudier en Allemagne, à Düsseldorf (1853-1855), puis en Italie (1855-1857) avec W. Wittredge, Leutze et S. R. Gifford. Revenu aux États-Unis (1857), il se joignit à une expédition d'exploration dans les montagnes Rocheuses (1858-1859). Ce devait être le premier voyage d'une longue série, Bierstadt devenant pour le public le peintre des paysages de l'Ouest. Son *Orage dans les Rocheuses* (1859, Boston, M. F. A.) établit sa réputation et il fut désormais ardemment recherché par les collectionneurs. Il s'essaya aussi au genre historique durant la guerre de Sécession (*Attack on the Union Picket Post*, 1862, New York, Century Association ; *Bombardement de Fort Summer*, v. 1862, Union League of Philadelphia), et le Congrès lui commanda deux scènes historiques pour le Capitule de Washington (la *Découverte de la Rivière du Nord* par H. Hudson, l'*Expédition de Vizcaino débarquant à Monterey* en 1601, 1875), mais ce sont ses paysages qui firent sa gloire et sa fortune. Bierstadt ne cessa de voyager : dans l'Ouest en 1863, ce qui devait fournir à son compagnon, le journaliste F. Ludlow, la matière de son livre *The*

Heart of the Continent, 1870 ; en Europe à deux reprises (1867-1868 ; 1878-1881) ; sur la côte du Pacifique (1871-1873) ; dans le Labrador et au Canada (1881 et 1889).

Il donna ainsi de vastes panoramas de la nature américaine, emprunts de romantisme, souvent de grande taille mais soucieux également du détail (les Montagnes Rocheuses, 1863, Metropolitan Museum). La critique lui devint moins favorable après 1890 mais le public lui conserva sa faveur. On lui doit également de petits tableaux décrivant la vie pittoresque de l'Ouest : The Impending Storm (1869, Washing-

ton, Corcoran Gallery). Ses oeuvres ont été présentées à San Francisco en 1991.

BIGOT TROPHIME → MAÎTRE À LA CHANDELLE

BIJL Guillaume, artiste belge

(Anvers 1946).

Guillaume Bijl conçoit ses premières oeuvres au sein de l'esprit critique et anarchiste des années soixante-dix. Dès son projet S. O. S. liquidation de l'art, il développe un propos relevant de la fiction et interrogeant l'objet dans une optique du monde organisée en structures closes. Bijl signale ces entités par des installations stéréotypées réalisées à l'échelle 1/1 (Institut psychiatrique, 1981 ; Abri antiatomique, 1985 ; Centre d'information de l'armée, 1987), qu'il insère dans les lieux réservés aux expositions d'art contemporain (musées ou galeries). Grâce à une perfection mimétique, il provoque ainsi une confusion des espaces concernés. L'interprétation des désirs constitue le thème de ces tableaux vivants en forme de redoublement, dont l'effet de miroir clarifie le processus d'une vie sociale organisée autour de besoins personnels, notion que Bijl réfute. À l'instar des rayons de grands magasins (Nouveau Supermarché, Bâle, gal. Litmann, 1990), ces « opérations fallacieuses » s'ouvrent sur l'indicible et le grand nombre. Les oeuvres récentes de Bijl, les Compositions trouvées, manifestent un intérêt pour le fragment, où la partie vaut pour le tout, telle une nature morte à trois dimensions.

Bijl démantèle également le système de la production artistique avec l'exposition Four American Artists (1987-1988, Milan puis Dortmund). Rassemblant quatre artistes fictifs, dont l'inexistence est compensée par des oeuvres à la mode (néo-expressionnistes, néo-conceptuelles) et par un appareil biographique et bibliographique, cette exposition fixe le caractère

convenu de la diffusion et de la réception de l'art. Inassimilable aux artistes simulationnistes américains comme Haim Steinbach, Bijl radicalise la violence contenue dans le ready-made de Marcel Duchamp et accorde une attention picturale à l'esthétique des lieux publics. Ses Compositions ont été présentées (Paris, gal. I. Brachot) en 1993 et une exposition a eu lieu (Anvers, M. A. C.) en 1996.

BILIVERT ou BILIVERTI Giovanni,

peintre italien

(Florence 1585 - id. 1644).

Fils d'un orfèvre flamand établi à Florence, il fut l'élève de Cigoli, qu'il suivit à Rome en 1604. De retour à Florence en 1608, il s'y installe définitivement. Il travaille alors pour les Médias, peint de nombreux tableaux d'autel pour les églises de la ville et envoie des tableaux jusqu'à Pise (Dôme). Représentant typique de la peinture florentine du XVII^e s., issue de la manière de Cigoli, il manifeste une grande prédilection pour les sujets dramatiques ou chargés de piété, qu'il interprète avec emphase, s'attardant sensuellement sur les nus, dans une mise en scène toute théâtrale (Carlo et Ubaldo allant délivrer Rinaldo, Louvre). Il est représenté par plusieurs

toiles au palais Pitti (Apollon et Marsyas, Chasteté de Joseph).

BILL Max, peintre, sculpteur

et architecte suisse

(Winterthur 1908 - Berlin 1994).

Après avoir acquis une formation d'orfèvre, il opte pour l'architecture, qu'il étudie au Bauhaus (Dessau, 1927-1929), où il subit l'influence de Klee, de Kandinsky, de Schlemmer, d'Albers et de Moholy-Nagy. En 1929, il s'installe à Zurich. En 1932, il rencontre Arp et Mondrian, qui va exercer une profonde influence sur lui, et adhère au groupe parisien Abstraction-Création (1932-1936) puis il participe à la fondation du groupe Allianz en Suisse en 1937. Dès la fin des années trente, son art a trouvé sa forme personnelle, qui s'appuie sur une réflexion théorique élaborée sur la base de l'art concret, à partir des exemples de Théo Van Doesburg et d'Arp, et qui aboutit en 1949 à la publication de « La pensée mathématique dans l'art de notre temps » dans laquelle Bill propose la substitution de l'imagination de l'artiste « par la conception mathématique ».

Ses tableaux peints dans les années quarante sont tous justifiés par un système établi au préalable (Construction avec 10 rectangles, 1940-1943, Berne, K. M.). Ses peintures et ses sculptures sont réalisées de façon impersonnelle. En 1944, Bill organise la première exposition internationale d'art concret (Konkrete Kunst, Kunsthalle, Bâle). De 1951 à 1956, il dirige la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, fondée sur le modèle du Bauhaus et dont il construit les bâtiments qui constituent un chef-d'oeuvre de l'architecture internationale de cette période. Par son oeuvre théorique et plastique (Huit Groupes de lignes autour du blanc, 1969-1970, Paris, M. N. A. M.) et par les expositions qu'il a organisées à travers le monde, comme « Konkrete Kunst », en 1960, à Zurich (Helmhaus), Bill a exercé une profonde influence dans son pays ainsi qu'en Europe (Demi-sphère autour de trois axes, marbre, 1966-1967). Il est représenté dans les musées suisses (Bâle, Zurich, Berne, Winterthur), à Rio de Janeiro, à Paris (M. N. A. M.) et au musée de Grenoble (Couleurs jumelées horizontales et verticales, 1, 1969).

BINGHAM George Caleb, peintre américain (Augusta County 1811 - Kansas City 1879).

À la fois peintre de genre et homme politique, il joua un rôle équivalent à celui de Mount pour l'ouest des États-Unis, représentant dans ses oeuvres la vie sur les bords du Mississippi, le monde de Mark Twain et de Tom Sawyer. Il grandit à Franklin, sur les bords du Mississippi, et fut autodidacte en peinture, recevant néanmoins les conseils du portraitiste Chester Harding. D'abord portraitiste ambulant (1833-1834), il alla à Philadelphie fréquenter la Pennsylvania Academy en 1837 et subit l'influence de Sully et de Neagle. Il commença à peindre des scènes de genre représentant la vie des bateliers sur le grand fleuve et les exposa à la National Academy of Design de New York. Les achats de l'American Art Union lui permirent de se consacrer presque exclusivement à la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

75

peinture de genre. Bingham lui vendit son chef-d'oeuvre, Chasseurs de fourrures descendant le Missouri (v. 1845, Metropolitan Museum) et, en 1848, The Jolly Flat Boat Men (1846, coll. part.), gravé à plus de 10 000 exemplaires. Comme la Pêche à l'anguille au harpon à Setauket de Mount (Cooperstown, New York,

State Historical Association), les Chasseurs de fourrures descendant le Missouri illustrent un moment typique de la vie locale ; le tableau a pour sujet la chasse et comporte un personnage assez âgé, un jeune homme et un animal domestique ; les reflets sur l'eau jouent un rôle important et ferment la composition. Ces représentations de meneurs de radeaux (Joueurs de cartes, 1847, Saint Louis, City Art Museum), de marinières sur leurs barques à fond plat, de la conquête de l'Ouest (l'Expédition de Daniel Boone dans l'Ouest, v. 1851-1852, Saint Louis, Washington University) et de la vie démocratique, à laquelle Bingham était intéressé directement, ayant été élu à la Chambre des représentants du Missouri en 1848 (l'Élection du comté, 1852, Saint Louis, City Art Museum), devinrent très célèbres grâce aux gravures diffusées par l'American Art Union. Bingham y exprime avec une tranquille autorité plastique un sentiment poétique original et pénétrant.

De 1856 à 1859, l'artiste fit un séjour en Europe, à Paris d'abord, puis surtout à Düsseldorf ; ses contacts avec le peintre germano-américain Emmanuel Leutze et avec le style de Düsseldorf confirmèrent ses tendances personnelles. Il exécuta surtout à son retour des portraits officiels, dont ceux des présidents Jackson et Clay, qui furent détruits dans l'incendie du Capitole en 1911. Bingham fit partie, à partir de 1862, de la haute administration du Missouri, et cette activité s'exerça au détriment de sa production artistique ; ses derniers tableaux de genre reflètent le goût de l'époque victorienne tardive. La plus grande partie de son oeuvre, qui couvre seulement une quinzaine d'années, constitue un jalon important dans la peinture américaine, car elle associe, à des schémas de composition et à des attitudes classicisantes, le goût de la réalité américaine et des recherches d'atmosphère contemporaines de celles de l'Europe.

Bingham est représenté surtout au City Art Museum de Saint Louis, à la Missouri Historical Society ainsi qu'à Detroit (Les Joueurs d'échecs, 1850, Inst. of Art ; le Retour du trappeur, 1851, id.), à Kansas City, à Hartford (l'Orage, Wadsworth Atheneum), à Boston (M. F. A.), à Cincinnati (la Loi martiale, Art Museum) et à New York (Metropolitan Museum et Brooklyn Museum [Shooting for the Beef, 1850]). La N. G. de Washington a organisé en 1990 une rétrospective de son oeuvre.

BINOIT Peter, peintre allemand d'origine

néerlandaise

(Cologne v. 1590/1593 - Hanau 1632).

Membre d'une famille de protestants réfugiés en Allemagne et rassemblés à Francfort-sur-le-Main et à Hanau, Binoit se spécialisa dans la peinture de fleurs et de natures mortes. Sans doute se forma-t-il chez Daniel Soreau, dont il épousa la nièce en 1627. Son plus ancien ta-

bleau connu est daté de 1611. Dès avant 1627, le peintre devait se fixer à Hanau, mais il était aussi actif à Francfort, comme le prouve le Bouquet de fleurs dans un vase de porcelaine, daté de 1620 (musée de Darmstadt).

Peu variée, sa production comprend essentiellement des Vases de fleurs, des Gerbes très construites, à la manière de Beert et de Bruegel de Velours, des Corbeilles de fruits avec des oiseaux picorant le raisin, et des Repas où les objets rappellent souvent ceux de Flegel et où réapparaît fréquemment le motif central d'une carcasse de poulet (Stockholm, Nm ; musée de Groningue), comparables aux productions si voisines d'un Beert, d'un Jacob Van Es ou d'un Floris Van Schooten. Binoit reste, à l'instar de ces derniers artistes, attaché à un stade encore archaïque et comme maniériste de la nature morte, où priment le sens décoratif et une tendance à l'étalement énumératif des objets sur un plan presque vertical, qui gauchit nettement la perspective. Du moins ce premier réalisme mène-t-il à travers son insistance (chaque motif est décrit pour lui-même) à la découverte de la poésie propre aux objets.

BIOULÈS Vincent, artiste français

(Montpellier 1938).

Deuxième Prix de Rome, professeur à l'école des Beaux-Arts d'Aix-en-Provence, Vincent Bioulès, jusqu'à la moitié des années soixante-dix, concentre l'essentiel de son travail sur la réalité tangible de la couleur, dans sa confrontation avec son support. Ainsi, avec le groupe Supports/Surfaces, il interroge l'existence purement matérielle du tableau. Dans cet esprit, il conjugue le monochrome avec un renoncement partiel du recouvrement de la toile au profit de la teinture et du badigeonnage. À partir de 1969, son travail est marqué par l'utilisation de la bande de papier adhésif comme moyen de structuration formelle de la surface, imprimant une dimension arbitraire et involontaire à l'élaboration de l'œuvre.

L'adhésion de Vincent Bioulès au groupe Supports/Surfaces repose sur une volonté commune de contester l'idéologie et la repré-

sentation autant que les circuits traditionnels et institutionnels de distribution et d'exposition de l'art. De 1966 à 1973, il participe, au sein du groupe A. B. C. Production de Montpellier, à de nombreuses expositions en plein air à Perpignan, Tours, Limoges et Montpellier (100 Artistes dans la ville), court-circuitant les musées et le réseau marchand. En 1970-1972, il prend part aux activités de Supports/Surfaces, notamment à l'A. R. C. (1970) et à la Cité universitaire de Paris (1971). Après l'éclatement du mouvement, en 1972, Bioulès revient à une peinture plus traditionnelle et figurative, qui, sans céder à un retour au naturel, se situe entre Matisse, Dufy et Braque (l'Été indien à Montpellier, 1982 ; le Chant des sirènes, 1995). Il enseigne à l'E. N. S. B. A. (Paris) dès 1991. Une exposition a été consacrée à Bioulès (musée

de Toulon) en 1995 et à Montpellier (musée Fabre) en 1996.

BISHOP James, peintre américain

(Neosho, Missouri, 1927).

Il fit ses études successivement à la Syracuse University, à la Washington University School of Fine Arts, au Black Mountain College et à la Columbia University. Il voyage en Italie et en Grèce en 1957-1958 et s'installe à Paris en 1959. Ses études d'histoire de l'art et sa longue fréquentation de l'Europe lui permettent d'occuper rapidement vis-à-vis de la peinture américaine – il fait ses débuts quand l'expressionnisme abstrait est à son apogée avec Pollock, puis avec Newman et Rothko – une position critique. Il réagit notamment contre la notion du gigantisme de l'« échelle américaine » et l'ostentation de la couleur. Après une première expérimentation de l'Action Painting, dont il conserve l'intérêt pour le geste, il adopte progressivement v. 1962-1963 une structure géométrique, et, à partir de 1967, les tableaux de Bishop sont de format unique (2 m × 2 m) ; la surface est partagée en deux rectangles horizontaux égaux, et l'un des rectangles est lui-même partagé en six rectangles ou en huit carrés (Sans titre, 1973, musée de Grenoble). La couleur déposée, monochrome et discrète (ocres, terres, blancs-gris), se répand ensuite par soulèvement d'un bord de la toile posée à plat. Après maints passages de couleur, le rectangle finit par décrire les carrés ou rectangles. Ainsi, ce n'est nullement la ligne qui délimite les champs, mais la rencontre de deux surfaces colorées. La couleur surface devient une couleur espace. Dans certaines toiles, un rectangle est laissé en blanc, ce qui engendre une tension dialectique avec la partie peinte.

Les toiles de Bishop sont ainsi des lieux privilégiés où opèrent avec rigueur et subtilité l'espace, la forme et la couleur. Son oeuvre est bien représentée dans les musées américains ainsi que dans les musées français (Paris, M. N. A. M. ; musée de Grenoble). Une rétrospective a été consacrée à l'artiste en 1994 (Paris, G. N. du Jeu de Paume).

BISSIER Julius, peintre allemand

(Fribourg-en-Brisgau 1893 - Ascona, Suisse, 1965).

Il fréquente pendant quelques mois, en 1914, l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe, puis, à partir de 1918, travaille seul. En 1927, il rencontre le sinologue Ernst Grosse, qui l'initie aux arts et à la pensée de la Chine antique. L'influence des doctrines taoïstes déterminera toute son évolution. En 1929, stimulé par son amitié avec Baumeister, il se tourne vers l'abstraction. Profondément impressionné par Brancusi, à qui il rend visite en 1930, il est de plus en plus persuadé que la méditation seule peut nourrir la forme. C'est alors qu'il exécute ses premiers lavis à l'encre de Chine. En 1934, un incendie détruit toute son oeuvre. Spirituellement exilé dans l'Allemagne nazie, il se retire en 1939 à Hagnau, sur le lac de Constance, où il continue de travailler dans le plus grand isolement, faisant uniquement des lavis à l'encre de Chine. Ces formes-signes, d'une concision

downloadModeText.vue.download 77 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

76

extrême, où premier jet et vision achevée coïncident, ne seront connues du public qu'après 1945 et assureront aussitôt à Bissier une place de premier plan dans la peinture allemande. Après 1947, il met au point une technique personnelle de peinture (tempera à l'oeuf et à l'huile), qui lui permet de retrouver la même liberté d'expression qu'avec l'encre de Chine et confère aussi un caractère exceptionnel à ses oeuvres, qu'il appelle « miniatures » à cause de leur format, mais qui pourraient s'appeler « microcosmes » par la densité symbolique de leur contenu (Miniature 28.II.1956, Hambourg, Kunsthalle). Bissier fut, avec Nay et Winter, l'un des fondateurs du groupe Zen (1949). À partir de 1950, Bissier figure à toutes les grandes expositions internationales (Biennale de Venise ; Documenta de Kassel ; Biennale de São Paulo)

et il est considéré comme l'un des précurseurs de ceux qui, en Europe comme aux États-Unis, ont cherché, à partir de 1950, un enseignement dans l'art extrême-oriental.

Il est représenté dans les musées de Karlsruhe, de Stuttgart, de Hanovre, de Duisburg, d'Ulm, de Londres (Tate Gal.) et de Düsseldorf (legs de 58 oeuvres à la K. N. W.). Une exposition Bissier a été présentée à Colmar (musée d'Unterlinden) en 1991.

BISSIÈRE Roger, peintre français

(Villeréal, Lot-et-Garonne, 1886 - Boissières, Lot, 1964).

Après des études aux Beaux-Arts de Bordeaux, il vint à Paris en 1910, où il fut journaliste tout en continuant à peindre. Dès 1919, il exposa au Salon d'automne et aux Indépendants.

Très attaché à la tradition française, comme le prouvent les études sur Seurat, Ingres, Corot et Braque, qu'il publia en 1920-1921 dans l'Esprit nouveau, la revue d'Ozenfant et de Jeanneuret, il tint compte néanmoins, avec circonspection, de la révision des valeurs par le cubisme (Femmes dans la forêt, 1920, coll. part.). Après une première exposition avec Favory et Lhote à la gal. Berthe Weill (1920), il entre bientôt à la gal. Paul Rosenberg, qu'il quitta en 1923 pour se lier avec la gal. Druet jusqu'en 1928.

Devenu professeur à l'Académie Ranson (1925-1938), il exerça une très forte influence sur un grand nombre de jeunes artistes par l'exemple de son esprit de recherche et de sa rigueur. Son amitié avec Braque lui fait adopter des solutions parallèles dans des natures mortes et des études de femme étendue dessinées et peintes (1934), d'une expression assez aiguë. Un même souci marque les Crucifixions de 1937-1938, avec le souvenir des grandes interprétations du thème, des crucifix romans à l'art de Grünewald. En 1938, il décida de retourner dans son pays natal et s'installa avec sa femme et son fils Marc-Antoine (dit Louttre) dans la maison de famille de Boissières, qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort, sinon pour de courts séjours à Paris.

Pendant la guerre, menacé de perdre la vue, il cessa complètement de peindre. Quand il se remit au travail en 1945, il composa, avec l'aide de sa femme, des tentures murales faites avec des fragments cousus de vieux chiffons multicolores. Il peint aussi les premiers tableaux de

son oeuvre nouvelle. Dès sa première exposition d'après-guerre, en décembre 1947, à la gal. Drouin, qui montrait l'ensemble des tapisseries et une trentaine de peintures, la personnalité de Bissière s'imposa par le dépassement des notions concernant la figuration et l'abstraction qu'il avait réalisé spontanément.

Depuis, à chacune des expositions qui se succèdent à la gal. Jeanne Bucher de 1951 à 1964, son oeuvre exprime sa ferveur avec plus de simplicité et de pureté. Après quelques compositions structurées, comme des vitraux romans, il exécute à la peinture à l'oeuf sur des supports divers, parfois recouverts d'un papier encollé, la série des Images sans titre (1950-1951), petits panneaux animés par de simples taches de couleurs et ponctués de quelques petits signes emblématiques. L'harmonie austère de ces oeuvres lui est inspirée par la sobriété chromatique des tapas océaniques. Bientôt, Bissière réintroduit dans son oeuvre le sens de la nature et, désormais, ce sont les subtiles variations de la lumière qu'il réinvente dans sa peinture au rythme des saisons, au cours des jours et des heures (Composition aux tonalités vertes, 1955, Paris, M. N. A. M.).

Il est bien représenté au M. N. A. M. de Paris : Paysage (1925), Figure debout (1937), le Soleil (tenture, 1946), Pastorale (1946), Vénus noire (1945). Le centenaire de sa naissance fut célébré par une grande exposition présentée successivement au musée d'Art moderne de la Ville de Paris et aux musées des Beaux-Arts de Dijon et de Calais.

BISTRE.

Couleur brune obtenue en faisant bouillir de la suie dans de l'eau additionnée de gomme. Le bistre a été utilisé dès le XIVe s. en Italie dans des manuscrits. Il servait tantôt d'encre pour tracer à la plume les contours des figures, tantôt de couleur posée au pinceau pour indiquer les ombres. D'Italie, son usage s'est répandu en France (Jean le Bègue le mentionne sous le nom de caligo en 1434) et en Europe. À partir du XIXe s., on lui a préféré la sépia.

BITUME.

Corps riche en carbone, de consistance variable, que l'on mélange à chaud avec de l'huile de lin et de la cire vierge, pour obtenir une couleur brune très brillante dont les peintres tirent des effets de transparence. Classé parmi les résines naturelles, il est extrait de lacs ou de carrières. Il se présente sous forme de liquide huileux ou de solide friable. Le bitume fut

surtout employé au XIXe s. dans la peinture à l'huile, mais son manque de siccativité a provoqué des altérations graves et irréparables (craquelures, coulées noirâtres). Certains tableaux de Prud'hon, de Géricault, de Delacroix ont été endommagés par un abus de bitume.

BLAIN ou BELIN DE FONTENAY
Jean-Baptiste, peintre français
(Caen 1653 - Paris 1715).

Formé à Paris dans l'atelier de J.-B. Monnoyer, il devient, après son maître, le plus important peintre de fleurs français. Reçu à l'Académie en 1685 (Vase d'or avec le buste de Louis XIV,

Louvre), il travaille pour les Gobelins et les maisons royales, notamment pour Marly, puis pour Trianon, où il exécute, à partir de 1700, une vingtaine de Vases de fleurs (quelques-uns encore sur place). Son art développe la tendance de Monnoyer pour les compositions décoratives somptueuses, qui associent aux fleurs les orfèvreries, les rideaux, les éléments d'architecture, avec en outre une prédilection pour la dissymétrie, le plein air, et certaines espèces végétales rares. C'est contre cet art solennel, illustré aussi par un Desportes, que réagira leur cadet, Chardin. Le Louvre et les musées de Mâcon, d'Avignon, de Tours, de Caen, d'Alençon, de Marseille ainsi que la manufacture de Sèvres conservent des natures mortes de l'artiste.

BLAIS Jean-Charles, peintre français
(Nantes 1956).

Après des études à l'école des Beaux-Arts de Rennes, Blais s'installe à Paris en 1982. Sa première exposition personnelle a lieu la même année à la gal. Yvon Lambert. Il appartient à une génération de très jeunes artistes qui ne tardent pas à imposer, en quatre ans, leurs oeuvres en France et à l'étranger. De tels artistes provoquent un renouveau de la peinture figurative en réaction à l'esthétique formaliste et abstraite des années soixante-dix. Blais commence à peindre sur des objets trouvés : bidons de fer, pots, draps de lit... Le choix de matériaux très divers le conduit peu à peu, à la manière des nouveaux réalistes, vers l'utilisation systématique, comme support, d'affiches arrachées de panneaux publicitaires. Il y peint, à l'envers, de grandes figures qui constituent le sujet central de son oeuvre. Ses images sont travaillées dans l'épaisseur des couches de papier superposées et apparaissent ainsi creusées entre les déchirures et les arrachages successifs. De nombreuses peintures de Blais témoignent

d'un personnage caractéristique, à la silhouette massive, dont l'origine est la figure du « Baigneur », peinte par Malevitch en 1910. Cette figure de corps au visage toujours détourné, ainsi non identifiable, subsistera plusieurs années parmi des accessoires – maisons, chapeaux, arbres, chiens – qui constituent, dans l'oeuvre de Biais, une iconographie typique. À partir de 1988, ces figures vont se fragmenter et les parties du corps vont envahir la toile sous la forme de détails monumentaux (En partie [libre], 1995). Dessinateur prolixe, Biais a réalisé un nombre important d'oeuvres sur papier, carnets de dessins, pastels, fusains, lesquels ont fait l'objet de publications et d'expositions spécifiques.

BLAKE Peter, peintre britannique

(Dartford, Kent, 1932).

De 1946 à 1951, il étudie à la Gravensend Art School et poursuit ses études à Londres au Royal College of Art (1953-1956). Ayant reçu, en 1956, un prix pour étudier l'art populaire, il voyage en Hollande, en Belgique, en France, en Italie et en Espagne (1956-1957). Peter Blake est, au même titre que Richard Hamilton, un des pionniers du pop'art en Angleterre. Dès ses premiers travaux : Sur le balcon (1955-1957, downloadModeText.vue.download 78 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

77

Londres, Tate Gal.), il développe un style lié à l'imagerie populaire en incorporant dans ses oeuvres des photographies réelles ou simulées, des cartes postales, des caractères d'imprimerie, des imitations de peintures victoriennes, des jouets, le tout assemblé avec un sentiment de nostalgie. Il exécute surtout des portraits de personnages célèbres, chanteurs pop et stars (Bo Diddley, 1963, Cologne, W. R. M., coll. Ludwig) ou imaginaires (Alice au pays des merveilles, aquarelles, 1970-1971).

L'artiste est représenté à Bristol (City Art Gal.), où il a connu sa première rétrospective en 1969. En 1983, une seconde rétrospective a eu lieu à la Tate Gal. de Londres. Une exposition importante lui a été consacrée (Londres. N. G.) en 1996-1997.

BLAKE William, peintre et poète britannique (Londres 1757 - id. 1827).

Fils d'un bonnetier, il fit son apprentissage dès

l'âge de dix ans dans une école de dessin londonienne, puis, de 1772 à 1779, chez le graveur James Basire, qui lui fit dessiner des sculptures médiévales dont on devait tirer des gravures et qui furent à l'origine de son intérêt pour l'art gothique. Il suivit en 1779 les cours de la Royal Academy, où il fit en 1780 une première exposition, suivie de plusieurs autres. Mais, à la suite de querelles avec Reynolds, son président, il devint hostile à toute institution, quelle qu'elle soit.

Il doit à son expérience de la gravure la précision de l'exécution et la finesse du trait, en opposition avec le style pictural alors en faveur à l'Académie. Ses premières recherches le mirent en contact avec le néo-classicisme, auquel il doit son goût pour le contour ; à l'encontre de ses contemporains, il ne dessina jamais d'après nature et peignit rarement des portraits, des paysages ou des scènes de genre. Bien qu'il eût commencé à exécuter des sujets empruntés à l'histoire anglaise, genre alors plutôt populaire, ses thèmes de prédilection furent toute sa vie des figures allégoriques inspirées par des sources littéraires : la Bible, les pièces de Shakespeare, les poèmes de Milton, la Divine Comédie de Dante et ses propres écrits. Les artistes qu'il admirait étaient, comme lui-même, de tendance non conformiste : Barry, Mortimer, Füssli et Flaxman. En politique, le radicalisme l'attirait et il soutint les révolutions américaine et française, mais il délaissa toute politique après la Terreur. En matière religieuse, il se sentait proche de la doctrine de Swedenborg, haïssant l'Église anglicane pour ses vues étroites et son hypocrisie. Tout cela contribua à faire de Blake un « étranger » et l'un des premiers romantiques.

Ses premiers chefs-d'œuvre furent les illustrations de ses poèmes, inaugurant un procédé inhabituel de gravure, l'eau-forte en relief et colorée à la main : Chants d'innocence (Songs of Innocence, 1789) et Chants d'expérience (Songs of Experience, 1794). Ces poèmes anti-classiques, aux accents élisabéthains et au style très simple, figurent parmi les plus belles pièces lyriques anglaises. La nouveauté des illustrations réside dans la concordance du texte et de la décoration, un peu à l'image d'un manuscrit

enluminé du Moyen Âge et suivant le même rythme tendre, simple et linéaire. Blake commença en même temps à rédiger ses premiers « livres prophétiques », longs poèmes complexes, en vers libres, influencés par la Bible et Milton : le Livre de Thel (The Book of Thel, 1789), les Noces du ciel et de l'enfer (The Marriage of Heaven and Hell, v. 1790-1793), et,

exceptionnellement rédigée en prose, la Révolution française (The French Revolution, 1791). Ils soutiennent, entre autres, l'idée de la nécessité du don de soi et la renaissance à travers la mort, la négation de la réalité de la matière, du châtement éternel et de l'autorité. En 1790, Blake quitta Soho, où il avait vécu jusqu'alors, pour Lambeth et entra dans une période de noir pessimisme. Il écrivit d'autres oeuvres prophétiques où il développait les mêmes thèmes, mais en un style encore plus obscur et désespéré : Visions des filles d'Albion (Visions of the Daughters of Albion) et America (1793), Europe et le Premier Livre d'Urizen (The First Book of Urizen) [1794], le Livre de Los (The Book of Los) et la Chanson de Los (The Song of Los) [1795], Vala, réécrit sous le titre des Quatre Zoas (The Four Zoas) [1795-1804]. À cette époque, il considérait la création du monde comme un mal et identifiait Jehovah avec son personnage imaginaire, Urizen, père tyrannique des lois morales ; à Urizen, il opposait Orc, l'esprit de révolte, mais il découvrit plus tard une force, source de vie, dans le Christ rédempteur. Il approuvait foncièrement tout ce qui touchait à l'infini – imagination, inspiration, génie poétique, foi –, tandis qu'il condamnait tout ce qui touchait au fini : matérialisme, raison, normes d'une conduite formaliste. Cette tendance à penser par oppositions ou « contraires » révèle ce qu'il doit au néo-platonisme.

Bien que Blake eût illustré la plupart de ses ouvrages, ses dessins les plus importants, correspondant à la période de Lambeth, furent ses diverses « estampes en couleurs » (v. 1795). Leurs sujets, la Création d'Adam, Nabuchodonosor, Pitié (d'après Macbeth, I, VII), la Maison de la mort (d'après le Paradis perdu, XI, 477-493), sont puisés à ses sources habituelles, mais souvent interprétés d'une façon très personnelle.

Ces gravures, d'une facture large, hautes en couleur et d'une grande puissance, dénotent notamment l'influence de Michel-Ange et de Füssli, bien que Blake ait proclamé l'originalité de ses créations. Elles soulignent le côté visuel de son oeuvre : figures nues ou enveloppées de draperies flottantes, fortement musclées, mais curieusement sans ossature ; lignes tordues comme des flammes ; absence presque totale d'ombres, d'espace traditionnel et de perspective.

De 1799 à 1805 environ, Blake exécuta pour un fonctionnaire, Thomas Butts, qui était alors son seul protecteur, 37 peintures à tempera et près d'une centaine d'aquarelles aux sujets bibliques. Ces oeuvres font preuve de

plus d'équilibre et de lyrisme que les estampes en couleurs ; en fait, après son installation à Felpham (Sussex), en 1800, à l'instigation d'un autre de ses rares amis, le poète William Hayley, Blake commençait à se reprendre. Peu

après son retour à Londres en 1803, il entreprit un nouveau poème, Milton, et, dès lors, produisit de nombreuses aquarelles sur des thèmes miltoniens. À partir de 1804 et jusqu'en 1820 environ, il écrivit et illustra Jérusalem, son oeuvre poétique la plus longue. En 1809, une importante exposition lui fut consacrée à Londres ; ce fut un désastre sur le plan commercial, mais le catalogue descriptif qui l'accompagnait ainsi que ses annotations sur les Discours de Reynolds constituent la principale source d'information concernant les opinions de Blake sur les arts visuels. Vers 1805-1810, celui-ci peignit une série d'aquarelles pour le Livre de Job (gravées de 1823 à 1825), utilisant de nouveau le texte comme l'illustration de sa propre philosophie, tournée de plus en plus vers la notion de pardon. Ce fut aussi le thème de son interprétation de la Divine Comédie de Dante, qu'il commença à illustrer v. 1824 et laissa inachevée à sa mort.

Blake regardait ses dessins et ses poèmes comme des « visions de l'éternité » et il affirmait : « Une qualité seule donne naissance au poète : l'imagination, la divine vision. » Mais, bien que « vision » et « visionnaire » soient les mots clefs d'une controverse sur l'artiste, ce dernier soutint toujours, et à juste titre, que sa perception de visionnaire n'était pas, comme on aurait pu le croire, vague et imprécise, mais aiguë et claire jusqu'à la minutie.

La plupart de ses contemporains le considéraient comme un excentrique, et son génie ne fut largement reconnu qu'après 1860 ; cependant, il ne fut pas aussi isolé ni aussi marginal qu'on l'a cru parfois, et ses dernières années furent éclairées par l'amitié d'un petit groupe de jeunes artistes, dont Palmer et Linnell, qui s'inspirèrent beaucoup de lui.

L'acquisition d'une partie de l'ancienne collection de John Linnell (1919), enrichie d'achats et de dons successifs, a permis de réunir à la Tate Gallery un ensemble particulièrement significatif de l'oeuvre de W. Blake, également représentée au British Museum. Aux États-Unis, des séries de dessins et de livres illustrés sont conservées à Boston (M. F. A.), à New York (Pierpont Morgan Library), à Cambridge (Mass.) [Fogg Art Museum], à San Marino (Cal.) [Huntington Library and Art Gallery], à Philadelphie (coll. Lessing J. Rosenwald).

D'autres collections importantes se trouvent à Cambridge (Fitzwilliam Museum) et à Melbourne (N. G. of Victoria). Une importante exposition a été consacrée à l'artiste (Barcelone, Madrid) en 1996.

BLANCHARD Jacques, peintre français

(Paris 1600 - id. 1638).

Élève à Paris de Nicolas Ballery dès 1613, dans la tradition bellifontaine, il complète sa formation à Lyon auprès d'Horace Le Blanc (1620-1623) avant de se rendre en Italie, à Rome d'abord (1624-1626), puis à Venise (1626-1628). Il est de retour à Paris en 1629 après s'être arrêté une nouvelle fois à Lyon. Sa première oeuvre connue, sans doute peinte dans cette ville, la Vierge et l'Enfant Jésus remettant les clefs à saint Pierre (1628, cathédrale d'Albi), révèle déjà toutes les caractéristiques de son

downloadModeText.vue.download 79 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

78

style : fine tête de la Vierge, au profil légèrement tourné vers le spectateur et au minuscule chignon, composition en frise à la vénitienne, accentuée par un éclairage en diagonale, coloris chaud et flou. L'artiste utilisera cette formule à de nombreuses reprises, non seulement dans de robustes portraits (Portrait d'homme, Detroit, Inst. of Arts) et dans quelques compositions religieuses sensibles aux exemples bolonais, mais aussi dans un grand nombre de Saintes Familles (Louvre, musées de Karlsruhe et de Cherbourg) et de Charités (Louvre ; Londres, Courtauld Inst.), qui sont autant de variations sur un même thème. Mais, par deux fois durant sa brève carrière, dans sa Vénus et les Grâces surprises par un mortel du Louvre et l'Angélique et Médor du Metropolitan Museum (tableaux exécutés v. 1634-1635 ?), il l'amplifiera, créant de véritables chefs-d'oeuvre. Le souvenir des nus de l'école de Fontainebleau n'est pas absent, mais se trouve mêlé à l'influence de Venise, en particulier à celle de Véronèse : même clarté du coloris, même goût pour les contrastes des ombres et des chatoiements de la lumière, même lyrisme voluptueux, qui explique le surnom de « Titien français » que donnent à Blanchard ses biographes anciens. La Bacchanale du musée de Nancy (1636) résume toutes les aspirations de l'artiste et place sa production aux côtés de celle de Jan Liss. La note originale de l'oeuvre de Blanchard réside dans sa robuste sensualité ; mieux encore que

Vouet, le peintre sait animer l'élégance intellectuelle du monde féminin de Primatice, lui donnant un aspect de vérité quotidienne, qui n'est pas sans rappeler les recherches de Rubens et de Jordaens.

L'activité de Blanchard ne se limite pas aux tableaux de chevalet. Comme tous les grands peintres de son temps, il décore des hôtels particuliers. Vers 1631, il orne la petite galerie puis le cabinet de l'hôtel Le Barbier de sujets mythologiques et de paysages, dont le succès provoqua en 1634 la commande de la galerie basse de l'hôtel Bullion (les mois évoqués par des divinités antiques, cadres et termes en trompe-l'oeil imitant la sculpture) l'année même où il peint le may de Notre-Dame (Descente du Saint-Esprit, en place). Une exposition lui a été consacrée en 1998 au musée de Rennes.

BLANCHET Thomas, peintre français

(Paris 1614 - Lyon 1689).

Après un séjour à Rome, dont subsistent quelques beaux paysages avec ruines (deux Paysages avec Cléobis et Biton, Rome, G. N. Gal. Corsini et Stockholm, Nm), Blanchet s'établit à Lyon (1655) comme décorateur du nouvel hôtel de ville, d'abord avec Germain Panthot, à qui il succéda comme peintre de la Ville. Il travailla au couvent des dames de Saint-Pierre (actuel musée des Beaux-Arts), surtout comme dessinateur de sculptures, et au palais de justice. Ses grands ensembles, de style baroque, ont beaucoup souffert, et ses tableaux de chevalet restent mal connus, mais nombre de ses compositions ont été gravées. Académi-

cien en 1667, Thomas Blanchet fonda à cette date une école à Lyon.

BLAUE REITER (DER) [en fr. « le Cavalier bleu »].

Nom d'un mouvement créé en 1911 à Munich par Wassily Kandinsky et Franz Marc.

ORIGINE ET ÉLABORATION. Le Blaue Reiter avait pour but de donner un prolongement immédiat aux recherches pour l'émancipation de l'art, que les premières expositions de la Nouvelle Association des artistes münchois (N. K. V. M., Neue Künstler-Vereinigung München) avaient favorisées mais qui avaient effrayé les membres encore attachés à un certain conformisme. Le nom lui-même, représentant le titre d'un tableau de Kandinsky exécuté en 1903, rend compte d'une volonté d'évasion

par le lyrisme de la couleur, à laquelle Marc, comme Kandinsky, accorde tous les pouvoirs. La personnalité de ce dernier domine le Blaue Reiter, et cette période correspond pour lui à une expérimentation décisive de l'abstraction. Pour Marc et ses amis August Macke, Heinrich Campendonk, Paul Klee, beaucoup plus jeunes, leur participation est une étape importante qui leur fait prendre conscience de leurs moyens et surtout d'un destin artistique désormais ouvert à toutes les tentatives. Les manifestations créatrices du Blaue Reiter ne dépassent pas 1913, année de la dissolution de Die Brücke, mais cette brièveté est largement compensée par le renouvellement profond de la vision, théorique et pratique, qu'elles apportent. Sindelsdorf fut le centre de l'élaboration du Blaue Reiter ; ce village situé au pied des Alpes bavaoises joua un rôle analogue à celui de Moritzburg pour Die Brücke et à celui de Murnau pour Kandinsky et Jawlensky en 1908 et en 1909. À l'automne de 1911, Kandinsky, Marc, Macke, Campendonk s'y réunirent et le nom du mouvement y fut choisi.

LES EXPOSITIONS. La première exposition s'ouvrit le 18 décembre 1911 à la gal. Thannhäuser de Munich. Le travail des principaux artistes se ressent nettement de leurs contacts mutuels, et les oeuvres présentent de ce fait une homogénéité que les options individuelles ne tarderont pas à dissiper. L'Orage (musée de Sarrebruck) de Macke est en effet un tribut à Kandinsky et le Cheval bondissant (id.) de Campendonk doit beaucoup à Marc, dont les Grands Chevaux bleus (Minneapolis, Walker Art Center) sont en revanche une des oeuvres les plus significatives de l'esprit qui présida aux débuts du Blaue Reiter. Kandinsky exposait une Composition no 5, une Improvisation no 22 et une Impression de Moscou, où les apparences, avec les nuances subtiles que ces désignations recouvraient, étaient dématérialisées par le mouvement et la couleur. Étaient invités avec Gabriele Münter, l'amie de Kandinsky, le compositeur autrichien Arnold Schönberg, dont l'activité picturale fut importante entre 1907 et 1910, Albert Bloch, alors influencé par Kandinsky, les Russes David et Vladimir Bourliouk, déjà initiés au cubisme, et les artistes français à l'oeuvre desquels Kandinsky et Marc portaient grand intérêt, De-

launay et le Douanier Rousseau. La deuxième exposition eut lieu chez Hans Goltz trois mois plus tard seulement (mars 1912). Réservée aux aquarelles et aux oeuvres graphiques, elle prit ouvertement le caractère d'une confrontation internationale où les principaux courants novateurs étaient représentés : Die

Brücke, le cubisme (Braque, Picasso, Derain, La Fresnaye), la tendance russe voisine (Malevitch, Lanonov, Gontcharova) et le Moderne Bund suisse avec Klee.

L'ALMANACH. Mais l'événement capital de 1912 est la publication (en mai) de l'Almanach du Blaue Reiter, dans le cadre de la grande exposition organisée par le Sonderbund à Cologne. Les artistes s'y exprimaient eux-mêmes sur les questions auxquelles était liée l'évolution de l'art moderne (rôle de la couleur, libération définitive du principe d'imitation, sur lequel reposait l'art depuis la Renaissance). Les références aux techniques archaïques et primitives y étaient fort nombreuses ; une abondante illustration, présentée suivant une conception très neuve, tenait compte des affinités spirituelles et confrontait les créations de l'Occident médiéval (y compris tapisseries, mosaïques et ivoires) à celles des expressions plastiques africaine, mexicaine, océanienne, chinoise, japonaise, des Indiens de l'Alaska et à celles de l'art folklorique (bois gravés russes, peinture sur verre de Bohême et de Bavière). Pour la première fois, les dessins d'enfants étaient considérés du point de vue de l'art : « Les enfants, écrit Macke, qui s'expriment directement à partir de leurs émotions intimes, ne sont-ils pas plus créateurs que les suiveurs de l'idéal grec ? » Pour la période contemporaine, Van Gogh, Gauguin, Cézanne, le Douanier Rousseau étaient les pionniers dans la découverte d'un langage nouveau illustré par l'école française (Matisse, Picasso, Delaunay, Le Fauconnier) et, en Allemagne, par Kokoschka, Die Brücke et le Blaue Reiter lui-même. Quatre articles étaient d'autre part consacrés à la musique et accompagnés de trois lieder dus à Schönberg, à Webern et à Alban Berg. Peu avant l'Almanach, une synthèse théorique de l'esthétique qu'il prônait avait paru à Munich : l'ouvrage essentiel de Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, dans lequel l'important chapitre « Langage de la forme et de la couleur » met l'accent sur la valeur émotionnelle, intuitive de l'oeuvre et sur le rôle psychique de la couleur ; les allusions figuratives disparaissaient d'ailleurs à peu près complètement chez Kandinsky au cours de cette même année (Avec l'arc noir, Paris, M. N. A. M.).

La dernière exposition d'envergure du Blaue Reiter eut lieu en 1913 à Berlin, dans les locaux de Der Sturm, à l'occasion du Premier Salon d'automne allemand. Une deuxième édition de l'Almanach parut en 1914, mais le projet d'en publier un nouveau n'aboutit pas, moins par suite de la guerre sans doute qu'en

raison de l'évolution des artistes : dès 1912, Kandinsky, Marc et Macke suivent des voies personnelles.

SIGNIFICATION DU BLAUE REITER. Les manifestations du Blaue Reiter, par le domaine
downloadModeText.vue.download 80 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

79

culturel très vaste qu'elles recouvraient, offrirent avant 1914 le panorama le plus complet des buts et des moyens de l'art moderne et anticipèrent sur ses destinées. En Allemagne même, le Blaue Reiter, mouvement le plus important après Die Brücke, s'oppose en tout point à celle-ci, bien qu'il l'ait relayée dans son besoin d'émancipation. Il est européen, alors qu'elle était imprégnée de tradition germanique ; la technique de prédilection n'est plus la gravure sur bois, mais plutôt l'aquarelle (pratiquée par Kandinsky, Marc, Macke et Klee), qui, au lieu de ramasser les effets, les allège. D'autre part, tout en favorisant le passage de la réalité à l'abstraction, la référence à la musique (la couleur était fréquemment assimilée au son) situe également le Blaue Reiter dans le climat spirituel issu du symbolisme, dont il sut apaiser la nostalgie de l'expression de l'invisible, grâce en partie aux innovations purement techniques des écoles contemporaines, du néo-impressionnisme au cubisme.

BLECHEN Karl, peintre allemand

(Cottbus 1798 - Berlin 1840).

En 1822, il abandonna une carrière bancaire pour faire ses études de paysagiste, qu'il poursuivit à l'Académie de Berlin (1822-1824). Au cours d'un voyage à Dresde en 1823, il rencontra Dahl et sans doute Friedrich, et fut influencé par leur conception du paysage. Influencé par K. F. Schinkel (1824, Munich, Westfälisches Landesmuseum), il travailla ensuite comme décorateur pour le Königstädtisches Theater de Berlin (1824-1827). Peu à peu, il élabore une vision personnelle de la nature aussi éloignée de celle des védutistes que de celle des nazariens : plaines roussies, collines désolées surmontées de ciels opaques sont les éléments de paysages changeants (Ravin, 1828, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum), habités d'une « indicible terreur ». Son art, très marqué par un séjour en Italie (1828-1829), s'enrichit de nouveaux motifs, tandis que son coloris s'intensifie et charge ses visions d'une intensité

dramatique (le Gibet sous l'orage, 1835, Dresde, Staatliche Kunstsammlung). Ses nombreuses études à l'aquarelle, où il développe un chromatisme vibrant, influencent sa peinture. Il fut nommé professeur de la classe de paysage de l'Académie de Berlin (1831-1835), mais fut atteint en 1836 d'une maladie mentale.

Cet artiste, qui fut de son vivant méconnu, apparaît aujourd'hui comme le premier représentant en Allemagne d'un certain style de paysage à la fois subjectif et réaliste (Vue sur des toits et des jardins, 1835, musées de Berlin), dont Adolf von Menzel qui réalisa quelques oeuvres dont la touche très libre annonce l'impressionnisme, à Berlin, fut le continuateur le plus notoire.

Karl Blechen est représenté dans de nombreux musées allemands, et notamment dans les musées de Berlin (Parc de la villa d'Este), la Gg de Dresde (Église gothique en ruine, 1826), la Kunsthalle de Hambourg, le W. R. M. de Co-

logne, la Staatsgal. de Stuttgart (Dans le parc de Terni, 1828-1829), ainsi qu'à Winterthur.

BLES Herri Met de

(dit en Italie, Henri de Dinant),

peintre flamand d'origine mosane

(Bouvignes, près de Dinant, v. 1510 - ? 1555).

Van Mander le mentionne en précisant que son nom est un sobriquet : « Herri à la houppe ». Serait-il Henri de Patinir, reçu franc maître en 1535, neveu de Joachim ? On ne connaît de Blés aucune oeuvre signée ou attestée par une pièce d'archives. Peintre de paysages animés de scènes diverses, il est proche de la conception de Patinir, ce que montrent des oeuvres comme la Sainte Famille (musée de Bâle), le Paysage avec les travaux de la mine de cuivre (Offices), Moïse et le buisson ardent (Naples, Capodimonte). Mais, à la différence de Patinir, Bles anime volontiers l'espace démesuré de ses compositions en y insérant des scènes d'histoire aux personnages multiples, qui introduisent dans l'harmonie générale, bleu-vert-brun héritée de Patinir, des notes colorées très vibrantes. Si l'on n'est pas sûr qu'il ait réellement terminé ses jours à la cour des ducs d'Este à Ferrare, on sait qu'il a séjourné en Italie, où il est connu sous le nom de Henri de Dinant ou sous le surnom de Civetta (« chouette ») en raison de la chouette que, d'après Van Mander, il introduisait dans ses compositions ; celle-ci figure à côté de son autoportrait gravé en 1600 par Ph. Galle. Cet

emblème, d'ailleurs choisi par d'autres artistes, se retrouve dans un groupe de tableaux voisins, tels le Paysage avec le bon Samaritain (1577 ?, Namur, Musée archéologique), le Paysage avec les travaux de la mine (musée de Budapest), le Paysage avec la fuite en Égypte (Copenhague, S. M. f. K.), la Prédication de saint Jean-Baptiste (Dresde, Gg, et Vienne, K. M.). On y remarque les caractères qui lui sont propres : touches peu liées, palette chaleureuse, compositions aux multiples détails où le fantastique le dispute à un réalisme certain qui annonce la tradition des paysages flamands de la seconde moitié du XVI^e siècle.

BLOCKLANDT

(Anthonie Van Montfoort, dit),

peintre néerlandais

(Montfoort 1533/1534 - Utrecht 1583).

Élève de son oncle Hendrick Van Montfoort à Delft et de Frans Floris à Anvers v. 1550-1552, il revint en 1552 en Hollande, puis alla en 1572 en Italie, en passant très probablement par Paris. Revenu la même année aux Pays-Bas, il se fixa à Utrecht, où on le trouve inscrit à la gilde de Saint-Luc en 1577 ; il fut le maître de Cornelis Ketel et de Michiel Jansz Mierevelt. On conserve de lui quelques rares tableaux religieux ayant échappé aux troubles iconoclastes du XVI^e s., tels le Triptyque de l'Assomption, peint en 1579 pour Sainte-Marie d'Utrecht, actuellement conservé dans l'église de Bingen sur le Rhin, Joseph devant le Pharaon (1583, musée d'Utrecht), Jacob recevant la tunique de Joseph (musée diocésain de Kreising), l'Adoration des bergers (Budapest, musée) le Martyre de saint Jacques (musée de Gouda), et un volet à double face comportant à l'extérieur Saint

Philippe sur un fond de paysage, ce qui est assez rare dans l'oeuvre du peintre, et, sur le côté intérieur, le Baptême du Christ (musée de Lille). Blocklandt reste très proche des romanes flamands tournés vers une sorte d'académisme issu de l'atelier de Floris, tels Marten de Vos et Frans I. Pourbus, mais son voyage en Italie et sa connaissance de Vasari, de Salviati, de Polidoro da Caravaggio, des Zuccari et surtout de Parmesan ont joué un rôle décisif ; c'est à ce dernier qu'il a emprunté son goût pour l'élongation et la flexibilité des silhouettes sinon pour un raffinement chromatique largement contrebalancé par le souci de rhétorique ; introduisant largement à Utrecht le maniérisme toscan et émilien, il a influencé ainsi toute la génération de maniéristes néerlandais de la fin

du XVI^e s., celle de Bloemaert, de Mierevelt et de Wtewael. La gravure a joué pour lui, comme pour Floris, un rôle très actif de diffusion qui a beaucoup contribué à accroître son importance. Philipp Galle, entre autres, fut l'un de ses principaux graveurs.

BLOEMAERT Abraham, peintre néerlandais
(Gorinchem 1564 - Utrecht 1651).

À l'âge de seize ans, il demeura à Paris pour trois ans, et y fut l'élève de Jean Bassot et de Hieronymus Francken subissant l'influence de l'art de Rosso et de l'école de Fontainebleau en général ; de retour à Utrecht en 1583, il travailla dans l'atelier de Gerrit Splinter et de Joos de Beer ; puis, entre 1591 et 1593, il se rendit à Amsterdam en compagnie de son père Cornelis I (1525/1540 ? - v. 1595), qui était sculpteur et architecte, et revint à Utrecht, où il resta jusqu'à sa mort. Maître à la gilde des peintres d'Utrecht en 1611, doyen en 1618 et inspecteur de 1611 à 1628, Abraham Bloemaert fut un aquafortiste très estimé et surtout un artiste qui embrassa tous les genres de peinture. Parallèlement au milieu maniériste de Haarlem, illustré par Cornelis Van Haarlem et Goltzius, il développa à Utrecht un maniérisme attardé, teinté d'italianisme et sensible, après 1620, à l'exemple des peintres caravagesques utrechtlois. Sa première période n'est pas à mésestimer. Elle constitue en effet le point de départ essentiel de l'école maniériste de Haarlem : la Mort des Niobides (1591, Copenhague, S. M. f. K.) prouve la dépendance de l'artiste à l'égard de Spranger ; mais les Nocces de Thétis et Pelée (Mauritshuis) oeuvre exécutée en 1590-1593, lors de son séjour à Amsterdam, révèle l'affirmation d'un style personnel qui influencera Cornelis Van Haarlem lorsqu'il traitera le même sujet (Haarlem, musée Frans Hals). Peintre de portraits : Portrait de femme (musée de Philadelphie), Portrait d'homme (1647, musée d'Utrecht), il est surtout connu pour ses représentations religieuses : Moïse frappant le rocher (Metropolitan Museum), aux coloris aigres et aux formes tourmentées si typiques de son expressionnisme exacerbé, Judith montrant au peuple la tête d'Holopherne (Vienne, K. M.), la Prédication de saint Jean-Baptiste (Rijksmuseum, musées de Nancy, de Brunswick, S. M. f. K. de Copenhague), la Résurrection de Lazare (1607, Munich, Alte Pin.), l'Adoration des bergers (1612, Louvre), la Madeleine pénitente

downloadModeText.vue.download 81 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

(1619, musée de Nantes), le Christ à Emmaüs (1622, Bruxelles, M. R. B. A.), la Crucifixion (1623, musée d'Utrecht), l'Annonce aux bergers (Haarlem, musée Frans Hals), l'Adoration des mages (1624, musée d'Utrecht ; musée de Grenoble), le Repos pendant la fuite en Égypte (musée d'Utrecht ; 1632, Rijksmuseum), et pour ses scènes mythologiques : Vénus et Adonis (1632, Copenhague, S. M. f. K.), Latone et les paysans (1646, musée d'Utrecht), aux compositions riches et agréables, aux draperies mouvementées et aux figures souvent trop gracieuses mais fascinantes et outrancières où, dans un deuxième style, il rejoint le baroque de Rubens. Il convient également de noter l'importance prise par le paysage dans nombre de ses compositions. Tout à fait à la fin de sa vie, il peindra aussi quelques scènes de genre, à la manière de Téniers, dans un style sec et linéaire.

Peintre qui s'inscrit dans le vaste courant du maniérisme européen (250 tableaux environ sont catalogués), Abraham Bloemaert eut aussi une grande influence par l'importance de son atelier ; c'est ainsi qu'il forma des artistes comme Poelenburgh, Gerit et Wilhem Van Honthorst, Wybrand de Gest, Wouter Crabeth, J.-B. Weenix. Bloemaert fut aussi un dessinateur prolixe et doué (on connaît quelque 600 gravures), célèbre à son époque même pour son « habile façon de dessiner », et les figures, les animaux, les paysages de toutes ses compositions témoignent de la même facilité. Des détails naturalistes apparaissent de bonne heure dans ses paysages, qui exercèrent une grande influence sur les générations suivantes, grâce surtout à l'impression d'une partie de son oeuvre par son fils Frederick, qui publia également différentes éditions du Livre de dessins (« Tekenboek ») de son père.

Bloemaert est représenté dans tous les grands cabinets de dessins du monde (Vienne, Londres, Berlin, Amsterdam, New York), à Rotterdam (B. V. B.), à Dresde (Gg), à Ottawa (N. G.), à Paris (Louvre, Inst. néerlandais et E. N. B. A.), à Cambridge (Fitzwilliam Museum), à Rouen (bibl.) ainsi que dans les musées d'Angers, de Besançon, de Gray, d'Utrecht et de Weimar.

BLOEMEN Jan Frans van (dit l'Orizzonte),
peintre flamand

(Anvers 1662 - Rome 1749).

Ce paysagiste, élève d'A. Goubau, s'installe à Rome v. 1680. Son style, encore classique, le rend proche de Dughet. Son oeuvre considé-

nable est particulièrement bien représentée à Rome : à la Gal. Doria Pamphili, à la G. N., Gal. Corsini ou à la Gal. Colonna. Un seul tableau cependant porte son monogramme : c'est une Vue du Campo Vaccino (1704), qui appartient au Prado. J. F. Van Bloemen collabora avec son frère Pieter (1657-1720), qui, durant son séjour à Rome de 1685 à 1692, peignit des animaux dans les fonds de ses tableaux, tandis que

Placido Costanzi se spécialisait dans la représentation des personnages.

BLONDEL Lancelot, peintre flamand

(Poperinghe 1498 - Bruges 1561).

Influencé à la fois par l'esprit du Gothique flamboyant et par celui du maniérisme, il connut une activité artistique variée puisqu'il fut aussi décorateur, architecte, sculpteur (Cheminée du Franc de Bruges, 1529), cartographe, ingénieur, auteur de cartons de tapisseries et de vitraux. Son oeuvre exubérante, d'inspiration religieuse, est caractérisée par l'importance accordée aux motifs décoratifs et architecturaux Renaissance tracés sur fond d'or : la Légende de saint Côme et saint Damien (1523, Bruges, église Saint-Jacques), Saint Luc peignant la Vierge (1545, musée de Bruges). L'art de Blondel devait connaître à Bruges de nombreux imitateurs.

B. M. P. T.

Initiales désignant quatre artistes. En janvier 1967, au XVIIIe Salon de la jeune peinture, quatre participants (Buren, Mosset, Parmen-tier, Toroni) exposaient en faisant chacun figurer au catalogue les noms de leurs trois camarades en guise de titres de leurs oeuvres.

Ils entendaient ainsi montrer que leur production était interchangeable et qu'ils travaillaient dans la même perspective sans pour autant former un groupe. Ils exposèrent à Paris, au musée des Arts décoratifs, le 2 juin 1967, puis à la 5e Biennale à l'automne de 1967. Leur but était de remettre en cause l'exercice de la sensibilité et ses excès, le voile que procure l'illusion picturale ainsi que les notions de perfectibilité de l'artiste et de communication de l'oeuvre d'art. Par la simplicité évidente des formes présentées, dont le mérite principal est d'exister, ils voulaient renvoyer le spectateur à lui-même et l'amener à réviser tous ses systèmes de référence par rapport à l'objet esthétique.

BOCCACCINO (Boccaccio, dit il),

peintre italien

(Crémone v. 1465 - id. v. 1525).

Crémone, relais entre Venise et l'Italie centrale, fut le principal centre de son activité, surtout après 1506 : il y devint le chef d'une véritable école. Élève d'Alvise Vivarini, il se forma dans les ateliers de Ferrare (où il est mentionné au service du duc Ercole Ier de 1497 à 1500), fortement marqué par les interventions d'Ercole de Roberti et le style doux de Costa (Chemin du Calvaire, Londres, N. G. ; Mort de la Vierge, Ferrare, P. N.). Il fut ensuite attiré à Venise (où il se trouvait av. 1505) par l'art pastoral de Cima da Conegliano et le luminisme de Giorgione (Sainte Conversation, Venise, Accademia ; Circoncision, Crémone, Dôme). Il fut également sensible à l'influence de Bramantino et aux problèmes de perspective (Annonciation, id.) et il étudia certainement des gravures nordiques.

Le Saint Jean et le Saint Matthieu, vestiges d'un polyptyque disparu (Florence, Offices, donation Contini-Bonacossi), témoignent de l'intérêt pour Dürer. L'important ensemble de fresques de la nef du dôme de Crémone (1515-1519) révèle sinon une forte originalité,

du moins ce style large, animé, pittoresque et raffiné qui lui valut un réel ascendant sur les artistes lombards.

BOCCATI Giovanni, peintre italien

(Camerino ; connu en Ombrie de 1445 à 1480).

Né à Camerino, dans les Marches, au moment des troubles suscités par les da Varana, seigneurs de la cité, il passe sans doute très jeune à Pérouse, où, en 1445, il demande la citoyenneté. En 1446, il reçoit la commande de la pala des Flagellants (auj. en partie repeinte, à Pérouse, G. N.). Il est à Padoue en 1448, puis à Urbino v. 1460, où il décore à fresque une salle du Palais ducal avec les Hommes illustres. Entre 1462 et 1470, il retourne à plusieurs reprises à Camerino, où son nom figure sur de nombreux documents. Pour la commune de Macerata, il peint le Triptyque de l'église S. Maria de Seppio (Madone ; Saint Sébastien, 1466) et le grand Polyptyque de l'église S. Eustachio de Belforte (1468). La pala d'Orvieto (Madone et quatre saints), auj. au musée de Budapest, date de 1473 ; en 1479, Boccati peint une Pietà pour S. Agata de Pérouse (G. N.) ; deux oeuvres exécutées en 1480, perdues, sont signalées par des documents.

Boccati est le peintre le plus original et le

plus représentatif de la culture composite, née de la tradition « expressionniste » du *trecento* et de la version la plus élégante et raffinée du Gothique « courtois », celle de Gentile da Fabriano, qui s'épanouit dans les Marches et l'Ombrie vers le milieu du XVe siècle. Cet art s'enrichit du nouveau langage pictural de la Renaissance sous l'influence de Fra Angelico, dont le Polyptyque des Dominicains arriva à Pérouse en 1437, et celle de Domenico Veneziano, qui travailla en Ombrie en 1438. Après 1450, Boccatti se sent attiré par la Renaissance padouane, comme beaucoup d'artistes des Marches, tel Girolamo di Giovanni, que certains ont considéré à tort comme son fils.

La grâce de ses anges et les gestes de ses personnages restent un peu monotones, et cette impression est surtout ressentie dans ses dernières oeuvres, dans lesquelles on ne retrouve plus les fraîches inventions de sa Madone et l'Enfant (Pérouse, G. N.) ou de sa Madone entourée d'anges musiciens (musée d'Ajaccio).

Les productions les plus remarquables de Boccatti sont ses paysages lumineux qui basculent en d'in vraisemblables perspectives ou sont minutieusement décrits jusqu'à l'extrême horizon (prédelle de la pala des Flagellants ; la Madone aux anges de la Fond. Berenson à Settignano ; Calvaires du musée d'Esztergom et de la Ca' d'Oro à Venise). Étonnante aussi paraît la façon dont Boccatti transpose en termes imaginaires le monde classique, qu'évoquent des architectures fragiles et des bas-reliefs en trompe-l'oeil.

BOCCIONI Umberto, peintre italien

(Reggio de Calabre 1882 - Vérone 1916).

À Rome en 1901, il fréquente avec Severini l'atelier de Balla, qui eut une influence déterminante sur sa formation. Après un séjour à Paris en 1906, il s'installe à Milan l'année suivante.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

81

vante. Dans la série des Banlieues (1908-1910), les thèmes sociaux, le naturalisme rigoureux, la composition volontairement asymétrique, les hallucinantes perspectives en hauteur rejoignent l'esthétique de Balla et du divisionnisme italien. Un art de suggestion mentale se substitue progressivement au vérisme imitatif

des premières oeuvres, où se retrouvaient un symbolisme social (la Ville qui monte, 1911, New York, M. o. M. A.) et une analyse émotionnelle exaspérée : le Deuil (1910), la célèbre série des États d'âme (1911), les Adieux (Milan, G. A. M.), Ceux qui s'en vont (id.), Ceux qui restent (id.). En développant ses premières recherches divisionnistes, Boccioni atteinte des effets dynamiques déjà proches des conceptions futuristes : Rixe dans la galerie (1910, Brera).

En 1910, il se lie avec le poète Marinetti et peintres Carrà et Russolo. De ces rencontres naquit le futurisme : cette même année, Boccioni écrit le Manifeste des peintres futuristes, suivi du Manifeste des techniques de la peinture futuriste. Dès cet instant, il s'associe aux luttes du groupe, organise des expositions dans les capitales européennes, collabore à la revue Lacerba. En 1912, il signe le Manifeste technique de la sculpture futuriste, dans lequel il énonce sa poétique. Boccioni fut l'élément le plus actif du mouvement futuriste et son représentant le plus important. R. Longhi souligne dans un de ses ouvrages que, pour Boccioni, le problème du dynamisme plastique, principe même de la poétique futuriste, était, par son sens inné de la matière, une solution personnelle à travers une « compénétration de plans colorés, vibrants, pulvérulents, atomiques ». Ses premières oeuvres futuristes, peintures et sculptures, datent de 1911 : Éclat de rire (New York, M. o. M. A.). Après un nouveau séjour à Paris (1911-1912), en compagnie de Severini et de Marinetti, Boccioni porte jusqu'à son extrême limite le problème fondamental de l'esthétique futuriste, la construction des formes dynamiques qui reposent sur les concepts de « simultanéité » et de « lignes-forces ». Il développe également ses concepts dans une série d'écrits théoriques et les explicite dans des oeuvres comme Matière (1912), Elasticità (1912, Brera), Charge des lanciers (1915, id.) ou dans la série des « dynamismes » (Dynamisme d'un corps humain, 1913, Milan, G. A. M.). Il y pose d'une manière particulièrement sensible le problème des rapports du futurisme et du cubisme, et tente d'en dépasser les prémisses grâce à une conception dynamique des volumes. Ses dernières oeuvres (séries de gouaches et de dessins, 1912-1913 ; le Portrait de Ferruccio Busoni, 1916, Rome, G. A. M.) marquent un net retour à Cézanne. Boccioni exposa avec le groupe futuriste à chacune de ses manifestations. Peu de temps après sa mort, une grande rétrospective lui a été consacrée.

En 1966, la Biennale de Venise présenta son oeuvre de peintre et de sculpteur en

même temps que Reggio de Calabre organisait une exposition de son oeuvre graphique. L'artiste est très bien représenté à New York (M. o. M. A.), à Milan (G. A. M.), à Rome et dans des coll. part., italiennes ou américaines.

Une exposition consacrée à Boccioni à Milan fut présentée dans cette ville, au Palazzo Reale, en 1982-1983.

BOCHNER Mel, peintre américain

(Pittsburgh 1940).

Il poursuit ses études à Pittsburgh au Carnegie Institute of Technology puis s'installe à New York en 1964 au moment où les jeunes artistes américains de sa génération ressentent une crise de la peinture. Il abandonne son activité de peintre – à la suite de la découverte de l'oeuvre de Jasper Johns – pour se consacrer à un travail plus conceptuel. Pour cet artiste, l'art est d'abord un instrument de connaissance supposant une information cumulative. Aussi ne s'exprime-t-il que dans le cadre d'expositions où il lui est possible de définir un travail dans sa totalité. Dans cette perspective, en 1966, il explore les possibilités d'occupation de l'espace à l'aide de systèmes numériques, par progression ou permutation (Art in Series, installation au Finch College Museum of Art de New York), et utilise pour y parvenir des repères, sur le mur et le sol, matérialisés de façon différente, en particulier avec des cailloux. À partir de 1969, son oeuvre tente d'établir une corrélation entre le fait linguistique et les modalités de sa visualisation : Axiom of Indifference, 1973, Seven Properties of Between, 1972 (installations, New York, Gal. Sonnabend). En 1973, Bochner adopte un art qui n'est plus simplement visuel mais devient pictural. Il semble que ses séjours en Italie aient eu une influence déterminante sur son travail. Ses oeuvres sont soit des peintures sur toile, soit des peintures murales aux couleurs vives et utilisant le triangle, le carré et le pentagone. Elles matérialisent en termes de surface la progression numérique 3, 4, 5, qui apparaissait dans ses travaux plus anciens (First Fulcrum, 1975, Baltimore, The Baltimore Museum of Art ; Syncline, 1979, installation, New York, Gal. Sonnabend). Son oeuvre a fait l'objet d'une rétrospective (New Haven et New York) en 1995-1996.

BÖCKLIN Arnold, peintre suisse

(Bâle 1827 - Fiesole 1901).

De 1845 à 1847, Böcklin fut, à Düsseldorf, l'élève de Johann Wilhelm Schirmer, dont

l'influence marqua les paysages idéalisés qu'il peignit dans sa jeunesse. Après avoir effectué de courts séjours en 1847 à Bruxelles, à Anvers, à Zurich et à Genève (avec Calame), en 1848 à Paris et passé deux années à Bâle, Böcklin part en 1850 pour Rome ; là, sous l'influence de Dreber, l'ordonnance de ses compositions devient plus rigoureuse et sa palette s'éclaircit. À son retour de Rome (1857), il décore de paysages la maison de l'auteur dramatique Wedekind à Hanovre. Centaures, faunes et nymphes apparaissent alors dans ses paysages (Pan dans les roseaux, 1859, Munich, Neue Pin.), où se révèle, pour la première fois, sa vision originale de la nature, que prolonge une idée mythique. Après avoir enseigné le paysage pendant deux ans à la nouvelle École des beaux-arts à Weimar, il travaille de nouveau à Rome de 1862 à 1866, visite Naples et Pompéi, et peint en 1864 et 1865 les deux versions de la Villa au bord de

la mer (toutes deux à la Schackgal. de Munich). Sous l'influence des fresques antiques, il expérimente des accords colorés plus acides. Les fresques de l'escalier du musée de Bâle (1868-1870) constituent l'oeuvre capitale de son séjour dans cette ville (1866-1871), qu'il quitte pour Munich (1871-1874) ; il travaille alors pour le comte Schack (Triton et Néréide, 1873-1874, Munich, Schackgal). Un cercle d'artistes se forme autour de lui.

À Florence, de 1875 à 1885, le sculpteur Hildebrand et von Marées font partie de son entourage. Ce séjour est une période heureuse et féconde (Ulysse et Calypso, 1883, Bâle, K. M.) où ses compositions atteignent une plénitude sereine (Clio, 1875, id. ; Chant du printemps, 1876, Moscou, musée Pouchkine). Sa situation financière s'améliore et son audience en Allemagne se confirme grâce au marchand Gurlitt. En 1880, Böcklin réalise la première des 5 versions de l'Île des morts (musées de Leipzig et de Bâle). Tout d'abord très critiqué, il connaît alors un succès croissant qui explique les versions fréquentes d'oeuvres anciennes qui lui seront commandées à la fin de sa carrière. De 1885 à 1892, il réside à Hottingen, près de Zurich, puis, jusqu'à sa mort, à Fiesole. Une de ses dernières oeuvres est la Chasse de Diane du musée d'Orsay (1896). À la fin du siècle, il est considéré comme le peintre le plus éminent d'Allemagne, mais l'engouement pour l'impresionnisme porte très vite préjudice à sa renommée. Comme les romantiques allemands, il restitue dès ses débuts au paysage (Sapin dans le Jura, 1849, Bâle, K. M.) une dimension profonde et méditative de recueillement mystique. Ses meilleures oeuvres frappent par le rendu méticuleux et suggestif de la nature, la création

de figures fantastiques (Combat des centaures, 1873, Bâle, id. ; la Peste, 1898, id.) le plus souvent monumentales, une composition simple, un coloris puissant. De son univers silencieux où surgissent des figures pétrifiées (l'Île des morts, 1880, id.) émane une atmosphère mystérieuse et suffocante.

Si, pendant ses dernières années, Böcklin s'est souvent inspiré de pensées philosophiques, l'idée littéraire demeure toujours soumise à la composition formelle. Longtemps oublié ou mésestimé, il retrouve aujourd'hui, un peu comme Gustave Moreau, de nombreux admirateurs, séduits par les bizarreries de son imagination et les qualités poétiques de son symbolisme. Il est très bien représenté au musée de Bâle.

BODEGÓN.

En Espagne, on attribue actuellement au mot bodegón (« nature morte ») un sens général qui se rapproche de celui qui est donné à la nature morte française, au Still life anglais et à la Vanitas des anciens Pays-Bas. À l'origine, le terme désignait uniquement les tableaux représentant la cuisine ou les aliments : gibier mort, poissons, gâteaux, accompagnés de vaisselle et parfois de personnages tels que marchands et cuisiniers. Les toiles où figuraient des vases de fleurs et des compotiers formaient alors un

downloadModeText.vue.download 83 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

82

genre à part ; elles se regroupent aujourd'hui sous la même dénomination.

Le bodegón, qui avait pris naissance à la fin du XVI^e s. à la suite de l'exemple italien, atteignit un développement exceptionnel au XVII^e siècle. Parmi les artistes qui, les premiers, illustrèrent le genre, on cite Juan Labrador, originaire d'Estremadure. On attribue à ce peintre, en relation avec Moralès, de très belles oeuvres, mais qui, de toute évidence, sont de diverses mains. À ce même groupe appartient le Tolédan Blas de Prado, souvent confondu avec un certain Blas de Ledesma, qui signe des tableaux à Grenade et passe pour avoir défini le bodegón dans sa forme caractéristique. Dès le XVII^e s., une sensibilité différente, humble et grave, profonde et imprégnée d'un sentiment religieux qui donne aux motifs une valeur de transcendance, oppose la nature morte espagnole à la sensualité opulente et spectaculaire des natures mortes

flamandes, hollandaises ou italiennes. Sánchez Cotán dégage, dès 1602, les formules d'un bodegón plus typiquement espagnol : dans une ouverture carrée, sans doute une fenêtre, se trouvent quelques rares objets, fruits et légumes, disposés avec une rigueur géométrique absolue et éclairés par une lumière violente dont les ombres intenses donnent aux objets un relief presque irréel. C'est le schéma qu'utilisent tous les spécialistes de sa génération : Juan Van der Hamen, Felipe Ramírez, qui copie littéralement les compositions de Cotán avec une nuance baroque (Bodegón, 1628, Prado), Juan de Espinosa et même Zurbarán, dont les bodegones (1633, Pasadena, Norton Simon Foundation) traduisent fidèlement les aspects de la vie quotidienne, à la manière intense et pénétrée de Cotán. Simultanément, le bodegón à personnages se développe dans une direction parallèle, respectant toujours l'esthétique du clair-obscur naturaliste.

Les toiles du Tolédan Loarte, étonnamment proches de celles du Florentin Empoli, témoignent d'une technique assez rude, mais d'une évidente rigueur de composition. Francisco Barrera et Juan Estebán, tous deux Andalous, s'expriment d'une façon analogue dans une facture un peu grossière. Velásquez lui-même a peint à ses débuts, dans le style encore maniériste d'Aertsen ou de Beuckelaer, des sujets religieux (les Pèlerins d'Emmaüs, Blessington, coll. Beit, le Christ chez Marthe et Marie, Londres, N. G.) qui sont, en fait, de véritables bodegones par la présence et le réalisme saisissant des personnages. Dans la seconde moitié du XVIIe s., sous l'influence des Flamands et des Italiens, ce style évolue vers une plus grande mobilité et un certain baroque. Les délicates peintures de fleurs de Pedro de Campobín, né à Almagro et établi à Séville, restent fidèles à la symétrie de Cotán et à la poésie de sa couleur, tandis que le Valencien Tomás de Hiepes ordonne ses toiles avec une rigueur géométrique déjà archaïque. En revanche, les maîtres tels que Pereda (Vanitas, Vienne, K. M.), Mateo Cerezo (Poissons, musée de Mexico), Francisco Palacios ou Andrés Deleito font preuve d'une technique brillante et disposent les objets en un désordre apparent, très différent de la rigoureuse mise en page

antérieure. Les peintres de fleurs tels qu'Arellano, Bartolomé Pérez ou Gabriel de la Corte combinent les apports flamands de Bruegel avec ceux des Napolitains et de l'Italien Mario Nuzzi en une vaste synthèse, très décorative. À la fin du siècle, le groupe andalou, moins connu et probablement influencé par les Flamands, se consacre aussi au trompe-l'oeil d'objets suspen-

dus ou fixés sur un panneau (tableaux signés de Marcos Correa à l'Hispanic Society de New York). Cette tradition se prolonge au XVIII^e s. à Séville avec Pedro de Acosta, Francisco Galdardo et le murillesque Llorente y German, tandis qu'à la même époque le Catalan Viladomat poursuit la veine ténébriste dans ses étalages de Gibier (Barcelone, M. A. C.). À Madrid, à côté des Italiens attirés à la cour des Bourbons, travaille Meléndez, qui se consacre à une description minutieuse et très plastique des fruits et ustensiles de cuisine. À l'opposé, les Bouquets de fleurs de Paret sont d'une élégance très rococo (Prado). À Valence, autour de l'Académie de S. Carlos et de son École de fleurs et d'ornements, se groupent des artistes tels que B. Espinos et J. Ferrer.

À la fin de sa vie, Goya se consacre également à la nature morte, il donne une direction nouvelle à ce genre qui semblait dans le décoratif ; il réussit à nous émouvoir, certes par le réalisme cruel de ses animaux morts (Dindon, Prado ; Nature morte à la tête de mouton, Louvre), mais également par la spontanéité de la facture et l'éclat des couleurs.

BOEGERT → BAEGERTDerrick

BOEL Pieter (dit Boule), peintre flamand

(Anvers 1622 - Paris 1674).

Fils d'un graveur, il fut peut-être l'élève de Snyders et très probablement celui de Fyt, dont il assimila la manière au point que l'on confond souvent ces deux artistes. Il fit le voyage de Rome et s'arrêta à Gênes, où il avait un oncle, le peintre marchand Cornelis de Wael. Signalé de nouveau à Anvers en 1650, date à laquelle il se marie et devient franc maître, il se fixe à Paris en 1668, travaille aux Gobelins sous la direction de Le Brun en même temps que Van der Meulen – avec qui il se lie –, Nicasiaus Bernaerts et Baudewyns, puis devient peintre ordinaire du roi. Il reprend maintes fois un thème favori de Fyt, celui des pièces de gibier en plein air gardées par des chiens. Il est aussi l'auteur de tableaux plus personnels : Vanité (1663, musée de Lille ; une autre version en collaboration avec Jordaens, Bruxelles, M. R. B. A.). Il y excelle dans le rendu des orfèvreries, tandis que ses somptueuses « bordures » (fruits, oiseaux et tissus amassés sur des balustrades de parc) pour les tapisseries des Mois ou des Demeures royales tissées d'après Le Brun annoncent directement les Trophées de Desportes et de J.-B. Oudry. D'autre part, ses lapins morts ont dû attirer l'attention de Chardin (tableau de ce dernier au Louvre). Il montre parfois des

affinités avec le Génois Castiglione, à qui fut longtemps attribué son énorme et fastueux Animaux et ustensiles du Louvre.

Ses études d'animaux (plus de 200 au Louvre) révèlent un dessinateur d'un sain réalisme.

On doit lui rendre un certain nombre d'études du même genre, peintes sur fond rose, dispersées à travers les musées de province français et attribuées à tort à Desportes (dépôts du Louvre de 1892 ; quinze sont aujourd'hui conservées au Louvre).

BOILLY Louis Léopold, peintre français

(La Bassée, Nord, 1761 - Paris 1845).

Fils d'un sculpteur sur bois, il séjourne très jeune à Douai (1774-1778), puis à Arras, où le peintre D. Doncre pratique un art du trompe-l'oeil auquel il s'initie peut-être alors. En 1785, il s'installe à Paris, et ses débuts sont encouragés par M. Calvet de La Palun, amateur méridional ; ce dernier le charge d'un ensemble de 8 oeuvres (4 au musée de Saint-Omer) et en précise lui-même les thèmes. Exécutées entre 1789 et 1791, ces petites scènes de sujet moralisateur ou galant (les Malheurs de l'amour, Londres, Wallace Coll.) se caractérisent par une facture attentive aux accords colorés et à l'effet tactile (le Concert improvisé ou le Prix de l'Harmonie, 1790, musée de Saint-Omer) qui a permis d'évoquer Fragonard. Le peintre expose au Salon de 1791 à 1824, et la faveur dont il jouit pendant la Révolution, le Directoire, puis l'Empire est très représentative du goût en cette fin de XVIIIe siècle. Ce succès reflète les attirances multiples, voire contradictoires, des amateurs, qui, guidés par une curiosité « encyclopédique », apprécient au même moment l'héroïsme des grands tableaux d'histoire et l'intimisme des petits formats consacrés aux scènes familiales dans la tradition septentrionale. L'actualité et l'atmosphère contemporaines alimentent les thèmes de Boilly. Les accusations de son compatriote Wicar, portées au nom de la décence, le contraignent à justifier publiquement son adhésion à la République (Triomphe de Marat, 1794, musée de Lille ; dessin au musée Lambriner, Versailles) et à rallier le parti de David (Arrestation de Charlotte Corday, Versailles, musée Lambriner.). Plus qu'à la signification du fait historique, Boilly s'attache à saisir en notations rapides mais justes l'ambiance du moment choisi ; la virtuosité de son exécution, la fantaisie, voire l'humour de son inspiration s'expriment librement dans les scènes de la vie parisienne (l'Entrée de l'Ambigu-Co-

mique, 1819, Louvre), d'un style proche de celui des vignettes. Le souci d'une description minutieuse, que l'emploi de la grisaille imitée de la gravure rend parfois illusionniste (les Galeries du Palais-Royal, 1809, Paris, musée Carnavalet) et qui le conduit au trompe-l'oeil (Trompe-l'oeil aux pièces de monnaies sur le plateau d'un guéridon, v. 1808-1814, musée de Lille), rappelle, comme chez Taunay ou Drolling, la familiarité profonde avec des oeuvres néerlandaises du XVIIe s. (Ter Borch, Dou, Van Mieris), que les collectionneurs recherchaient, Boilly le premier. Chronique des milieux artistiques, sa série des Ateliers – thème courant au XIXe s. (Atelier d'une jeune artiste, 1800, Moscou, musée Pouchkine ; Houdon dans son atelier, 1804, Paris, musée des Arts décoratifs) – est un exemple de la diversité de ses portraits (il en exécuta plus
downloadModeText.vue.download 84 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

83

de mille), combinant à la fois portrait collectif, portrait individuel et étude d'expression (27 études [musée de Lille] pour la Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey du Louvre [1798]). Ce dernier tableau illustre bien le type de portrait collectif, hérité du XVIIe s. néerlandais et des conversation pieces britanniques, où la scène d'intérieur donne cohérence et naturel à la composition et où parfois les figures se détachent dans un paysage panoramique dont la précision ne nuit pas à la poésie (Christophe Philippe Oberkampf, ses deux fils et sa fille aînée devant la manufacture de Jouy, 1803, coll. part. ; Madame Oberkampf et ses deux filles dans la vallée de Jouy, 1803, id.). Les figures individuelles (petits portraits bourgeois en buste, très achevés ; série au musée Marmottan de Paris) se rapprochent de l'art de David par la sobriété de leur mise en page (Robespierre, musée de Lille), de celui de Greuze ou de celui de Mme Vigée-Lebrun par la spontanéité de l'attitude (Berthe-Juliette Dubois, Louvre). Recourant souvent à l'aquarelle dans ses dessins (l'Enfant puni, musée de Lille), Boilly fut aussi graveur et lithographe (les Grimaces, 1823).

L'artiste est surtout représenté en France (Paris : Louvre, musées Carnavalet et Marmottan ; musées de Lille, de Saint-Omer), à Londres (Wallace Coll.) et à l'Ermitage. Une importante exposition lui a été consacrée au Kimbell Art Museum de Fort Worth et à la N. G. de Washington, en 1996.

BOIS.

Utilisés en gravure pour réaliser les planches permettant d'imprimer les estampes, les bois les plus divers le sont aussi, en peinture, comme support ou comme renfort de support. Le bois est un matériau vivant, sensible aux variations de sécheresse et d'humidité, et par conséquent toujours susceptible de dilatation ou de rétrécissement. L'utilisation du bois en peinture demande donc de nombreuses précautions, aussi bien dans le choix de l'espèce que dans le séchage et le débitage. (→ CHÂSSIS)

BOIS GRAVÉ.

Le bois gravé est le plus ancien procédé de l'estampe. Le bois est utilisé comme matière de la gravure en relief, dite aussi « taille d'épargne ». On distingue : le bois gravé, dit aussi « bois de fil », le fil étant parallèle à la surface de la planche, et la gravure sur bois, dite aussi « bois debout », le fil étant perpendiculaire à la surface de la planche. Les parties réservées du bloc de bois retiennent l'encre. Plus les bois sont durs et de texture homogène, plus le travail peut être fin. Les bois dont on se sert sont surtout le poirier et le buis. La taille est un travail fort délicat. Le trait est dégagé à l'aide d'une pointe, genre de canif monté sur un manche ; les creux sont ensuite évidés avec des fermoirs, sorte de petits ciseaux, et avec des gouges de différentes dimensions. Autrefois, l'artiste taillait rarement ses bois ; il en chargeait un spécialiste, dessi-

nant lui-même sur le bloc ou fournissant un dessin que le graveur collait sur la planche.

BOISSIEU Jean-Jacques de, peintre et

graveur français

(Lyon 1736 - id. 1810).

Il s'initie à la décoration des soieries, puis dessine et grave les oeuvres de Teniers et de Van Ostade conservées dans le Cabinet du roi (1762). Après un séjour en Italie (1765), il ne quitte plus guère sa ville natale. Artiste « amateur », puisque pourvu d'une charge de trésorier de France à Lyon, et beaucoup plus fécond dessinateur que peintre, il est essentiellement paysagiste : vues des environs de Lyon, exécutées sur nature ou « composées », peintes, dessinées (le plus souvent au lavis) ou gravées. Son style, de veine naturaliste, indépendant et fort original, est toujours précis et lumineux, marqué par la leçon des Néerlandais travaillant en Italie (Both, Asselijn, Dujardin). Nombre

de ses eaux-fortes furent du reste directement inspirées par les peintres néerlandais (Paysages d'après J. Ruysdael, 1772, 1782). Boissieu fit aussi maintes études « pittoresques », dessinées à la sanguine ou gravées, de têtes populaires minutieusement observées ; le musée de Lyon conserve le portrait peint qu'il fit de sa femme. On lui doit également des scènes d'intérieur ou d'extérieur inspirées, comme ses paysages, des peintres du Nord (le Cellier, 1769, musée de Lyon ; Danse d'enfants, Paris, Petit Palais). De belles séries de dessins de Boissieu sont conservées au Louvre et au musée de Darmstadt.

BOL.

Variété d'argile contenant de l'oxyde de fer jaune ou rouge.

BOL D'ARMÉNIE. Nom d'une argile particulièrement tendre et onctueuse, que l'on trouvait à l'origine en Arménie et qui sert à la préparation de l'assiette pour la dorure à l'eau. Appliqué sur un support de parchemin ou de bois, on active son pouvoir d'adhérence en le brossant avec une solution d'eau et de colle ou de blanc d'oeuf. La feuille d'or est ensuite étendue sur cette surface. Cette technique de dorure remonte au haut Moyen Âge.

BOL JAUNE. Nom d'une argile jaune que l'on trouve en France dans le Val de Loire et qui, après calcination, fournit de l'ocre rouge.

BOL Ferdinand, peintre néerlandais

(Dordrecht 1616 - Amsterdam 1680).

Il vint habiter Amsterdam dans sa jeunesse et fut l'élève de Rembrandt v. 1633-1637 ; dès cette période, le maître vendait des copies de ses oeuvres exécutées par Bol. On ne possède aucun tableau de Bol daté antérieurement à 1642 (Vieille Femme, musées de Berlin), tandis que le plus tardif est de 1669, date de son mariage avec la riche veuve d'un marchand qui lui apporta des revenus suffisants pour lui permettre d'abandonner son métier de peintre.

Ses premières oeuvres, surtout les portraits, sont si proches de celles de son maître qu'on a parfois pu les confondre (Portrait d'Élisabeth Bas, Rijksmuseum ; pseudo-Autoportrait de l'Alte Pin. de Munich). Le succès de Bol comme

portraitiste fut considérable. Parmi ses chefs-d'oeuvre, citons les Régents de la maison des lépreux (1649, Rijksmuseum) et le Portrait d'un couple (1654, Louvre).

Dans ses tableaux religieux, Bol – qui ne sait pas éviter une certaine mollesse dans la forme et la couleur – n'est pas moins proche du maître : Visite de Jacob à Rachel (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), Hagar et l'ange (Liverpool, Walker Art Gal.). Une des réussites du peintre reste l'imposant Portrait d'un mathématicien du Louvre (1658), qui sait garder quelque chose de la profondeur psychologique du maître.

Après 1650, Bol réalisera, dans un grand style baroque pompeux, quelques importantes décorations pour des bâtiments publics de Leyde et d'Amsterdam, notamment à l'hôtel de ville du Dam (esquisse pour la Conclusion de la paix entre Claudius Civilis et Cerialis, La Haye, coll. Thurkow) ; l'artiste tend alors à s'écarter de Rembrandt et se rapproche de la manière mondaine et soignée d'un Van der Helst. Son fastueux portrait du Jeune Polonais de Rotterdam (B. V. B.), daté de 1656, le prétendu Artus Quellinus de 1663 au Rijksmuseum sont de bons exemples de cette manière riche, mais quelque peu figée.

Dans cette deuxième période, Bol portraitiste recourt fréquemment au motif d'une balustrade qui lui sert de transition entre ses figures et l'arrière-plan, souvent agrémenté d'un paysage : Portrait de Roelof Meulenier (1650, Rijksmuseum), Jeune Homme (1652, Mauritshuis), Portrait d'homme (1659, Louvre).

BOL Hans, peintre flamand

(Malines 1534 - Amsterdam 1593).

Il eut pour premier maître son oncle, Jacques Bol, avant d'aller travailler deux ans à Heidelberg. Deux Chutes d'Icare (coll. part., et Stockholm, Nm) dateraient de ce séjour. En 1560, revenu à Malines, il entre dans la gilde de Saint-Luc. En 1574, les troubles religieux l'obligent à se fixer à Anvers, où il devient franc maître la même année ; c'est alors qu'il aurait commencé ses miniatures à la gouache. En 1584, il s'installe à Bergen-op-Zoom avant de partir pour Dordrecht, puis Amsterdam où il s'établit en 1591 et meurt en 1593. Il a signé nombre de tableaux, gouaches et miniatures datés de 1567 à 1592, paysages et vues de villes où se retrouve parfois une vision proche de Bruegel. Mais son oeuvre apparaît peu varié. Son coloris n'évolue guère, fait de bleus dilués, de verts d'eau ou de blancs, et il exécute avec une minutie identique des tableaux comme ceux de la Résidence de Munich ou des miniatures du Livre d'heures du duc d'Alençon (1582, Paris, B. N.). Il fut le maître de Frans Boels, de Jacob Savery et de

Georg Hoefnagel.

BOLDINI Giovanni, peintre italien

(Ferrare 1842 - Paris 1931).

Il travaille d'abord à Ferrare sous la direction de son père, peintre et restaurateur. Puis, installé à Florence à partir de 1862, il entre en contact avec le groupe des Macchiaioli, dont il subit l'influence (les Soeurs Laskaraki, 1867, Ferrare, musée Boldini ; peintures murales de downloadModeText.vue.download 85 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

84

la villa La Falconiera, 1868-v. 1870). Le choix habile des sujets, une facture brillante et minutieuse, une touche onctueuse et ardente ont concouru au vif succès qu'il connut surtout au cours de ses séjours à Londres et à Paris (1869-1871), consacrant sa vocation mondaine. Fixé définitivement à Paris en 1872, il se mêle au cercle des peintres qui fréquentent le Salon et des marchands de tableaux comme Goupil. Il traduit dans un style élégant et fort goûté du public l'intérêt nouveau que suscite la vie contemporaine. À cette époque, il peint de nombreuses vues de Paris (Place Clichy, 1874, Valdagno, coll. Marzotto) et commence la célèbre série de ses portraits parisiens (Gabrielle de Rasty, 1878). Son coup de pinceau, plus libre et plus nerveux, annonce son style définitif, cette manière fiévreuse et elliptique qui s'épanouira pleinement v. 1886, au moment où il est devenu lui-même une personnalité célèbre du monde parisien, si brillamment illustré par ses amis Helleu et Sem. Au cours des décennies suivantes, les plus prestigieuses personnalités du Paris de la fin du siècle (Comte Robert de Montesquiou, 1897, musée d'Orsay) posent devant lui et se multiplie une production où éclatent tour à tour le brio le plus facile et le plus piquant ainsi que les effets chromatiques des tons électriques les plus raffinés (Portrait de Mme Lanthelme, 1907, Rome, G. A. M.).

Le musée Boldini de Ferrare et la coll. Boldini de Pistoia conservent d'importants ensembles d'oeuvres de l'artiste. Une exposition lui a été consacrée (Paris, musée Marmottan) en 1991.

BOLTANSKI Christian, artiste français

(Paris 1944).

Christian Boltanski se reconnaît comme un autodidacte. Il raconte que c'est en 1958 qu'il voulut « faire de l'art ». Ainsi, il réalisa au milieu des années soixante de nombreux tableaux de grand format sur le thème Peinture d'histoire et d'événements dramatiques : mais déjà l'histoire que met en scène Boltanski se rattache aux livres d'écoliers.

Cette mise en scène de l'enfance le conduit à réaliser des courts métrages (la Vie impossible de Christian Boltanski, 1968), qu'il présente en même temps que des pantins grandeur nature, aujourd'hui détruits, au cinéma le Ranelagh. S'y affirme le mode corrosif et ironique d'une oeuvre délibérément autobiographique où l'artiste se veut acteur et spectateur. Boltanski édite alors de nombreux fascicules (Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1969 ; Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort, 1969) ainsi qu'un disque de comptines. Suivront des envois postaux, parmi lesquels Photographie de la soeur de l'artiste en train de creuser sur la plage, Sachet de drap blanc contenant des cheveux, parodies des reliques et des souvenirs qui, au-delà des siens, sont aussi ceux de tous : les 3 000 Boulettes de terre et les 900 couteaux et pièges qu'il confectionne en mars-avril de la même année seront exposés à l'A. R. C. en 1970. De la même époque datent les Vitrites de références, dans lesquelles Boltanski fabrique les différents objets et fragments d'une

autobiographie fictive. Dans les Boîtes de biscuits (1970), Tiroirs (1970-1971), il simule les objets et la panoplie de son enfance (ballons, pantoufles, bouillotte, etc.) à l'aide de pâte à modeler, redoublant ainsi la nature de l'objet représenté par la nature du matériau employé. L'Album de la famille D. (1971) marque une étape : les 140 photographies d'un album de famille seront rephotographiées et encadrées chacune puis alignées sur une ou plusieurs rangées d'un même mur. Cette reconstitution aussi méticuleuse que vaine sera en 1972 à la source d'une des rubriques que Harald Szeeman, sous le titre de Mythologies individuelles, réalisera pour la Documenta 5 de Kassel. Dans ce passage du « je » au « il », auquel l'oeuvre de Boltanski ne cesse de renvoyer, les Reconstitutions qu'il réalise à partir de 1973 prennent une signification particulière : 62 lettres seront ainsi adressées à des conservateurs de musées d'art, d'histoire et d'ethnologie pour proposer à chacun de réunir dans une salle de son musée tout ce qui aurait pu appartenir à quelqu'un, « des mouchoirs à son armoire ». L'un de ces inventaires, regroupant les Objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombes, sera exposé au

C. N. A. C. en 1974. Boltanski se prend alors comme objet. Il crée l'image d'un fantaisiste, d'un amuseur. Il se produit avec une poupée baptisée le Petit Christian et badigeonne des toiles de fond peintes qui constitueront l'arrière-plan parfois colorié de nombreuses Saynètes comiques (194).

Dans les « images-modèles » et autres séries de photos que l'artiste réalise à partir de 1975, l'image du clown est abandonnée pour tenter de retrouver les stéréotypes et les archétypes des « belles images ».

À partir de 1976, Boltanski commence ses premières « compositions » qu'il développe sous la forme de séries jusqu'en 1985. Aux premières Compositions photographiques succèdent les Compositions japonaises, initiatiques, grotesques, théâtrales ou architecturales (etc.), qui sont autant une mise à distance qu'une interrogation sur le statut de la peinture (Monument, 1985, musée de Grenoble). En couleurs et monumentales, les « Compositions » de Boltanski naissent soit d'objets qu'il métamorphose par l'agrandissement photographique, soit d'objets qu'il bricole. Maniant l'image à l'époque de la reproduction, Boltanski obtient du tirage – qu'il encadre dès lors dans des coffrages de bois noir – l'effet du magique et du merveilleux qu'il tentait de retrouver depuis le commencement de son oeuvre. Les Théâtres d'ombres, enfin les Leçons de ténèbres, qu'il réalise pour la Biennale de Venise de 1986, allient encore le souvenir et la mort, l'artifice et la quête du fantastique. Des rétrospectives ont eu lieu en 1988-1989 au Canada et aux États-Unis et, en 1990-1991, à Londres, Eindhoven, Grenoble.

BOLTRAFFIO Giovanni Antonio,
peintre italien
(Milan ? 1467/1471 - Milan 1516).

Il est considéré comme le plus remarquable des élèves de Léonard de Vinci, au point qu'on a prononcé son nom pour certaines oeuvres

controversées du maître, telles que la Madone Litta (Ermitage), comme auteur ou, tout au moins, comme collaborateur du maître pour ces peintures. Sa personnalité est difficile à définir, ses oeuvres attestées se réduisant à trois tableaux d'autel : La Vierge à l'Enfant et les saints Jean-Baptiste et Sébastien entre deux donateurs dite Pala Casio (1500, Louvre [provenant de l'église de la Misericordia à Bologne]) ; la Sainte Barbe (1502, musées de Berlin [provenant de l'église S. Satiro à Milan]) ; la Pala Bassano da Ponte (1508, musée de Budapest

[provenant de la cathédrale de Lodi]).

On décèle dans ces compositions – à différents degrés et à côté d'une inspiration essentiellement léonardesque, proche de celle qui est ressentie par Solario – des réminiscences lombardes issues de Bramantino et surtout des échos de Pérugin et de Francia, ainsi que de l'art flamand. Ces caractères particuliers de l'art de Boltraffio ont permis de lui attribuer certains portraits (Gerolamo Casio, Brera). La Madone à l'oeillet (Milan, musée Poldi Pezzoli) représente sans doute la plus belle interprétation par un élève d'un thème léonardesque.

BOMBERG David, peintre britannique

(Birmingham 1890 - Londres 1957).

Fils d'un émigré d'origine polonaise, Bomberg commença par être apprenti lithographe (1905), puis suivit les cours du soir de la Westminster School of Art sous la direction de Sicker (1908-1910) et étudia finalement à la Slade School de Londres (1911-1913). Il se rendit à Paris en 1913 et, de cette date à 1915, il fut l'un des acteurs de l'avant-garde anglaise en participant au vorticisme aux côtés de Wyndham Lewis et d'Edward Wadsworth ; membre fondateur du London Group (1913), il participa à la « Vorticist Exhibition » de juin 1915. Ses oeuvres reflètent l'influence du cubisme et du futurisme : elles s'en dégagent toutefois par leur composition fondée sur un quadrillage systématique de la surface, un jeu réduit de formes et un petit nombre de couleurs vives (The Mud Bath, 1914, Londres, Tate Gal.).

Bomberg abandonna par la suite ses recherches expérimentales et peignit des paysages, des personnages, des natures mortes réalistes, exécutés en pleine pâte et directement d'après le motif. Il vécut à Londres et fit de longs séjours en Palestine, à Chypre, en Cornouailles et en Espagne. Il exerça une grande influence par son enseignement et forma avec ses étudiants, en 1947, le Borough Group, auquel succéda, en 1953, le Borough Bottega.

Il est représenté à la Tate Gal. de Londres (Ju-Jitsu, 1913 ; Barques, 1919 ; Liliane, 1932 ; Fleurs, 1943) ainsi qu'à la N. G. d'Ottawa.

BOMBOIS Camille, peintre français

(Vénarey-lès-Laumes 1883 - Paris 1970).

Fils d'un batelier, il passe son enfance sur la péniche paternelle avant d'exercer de petits métiers ruraux. En 1903, il s'exhibe comme

loueur dans un cirque forain ; puis, en 1907, il gagne Paris, où il s'adonne à divers travaux de force, jusqu'à sa mobilisation en 1914. Son univers de peintre, modelé par cette rude formation, se distingue par son admiration naïve, downloadModeText.vue.download 86 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

85

quelque peu ostentatoire, de la force physique, de son décor campagnard et forain (Canal de l'Armançon à Tonnerre, Marché des Fleurs à Honfleur ; Nu aux bras levés, v. 1925 ; l'Athlète, v. 1930, Paris, M. N. A. M.). Robustesse et santé caractérisent l'art de Bombois, d'un dessin énergique, d'une précision savoureuse, et dont la minutie est compensée par la fraîche vigueur des couleurs.

Remarquées notamment en 1922 par W. Uhde – défenseur du Douanier Rousseau – sur un trottoir de Montmartre où il les avait exposées, les oeuvres de Bombois ont figuré, en 1928, à l'exposition des « Peintres du Coeur sacré » et, en 1937, à celle des « Maîtres populaires de la réalité ». Vers la fin de sa carrière, il travaille surtout sur des petits formats, soulignant le caractère intimiste de son oeuvre, qui figure parmi les « naïfs » consacrés.

BONDOL ou BOUDOLF Jean

(dit Jean de Bruges),

peintre et enlumineur franco-flamand

(Bruges ; actif à Paris de 1368 à 1381).

Premier des grands artistes franco-flamands au service de la cour de France, peintre de Charles V, il est l'auteur de la miniature de dédicace d'une Bible (1372, La Haye, musée Mee-rman-Westreenen) et des cartons de la tapisserie de l'Apocalypse (v. 1375). On lui attribue aussi une grande peinture murale représentant Saint Christophe (église de Semur-en-Auxois). Il ne semble pas fondé de voir en lui le chef d'atelier de manuscrits autrefois rassemblés sous le nom de Maître aux Boqueteaux. Sur la tradition parisienne de Pucelle, Bondol greffe ses dons flamands de réalisme familier et de sensibilité directe à l'espace, combinaison neuve d'où naîtra le style gothique international de 1400.

BONERI Francesco → CECCO DA
CARAVAGGIO

BONFIGLI Benedetto, peintre italien

(documenté à partir de 1445 ; Pérouse 1496).

Bien que mentionné pour la première fois en 1445, il semble, avant cette date, être déjà un artiste consacré. En 1450, en effet, il est à Rome, au service du pape Nicolas V : puis, de retour à Pérouse (1453), il reçoit une commande des Prieurs de la ville consistant à peindre à fresque la nouvelle chapelle du Palais public avec une Crucifixion et les Scènes de la vie de saint Louis de Toulouse. Un avis favorable de Lippi en 1461 lui assura le reste de la décoration de la chapelle (Scènes de la vie de saint Ercolano), travail qui l'occupa jusqu'à sa mort. C'est une de ses oeuvres les plus significatives, ayant pour toile de fond la Pérouse gothique ; il y donne libre cours à sa verve narrative et à son humour. En collaboration avec Caporali, il exécuta en 1467-1468 un triptyque (Madone et Saints) pour l'église S. Domenico (Pérouse, G. N.). De 1464 à 1482 sont mentionnées de nombreuses bannières de procession qui furent commandées à Caporali par les habitants de Pérouse et des localités voisines (Corciano, Pacciano, Montono). Ces gonfalons, sur lesquels se retrouvait un thème de prédilection, la Vierge de miséri-

corde, servaient dans les processions, lorsque la peste ou une autre calamité sévissait, ou étaient utilisés comme ex-voto.

Parmi les autres oeuvres, non datées, de Bonfigli, on peut citer la Nativité (Settignano [Florence], fondation Berenson) et l'Adoration des mages (Londres, N. G.), une autre Adoration, la Vierge entourée de saints et l'Annonciation, qui figurent à la G. N. de Pérouse. Les composantes culturelles de l'art de Bonfigli se décèlent aisément dans ses oeuvres : l'influence de Fra Angelico est faible, tandis que celle de Domenico Veneziano, à Pérouse v. 1438, apparaît déterminante. La critique ancienne considérait la culture siennoise comme une des données essentielles de sa formation ; pourtant, cet apport ne semble pas capital lorsque l'on considère la chute du prestige de l'enseignement siennois, ramené aux environs de 1450 à un niveau provincial. À la fin de sa vie, Bonfigli se rapprocha de la manière de Fiorenzo di Lorenzo et du jeune Pérugin ; son dessin se fit plus appuyé, ses couleurs plus éclatantes. Cependant, il conserva toujours ses formes délicates et fragiles baignant dans la lumière claire de ses portiques Renaissance ou se détachant sur des paysages de montagnes ou de châteaux, vus à vol d'oiseau. L'esprit gothique et celui de la Renaissance s'y mêlent indissolublement.

BONHEUR Rosa (Rosalie Bonheur, dite),
peintre et sculpteur français

(Bordeaux 1822 - By, Seine-et-Marne, 1899).

Peintre et sculpteur animalier, élève de son père puis de Léon Cogniet, Rosa Bonheur se révèle au Salon de 1841 par une facture indépendante et personnelle. Dès 1848, l'État lui commande le Labourage nivernais pour le musée de Lyon (auj. au musée d'Orsay), où, à l'exemple des grands réalistes (Courbet et Millet), elle allie un sens aigu de l'observation à un traitement romantique de la lumière. Sa passion pour la vie animale (Le Repos du cerf, 1863, Detroit, Inst. of Arts ; la Fenaïson, 1855, musée de Fontainebleau) la mène à une réputation internationale lorsque, en 1858, on expose en Angleterre et aux États-Unis le Marché aux chevaux (1853, Metropolitan Museum). Ses oeuvres se trouvent dans les musées d'Amsterdam, de Saint-Petersbourg, de Hambourg, de Londres, et aux musées de Blois, de Bordeaux, de Lille et de Bourg-en-Bresse, et au château de Fontainebleau.

BONIFACIO DE' PITATI

(dit Bonifacio Veronese),

peintre italien

(Vérone 1487 - Venise 1553).

Des documents prouvent sa présence à Venise en 1528. Déjà, dans ses premières oeuvres, où se révèlent les influences de Savoldo et de Lotto, Saintes Conversations du Louvre, de l'Ermitage et de l'Ambrosienne de Milan, il apparaît parfaitement intégré dans la culture vénitienne, dont il adopte le chromatisme tonal et la souple organisation des masses colorées. Bien que probablement élève de Palma Vecchio, il semble avoir été plutôt influencé par les couleurs sensuelles et fluides de Titien. La narration, nullement dramatique mais soucieuse

d'élégance et d'effets éclatants de couleurs (carmins, outremer, blancs brillants), devient romanesque dans les peintures exécutées à partir de 1530 pour le palais des Camerlenghi au Rialto, auxquelles participèrent, outre Bonifacio, nombre de ses élèves, parmi lesquels on comptera Jacopo Bassano et Tintoret. Le style de sa maturité emprunte à la fois à Raphaël et à Pordenone. Son sens robuste de la couleur se manifeste dans le Jugement de Salomon, le Massacre des Innocents, la Madone des Tailleurs (1533, seul tableau signé et daté), tous

trois à l'Accademia, Venise, le dernier, tableau d'autel typiquement vénitien à la symétrie bellinienne. Bonifacio est aussi l'auteur d'innombrables scènes mythologiques, allégoriques, historiques peintes sur les cassoni avec une précision de miniaturiste. Le maniérisme apparaît dans ses dernières oeuvres avec l'élongation des silhouettes. Par la suite, le langage de Bonifacio, bien que plus complexe, ne changera pas, mais il donnera naissance à des images toujours plus fastueuses et idylliques dans lesquelles les événements dramatiques, comme la Découverte de Moïse (Brera), le Retour du fils prodigue (Rome, Gal. Borghèse) ou la Parabole du mauvais riche (Venise, Accademia), Loth et ses filles (Norfolk, Virginie, États-Unis) sont mis en scène avec une affectueuse intimité.

BONINGTON Richard Parkes,

peintre britannique

(Arnold, Nottinghamshire, 1802 - Londres 1828). En 1817, il suivit sa famille à Calais, où il fut l'élève de Louis Francia, qui avait été formé à l'aquarelle dans la tradition anglaise et chez qui il se lia avec W. Wyld. Il partit ensuite pour Paris (1818) et y travailla quelque temps dans l'atelier de Gros en compagnie de Colin et d'Eugène Isabey et P. Huet (1820-1822). Il visita le nord de la France en 1821-1822 (faisant ainsi avec Colin, en Normandie, son premier « voyage pittoresque » dans la tradition toute britannique de Prout ou de Cotman), la Belgique en 1823, l'Italie du Nord et Venise en 1826. Le paysage restait sa principale préoccupation, et 2 aquarelles de Normandie furent ses premiers envois au Salon, en 1822. Elles obtinrent un succès immédiat, renforcé par le soutien des marchands français de Bonington, de Schroth et de Mlle Hulin, qui allaient développer le goût pour l'aquarelle « à la manière anglaise » dans la France de la Restauration. Bonington n'eut jamais de problèmes pour vendre ses oeuvres, demandées (et copiées de son vivant) des deux côtés de la Manche (il noua d'utiles relations avec les marchands londoniens en 1827). La Cathédrale et le quai à Rouen (v. 1821, British Museum) procède encore du style topographique, traditionnel depuis Girtin, mais les aquarelles exécutées par la suite au cours de ses voyages annuels, d'un pinceau plus coloré et plus audacieux, révèlent l'influence de ses études à Paris et son goût croissant pour la peinture à l'huile. Il exposa, au Salon de 1824, 4 paysages à l'huile et 1 aquarelle qui lui valurent une médaille d'or, obtenue également par ses compatriotes Constable et Copley Fielding. À partir de 1825, il fit, chaque année, un voyage à Londres, où il se fit connaître, mais

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

86

sa première visite reste mémorable par l'établissement à Londres, autour de lui, de tout un groupe d'artistes, Colin, Isabey, Th. et C. Fielding et surtout Delacroix (qu'il avait rencontré au Louvre en 1819). De retour à Paris, les deux hommes partagèrent le même atelier, et, tandis que Delacroix tirait profit de la brillante technique des aquarelles de Bonington, celui-ci fut, de son côté, amené à s'essayer à des scènes historiques ou orientales. L'année 1826 représente le sommet de sa brève carrière, interrompue par la tuberculose. Il participe à l'exposition au profit des Grecs, se lie avec H. Auguste, le baron Rivet, T. S. Boys. Il expose pour la première fois à la R. A. en 1827, avec succès, et peint des oeuvres telles que la Scène sur la Côte picarde (v. 1826, Kingston upon Hull, Ferens Art Gal.), où s'exprime en termes picturaux sa sensibilité très vive à l'atmosphère. L'été, il se rend en Italie ; la lumière changeante de Venise et ses édifices aux couleurs vives convenaient admirablement à sa technique, et les études qu'il en donna, tel le Monument au Colleone (aquarelle, v. 1826-1827, Louvre), figurent parmi ses meilleures oeuvres. Il exécute ultérieurement plusieurs vues de Venise et des scènes historiques, comme Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne (1827), François Ier et Marguerite de Navarre (id.), Henry III et don Juan d'Autriche (1828, tous trois à Londres, Wallace Coll.), qui, bien que proches de Delacroix, dénotent son intérêt encore plus fort pour la peinture vénitienne. À partir de 1824, il réalisa plusieurs lithographies et travailla pour les Voyages pittoresques dans l'ancienne France du baron Taylor, démontrant ainsi le caractère spontané de ce nouveau moyen d'expression (Normandie, 1824 ; Franche-Comté, 1825-1827 ; Bonington lithographia aussi d'après F. H. Pernot pour les Voyages pittoresques de l'Écosse, 1827).

Bonington fut une personnalité marquante des milieux artistiques français des années 1820 en même temps qu'un excellent représentant du style pictural anglais. En Angleterre, il contribua au développement de la peinture pittoresque du XIXe siècle. Son oeuvre, malgré sa qualité, justifie parfois cette remarque de Delacroix concernant l'artiste : « emporté par sa propre virtuosité ». Son atelier fut dispersé chez Sotheby les 29 et 30 juin 1829, mais un grand nombre d'oeuvres restèrent en France. Bonington est bien représenté dans la plupart

des grands musées anglais (en particulier à Nottingham et à la Wallace Coll. de Londres ainsi qu'au Y. C. B. A. de New Haven) et au Louvre (le Parterre d'eau à Versailles, v. 1826 ; Vue des côtes normandes, v. 1823-1824). Une exposition a été consacrée à l'artiste (Paris, Petit Palais) en 1992.

BONNARD Pierre, peintre français

(Fontenay-aux-Roses 1867 - Le Cannet 1947).

Issu d'une famille aisée, Bonnard commence très jeune à peindre, dans un style proche de celui de Corot, des paysages du Dauphiné (où son père possédait une maison au village du Grand-Lemps). Après d'excellentes études secondaires, puis supérieures, il se destine à la carrière administrative. En même temps, il s'inscrit en 1887 à l'académie Julian. Il y fait

la connaissance de Maurice Denis et de Paul Ranson, avec qui il formera en 1889, sous l'influence de Paul Sérusier (revenu de Pont-Aven converti au Synthétisme) et lorsque se seront joints à eux Vallotton, Vuillard et Maillol, le groupe des nabis, qui se présente comme celui des « élèves de Gauguin » (M. Denis).

Bien que Bonnard ait souvent été considéré comme le plus brillant des continuateurs de l'impressionnisme, ses oeuvres de jeunesse prouvent qu'il connaissait alors mal la peinture de Monet et de Renoir ; au contraire, il était marqué par le climat résolument hostile à l'impressionnisme qui caractérise la jeune peinture parisienne des années 1890. Il semble également avoir toujours été réservé à l'égard de Gauguin et des milieux symbolistes, et il était beaucoup trop ironique et modeste pour partager les préoccupations sentimentales et vaguement mystiques des nabis. Les influences qu'il reçoit à cette période sont pourtant décisives et persisteront à travers toute son oeuvre. Comme tous les « élèves de Gauguin », il « simplifie la ligne et exalte la couleur » (à tel point qu'un critique, à l'occasion de sa première exposition, parle de « tachisme violent »), utilise celle-ci de façon souvent arbitraire et sans se préoccuper de ses rapports avec la lumière, préfère l'arabesque au modelé, néglige délibérément la perspective et les lointains, resserre la composition et tend à amener l'ensemble des plans à la surface du tableau. Il pratique volontiers la déformation expressive et caricaturale, et interprète la réalité d'une façon décorative, souvent capricieuse et humoristique. Bonnard est avant tout un décorateur (« Toute ma vie, dira-t-il en 1943 à George Besson, j'ai

flotté entre l'intimisme et la décoration »), et c'est à travers la liberté, la fantaisie et l'irréalisme que permet la décoration qu'il élabore son style personnel. Il se plaira longtemps à exécuter des panneaux décoratifs (Femmes au jardin, 1891, musée d'Orsay ; les deux Place Clichy, 1912 et 1928, musée de Besançon), et ses premiers chefs-d'oeuvre sont des lithographies en couleurs (Quelques Aspects de la vie de Paris, publiés par Vollard en 1899), des paravents, des illustrations pour des livres (Daphnis et Chloé, 1902 ; les Histoires naturelles de Jules Renard, 1904), des affiches (France-Champagne, 1891 ; la Revue blanche, 1894). Dans cette partie de son oeuvre, Bonnard se souvient des estampes japonaises (ses amis l'avaient surnommé le « Nabi très japonais »), auxquelles il doit son goût pour certains motifs décoratifs (ramage d'une étoffe, carreaux d'une nappe : la Partie de croquet, 1892, musée d'Orsay ; la Nappe à carreaux rouges, 1910, Winterthur, villa Flora), pour les perspectives plongeantes et les découpages imprévus (la loge, 1908, musée d'Orsay). Il exprime ainsi autour de 1900 le pittoresque de la vie quotidienne dans de nombreuses scènes et de nombreux paysages parisiens que l'on a souvent décrits comme « verlainiens » et qui, beaucoup moins larges et colorés que les tableaux impressionnistes de même sujet, sont remarquables par leur mélange de cocasserie et de mélancolie, leur souci de réduire la scène

à une sorte de décor intime et familial (le Cheval de fiacre, 1895, Washington, N. G.). Cet intimisme se retrouve dans les scènes d'intérieur, qui évoquent avec la plus subtile poésie les plaisirs et les rêveries de la vie domestique (Jeune Femme à la lampe, 1900, musée de Berne), et dans les nus, genre qu'il aborde autour de 1900, peut-être sous l'influence de Degas, et dont il ne cessera pas, jusqu'en 1938, d'explorer toutes les possibilités. Les premiers nus, sombres et d'une atmosphère assez « fin de siècle » (l'Indolente, 1899, musée d'Orsay), font place, vers 1910, à des « nus à la toilette » plus clairs, plus largement traités, sans aucune intention névrotique et sensuelle, qui évoquent avec la plus spirituelle négligence le décor de l'intimité féminine (le Nu à contre-jour, 1908, Bruxelles, M. R. B. A.), et lorsque, entre les deux guerres, les baignoires remplaceront les cuvettes et les pots à eau évocateurs d'une hygiène assez rudimentaire, ce sera l'extraordinaire série des « nus au bain », qui sont peut-être les chefs-d'oeuvre de Bonnard, dont la vision est la plus sensible à l'inépuisable variété des reflets, des passages et des accidents que la lumière introduit dans la couleur (Nu dans la baignoire, 1937, musée d'Art moderne

de la Ville de Paris).

C'est en effet dans le thème du « nu » que Bonnard a trouvé l'occasion de modifier son attitude à l'égard de la réalité. On le voit progressivement découvrir le modelé, réintroduire la perspective et les plans en profondeur à travers tout un système de reflets et de miroirs d'une extraordinaire ingéniosité (la Glace du cabinet de toilette, 1908, Moscou, musée Pouchkine), élargir la scène, éclaircir sa palette, faire circuler l'air autour des corps et des objets, abandonner le point de vue strictement coloriste qui était le sien et retrouver la lumière impressionniste. En 1912, il a acheté une petite maison, « Ma Roulotte », à Vernon, où il a souvent l'occasion de voir Monet, qui habite à Giverny, et le paysage fait son entrée dans son oeuvre : d'abord prudemment, à travers une fenêtre, puis plus largement – bien que Bonnard ait toujours préféré l'univers clos du jardin aux vastes horizons – pour s'épanouir en vastes compositions conçues un peu à la manière d'une tapisserie, mais d'une splendeur lyrique et décorative inégalée (la Terrasse de Vernon, v. 1930, Düsseldorf, K. N. W.).

Comme la plupart de ses contemporains, Bonnard traverse une époque de crise et d'incertitude entre 1914 et les années d'après guerre. Crise d'autant plus forte qu'il a été victime du climat intellectuel créé par le cubisme dans la peinture européenne. C'est au moment où Bonnard a rejoint l'impressionnisme que celui-ci est dénoncé par les tenants de la logique et de la géométrie constructive comme le symbole même de la décadence sensualiste et de l'abandon aux certitudes fugitives du sentiment. Bonnard se préoccupe alors d'ordonner la dispersion lumineuse de ses toiles autour d'une solide armature de plans obliques et contrariés, comme le montre le motif de la porte-fenêtre qui apparaît dès 1913 dans la Salle à manger de campagne (Minneapolis, Inst of Arts). Au lendemain de la guerre, cette crise

downloadModeText.vue.download 88 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

87

est surmontée, comme le prouve une série de toiles exécutées autour de 1925 : la Table et le Bain (Londres, Tate Gal.), la Salle à manger (Copenhague, N. C. G.), qui résument l'essentiel de son art. Bonnard se limite désormais à quelques thèmes : scènes de jardin, déjeuners, marines et de très nombreuses natures mortes et scènes d'intérieur, genre où il excelle. Dès

1906, Bonnard séjourne régulièrement sur la Côte d'Azur. En 1926, il achète une villa au Canet : le paysage qui entoure celle-ci, les pièces qui la composent fourniront le motif de plus de deux cents tableaux. Les toiles des années 1930-1940 sont en général remarquables par leur intention monumentale, le caractère beaucoup plus libre de la composition, la richesse et la complexité, l'étrangeté parfois de leur coloris (Nu devant la glace, 1933, Venise, G. A. M. Ca' Pesaro ; l'Intérieur blanc, 1929, musée de Grenoble). La vision de la nature devient chez Bonnard d'un lyrisme presque désordonné (le Jardin, 1937, Paris, Petit Palais), parfois extatique (l'Atelier au mimosa, 1939, Paris, M. N. A. M.) et il livre alors une étonnante série d'Autoportraits. D'importantes rétrospectives ont été consacrées à l'artiste, dont la dernière s'est tenue à la Tate Gal. de Londres en 1998.

BONNAT Léon, peintre français

(Bayonne 1833 - Monchy-Saint-Éloi, Oise, 1922). Bonnat fut d'abord élève de Madrazzo, à Madrid, où habitaient ses parents, puis de Cogniet, à Paris. Il n'obtint que le deuxième prix de Rome, en 1857, mais, grâce aux subsides alloués par sa ville natale, il séjourna, trois années durant, auprès des pensionnaires de la Villa Médicis. Il en rapporta des études prises sur le motif d'une spontanéité et d'une liberté d'exécution que le peintre « arrivé » ne connaîtra plus (musée de Bayonne). Bien qu'il y ait étudié les peintres de la Renaissance italienne, c'est l'influence des peintres espagnols qui l'emporta sur son art, et plus précisément celle de Ribera, qu'il démarque dans ses œuvres religieuses : le Rachat des galériens par saint Vincent de Paul (1865, Paris, église Saint-Nicolas-des-Champs), Job (1880, musée Bayonne), et dans ces décorations murales, Martyre de saint Denis (1885, Panthéon). Cependant, l'immense réputation de l'artiste auprès de ses contemporains découla de son talent de portraitiste, et, hormis une période, brillante mais brève, où il sacrifia à l'orientalisme à la suite d'un voyage en Égypte, en Palestine et en Turquie (Chez le barbier oriental, 1872, Moscou, musée des Beaux-Arts-Pouchkine), il se consacra à la représentation des personnalités de son temps. À trente-cinq ans, il était déjà célèbre ; l'impératrice Eugénie l'honorait de sa protection, puis la IIIe République le haussa au faite de la gloire. Ce fut alors la longue série de ses portraits, parfois solennels et conventionnels, mais si représentatifs d'un aspect de la société de l'époque, et qui ont une valeur de témoignage. Posèrent devant lui les femmes du monde les plus recherchées, Madame Pasca (1874, musée d'Orsay), Madame Stern (1879, musée de Bayonne), la

Comtesse Potocka (1880, id.), Madame Cahen d'Anvers (1891, id.), et combien de célébrités dont les traits sont dorénavant liés pour nous

à l'image qu'il en donna, Thiers (1877, musée de Bayonne), Victor Hugo (1879, Versailles), le Cardinal Lavignerie (1888, id.) ou Renan (1892, musée de Tréguier). La qualité de ses toiles est irrégulière, le bitume en a souvent assombri la tonalité ; malgré cela, il en émane une certaine grandeur due à la rigueur de son style et à sa science du clair-obscur. En dépit de son académisme et d'un métier exercé dans une tradition figée, il était lié d'amitié avec des artistes d'avant-garde, tels que Manet et surtout Degas. La fortune considérable qu'il sut édifier lui permit de rassembler une des plus importantes collections de son temps, antiquité, sculptures, peintures et plus de 2 000 dessins, maintenant partagés entre le Louvre et le musée de Bayonne, qu'il créa avant d'en faire son legs universel. Les admirateurs d'Ingres, de Géricault et de Delacroix y trouvent des séries d'oeuvres majeures essentielles à l'histoire de ces maîtres.

BONVIN François, peintre français

(Vaugirard 1817 - Saint-Germain-en-Laye 1887). Fils d'un garde champêtre, il reçut son premier enseignement de peintre dans des cours du soir gratuits. L'influence de Granet, dont il suivit les conseils, et plus encore celle des Hollandais copiés au Louvre se rejoignent dans son oeuvre. Il se plut à la représentation de scènes de genre conventuelles (le Réfectoire, 1872, musée d'Orsay), de scènes d'école ou d'intimité domestique empreintes de recueillement, voire de mélancolie. Une touche plus hardie marque ses natures mortes (musée d'Orsay), où il exprime davantage de personnalité et de subtilité. Ami de Courbet, il s'associa par l'esprit au mouvement réaliste sans y prendre part. Frappé de cécité, il mourut dans la détresse.

BOR Paulus, peintre néerlandais

(Amersfoort v. 1600 - id. 1669).

D'une famille catholique, en Italie de 1620 à 1626, il appartient à Rome à la Bent, dont il fut peut-être l'un des fondateurs et où il portait le surnom d'Orlando. De retour à Amersfoort en 1628, il participe à la décoration du château de Honselaarsdijk pour le compte du prince Frédéric-Henri d'Orange-Nassau sous la direction de Jacob Van Campen ; il décora aussi la Huis ten Bosch. Fortement influencé par Orazio Gentileschi, il s'affirme comme l'un des représentants du caravagisme utrechtsois les plus

attachants par le charme poétique de sa simplicité narrative, d'autant plus prenante qu'elle est naïve, par la douceur de son modelé, par son coloris clair et calme, où les gris et les blancs, dominant, mettent en valeur des formes courbes et vraiment monumentales (Allégories du Metropolitan Museum et du Rijksmuseum ; Allégorie de la Logique (?) du musée de Rouen (donation Baderou). La Jeune Bohémienne espagnole (1641, musée d'Utrecht), épisode tiré d'une nouvelle du poète néerlandais Jacob Cats (1637), est l'excellent exemple de ce caravagisme si particulier à Bor, où le réalisme est curieusement tempéré et poétisé par des tendances romaines académiques. L'influence du milieu rembranesque des peintres d'histoire de Leyde et d'Amsterdam s'est d'ailleurs

assez vite conjuguée chez Bor avec les données proprement caravagesques, comme en témoignent la Déposition de croix du musée d'Utrecht, l'Adoration des mages de la Société historique « Flehite » d'Amersfoort ou les Filles de Pharaon retrouvant Moïse enfant du Rijksmuseum ; on noterait ainsi des points communs entre Paulus Bor et Salomon de Bray ou Pieter de Grebber. Sa peinture est variée : il peignit aussi des portraits (Portrait de Dame, château de Buckeburg), et une Nature morte extraordinaire (1630, loc. inconnue, unique dans son oeuvre).

BORCH Gérard → TER BORCH Gérard

BORDONE ou BORDON Paris, peintre italien (Trévis 1500 - Venise 1571).

Vasari, qui n'avait pas fait mention de Bordon dans son édition des Vies parue en 1550 à Florence, écrivit la vie de Bordon en 1568 après avoir rencontré l'artiste à Venise en 1566. Il donne sur lui un témoignage capital, mais malheureusement souvent imprécis. Dès 1518, Bordon est cité comme peintre à Venise, où il se forma sous l'influence de Titien et de Giorgione. Il reprend d'abord les thèmes et la technique de ces deux maîtres (Mariage mystique de sainte Catherine, v. 1525, Gênes, coll. R. A. Doria), puis, sous l'influence de Porcellone et de Lotto (la Vierge entre saint Georges et saint Christophe, v. 1525-1526, Lovère, Accad. Tadini), sa palette devient plus froide, ses figures plus massives et plus dynamiques (la Pentecôte, Brera). Cette évolution vers un certain maniérisme encore présent dans le Baptême du Christ, v. 1540 (Brera) est probablement due au fait que Bordon a le plus souvent peint hors de Venise (à Vicence, à Belluno, à Crema, à Milan, à Trévis) et beaucoup voyagé à l'étranger. Selon Vasari (Vies, éd. de

1568), il aurait travaillé en Allemagne (pour les Fugger), à Augsbourg (où ne se retrouve pas sa trace). On ne sait s'il vint en France, à la cour de Fontainebleau, en 1538, comme le dit Vasari, ou bien en 1559, selon le témoignage de P. A. Orlandi (*Abecedario pittorico*, 1704, Bologne) et de D. M. Federici (*Memorie trevigiane sulle opere del disegno*, 1803, Venise), ce que son évolution stylistique semble plutôt indiquer. Ses peintures, rarement signées, datées et documentées, ont été parfois fort discutées : son chef-d'œuvre, la Remise de l'anneau au doge (Venise, Accademia), a probablement été commandé en 1533-1535 pour la Scuola Grande di San Marco, et exécuté v. 1545. On y retrouve, en effet, un motif tiré de l'architecte Serlio, dont il s'inspira aussi dans la Bethsabée au bain (v. 1543-1546, Cologne, W. R. M.). À cette époque, Bordon multiplie les perspectives dans les fonds de ses tableaux (Bethsabée à la fontaine, 1552, Hambourg, Kunsthalle) et les architectures fantastiques, d'un goût très maniériste (Annonciation, musée de Caen). Vigoureux portraitiste (Jérôme Craft, 1540, Louvre ; Joueurs d'échecs, musées de Berlin), Bordon est aussi le peintre mondain des belles Vénitiennes (Amants vénitiens, Brera : Portrait de femme, Londres, N. G.) et, vers la fin de sa carrière, d'allégories mythologiques ma-

downloadModeText.vue.download 89 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

88

niérées et froides (Vienne, K. M. ; Ermitage), dont certaines ne sont pas sans verser finalement dans la redite et la convention.

BORDUAS Paul-Émile, peintre canadien

(Saint-Hilaire-sur-Richelieu, Québec, 1905 - Paris 1960).

Il entre, dès l'âge de quinze ans, dans l'atelier d'Ozias Leduc, peintre et décorateur d'églises bien connu au Canada. Ce dernier lui enseigne les rudiments de son art pendant trois ans et le prépare à son entrée à l'École des beaux-arts de Montréal. En 1928, Borduas part pour Paris afin d'étudier dans les ateliers d'art sacré.

De retour au Canada en 1930, il s'oriente vers l'enseignement, et la découverte du sur-réalisme, v. 1940, stimule sa production. Ses personnages et les natures mortes de cette époque contiennent déjà des éléments abstraits, comme dans *Femme au bijou* (1940,

Toronto, coll. Ch. S. Band). En 1942, sous l'influence d'André Masson et de Matta, il pratique une peinture véritablement abstraite qui prendra le nom d'« Automatisme » en 1947, lors d'une exposition de groupe à la Gal. du Luxembourg, à Paris. Professeur à l'École du meuble de 1937 à 1948, il forme de nombreux disciples, dont plusieurs signent avec lui un manifeste intitulé Refus global (en 1948). Contraint d'abandonner son poste de professeur la même année, il émigre à New York en 1953, puis à Paris en 1955. L'Automatisme de Borduas, qui désigne une peinture exécutée sous la dictée de l'inconscient alors que la raison est gardée à l'état de veille, rejoint l'Action Painting de Jackson Pollock et de Willem de Kooning, sans pourtant rien lui devoir. La seule influence américaine admise par Borduas est celle de Franz Kline, avec qui il partage une prédilection pour les noirs, les blancs et les gris, à partir de 1955. Borduas cherche à rendre un nouvel espace ouvert et mobile, obtenu par un jeu de pâtes lumineuses et diversifiées dans leurs textures. Son oeuvre évoque parfois l'image de réalités astrales ou microphysiques. Elle est doublement émouvante lorsque ces mêmes images apparaissent comme des équivalents de réalités psychiques, et son lyrisme est traduit par une technique exemplaire : Trois + quatre + un (1956, Ottawa. N. G.).

C'est au musée d'Art contemporain de Montréal que Borduas est le mieux représenté. Les musées du Québec ont par ailleurs organisé en 1971 l'intéressante exposition « Borduas et les automatistes, 1942-1955 ». Une nouvelle exposition lui a été consacrée (Montréal, M. A. C.) en 1995.

BORDURE.

Ce terme est apparu au XVIII^e s. pour désigner les cadres. De nos jours, cet emploi serait impropre, et il convient de le réserver pour désigner le décor (petites scènes ou motifs ornementaux) peint ou dessiné sur le support proprement dit et autour des scènes princi-

pales d'un tableau, d'une tapisserie ou d'une peinture de manuscrit. (→ CADRE)

BORGIANNI Orazio, peintre italien

(Rome v. 1578 - id. v. 1616).

Il fit son éducation artistique en Italie et en Espagne à la fin du XVI^e s. et au début du XVII^e s., passage critique du maniérisme tardif

au baroque. Il est documenté à Rome en 1603-1604 et de 1607 à sa mort. Selon son premier biographe, G. Baglione, il fit deux séjours en Espagne, le premier de 1598 à 1603, le second en 1604-1605.

Sa personnalité et son imagination se révélaient dans ses premières oeuvres espagnoles : Saint Christophe (Édimbourg, N. G. of Scotland) et le Christ en croix (musée de Cadix), au fond de paysage fantastique, ou la Vision de saint Jérôme (Louvre). Mais c'est dans le cycle de peintures illustrant la Vie de la Vierge au couvent de Portacoeli à Valladolid (1604-1605) qu'il prouve sa puissance dramatique et qu'il trahit ses sources : d'une part des emprunts directs à Tintoret, tels que la composition de la Présentation de la Vierge au Temple ; d'autre part le souvenir de la lumière diffuse de Corrège dans l'Assomption ; Borgianni évoque également Rubens. Réceptif à diverses influences (les Carrache, les Vénitiens, Greco peut-être), il a pourtant cheminé seul, ne faisant partie d'aucun courant spécifique. Il fut cependant l'un des introducteurs du caravagisme en Espagne.

Pendant sa dernière période romaine, après 1607, Borgianni réalise ses meilleures oeuvres. Dans la Mort de saint Jean l'Évangéliste (Dresde, Gg), il se montre l'héritier du maniérisme par ses figures gigantesques et sa poésie étrange. Ailleurs, on retrouve le classicisme émilien, tant celui des Carrache que celui de Lanfranco, à qui l'on attribuait autrefois l'Apparition de la Vierge à saint François (1608, Sezze, chapelle du cimetière). Le Saint Charles Borromée adorant la Sainte Trinité (v. 1611-1612, Rome, Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines), grande silhouette instable dressée dans le monde irréel des débris antiques, absorbée dans sa vision céleste, fait paraître Borgianni comme un peintre profondément religieux, presque un visionnaire.

Dans les dernières années de sa vie, le peintre abandonna cet art lyrique pour des compositions plus sculpturales, franchement luministes, influencées par le milieu caravagesque : la Nativité de la Vierge (Savone, Santuario della Misericordia), la Sainte Famille (Rome, G. N., Gal. Corsini), remarquable par sa nature morte, au premier plan, la Pietà (Rome, Gal. Spada). Bien que l'historien Giovanni Baglione, dans ses Vies des peintres (1642), le désigne comme le pire ennemi de Caravage, il se révèle au contraire comme l'un des premiers

peintres qui ait vraiment compris la leçon du caravagisme.

BORGOGNONE → BERGOGNONE

BORISSOV-MOUSSATOV Victor

Elpiaiforovitch, peintre russe

(Saratov 1870 - id. 1905).

Après avoir terminé ses études à l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou, il séjourna à Paris de 1895 à 1898 et fréquenta l'atelier de Cormon. Il fut fortement marqué par l'impressionnisme, qu'il interpréta d'une façon particulière en s'inspirant des harmonies du folklore russe. Son goût pour la solitude mélancolique imprégna ses toiles d'une tristesse que renforce la délicatesse des couleurs, particulièrement remarquable dans la Pièce d'eau (1902, Moscou, Gal. Tretiakov) et Requiem (1905, id.).

BOROFISKY Jonathan, artiste américain

(Boston 1942).

L'oeuvre de Borofsky présente, après une période de l'art américain marquée par le Minimal art et l'art conceptuel, une volonté de réintroduire dans l'art la personnalité de l'artiste et le sentiment, cela grâce à une accumulation d'images et d'objets dans des installations. Ainsi, Age Piece (1972) retrace, au travers de douze objets, douze étapes de la carrière de l'artiste entre huit et trente ans, depuis une nature morte peinte à l'âge de huit ans, l'évocation de ses études à l'université Carnegie Mellon de Pittsburgh et à l'université de Yale, jusqu'aux oeuvres produites à la fin des années soixante, comptabilité linéaire écrite durant trois années (Counting). En 1975, pour sa première exposition (Gal. Paula Cooper, New York), il accumule le contenu de son atelier (peintures, sculptures, objets trouvés, oeuvres conceptuelles), intégrant un espace social et un contenu psychologique dans une installation. À partir de ce moment, Borofsky multiplie les installations créées en fonction d'espaces divers, combinant des images de style divers, tirées du subconscient, de journaux, de livres, souvent projetées sur les murs, telle cette image de l'Homme courant qu'il réutilise sous des formes variées ; de même l'Homme au marteau, créé à Venise en 1980, grandes figures répétées dans la salle du B. V. B. à Rotterdam, ou l'Homme au « briefcase » réapparaissent régulièrement (en 1982 à Rotterdam, B. V. B., sur une Verrière au plafond, en 1982 à Berlin pour l'exposition « Zeitgeist », couplé avec l'Homme courant sur le mur). Professeur à l'école des Arts visuels de New York de 1969 à

1977, il enseigna ensuite à l'Institut d'art de Valencia en Californie. Présenta la Documenta 7 de Kassel en 1982, son oeuvre a fait l'objet d'une grande exposition rétrospective à Philadelphie en 1984.

BORRANI Odoardo, peintre italien

(Pise 1832 - Florence 1905).

Élève de Pollastrini et de Bianchi à l'Académie de Florence, il participe avec ce dernier à la restauration des fresques du cloître et de la basilique de Santa Maria Novella (1850).
downloadModeText.vue.download 90 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

89

héranant au groupe des Macchiaioli dès 1853, il fait partie, avec Lega, Signorini et Abbati, des paysagistes dits « de Pergentina » (faubourg de Florence que ces peintres avaient l'habitude de fréquenter). Après un séjour à Montelupo en 1861, puis à Castiglioncello en 1862, chez Diego Martelli, en compagnie de ses amis (Meules à Castiglioncello), il ouvre avec Lega en 1876 une galerie de peinture à Florence et partage désormais son temps entre Rome et Rimini. Dessinateur, il travaille également pour L'Illustrazione italiana et la manufacture de faïences de Doccia. Les G. A. M. de Rome et de Florence conservent ses petits paysages, exécutés en plein air, remarquables par leurs effets de lumière finement observés et leur liberté d'interprétation (Hauteurs, Florence, G. A. M. ; Rimini, La Marecchia, id. ; Le Mugnone, Rome, G. A. M.). Il a peint également des tableaux historiques et des scènes de genre beaucoup moins proches du style tachiste et plus académiques (le 26 avril 1859 ; l'Alphabète). Borrani a figuré dans quelques expositions collectives sur les Macchiaioli, à Rome (G. A. M.) en 1956, à Florence (palais Strozzi) en 1971-1973 et à Paris (Grand Palais) en 1978-1979.

BORRASSÁ Luis, peintre espagnol

(Gérone v. 1360 - Barcelone v. 1425).

Originaire d'une famille de modestes artistes de Gérone, il fut un des premiers représentants en Catalogne du Gothique international. Différents documents le mentionnent comme l'auteur de 48 retables exécutés entre 1383 et 1424 ; une douzaine subsistent en partie ou dans leur intégrité, mais de nombreuses peintures lui sont attribuées avec vraisemblance.

Tout en gardant des contacts avec Gérone, l'artiste s'établit à Barcelone v. 1383 et organise un important atelier, dont les débuts sont mal connus (le grand retable qu'il exécute alors pour l'église du couvent de S. Damián n'existe plus). En 1402 est documenté le Retable de la Vierge de Copons (Valence, coll. Montortal). Un caractère vigoureux anime une pré-delle, la Déploration du Christ (1410), ajoutée ultérieurement au Retable du Saint-Esprit de Pedro Serra (collégiale de Manresa). Avec cette oeuvre, l'artiste atteint sa pleine maturité. D'un thème alors courant en peinture comme en sculpture, Borrassá a fait un tableau tragique dans son réalisme, où la douleur de chacun s'exprime de façon différente ; les couleurs intenses s'équilibrent de part et d'autre de la vierge. Désormais, Borrassa se rallie au style international, où interviennent des éléments flamands, parisiens, bourguignons. Les déplacements d'artistes, le mécénat des princes favorisèrent les contacts étrangers que Borrassá dut avoir à Gérone, où séjournait la cour du futur roi d'Aragon, Jean Ier, et de sa femme, Violante de Bar, nièce de Charles V.

Le Retable de saint Pierre (1411-1413, Tar-rasa, église S. Maria), conservé partiellement, accuse un dynamisme accru. La technique de Borrassa, souple et fluide, révèle une maîtrise alors exceptionnelle en Espagne. L'apogée de sa carrière semble être marqué par le Retable de sainte Claire (1415), exécuté pour le couvent des Clarisses de Vich ; l'oeuvre avait 6 m

de haut et comportait 4 registres superposés de panneaux ; elle est maintenant exposée en fragments au musée de Vich.

Les oeuvres suivantes sont plus discrètes : le Retable de saint Jean-Baptiste (v. 1415-1420, Paris, musée des Arts décoratifs), conservé en entier, présente l'image squelettique du Précur-seur se détachant sur l'habituel fond d'or. Le Retable de saint Michel de Cruilles (1416, mu-sée de Gérone), où se reconnaît la main d'un collaborateur, ajoute à la figure traditionnelle de l'archange combattant le démon de curieux épisodes : Messe des âmes du purgatoire et Per-sécution de l'Antéchrist.

Borrassá domine toute la production bar-celonaise de 1390 à 1420 env. Le type de ses retables à étages superposés, son chromatisme brillant, ses procédés techniques servirent d'exemples à ses nombreux élèves et imita-teurs, qui cependant ne réussirent pas toujours à retrouver la même aisance narrative, aisance qui lui faisait heureusement mêler la violence et la grâce mondaine, ni le raffinement de sa

manière. Son influence s'exerça avec bonheur sur des artistes catalans tels que Juan Mates ou le Maître du Roussillon ; son successeur à la tête de l'activité picturale de Barcelone, Bernardo Martorell documenté de 1427 à 1452, lui doit également beaucoup.

BOSCH Hieronymus, peintre flamand

(Bois-le-Duc 1453 ? - id. 1516).

Sa famille, peut-être originaire d'Aix-la-Chapelle, était fixée à Bois-le-Duc depuis au moins deux générations. Son grand-père Jan et son père, Anton Van Aken, exerçaient le métier de peintre. On sait qu'en 1481 Bosch était marié avec Aleyt, fille du bourgeois aisé Goyarts Van der Mervenne, dont il n'eut pas d'enfants. À partir de 1486, il est cité comme membre de la confrérie de Notre-Dame, mais son appartenance à ce groupement religieux ne permet pas, semble-t-il, d'expliquer les sources de son inspiration. Les rares mentions de commandes faites à l'artiste (en 1488-1489, volets d'un retable sculpté pour la confrérie de Notre-Dame ; en 1504, Jugement dernier pour Philippe le Beau) n'ont pu être rattachées à des oeuvres connues. L'évolution de son style n'a été reconstituée par Charles de Tolnay que grâce à des hypothèses fondées sur l'analyse de ses oeuvres. Les peintures les plus anciennes de Bosch (le Christ en croix, Bruxelles, M. R. B. A. ; 2 versions de l'Ecce Homo, Francfort, Sadel Inst., et Boston, M. F. A.) ne se distinguent guère par leur originalité, bien que l'artiste y introduise des personnages aux faciès presque caricaturaux. Les Péchés capitaux (Prado) illustrent un thème moins courant, avec une drôlerie qui révèle une inspiration populaire. Chaque épisode est développé à la manière d'une scène de genre, où l'accent est mis non sur les accessoires, mais sur les attitudes humaines. La même veine apparaît dans la Mort de l'avare (Washington, N. G.) et la Nef des fous (Louvre). Cette dernière oeuvre est peut-être la première illustration connue d'un thème cher à Bosch et qui suppose une attitude essentiellement critique et morale, celui de la folie humaine qui néglige l'enseignement du Christ. C'est

également le panneau le plus ancien exécuté suivant une technique d'un brio surprenant qui, sur un dessin incisif, souvent lisible à travers les minces couches picturales, campe les personnages par quelques coups de pinceau ou de légers empâtements suggestifs : déjà Van Mander remarquait que Bosch peignait « du coup ». À ce premier groupe d'oeuvres peuvent être rattachés : 4 panneaux évoquant le Paradis et l'Enfer (Venise, palais des Doges, mention-

nés dès 1521 dans la coll. du cardinal Grimani), interprétations de légendes médiévales sur l'au-delà, proches de la pensée des mystiques ; 2 tableaux sur le thème du Déluge et de l'Enfer (Rotterdam, B. V. B.), au revers desquels figurent 4 scènes dont le sens reste obscur ; enfin un Portement de croix (Vienne, K. M.).

C'est à la période principale de son activité qu'il convient de rattacher les grands triptyques recherchés par Philippe II d'Espagne. Le Char de foin (Prado) développe le thème de la folie humaine. Le péché originel et l'enfer, décrits sur les volets, encadrent une scène mystérieuse dont l'interprétation reste encore assez imprécise dans le détail. L'association de figures réalistes et pittoresques à des créatures imaginaires et diaboliques domine toute la composition et sera désormais caractéristique de l'art de Bosch. La création de monstres est réalisée avec une imagination inépuisable et un sens remarquable de la vraisemblance anatomique. La Tentation de saint Antoine de Lisbonne (M. A. A.), qui frappa si vivement l'imagination de Flaubert, est l'une des oeuvres les plus justement célèbres et les plus énigmatiques du peintre. Les épisodes de la Légende dorée sont développés avec une extraordinaire verve fantastique. Chaque détail implique, semble-t-il, de subtiles allégories, mais le thème essentiel n'en reste pas moins la lutte du Bien et du Mal. Les revers des volets ont pour sujets l'Arrestation du Christ et le Portement de croix avec la mort de Judas, c'est-à-dire la chute d'un apôtre associée à la souffrance du Sauveur pour l'humanité. Le Jugement dernier de Vienne (Akademie) est sans doute une oeuvre en partie « surpeinte » ou une réplique ancienne qui traite largement un thème traditionnel. Le Jardin des délices (Prado), oeuvre majeure de l'artiste, a suscité les commentaires les plus variés. Au revers des volets, la création du monde est évoquée dans une vision d'une puissante poésie, où les éléments se séparent dans un globe émergeant du noir néant. Ouvert, le triptyque présente, entre le Paradis et l'Enfer, le Jardin des délices : paysage fantastique, prodigieux grouillement de nudités, tantôt associées en couples, tantôt opposées en groupes et accompagnées de formes végétales gigantesques et de bêtes étranges. À partir d'une analyse minutieuse, on a tenté d'affirmer l'appartenance de Bosch à une secte « adamique », dont l'existence à la fin du XVe s. est loin d'être prouvée. Il est plus vraisemblable que le panneau central soit consacré à la tentation et à la déchéance humaines, qu'engendrent ici les plaisirs des sens et la luxure. Les fruits géants sont des symboles sexuels et rappellent la définition que Siguenza donnait en 1576 de cette oeuvre : « Le tableau

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

90

nade, de son goût qui se ressent à peine alors qu'il est déjà passé. » Un fragment de représentation de l'Enfer (Munich, Alte Pin.), dont le style s'apparente à celui du Jardin des délices, est peut-être un fragment du Jugement dernier peint pour Philippe le Beau en 1504. Une série d'oeuvres à grands personnages, consacrées notamment à des saints, se rattache encore à ce groupe central. Le Saint Jean à Patmos (musées de Berlin) est remarquable par la qualité de son paysage : les transitions colorées, chères aux primitifs, marquent encore l'éloignement relatif des plans ; c'est pourtant une vision réaliste du paysage hollandais, sans relief notable et dominé par l'eau. Des qualités voisines se retrouvent dans le Saint Jérôme en prière (musée de Gand), qui traduit avec plus de passion encore l'abandon dans la communion mystique. Les deux triptyques du palais des Doges de Venise (Retable des ermites et Triptyque de sainte Julie) sont malheureusement assez dégradés. À la même série, il convient de rattacher un Saint Christophe (Rotterdam, B. V. B.), un Saint Jean-Baptiste dans le désert (Madrid, musée Lázaro Galdiano) et un Saint Antoine (Prado), dans lesquels le paysage est nettement dominé par la luxuriance des arbres. Quelques grands chefs-d'oeuvre éclairent encore les dernières années de la production du peintre. Le Portement de croix (musée de Gand) est formé d'une mosaïque envoûtante de visages, de laquelle émergent par leur seule pureté ceux du Christ et de sainte Véronique. L'Adoration des mages du Prado associe, dans un paysage voisin de celui du Saint Jean de Berlin, le monde divin de l'Évangile à celui du fantastique, pour souligner la présence du Mal rôdant autour du Sauveur. L'Enfant prodigue (Rotterdam, B. V. B.) est peut-être la plus haute réussite picturale proprement dite de Bosch, par la poésie de ses harmonies de bruns et de gris relevés de quelques tons rouge pâle, dans laquelle présente une inoubliable figure de vagabond inquiet. Une récente et subtile interprétation voit dans cette oeuvre l'image du colporteur, qui est lui-même une des allégories classiques de l'un des « enfants de Saturne », c'est-à-dire de l'une des quatre « humeurs » de l'humanité, la mélancolie.

L'oeuvre de Bosch a une portée exceptionnelle dans l'art de son temps par son sens du

mystère ainsi que par sa richesse d'invention iconographique. Son orientation essentielle apparaît dictée par des soucis moraux, et il convient de la situer dans un milieu religieux en pleine évolution, animé par le mouvement de la *Devotio moderna*. Sans doute, la complaisance évidente de Bosch pour la représentation de monstres et la présence d'un fantastique souvent sexuel peuvent-elles relever de l'interprétation psychanalytique, mais une telle « analyse » ne peut intervenir qu'après la distinction des thèmes essentiels. Les compositions de Bosch ont été souvent copiées ou imitées de son vivant même et dans le siècle suivant. Les rapports évidents de sa thématique,

malgré tout mystérieuse, avec celle de Bruegel l'Ancien, ont fait couler beaucoup d'encre.

BOSCOLI Andrea, peintre italien

(Florence 1560 - id. v. 1607).

Élève de Santi di Tito, formé dans le milieu érudit de l'Académie de dessin, créée en 1562, Boscoli se rattache plutôt, par sa préciosité aiguë, au maniérisme tardif issu de Pontormo (*Visitation*, Florence, S. Ambrogio). Boscoli est une personnalité éclectique sensible, comme Cigoli, aux recherches luministes de Baroque (il travailla dans les Marches de 1600 à 1606) et dont le dessin, d'une extrême vivacité, évoque celui de certains artistes du Nord travaillant en Italie (suite de dessins inspirés des *Métamorphoses* d'Ovide) mais aussi le premier maniérisme toscan du début du siècle.

BOSSCHAERT Ambrosius (dit le Vieux),

peintre néerlandais

(Anvers 1573 - La Haye 1621).

Il émigre avant 1593, date à laquelle il est inscrit à la gilde de Saint-Luc de Middelbourg. Tout comme Jan Bruegel pour les Flandres, il est un de ceux qui ont donné à la nature morte hollandaise de fruits et de fleurs ses premières lettres de noblesse. Ses plus anciennes œuvres connues (*Bouquet de fleurs*, 1609, Vienne, K. M.) se caractérisent par des arrangements simples, une composition symétrique, un point de vue assez accentué de haut en bas, des couleurs limpides et surtout un amour des détails, décrits avec une étonnante minutie. Cependant, ses œuvres ultérieures (*Bouquets de fleurs*, Mauritshuis ; 1617, Stockholm, Hallwylska Museet ; 1618, Copenhague, S. M. f. K. ; 1619, Rijksmuseum ; 1620, Stockholm, Nm) se li-

bèrent de cette symétrie primitive : les compo-

sitions y sont plus libres (le bouquet du Mauritshuis est, par exemple, placé devant un fond de paysage ; comme quatre autres bouquets de Bosschaert, trois dans des collections privées et un au Louvre), la vue de haut en bas y est moins accentuée ; cependant, les bouquets y sont tout aussi fournis et les fleurs et les insectes peints avec la même perfection du détail, où perce le sentiment naturaliste du XVIIe s. dans un climat de rêve et de raffinement encore maniériste. Son chef-d'œuvre reste le Bouquet de fleurs du Mauritshuis, d'une merveilleuse et cristalline pureté dans ses tons d'aquarelle et son fond de paysage bleu clair. Ambrosius Bosschaert est, avec Jacob de Gheyn, le créateur du grand style floral hollandais.

Son influence fut décisive : tout d'abord sur ses trois fils, Ambrosius le Jeune (1609-1645), dont on peut voir un Bouquet (1635) au musée d'Utrecht, Abraham (1613-?) et Johannes (1610/1611 - apr. 1623), excellent peintre de fleurs qui continue le style délicieusement archaïque de son père (Bouquet, 1626, musée d'Utrecht) ; puis sur son beau-frère, Balthasar Van der Ast, et enfin sur ses élèves : Jacob Van Hulsdonck, Roelandt Savery, Christoffel Van den Berghe et Bartholomeus Assteyn. L'Anversois J. B. Bosschaert, lui aussi peintre de fleurs,

semble n'avoir aucun lien de parenté avec les Bosschaert de Middelbourg.

BOSSCHAERT → WILLEBOIRTSThomas

BOSSE Abraham, graveur français

(Tours 1602 - Paris 1676).

Fils d'un tailleur, il fut, avec Sébastien Bourdon, l'un des rares grands artistes du XVIIe s. adepte du calvinisme. Dès la fondation de l'Académie royale, en 1648, il est chargé d'enseigner la perspective ; il est nommé graveur honoraire en 1651, puis conseiller (1655), mais il est exclu de cette institution en 1661 à cause de l'irascibilité de son caractère et peut-être aussi, en partie, en raison des principes rigoureux qu'il ne cessa de professer, avant et après. Il ouvre aussitôt une école concurrente, que le roi fit fermer. Il multiplia dès lors les protestations et les libelles, frondant Louis XIV et Colbert, opposant au système esthétique de Le Brun la règle mathématique et l'exemple de Poussin.

Il vécut en artisan dans l'île Saint-Louis, à Paris, où, dès 1628, il avait rencontré Jacques Callot, qui lui apprit à substituer au vernis mou et gras employé jusqu'à lui par les aquafortistes un vernis fin, sans graisse, semblable à celui des

luthiers et grâce auquel la morsure de l'acide donne un trait aussi pur que le trait obtenu au burin. Abraham Bosse débuta en 1629 par la publication d'une Suite de gravures de mode à la manière de Callot. Son style n'a jamais eu la vivacité elliptique que l'on admire dans les planches du maître lorrain. Abraham Bosse est un descripteur, non pas un interprète et un poète. Il pratique, avec une certaine lourdeur et quelque monotonie, un naturalisme direct et profondément honnête.

Son oeuvre, qui comporte 1 506 eaux-fortes imitant la gravure au burin, constitue un tableau complet de la société française pendant la première moitié du XVIIe s. : gentilshommes, grandes dames, bourgeois et gens de la campagne, représentés dans la vérité de leurs costumes, de leur démarche et de leurs gestes, parmi des meubles dont la structure et l'ornementation sont précisées avec la même exactitude que l'architecture des édifices et la décoration intérieure. Ses planches les plus célèbres sont le Bal, la Bénédiction de la table, la Galerie du Palais, le Courtisan suivant le dernier édit, le Clystère, le Maître d'école, le Crocheteur, le Peintre, le Sculpteur, les Graveurs, l'Impression des planches en taille-douce, le Jardin de la noblesse française, les Paraboles (où il situe les scènes de l'Écriture dans le cadre du Paris de son temps), les Figures en naturel, tant des vêtements que des posture, des gardes-françaises du Roy Très-Chrétien. On lui doit également des illustrations. Il est largement représenté à Paris, au cabinet des Estampes de la B. N., et le Louvre possède quelques-uns de ses dessins. Rembrandt appréciait les eaux-fortes d'Abraham Bosse et en possédait plusieurs.

Bosse a beaucoup écrit. On citera le Traité des manières de graver en taille-douce (1645) et le Peintre converty aux précises et universelles

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

91

règles de son art (1667), traduits en diverses langues. Robert Nanteuil fut son élève.

BOTH (les), peintres néerlandais.

Andries (Utrecht 1612/1613 - Vénétie 1641). Son plus ancien tableau connu date de 1630 (Le Dentiste, musée de Budapest). Il séjourna probablement à Rouen en 1633 avant de se rendre en 1635 à Rome. Peintre de genre au réalisme fortement caricatural sans doute

sous l'influence de l'Utrechtsois Droochsloot, il était préparé à recevoir en Italie l'influence des bambochades de Van Laer, comme l'attestent les figures, très expressives, qu'il a peintes dans les premiers paysages de son frère Jan (collaboration attestée par Sandrart et mise en doute à tort par des historiens plus récents). Un bon exemple de sa manière se trouve à l'Alte Pin. de Munich (Paysage avec temple, ruines et joueurs de cartes).

Jan (Utrecht v. 1618 - id. 1652). Il travailla presque toujours en collaboration avec son frère, jusqu'à sa mort (1641). Comme Andries, Jan se forma chez Bloemaert (1634-1637), sans être pour autant marqué par son style. On le trouve également à Rome à partir de 1638 env. où il rencontre Poelenburgh, jusqu'à 1641, année de son retour à Utrecht. Il est considéré comme l'un des meilleurs paysagistes italianisants et, comme tant d'autres, n'atteignit le plein épanouissement de son style qu'une fois rentré au pays natal. Les figures de ses paysages appartiennent à la peinture de genre pittoresque pratiquée par son frère et Pieter Van Laer ; en revanche, ses vues idéales de montagnes et de bois, calmement ordonnancées, atteignent parfois de grandes dimensions et sont plongées dans une atmosphère féerique par la vertu d'une lumière solaire qui illumine et transfigure toute la nature : elles trahissent davantage l'influence de Swanevelt que celle de Lorrain, à qui l'on a, depuis Sandrart et Houbraken, abusivement rattaché l'art très personnel de Both. Il est difficile de suivre l'évolution de Jan Both, car il ne date presque jamais ses oeuvres. Un de ses motifs typiques est un bouquet d'arbres placé au bord d'un chemin et à contre-jour pour rendre la lumière encore plus irradiante. Son style évolue vers une exécution toujours plus détaillée et plus vivante des masses de feuillage et des branchages, de façon à rendre toute la transparence de l'atmosphère, l'artiste était également un superbe dessinateur. La manière de Jan Both a exercé une grande influence, notamment sur Willem de Heusch, un des meilleurs imitateurs du peintre, et surtout chez des italianisants aussi importants que Berchem et Pijnacker. Son chef-d'oeuvre est l'immense et poétique Paysage aux dessinateurs (Rijksmuseum).

BOTTICELLI Sandro
(Alessandro Filipepi, dit),
peintre italien
(Florence 1445 - id. 1510).

Élève de Filippo Lippi, il travailla toute sa vie à Florence, à l'exception d'un séjour à Rome

(1481-1482), où il peignit les Histoires de Moïse à la chapelle Sixtine avec plusieurs des maîtres les plus fameux de l'époque.

BOTTICELLI ET LES MÉDICIS. Il fut en rapport étroit avec les Médicis et débuta en peignant un étendard pour le tournoi de Julien de Médicis, qui fut chanté par Politien dans ses Stances et dont Botticelli laissa plusieurs portraits en buste (Washington, N. G.). Après la conjuration des Pazzi (1478), il exécute les effigies des conjurés pendus. Dans l'Adoration des mages (Offices), les Médicis et leur suite ont servi de modèles aux personnages du cortège sacré.

C'est enfin pour Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici qu'il peint ses tableaux profanes les plus fameux (le Printemps, la Naissance de Vénus) et qu'il exécute ses dessins pour la Divine Comédie. Les événements qui bouleversent Florence à la fin du XVe s. le troublent profondément : avec la mort de Laurent le Magnifique (1492) et l'expulsion de son fils Piero (1494) s'écroulait ce monde qui l'avait accueilli et honoré comme son maître préféré.

LES DÉBUTS DE BOTTICELLI. C'est sous l'influence de Filippo Lippi que débute Botticelli, au moment où Verrocchio et Pollaiuolo commencent depuis peu à travailler. Botticelli, dans ses premières œuvres, se souvient de toutes ces expériences : ses nombreuses Madones à l'Enfant (Offices ; Louvre ; Londres, N. G.) sont toutes exécutées sur le modèle de celles de Lippi, à qui elles ont parfois été attribuées. Toutefois, la ligne de Botticelli est profondément différente de celle de son maître et de ses contemporains : le trait, accusé chez Lippi, se fait léger et subtil, la tension qui anime les corps chez Verrocchio et Pollaiuolo s'adoucit tout à coup. On le constate dans la Force (Offices), peinte en 1470 pour compléter la série des Vertus de Piero del Pollaiuolo, ou dans le Saint Sébastien (musées de Berlin), où la ligne tendue et exaspérée de ses contemporains s'assouplit en une intonation presque élégiaque.

On remarque le même adoucissement dans les deux Scènes de la vie de Judith (Offices), où la cruelle et virile héroïne est devenue une figure mélancolique drapée dans des vêtements qui soulignent le rythme du personnage marchant. Botticelli, éludant le point culminant du drame, a préféré représenter la scène suivante, la découverte du cadavre décapité d'Holopherne.

LE PRINTEMPS. On date de 1478 env.
le Printemps, peint pour la villa Médicis de Castello. Ce tableau fut inspiré par quelques tercets des Stanze per la giostra (Stances pour le tournoi) de Politien. L'interprétation de Botticelli représente une des plus extraordinaires évocations du mythe antique. La position du peintre, face au monde classique, est profondément différente de celle des « pères » de la Renaissance, cinquante ans auparavant, qui affirmaient la présence d'une nouvelle humanité dans un monde vu au travers d'une perspective harmonieuse dont ils recherchaient passionnément les lois en étudiant et en mesurant les édifices antiques. L'univers classique de Botticelli est surtout une évocation nostalgique, une

évasion : dans l'Adoration des mages (Offices), les monuments antiques du fond ne sont pas représentés dans leur intégrité, mais dans la fragile et romantique condition de ruines.

LES FRESQUES DE LA SIXTINE (1481-1482). Dans les fresques fort complexes de la chapelle Sixtine, Botticelli semble gêné par la nécessité de développer un discours articulé et serré. En effet, son tempérament est davantage porté à suggérer et à représenter une seule scène : les personnages du Printemps n'étaient pas liés par un dialogue, mais par d'imperceptibles rythmes linéaires. Dans ces fresques, les meilleures réussites apparaissent peut-être dans certains détails, tels que les enfants avec les fagots, et les portraits intenses des personnages, notamment Zéphora, l'une des filles de Jethro (les Épreuves de Moïse), à qui Proust fit ressembler l'un de ses personnages, Odette de Crécy.

1482-1498. De retour à Florence, il peint ses plus célèbres Madones et les grands « tondi » du Magnificat et de la Madone à la grenade (Offices). Le sens linéaire de Botticelli s'accroît dans le rythme circulaire de la composition, dans l'harmonieuse disposition des figures, qui s'adaptent parfaitement au format de la peinture. On peut situer v. 1490 la Pala de San Barnaba, le Couronnement de San Marco, l'Annonciation des moines de Cestello. Dans ces oeuvres, toutes conservées dans les galeries florentines (Offices ; Pitti), on observe déjà une ligne plus aiguë, une plus grande animation des gestes, un amoncellement presque convulsif des rythmes linéaires (par exemple les draperies des deux personnages de l'Annonciation).

La ligne botticellienne avait déjà atteint l'extrême limite de ses possibilités expressives dans la Naissance de Vénus (v. 1484, Offices),

principalement dans l'enchevêtrement de la masse blonde des cheveux et dans Pallas et le Centaure (id.). Il ne pouvait aller plus loin sans risquer une régression ou une crise grave, qui se produisit en effet. Des oeuvres comme la Pietà (Munich, Alte Pin., et Milan, musée Poldi-Pezzoli), la Nativité mystique (1501, Londres, N. G.) et les Histoires de saint Zéno-bie (Londres, N. G. ; Metropolitan Museum ; Dresde, Gg) se distinguent nettement des précédentes par la cassure de la ligne, l'intensité et la violence de la couleur.

DERNIÈRE PÉRIODE. La prédication de Savonarole, puis sa mort (1498) sont à l'origine d'une grave crise spirituelle. Botticelli vivait alors chez son frère Simone, un des plus fervents disciples du frère dominicain. Ses discours contre la licence et la corruption du temps, les « incendies de la vanité » sur les places florentines devaient insinuer dans l'âme hypersensible de l'artiste doutes et scrupules sur son activité passée. De la fin du XVe s. à sa mort, Botticelli utilise encore dans ses peintures des thèmes historiques et mythologiques, mais uniquement lorsqu'ils sont porteurs de messages moraux, comme dans la Calomnie d'Appella (Offices). Il s'inspire également des histoires « vertueuses » de Lucrèce (Boston, Gardner Museum) et de Virginie (Bergame, Accad. Carrara). Dans ses tableaux sacrés

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

92

des dernières années, comme la dramatique Nativité mystique (1501, Londres, N. G.), il accumule les allusions moralisatrices et les inscriptions sibyllines sur les turpitudes de l'Italie et sur leur punition imminente ; dans la Crucifixion (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), il déploie un enchaînement allégorique quasi dantesque (l'ange qui frappe un renard, le loup qui s'échappe des vêtements de la Madeleine) sur un fond où Florence est plongée dans une sombre tempête.

L'INFLUENCE DE BOTTICELLI. L'influence de Botticelli sur ses contemporains ne fut pas en rapport avec la très haute qualité de sa peinture. Seul son jeune élève Filippino Lippi comprit son style aristocratique et difficile. Ses autres imitateurs florentins (par exemple Jacopo del Sellaio, Bartolomeo di Giovanni, qui collabore avec lui pour les Cassoni de l'histoire de Nastagio degli Onesti, au Prado) saisirent mal son art et traduisirent les cadences fluides de la

ligne, l'enchevêtrement de ses corps en maladroits schémas mécaniques. Botticelli n'exerça aucune attraction sur les artistes des débuts du XVIe s., attirés désormais par la « manière nouvelle », proposée à Florence même par Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël. Dans le domaine des arts figuratifs, il avait été l'interprète singulier de cet humanisme aristocratique qui se rattachait à la société des Médicis, de cet idéalisme poétique opposé à l'art bourgeois de Ghirlandaio et au réalisme fantastique de Piero di Cosimo.

Longtemps oublié, il devait être redécouvert à la fin du XIXe s., suscitant, en particulier dans l'intelligentsia britannique, des préraphaélites aux artistes de l'Art nouveau, une admiration passionnée qui lui avait été refusée à la fin de sa vie.

BOUCHER François, peintre français

(Paris 1703 - id. 1770).

Il fit une carrière brillante, connut tous les honneurs, reçut d'incessantes commandes royales et jouit de l'amitié de nombreux amateurs (outre Mme de Pompadour, citons Tessin, ambassadeur de Suède à Paris, le duc de Chevreuse, l'abbé de Saint-Non, le banquier Eberts ou le garde des Joyaux Blondel d'Azaincourt, qui possédait 500 dessins de l'artiste) ; et pourtant, dès 1760, le public du Salon ne se presse plus autour de cet art élégant qui lui semble facile et qui ne l'émeut pas (v. le Salon de Diderot de 1763). Dès lors, la critique boude l'artiste pour un siècle. Au moment où l'impératrice Eugénie réinvente un XVIIIe s. à son goût, Thoré Bürger et les Goncourt en redécouvrent le peintre le plus représentatif. Une série de livres paraît à la charnière du XIXe et du XXe s. : Mantz, Michel, Nolhac, Kahn, Fenaille remettent le peintre en honneur et donnent bonne conscience à un public qui l'a toujours apprécié. La monographie de G. Brunel et l'exposition (New York, Détroit, Paris, 1986-1987) ont permis de mesurer l'importance du peintre admiré de Chardin, Oudry et David.

LA JEUNESSE (1720-1735). Fils d'un obscur ornementaliste et marchand d'estampes (Nicolas Boucher), il passe v. 1720 dans l'atelier de F. Lemoyne, dont il reprendra la leçon

colorée à côté de celle, plus imprécise, des Italiens. Mais sa première formation reste celle d'un illustrateur : pour gagner sa vie, le jeune artiste entre dans l'atelier de J. F. Cars (père de Laurent, qui travaillera longtemps pour Boucher) et fournit des vignettes de thèses, parti-

cipe à l'Histoire de France de Daniel gravée par Baquoy. Ces travaux lui valent d'être choisi par le collectionneur Jullienne pour reproduire les Figures de différents caractères de paysages et d'études de Watteau (1726-1728). Entre-temps, Boucher obtient le premier prix à l'Académie (Evilmérodach délivre Joachim prisonnier de Nabuchodonosor, 1723, perdu). Au retour d'un séjour en Italie (1728-1731 ?) dont on sait peu de chose, il épouse Marie-Jeanne Buseau qui lui servira très souvent de modèle, continue de publier des gravures (Molière, 1734-1737 ; Cris de Paris, 1737), et commence à recevoir de grandes commandes (modèles des Fêtes italiennes commandées par Oudry pour la manufacture de Beauvais, 1734). Ces premières années sont toutes consacrées au dessin, à la copie et à la gravure qui lui donnent une facilité qui lui permet, d'emblée, d'affirmer son talent dans la diversité que sert une incroyable puissance de travail ; et, sa carrière durant, l'artiste ne cessera de fournir des dessins à des éditeurs, participant au Boccace de 1757, au Rodogune de 1760 et à l'Ovide 1767.

L'APOGÉE (1736-V. 1760). Sa réception à l'Académie (Renaud et Armide, 1734, Louvre) inaugure pour lui une longue carrière officielle de professeur (1737), directeur de l'Académie et premier peintre du roi (1765). C'est une période d'intense activité pour l'artiste, qui partage son temps entre les manufactures royales, les décors de théâtre et d'opéra, les commandes du roi et de Mme de Pompadour et celles, moins importantes, de ses amis amateurs. Les manufactures sont Beauvais, dirigée par Oudry depuis 1734, et les Gobelins, dont Boucher devient inspecteur (1755-1765). Dès 1736, il entreprend une série de Pastorales en 14 pièces ; en 1739, c'est l'Histoire de Psyché (Psyché recevant les honneurs divins, musée de Blois). La fiction et l'invraisemblance du sujet lui assurent un succès immédiat (entre 1741 et 1770, l'Histoire de Psyché est reprise huit fois pour le roi de Suède, pour celui de Naples, pour l'ambassadeur d'Espagne...). Boucher montre ici une réelle originalité, transformant l'art grandiose de Le Brun en une décoration où la mise en page est volontairement décentrée, où courbes et contre-courbes jouent sur des perspectives très étudiées, où enfin les coloris pâles se trouvent beaucoup plus proches de l'effet obtenu par les soieries que ceux de J.-B. Oudry.

Pour les Gobelins, ce sont essentiellement les deux séries célèbres des Amours des dieux, dont certaines compositions seront reprises dans les Métamorphoses en 1767 (Apollon et Issé, 1749, musée de Tours), et la série d'Aminte (1755-1756, musée de Tours et Paris, Banque

de France). La tenture des Divertissements chinois (offerte en 1764 par Louis XV à l'empereur K'ien Lung ; esquisses au musée de Besançon, 1742), les dessins d'ornements pour la manufacture de Sèvres (1757-1767) et les très nombreux ensembles qu'il dut réaliser pour

le théâtre et l'opéra font de lui le décorateur le plus fantaisiste du siècle. De 1742 à 1748, en effet, Boucher reprend à Servandoni la charge de l'Opéra : il réalise Issé, de Destouches (le Hameau d'Issé, 1742, musée d'Amiens), les Indes galantes, de Rameau et Fuzelier (1735), Persée, de Lulli et Quinault (1746), Atys, de Lulli (1747).

Dès 1735, Boucher exécute en camaïeu le plafond de la chambre de la reine à Versailles (les Vertus royales, in situ). On lui confie deux tableaux pour la galerie des Petits Appartements de Versailles (Chasse au tigre, 1736, musée d'Amiens, et Chasse au crocodile, 1739, id.). Découvrant à ce moment, à côté d'Oudry, le site champêtre des environs de Beauvais, il introduit dans ces compositions la prééminence du paysage, non plus à l'italienne, mais au naturel (Scène de forêt, 1740, Louvre). Entre 1743 et 1746, il travaille pour la Bibliothèque du roi à Paris (l'Histoire, B. N.) et, à la même époque, pour Choisy et pour l'appartement du Dauphin à Versailles (Légende d'Énée, 1747, dont Vénus et Vulcain du Louvre, placé dans la chambre du roi à Marly). Mme de Pompadour joue alors un rôle particulièrement important dans la carrière de Boucher, lui obtenant le logement au Louvre en 1752, lui commandant une décoration pour la salle à manger de Fontainebleau (1748), le plafond du cabinet du Conseil (1753, en place) et des projets de tapisserie pour La Muette, et l'utilisant surtout à Bellevue (la Lumière du monde, 1750, musée de Lyon) et à Crécy (dessins des statues du parc, petites allégories anacréontiques, série des Saisons, où l'on retrouve maintes réminiscences de Watteau [les Amusements de l'hiver, 1755, New York, Frick Coll.]).

C'est surtout un répertoire de mythologie galante et d'allégorie (hôtel de Soubise, Paris), et de fantaisie réaliste parfois teintée d'intimisme (le Déjeuner, 1739, Louvre ; la Marchande de modes, 1746, Stockholm, Nm, 1746), que Boucher met au point dès 1739 : Tessin emporte la Lédé et le Triomphe de Vénus en 1740 (Stockholm, Nm) et commande ensuite les Quatre Heures du jour (seul le Matin est exécuté en 1746 ; Stockholm, Nm), et le duc de Penthièvre la série d'Aminte en 1755 (Paris, Banque de France ; musée de Tours).

LA VIEILLESSE. Dès 1752, Reynolds, de passage à Paris, constate que Boucher travaille beaucoup « de pratique ». Le peintre, surchargé de commandes, a accumulé un matériel énorme dans lequel il puise ses sujets (il avoue lui-même avoir exécuté plus de dix mille dessins) ; Diderot lui reproche sa facilité et ses coloris (« déflagration de cuivre par le nitre »). À la mort de Mme de Pompadour en 1764, Margnig ne l'abandonne pas et lui confie, en même temps qu'à Deshayes, la première commande officielle de goût antiquisant pour Choisy que Boucher doit refuser pour des raisons financières. Le premier peintre continue d'exposer au Salon, bien que le public regarde désormais vers Greuze ou vers Fragonard. Malgré une vue affaiblie, Boucher déploie jusqu'au bout une activité débordante : voyage en Flandre avec Boisset (1766), tableaux religieux (Adoration des bergers, 1764, cathédrale de Versailles), dé-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

93

coration de l'hôtel de Marcilly (1769) et nombreux décors d'opéra (Castor et Pollux, 1764 ; Thésée, 1765 ; Sylvia, 1766). Quelques mois avant sa mort, il est désigné par l'Académie comme associé libre honoraire de l'Académie de Saint-Petersbourg.

L'ART DE BOUCHER. Son génie avait fait de Le Brun le maître de l'art français pour près de quarante ans ; d'emblée, Watteau crée le genre de la fête galante et l'exploite à fond ; Boucher, élève de Lemoyne, qui renouvelle entièrement la peinture d'histoire dans le premier tiers du siècle, et maître d'artistes aussi différents que ses gendres Baudoin et Deshayes ou Fragonard, peut-il être considéré comme un chef d'école, alors qu'il survit à son art ? L'importance de son oeuvre est pourtant sans égale. Le peintre établit d'abord, dans son hymne à la femme, un nouveau canon parfaitement adapté à la société parisienne, et qui plaira tant à celle du second Empire ; sensible au bonheur intimiste et bourgeois (le Déjeuner, 1739, Louvre), il néglige la tendresse ou une retenue un peu sauvage et ne cherche pas à émouvoir, mais à saisir la beauté épanouie ou le charme piquant (l'Odalisque brune, Louvre ; Hercule et Omphale, Moscou, musée Pouchkine), qui lui vaut à tort la réputation d'un libertin ; il est bien le peintre du bonheur, moins érotique que d'une sensualité raffinée et parfaitement accomplie dans ses dessins : c'est aussi cela qu'il faut voir dans ses scènes mythologiques,

qui constituent l'essentiel, voire le meilleur, de son oeuvre, et dans ses très beaux portraits plus arrangés que psychologiques (Madame de Pompadour, Munich, Alte Pin.), quand il demeure un paysagiste plein de fantaisie et de charme (Frère Luce, 1742, Ermitage), un grand décorateur (Le Repos en Égypte, Ermitage) et l'ornemaniste le plus prodigieux du XVIIIe s., tant imité au XIXe s. et dont l'oeuvre incarne l'esprit encyclopédique qui séduit les amateurs de l'Europe du Nord. D'une culture très étendue (il connaît l'oeuvre des Vénitiens à Paris et collectionne les tableaux nordiques [vente en 1771]), Boucher sait prouver sa virtuosité dans des esquisses fougueuses, mais dessine avec attention et « finit » ses toiles : il marque toute la fin du siècle, de Fragonard à David, de son goût pour le beau métier et de sa vision d'un monde heureux. Une rétrospective Boucher a été présentée (New York, Détroit, Paris) en 1986.

BOUDIN Eugène, peintre français

(Honfleur 1824 - Deauville 1898).

Fils de marin, il ouvre à vingt ans, au Havre, une boutique de papeterie dont la vitrine s'agrémentait de peintures déposées par des artistes de passage. C'est ainsi qu'il connaît Isabey, Troyon, Couture et Millet, qui l'encouragent de leurs conseils. En effet, depuis l'enfance, Boudin cherchait à traduire l'univers qui l'entourait, les flots, les ciels nuageux, les navires. Il abandonne alors le commerce et se consacre à l'art. Venu à Paris en 1847, il découvre ses maîtres d'élection au Louvre, où il copie les paysagistes flamands et hollandais. Deux toiles envoyées à l'exposition des Amis des arts du Havre en 1850 le font remarquer, et il bénéficie pendant trois ans d'une pension offerte par la

ville, années employées à un labeur solitaire, soit à Paris, soit plus souvent encore au Havre ou à Honfleur, à la ferme Saint-Siméon, où il retrouve les peintres connus autrefois et se livre à sa véritable vocation, peindre en plein air. En 1858 se place l'événement capital de sa rencontre avec Monet, alors âgé de dix-sept ans. Monet n'oubliera jamais sa dette envers cet aîné qui, l'entraînant sur le motif, l'a éveillé au sentiment d'une nature mobile. Nouvelle rencontre heureuse l'été suivant avec Courbet et la naissance entre eux d'une amitié sans démenti. Ensemble, ils font la connaissance de Baudelaire ; le poète, enthousiasmé par ce que lui montre Boudin, plus particulièrement par ses études de nuages au pastel (musée de Honfleur), ne cessera de le louer. En 1859, Boudin paraît au Salon avec le Pardon de Sainte-Anne (musée du Havre) ; il y figurera chaque

année à partir de 1863. Installé l'hiver à Paris depuis 1861, il collabore avec Troyon, pour qui il peint des ciels, et entre en relation avec Corot et Daubigny ; mais dès les beaux jours il fuit la capitale à la recherche d'espace et d'air marin. À Trouville, en 1862, Monet le présente à Jongkind, lui aussi élève d'Isabey, dont la sensibilité est si proche de la sienne avec cependant des hardiesses que Boudin ne connaît pas ; celui-ci gagnera à ce contact de se libérer de sa timidité. Après une vente publique de ses oeuvres en 1868, ses années de misère sont terminées ; Boudin ne cesse alors de voyager, parcourant Normandie, Bretagne, Hollande, nord et midi de la France, allant jusqu'à Venise. Grâce à ce vagabondage, il évite de scléroser une inspiration puisée aux mêmes sources. Ses nombreuses vues d'un même port, Le Havre, Trouville, Bordeaux, Anvers, ses scènes de plage, ses lavandières et ses troupeaux sont plus les variations d'un thème que des redites. Il ne faut donc pas s'étonner que les impressionnistes aient convié ce précurseur à participer à la première exposition de leur groupe en 1874. Durand-Ruel, en 1881, se réserve sa production et organise pour lui plusieurs expositions à Paris et à Boston. Désormais, Boudin est un peintre consacré. Il s'éteint en 1898, laissant un fonds d'atelier considérable : peintures préférées, innombrables études et pochades. Le Louvre (cabinet des Dessins) en a hérité la majeure partie, plus de 6 000 numéros ; le reste fut distribué entre les musées du Havre et de Honfleur. C'est dans ces oeuvres spontanées que réside souvent le meilleur de Boudin, plus que dans des ouvrages poussés, parfois trop minutieux, car, s'il fut sensible à l'enseignement des maîtres anciens, aux conseils d'Isabey, de Troyon, à l'exemple de Jongkind, de Corot, de Daubigny, à la leçon, en retour, de Monet, il se fia surtout à son instinct, à sa vision aiguë et rapide. Interprète des mouvances : eaux, nuées, subtilités de l'atmosphère, remous de la foule, Boudin, par ce don, fixant l'insaisissable, a pré-

paré en précurseur indépendant et acharné le chemin de l'impressionnisme.

BOUDOLF → BONDOL Jean

BOUGUEREAU William, peintre français

(La Rochelle 1825 - id. 1905).

Ce travailleur opiniâtre obtint un immense succès en France et en Amérique avec ses nus féminins et les compositions mythologiques qui leur servent de prétexte (Flore et Zéphyr, 1875, musée de Mulhouse). Si certains sont réalistes jusqu'à la minutie, mièvres ou même

ridicules, d'autres, par contre, atteignent par leur matière vitrifiée et leur délicatesse de tons à une poésie suave (la Naissance de Vénus, 1879, musée d'Orsay). Les tableaux religieux de Bourguereau, essais de synthèse entre la Renaissance italienne, l'art byzantin et le pré-raphaélisme anglais (Mater afflictorum, 1877, musée de Strasbourg), témoignent de son souci de perfection graphique, de sa facture soignée et de la sincérité de son inspiration (Regina angelorum, 1900, Paris, Petit Palais). Les décorations murales qu'il exécuta à la cathédrale de La Rochelle et à Paris pour Sainte-Clotilde, Saint-Augustin ou Saint-Vincent-de-Paul, bien qu'habilement composées, sont plus lourdes et ternes. Membre de l'Institut en 1881, il joua, avec Cabanel, un rôle primordial dans la direction du Salon officiel et, très intransigeant lors de l'intervention du jury au Salon, soutint le rejet systématique de Manet et des impressionnistes. Il devait être le premier artiste « pompier » français à qui fut consacrée une exposition personnelle (Paris, gal. Breteau). Il a depuis été très largement étudié surtout aux États-Unis où son oeuvre a fait l'objet d'expositions à New York, Detroit et San Francisco en 1974-1975 ainsi qu'à Paris, Montréal et Harford en 1984-1985.

BOULLOGNE ou BOULLONGUE ou

BOULOGNE, famille de peintres français.

Louis le Père ou le Vieux (Paris 1609 - id. 1674) fut l'élève de Jacques Blanchard, se lia en Italie avec Sébastien Bourdon, travailla au Louvre, à Versailles, dans de nombreux hôtels parisiens et fut l'un des fondateurs de l'Académie. Il a peint plusieurs mays de Notre-Dame, dont celui de 1657 (la Décolation de saint Paul, Louvre). Il a gravé un Livre de portraiture (1648) et d'admirables planches religieuses.

Bon (Paris 1649 - id. 1717), son fils, fut son élève. Il passa cinq années (1670-1675) à l'Académie de France à Rome, où il admira et copia Raphaël, Corrège, les Carrache et leurs élèves. À son retour, il est reçu à l'Académie (1677). Employé par Le Brun à Versailles, il devient rapidement un des peintres les plus en vue. Son activité se partage entre commandes royales et travaux parisiens. Il orne de tableaux l'église Notre-Dame de Versailles (v. 1686), le Grand Trianon (Toilette de Vénus, 1688 ; Junon et Flore, 1701, remis en place), la Ménagerie, Meudon (Bacchus, Vénus et Cérès, 1701, Louvre). Ses nombreux tableaux destinés aux églises pa-

downloadModeText.vue.download 95 sur 964

risiennes sont pour la plupart perdus, sauf, par exemple, l'Adoration des mages (auj. à Lyon, église Saint-Just). Grand décorateur, il participe, à partir de 1702, aux travaux de l'église des Invalides (chapelles Saint-Amboise et Saint-Jérôme), puis de la chapelle de Versailles. Il avait également peint des plafonds au Palais de Justice, au couvent des Célestins, à la Comédie-Française. Son atelier était le plus fréquenté du temps (Raoux, Santerre, Bertin, Cazes), et il fut l'un des premiers à préconiser l'étude aussi des maîtres flamands et hollandais. Avec son frère Louis, il joue un rôle dans l'assouplissement du style de la peinture française à la fin du XVIIe s. en utilisant la leçon de Corrège, de Dominiquin et de l'Albane, auxquels il doit beaucoup.

Louis (Paris 1654 - id. 1733) lui succède en 1673 à l'Académie de France à Rome, où il copie également Raphaël. Dès son retour il est employé à Versailles avec son frère. Reçu à l'Académie en 1681 (Auguste ordonne de fermer les portes du temple de Janus, musée d'Amiens), Louis travaille aux côtés de Bon, dans un style analogue. Pour le roi, il exécute plusieurs tableaux au Grand Trianon (5 en place), à Marly, à Fontainebleau (Minerve, en place), à Meudon (1701, toiles au Mobilier national et au musée de Saint-Étienne). Il travaille également à l'église des Invalides (chapelle Saint-Augustin) et à la chapelle de Versailles (chapelle de la vierge, 1709). Quelques-uns de ses tableaux religieux sont conservés, notamment une Visitation (1688, Greenville, South Carolina, Bob Jones University), l'Hémorroïsse peinte en 1695 pour les Chartreux (musée de Rennes), plusieurs toiles dans l'église de Chantilly. Chargé d'honneurs à la fin de sa vie, il est nommé en 1724 premier peintre du roi et anobli. Il fut grand dessinateur (une belle série au Louvre). Il convient de distinguer sa peinture religieuse, d'inspiration encore classique, dérivée de la peinture bolonaise (ses grands tableaux de 1715 pour Notre-Dame : par exemple, le Repos pendant la fuite en Égypte, musée d'Arras ou la Présentation au Temple, Louvre) et son oeuvre mythologique, dont la grâce un peu langoureuse est déjà rococo (Repos et Chasse de Diane, 1710, musée de Tours).

BOULOGNE → VALENTIN DE BOULOGNE

BOURDICHON Jean, peintre français

(Tours ? v. 1457 - id. 1521).

Peintre de Louis XI, de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier, à Tours, réputé et chargé de commandes qui nécessitent la collaboration d'un vaste atelier, Bourdichon est essentiellement connu aujourd'hui comme enlumineur – à part un triptyque de la Vierge à l'Enfant entre les deux saints Jean (Naples, Capodimonte). Élève de Fouquet, et peut-être héritier de son atelier, il ne gardera de son exemple que la simplicité des formes et la tranquillité des compositions. Bourdichon n'a pas un génie dramatique ; il traite ses figures en grands premiers plans colorés sans liaison avec

l'espace environnant : conception décorative et non réaliste, qui se traduit dans son goût pour la beauté inanimée et son indifférence à l'uniformité des types comme à la répétition des motifs, dans son amour de l'exécution soignée et du luxe de l'ornementation. Ses œuvres tardives, les plus caractéristiques (Heures d'Aragon, v. 1501-1504, Paris, B. N. ; Grandes Heures d'Anne de Bretagne, payées en 1508, id. ; Missel de Tours, v. 1504-1511, id.), révèlent sa curiosité pour les nouveautés de son temps ; mais, à l'école ganto-brugeoise ou à la Renaissance italienne contemporaine, il emprunte surtout des motifs ornementaux ou des formules de composition. Il est le représentant typique d'un art de cour fait pour plaire par sa somptuosité ; ce parti se perpétuera chez ses disciples de l'« école de Rouen », avec laquelle s'éteindra l'enluminure médiévale.

BOURDON Sébastien, peintre français

(Montpellier 1616 - Paris 1671).

Fils de Marin, « maître peintre et vitrier », il fut élevé dans la religion protestante. Il quitta fort jeune sa famille pour s'installer à Paris, où il entra dans l'atelier du peintre Berthélémy.

À quatorze ans, Bourdon abandonne la capitale. Selon ses biographes anciens, il aurait peint à fresque une voûte dans un château de la région de Bordeaux. Puis, à Toulouse, il s'engage dans l'armée et aurait été libéré de ses engagements grâce à un capitaine bienveillant. Bourdon arrive vers 1634 à Rome, où séjournent alors des peintres qui auront une influence capitale sur son œuvre, tels Van Laer, Poussin, Claude, Castiglione, Sacchi. Très vite, Bourdon se fait connaître en pastichant ces

derniers avec talent. Ainsi, de nombreux tableaux sont restés jusqu'à ces dernières années attribués aux peintres « pastichés ». À côté de son talent d'imitateur, Bourdon pratique un genre bien personnel de bambochades caractérisé par une science de la construction, rare dans ce type de tableaux, l'enchaînement des plans, qui jouent habilement des obliques, le refus des expressions vulgaires et surtout le raffinement des coloris usant systématiquement des tonalités claires, Campement (Oberlin, Allen Memorial Museum), comme dans le Four à chaux (Munich, Alte Pin.). Nous connaissons moins bien les tableaux d'histoire exécutés par Bourdon à Rome ; néanmoins, un petit tondo, Céphale et Procris (musée de Prague), en apporte un intéressant témoignage.

Menacé d'être dénoncé au Saint-Office comme calviniste, Bourdon est contraint de regagner la France en 1637, après une étape à Venise qui orientera son art vers un nouvel esprit poétique, une nouvelle conception de l'espace, l'usage des « repoussoirs » et des arrière-plans lumineux, des rythmes sinueux s'opposant aux lignes rigides de l'architecture : l'Adoration des mages (Potsdam, Sans-Souci), la Mort de Didon (Ermitage) en sont des exemples révélateurs. Ces caractéristiques se retrouvent dans les gravures contemporaines telles que la Visitation, l'Annonce aux bergers, le Baptême de l'eunuque. Comme à Rome, Bourdon peint des bambochades, mais leur style a évolué : dans les Mendians du Louvre et dans les gravures

réalistes de la même époque, les vêtements des personnages, les architectures gothiques révèlent un esprit nouveau. Si l'on considère en outre la délicatesse du sentiment, d'où tout élément caricatural a disparu, le charme d'un coloris jouant des gris et des bleus avivés par quelques taches rouges, la finesse de l'éclairage, on conviendra que Bourdon tire des exemples romains la formule d'une « bambochade à la française », dont certains traits semblent procéder des Le Nain.

À partir de 1642-1643 semblent intervenir des éléments inspirés des Nordiques : Halte de bohémiens et soldats (Louvre), Scène de camp (musée de Kassel), Joueurs de tric-trac (musée d'Alger), le Fumeur (Hartford, Wadsworth Atheneum). L'Intérieur de chaumière du Louvre a pu être pris pour une oeuvre de Kalf, qui précisément travaille à Paris v. 1642-1646.

En 1643, moment capital dans la carrière de Bourdon, le may de Notre-Dame, un Martyre de saint Pierre (in situ), incline franchement vers le baroque : triomphe des obliques, com-

pression des plans, personnages coupés par le cadre du tableau, effet mouvant des clairs-obs-curs. Tout ici s'oppose à l'art de Poussin, venu à Paris en 1640-1642.

Vers 1645 apparaissent pourtant de nombreuses références à Poussin, comme la clarté des coloris, une géométrie rigoureuse : Eliezer et Rebecca (musée de Blois), Sainte Famille (musée de Salzbourg) et, plus encore, Massacre des Innocents (Ermitage), où l'on retrouve même certains détails du tableau de Poussin du même sujet (musée Condé de Chantilly). En 1648, Bourdon fait partie des membres fondateurs de l'Académie. L'influence profonde des amitiés liées alors se fait sentir dans le Martyre de saint André (musée de Toulouse), tableau proche de Le Brun et de Testelin ; les visages et les nus y sont inspirés de l'antique. Malgré ces influences, Bourdon affirme au long de sa carrière son art tout personnel, aux formes souples et ondulantes traitées dans des coloris clairs, gris bleutés relevés par quelques notes rouges, avec un délicat modelé au « vaporeux » bien caractéristique.

Invité à Stockholm en 1652 par la reine Christine de Suède, Bourdon accepte sans hésitation : les événements de la Fronde ont bouleversé la France, et les artistes n'ont plus de commandes. Premier peintre de la reine, il réalise plusieurs portraits d'elle, dont le plus célèbre la représente à cheval (Prado) ; celui qui la montre en buste est connu par de nombreuses répliques et par un dessin à la sanguine (Louvre). Il exécute aussi de nombreux portraits des personnalités de la cour de Suède : Charles X Gustave (Stockholm, Nm), Officier (musée de Montpellier). Il trouve une formule qui allie à l'exactitude psychologique la pompe officielle correspondant au rôle social du sujet. L'importance donnée aux draperies cassées, au contraste des blancs ne sera oubliée ni par Rigaud ni par Largillière. De retour à Paris en 1654. Bourdon est nommé l'année suivante recteur de l'Académie. À la mort de Le Sueur chargé des cartons pour les tapisseries de l'Histoire de saint Gervais et de saint Protas, les marguilliers de l'église Saint-Gervais lui com-

downloadModeText.vue.download 96 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

95

mandent une Décollation de saint Protas (musée d'Arras). Il fait v. 1656-1657 un voyage dans sa ville natale : on lui commande pour la cathédrale la Chute de Simon le Magicien et il peint

les Sept OEuvres de miséricorde (Sarasota, Ringling Museum), diffusées par les eaux-fortes qu'il en a faites. M. de Bretonvillier, président de la Chambre des comptes, confie à Bourdon, pour son hôtel, toute une décoration peinte, effectuée entre 1657 et 1663. Il ne reste rien de ces décors, détruits en 1840 ; seuls les gravures de Friquet de Vaurose, les dessins de Michel Corneille et de Bourdon lui-même en gardent le souvenir. De la fin de la vie de Bourdon datent ses grands paysages peints ou gravés. Les scènes bibliques, que l'artiste se plaît toujours à peindre, sont maintenant représentées au milieu de grands paysages où, ainsi que dans les gravures, se ressent fortement l'influence de Dominiquin : Paysage avec le retour de l'Arche (Londres, N. G.). Dessinateur fécond, Bourdon traite à la sanguine et au lavis paysages et scènes historiques clairement structurés, d'une indication souple et élégante. Une exposition Bourdon a été présentée en 2000-2001 à Montpellier et à Strasbourg.

BOURGEOIS Louise, peintre, graveur et

sculpteur américaine d'origine française

(Paris 1911).

Louise Bourgeois a bénéficié d'une solide formation artistique. Après avoir suivi les cours de l'École du Louvre (1936-1937) et ceux de l'École des beaux-arts de Paris (1936-1938), elle fréquente l'atelier Bissière et l'académie de la Grande Chaumière, puis l'atelier Fernand Léger en 1938, date de son départ pour les États-Unis. Elle doit sa réputation à ses sculptures et à ses installations, mais ses premiers travaux sont des dessins. D'origine souvent autobiographiques, ils sont principalement liés aux thèmes de l'enfance, de la maternité, au cycle de la vie. Il faut attendre son arrivée aux États-Unis pour qu'elle réalise sa première peinture (Réparation, 1938-1940). Elle représente une petite fille au bouquet de fleurs dans une ambiance bleutée propice à l'étrangeté. Suivra une importante série de dessins sur le thème des Femmes-Maisons, combinant éléments corporels et architecturaux à partir d'une interprétation poétique des thèses de Bachelard consacrées à la maison natale et à la régression foetale. Dans une veine plus abstraite, Louise Bourgeois réalise de très nombreux dessins géométriques sur la base de la répétition de traits courbes parallèles qui envahissent la surface du papier à la manière de all over savamment contrôlés. Certains dessins des années soixante se composent de formes géométriques simplifiées, courbes et sensuelles, qui préparent souvent des sculptures. Enfin, une série de dessins-écri-

tures rappellent au cours des années soixante-dix l'origine narrative de la plupart des oeuvres de l'artiste. Ceux-ci associent mots et images ou sont parfois uniquement constitués de mots écrits à l'encre, à l'instar des déclarations incantatoires de Désir, vous me ferez 100 lignes, non 200 lignes (1977). Au cours des années quatre-vingt, elle revient à la pratique de la gravure qu'elle avait adoptée dans les années cinquante.

Son oeuvre graphique a fait l'objet d'une importante exposition au M. o. M. A. de New York et au M. N. A. M. de Paris en 1995.

BOURLIOUK, famille de peintres russes.

David Davidovitch, poète (Sémirotovchtchina 1882 - Long Island 1967). En compagnie de son frère Vladimir, David Bourliouk fréquente l'école d'art de Kazan, puis celle d'Odessa (1899-1902) ; en 1902, les deux frères vont étudier chez Azbé à Munich. Ensuite, ils passent un an à Paris, en 1904, dans l'atelier de Cormon. En 1907, David Bourliouk retourne à Moscou. Rejoint par Vladimir, il entre très rapidement en contact avec les milieux de l'avant-garde et en particulier avec Larionov, Gontcharova et Exter, en compagnie desquels il organise de nombreuses expositions et développe une activité intense : expositions « Stefanos » (1907), « Le maillon » à Kiev (1908), « Vienok-Stephanos » à Saint-Pétersbourg (1909) ; création du Cercle des poètes russes modernes (1909) ; Manifeste pour la défense du nouvel art (1910) ; exposition du « Valet de carreau ». (1910-1911). En 1910, il se lie d'amitié avec Kandinsky et participe au Blaue Reiter (1912). En 1911, il entre à l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou, d'où il est expulsé en 1913 en même temps que son ami Maïakovski, à cause de ses activités. En 1912-1913, il publie l'almanach Gifle au goût du public, acte de naissance du futurisme russe et du groupe Hylée. Personnage très actif du futurisme russe, il eut beaucoup de succès grâce à ses poèmes-peintures et à l'illustration des livres futuristes (Tango avec les vaches de Kamenski, 1914). Son oeuvre pictural est marqué, sous l'influence de Larionov, par le primitivisme (Chevaux, v. 1910, Saint-Pétersbourg, Musée russe), puis par le futurisme (Pont, paysage de quatre points de vue, 1912, Saint-Pétersbourg, Musée russe). Il quitte la Russie en 1918 et, après avoir séjourné en Chine et au Japon, il s'établit à New York en 1922, il y publie la revue Color and Rime. Son talent d'animateur et de théoricien, son énergie, ses provocations en font une des

grandes figures du futurisme russe.

Vladimir Davidovitch (Tchernianka 1886 - Salonique 1917). Dès 1907, il organise, à Moscou, avec son frère David, l'exposition « Stefanos », qui réunissait pour la première fois les artistes qui cherchaient à sortir de la lignée passéiste impressionniste (Gontcharova, Larionov, Yakoulov, etc.). Vladimir participe alors à toutes les manifestations avant-gardistes et futuristes, telles que « Le Maillon » à Kiev (1908), la « Guirlande-Stefanos » à Saint-Petersbourg, avec des oeuvres d'obédience impressionniste qui tendent très tôt à une géométrisation primitiviste. Il organise ses aplats de couleurs cernés à la manière d'un vitrail (Vase de fleurs, 1909, Saint-Petersbourg, Musée russe). Puis le cubisme lui apprend l'épuration des plans et des volumes. Il atteint alors une géométrisation faite de plans colorés autonomes, Portrait du poète Benedikt Livchits (1912). En

1913 et 1914, il participe aux expositions de l'Union de la jeunesse et peint jusqu'à la fin de sa vie des oeuvres géométriques annonçant le Suprématisme de Malevitch. Il meurt à la guerre de 1914-1918.

BOURSSE Esaias, peintre néerlandais

(Amsterdam 1631 - mort en mer en 1672).

Élève de Rembrandt, il travaille à Amsterdam de 1656 à 1661, date à laquelle il entre au service de la Compagnie des Indes orientales et s'embarque pour les Indes ; revenu à Amsterdam, il repart en 1672 ; c'est pendant ce second voyage qu'il trouva la mort dans les mers du Sud. Il peignit des scènes de genre : la Femme au coin de la cheminée (1656, Londres, Wallace Coll.), la Fileuse (1661, Rijksmuseum), la Peleuse de pommes (musée de Strasbourg), dérivées de Pieter de Hooch par le sujet et surtout de Vermeer par une certaine technique ouatée ; il utilise tout particulièrement les harmonies de bruns et de gris, contrastant avec la blancheur éclatante du linge.

BOUTET DE MONVEL,

famille de peintres français.

Louis-Maurice (Orléans 1851 - Paris 1913). Élève de Carolus-Duran et très influencé par l'art espagnol, il peignit d'abord des portraits et des scènes religieuses au coloris sourd (le Bon Samaritain, 1878, musée d'Orléans). Puis il découvrit au cours de plusieurs séjours en Algérie (1876-1880) une

luminosité qui l'amena à éclaircir sa palette (Arabes revenant du marché, 1883, musée d'Amiens). En 1885, il envoie au Salon sa fameuse toile, l'Apothéose de Robert Macaire (musée d'Orléans) ; elle fut décrochée la veille de l'ouverture par ordre gouvernemental et aussitôt exposée au Figaro, où elle connut un vif succès. Il exécuta ensuite des portraits simplifiés, de plus en plus clairs et aérés (Portrait de Rose W.), et dessina de nombreuses illustrations de livres, stylisées, pleines d'une poésie douce et riieuse (Chansons de France). De sa décoration pour la basilique de Domrémy, qu'il ne put mener à bien, il ne reste que quelques beaux panneaux, dont le dessin est sobrement linéaire, les costumes et les décors luxueux finement colorés (Jeanne à Chinon, 1900, Chicago, Art Inst.).

Bernard (Paris 1881 - Açores 1949), son fils, quelque peu dandy, peignit surtout des portraits mondains sous-tendus par une forte géométrie (Portrait de Bernard Naudin, 1914, musée de Châteauroux). Il exécuta de nombreux dessins durant la Première Guerre mondiale, ainsi que des illustrations pour les romans d'André Maurois. Il peignit ensuite au Maroc des paysages pittoresques et séjourna aux États-Unis, où il connut un succès important. Ses vues de New York s'apparentent fortement à l'art des précisionnistes américains.

BOUTS (les), peintres flamands.

Dieric ou Dirc ou Dirk (Haarlem v. 1420 ? - Louvain 1475). Le témoignage de Van Man-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

96

der et le relevé d'une signature, auj. disparue, attestent son origine haarlemoise. Rien de plus précis n'est connu sur sa jeunesse ; seule l'analyse de son style peut permettre de situer l'artiste dans un milieu fortement marqué par l'influence de Jan Van Eyck. Des textes le mentionnent à partir de 1457 à Louvain, où il mène la vie d'un bourgeois aisé. Vers 1445-1448, il dut épouser Catherine Mettengelde, dont il eut quatre enfants.

Les seuls tableaux dont l'attribution soit confirmée par des sources d'archives sont le triptyque de la Cène de la cathédrale de Louvain, achevé en 1468, et 2 « tableaux de

justice » (conservés à Bruxelles, M. R. B. A.), destinés primitivement à l'hôtel de ville, qui illustrent la légende de l'empereur Othon. Autour de ces oeuvres ont pu être regroupés de nombreux tableaux, dont les plus proches sont : le Martyre de saint Érasme (cathédrale de Louvain), exécuté pour la même confrérie que la Cène, un Portrait d'homme, daté de 1462 (Londres, N. G.), où se retrouve l'austérité des tableaux de Bruxelles. Plus dramatiques dans leurs sujets comme dans leur animation sont un triptyque de la Déposition de croix (cathédrale de Grenade), une Pietà (Louvre), un polyptyque, peint sur toile, et dont les éléments sont dispersés entre le M. R. B. A. de Bruxelles (Crucifixion), le Getty Museum (Annonciation), la N. G. de Londres (Mise au tombeau), le Norton Simon Museum de Pasadena (Résurrection) et une coll. privée (Adoration des Mages) ; chacune de ces peintures révèle la connaissance des grandes oeuvres de Rogier Van der Weyden, auxquelles Bouts emprunte des schémas de composition, une tendance à l'allongement des formes et une certaine recherche du pathétique. D'autres oeuvres paraissent plus fidèles à la leçon de Van Eyck, La spécificité de l'art de Bouts, c'est d'associer une tension extrême et complètement intériorisée des personnages avec des intérieurs volontairement contemporains, ce qui devait permettre au dévot de s'insérer en quelque sorte dans les scènes représentées, d'autant plus facilement que, dans de nombreux cas, des personnages en costumes contemporains apparaissent mêlés à la scène en tant qu'acteurs et non plus spectateurs. Il établit, comme Rogier Van der Weyden, un rapport intime entre la nature et les personnages. C'est ainsi que la Vierge à l'Enfant (Londres, N. G.) est présentée à mi-corps devant une draperie de soie près de laquelle une fenêtre laisse voir une échappée sur un paysage minutieusement décrit, formule destinée à connaître un considérable succès et qu'il utilise (c'est le premier exemple connu de ce type de portrait) pour son Portrait d'homme de la N. G. de Londres (1462). Parmi ses autres oeuvres importantes, on peut citer : le Couronnement de la Vierge (Vienne, Akademie), le Martyre de saint Hippolyte (Bruges, église du Saint-Sauveur), Moïse et le buisson ardent (Philadelphie, Museum of Art). Citons également le triptyque, avec l'Adoration des Mages dite la Perle du Brabant (Munich, Alte Pin.), deux volets évoquant le Chemin du Ciel et l'Enfer (musée de Lille) et un retable consacré à la Vie de la Vierge (Prado), dans lequel on s'accorde

à voir la première oeuvre actuellement connue du peintre. Bien d'autres tableaux lui sont attribués, qui appartiennent à des collections pu-

bliques ou privées d'Allemagne (ainsi l'Arrestation du Christ et la Résurrection [Munich, Alte Pin.]), des États-Unis, de Grande-Bretagne, des Pays-Bas. Signalons qu'il existe de nombreuses répliques contemporaines, les unes dérivées de la Vierge à l'Enfant (Londres, N. G.), les autres présentant une formule de diptyque associant les figures à mi-corps du Christ et de la vierge en prière. Elles témoignent du succès de l'art de Bouts en son temps.

Albrecht (? 1452/1454 - Louvain 1549). Second fils de Dieric, il est mentionné pour la première fois à Louvain en 1473 ; nous savons, par différentes pièces d'archives, que son art eut beaucoup de succès et que l'artiste vécut dans l'aisance. E. Van Even fut le premier, en 1866, à découvrir l'analogie entre le triptyque de l'Assomption de la Vierge (Bruxelles, M. R. B. A.) et le tableau peint par Bouts pour la chapelle de Notre-Dame à l'église Saint-Pierre de Louvain et dont Molanus fait mention. Cette oeuvre, signée sur le blason, a permis d'établir un catalogue qui groupe plus de 70 tableaux (musées d'Anvers, de Bruxelles, de Munich). Son art est moins figé, mais plus crispé que celui de son père et trahit l'influence de Van der Goes, dans l'atelier de qui il a dû travailler avant de s'installer à Louvain (le Christ chez Simon, Bruxelles, M. R. B. A.).

BOZZETTO.

Nom donné à une esquisse peinte ou sculptée de petites dimensions, par opposition à une oeuvre achevée ou exécutée avec soin. Michel-Ange et Léonard de Vinci introduisirent le « non finito », ou inachevé, dans leur peinture et en recommandèrent la pratique, jugeant que parfois une oeuvre ébauchée avait plus de richesse qu'une oeuvre finie. « Dans l'esquisse, souvent, l'artiste en proie à l'inspiration exprime sa pensée en quelques coups et il ne fera parfois que l'affaiblir par l'effort et l'application comme ceux qui ne savent pas s'arrêter dans le travail » (Vasari). Ce terme fut très usité au XVIIe et au XVIIIe siècle.

BRACCESCO Carlo, peintre italien

(documenté en Ligurie de 1478 à 1501).

On l'a identifié à l'artiste qui signe « Carolus Mediolanensis » (Charles de Milan) et daté de 1478 le polyptyque (Vierge et l'Enfant avec des saints) du sanctuaire de Montegrazie à Porto Maurizio. Cette oeuvre remarquable, sinon exceptionnelle, réunit à une date fort précocement des éléments lombards tels que ceux qui

apparaissent chez les continuateurs de Foppa (comme Butinone) et des éléments purement ligures de caractère « méditerranéen ». En 1942, R. Longhi attribue à ce Braccesco le groupe d'oeuvres constitué par le triptyque de l'Annonciation avec des Saints du Louvre (qu'il considère comme l'un des chefs-d'oeuvre de la peinture du XVe s. dans l'Italie du Nord-Ouest) et un polyptyque de Saint André démembré (Saint André, coll. part. ; Miracle de la manne, Avignon, Petit Palais ; Saints ; Crucifixion de

saint André, Venise, Ca' d'Oro ; Saint Pierre et Saint Paul, coll. part.) et en partie perdu. Cette identification, acceptée par une grande partie de la critique, est rejetée par d'autres qui estiment ce groupe d'oeuvres d'une valeur sensiblement supérieure à celle du polyptyque de Montegrazie. Deux tableaux (Levante) et un polyptyque d'une collection privée de Gênes apparaissent plus proches de ce dernier. En revanche, une fresque à S. Maria di Castello à Gênes, attribuée aussi à Braccesco, offre de plus grandes similitudes avec les oeuvres attribuées à Zanetto Bugatto.

BRACELLI Giovan Battista, peintre italien

(connu de 1624 à 1649, à Florence et à Rome).

Redécouvert récemment, il ne doit pas être confondu avec son homonyme génois, peintre élève de G. P. Paggi. Il est surtout connu pour ses « bizarie », exécutées à Florence en 1624 : ce sont 48 pointes-sèches représentant soit des éléments anthropomorphes de la nature (port constitué par un homme allongé), soit des figures constituées d'objets divers reconnaissables (ustensiles ménagers, jeux) ou abstraits, d'aspect mécanique (cylindres). Il grava dans le même esprit étrange une suite de 20 personnages porteurs d'instruments de musique, important document pour l'histoire musicale. Il n'est plus connu ensuite que par des gravures sans fantaisie, reproductions d'oeuvres célèbres (le Baldaquin de Bernin, le relief d'Attila de l'Algarde). Sans doute était-il également peintre : on lui attribue un Saint Benoît ressuscitant un mort (Florence, Grand Séminaire). On ignore ses sources d'inspiration : les personnages animés de Villard de Honnecourt (XIIIe s.) ou ceux d'Ehrhard Schön (XVIe s.) ? Mais son but n'est pas pédagogique, comme il l'est pour le premier, et sa préoccupation n'est pas la perspective, comme c'est le cas pour le second. Les compositions anthropomorphiques d'Arcimboldo, peut-être ? Pesantes et monstrueuses, celles-ci n'ont rien de la vivacité, de l'élégance et de l'humour propres à Bracelli. En fait, il dut connaître les dessins « cubistes » de Luca

Cambiaso, recherches géométriques de simplification du volume, d'esprit maniériste. Mais il cherche au-delà de ce procédé technique et, par son goût de la dérision et de la caricature, donne à ses oeuvres la valeur de « vanités ». On a vu en lui un esprit « moderne », précurseur du cubisme par ses simplifications et cette apologie de la mécanique digne de Fernand Léger. En fait, son goût des associations est contraire à l'esprit cubiste. On ne retrouve de telles recherches de volume et d'incongruité que dans les « mannequins » de De Chirico et dans certaines créations surréalistes, telles que la Cité des tiroirs de Salvador Dalí (1936), ainsi que dans les sculptures de Gargallo.

BRACQUEMOND Félix, peintre et graveur français
(Paris 1833 - id. 1914).

Découvert, alors qu'il était écuyer, par le peintre Guichard, il reçut de lui ses premières leçons, mais il garda un esprit indépendant et, tout en reflétant les tendances de son temps, un faire original. Il débuta par des portraits
downloadModeText.vue.download 98 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

97

(Portrait de Horace de Montègre, 1860, musée d'Orsay) qui retinrent l'attention de la critique moderne : Th. Gautier, Baudelaire. Pionnier du japonisme, il s'inspira des estampes de maîtres japonais pour créer le fameux service de table, en faïence décorée, réalisé par le céramiste Rousseau en 1866. Il fut aussi un peintre attachant de paysages à l'huile et à l'aquarelle (Louvre, cabinet des Dessins), qui très tôt l'ont apparenté aux impressionnistes. Mais c'est dans la gravure qu'il atteignit le sommet de son art. Travaillant seul d'après Boissieu, Jacques et Bléry, il affirma vite son autorité. Le Haut d'un battant de forte (1852), le Portrait de Meryon (1854), son ami, comptent parmi les planches les plus célèbres du XIXe siècle. Il est l'auteur de beaux portraits dessinés (Louvre, cabinet des Dessins) et gravés d'Edmond de Goncourt. Il participa avec Th. Gautier et Baudelaire à la fondation de la Société des aquafortistes (1862). C'est en s'inspirant de Bracquemond et sur son conseil que les plus grands graveurs ont oeuvré.

BRAEKELEER (les de), peintres belges.

Ferdinand (Anvers 1792 - id. 1883) fut un peintre de genre à la manière du XVIIe s. ;

lointain épigone de Van Ostade et de Téniers, il est représenté notamment dans les musées d'Anvers, de Bruxelles et de Gand. Ferdinand le Jeune (Anvers 1828 - id. 1857), son fils aîné, fut également peintre de genre suivant la tradition du XVIIIe siècle.

Henri (Anvers 1840 - id. 1888), frère de Ferdinand le Jeune, est le plus célèbre des trois. Il suivit de 1854 à 1861 les cours de l'Académie d'Anvers, où il se lia avec Jan Stobbaerts. Neveu d'Henri Leys, il subit son influence et commença sa carrière en réaliste, peignant des toiles sombres, témoignant d'une scrupuleuse observation (la Blanchisseuse, Anvers, M. R. B. A.). Peu à peu, sous l'influence à la fois d'Holbein et de Metsys, il s'intéressa à un certain archaïsme comme à la conception de la réalité du XVIIIe s. (Portrait d'Hélène, soeur de l'artiste, 1863). Cette tendance se confirma à la suite de voyages en Allemagne (1863-1864) et en Hollande (1863), où Braekeleer fut frappé par Pieter de Hooch et Vermeer. Il s'attacha dès lors, dans une technique méticuleuse, à rendre l'atmosphère des chambres silencieuses, que leur décor suranné, leurs objets familiers saturent de présence excessive autour d'un personnage généralement seul (le Géographe, 1871, Bruxelles, M. R. B. A.) ou que la grille des fenêtres défend contre les sollicitations du dehors, bien plus que celles-ci n'en favorisent l'accès l'Homme à la fenêtre, Anvers, M. R. B. A.). Cette vision de la solitude annonce l'art des Symbolistes.

Atteint de troubles mentaux, il cesse de peindre entre 1880 et 1884. À la fin de sa carrière, Braekeleer donne plus d'importance à l'étude de la lumière, sous l'influence de l'impressionnisme (Femme du peuple, v. 1887, Bruxelles, M. R. B. A.). Il est bien représenté à

Anvers ainsi qu'à Bruxelles, à Gand, à Tournai et à Verviers.

BRAILES William de, enlumineur anglais

(XIIIe s.).

Cet artiste est, avec Matthew Paris, le seul enlumineur anglais du XIIIe s. dont on connaisse le nom. Des témoignages rapportent qu'il travaillait en 1260 à Oxford, dans le quartier des enlumineurs (Catte Steet) ; l'un de ses ouvrages, signé, le représente en clerc tonsuré. On lui doit des peintures de manuscrits (Sarum Hours, Jugement dernier, 1230-1250, Cambridge, Fitzwilliam Museum) et de psautiers (Oxford, New College) ainsi que des

miniatures séparées (Baltimore, W. A. G.). Des peintures murales et des vitraux (Oxford, Chapter House, Christ Church Cathedral) lui sont également attribués.

BRAMANTE Donato di Angelo, peintre et architecte italien

(Monte Asdrualdo, près d'Urbino, 1444 - Rome 1514).

Les renseignements concernant l'activité picturale de ce fameux architecte se limitent à la première partie de sa vie ; il se peut cependant qu'il ait continué à peindre par la suite. Il se forma entre 1470 et 1477 à Urbino, foyer artistique particulièrement brillant, animé par Federico da Montefeltro. Le plus ancien document mentionne la frise des Philosophes, sur la façade du Palazzo della Podestà à Bergame : les liens qui unissent cette oeuvre au Studiolo du palais d'Urbino dû à Pedro Berruguete et à Juste de Gand sont si nombreux que la conception même du Studiolo pourrait bien revenir à Bramante lui-même, avant 1476. Il aurait également pu intervenir à la Cappella del Perdono, où une décoration équilibrée et raffinée unifie et élargit l'espace. La même conception de la structure et de la perspective se retrouve dans les peintures des Arts libéraux, qui décoraient les murs de la bibl. du Palais de Gubbio (Londres, N. G.) et qui sont dues sans doute à Pedro Berruguete. À trente-trois ans environ, Bramante avait quitté Urbino, ayant acquis un style qui devait essentiellement ses caractères à Melozzo da Forlì, à Piero della Francesca et à Mantegna. La reconstitution de la salle d'armes qu'il décora à fresque, à la Casa Panigarola de Milan (fragments conservés à la Brera), la récente découverte des peintures de la chapelle Saint-Jean-Baptiste à S. Pietro in Gessate permettent d'affirmer la cohérence de sa vision architecturale et la portée morale de ses puissantes figures, projetées hors de leurs cadres en trompe-l'oeil. Le Christ à la colonne, provenant de l'abbaye de Chiaravalle (Brera), serait l'une de ses dernières oeuvres milanaises (v. 1490) ; l'intensité de cette image de la souffrance est admirablement soulignée par un éclairage lunaire sans doute inspiré par Piero et Giovanni Bellini. L'influence de Bramante sur ses contemporains fut considérable, et ne se limite pas à ses élèves, dont le plus fidèle fut Bramantino. Les formes architecturales qu'il avait mises à la mode furent utilisées dans les fonds des tableaux non seulement en Lombardie (Bergame, Casa Angelini), mais également

à travers le Piémont et la Ligurie, jusqu'en Provence et même en Castille. Le mythe de Bra-

mante, interprète dogmatique, héritier d'un style classique acquis par l'étude minutieuse des ruines romaines, dont Vasari fut l'un des artisans, se dissipe donc peu à peu.

BRAMANTINO (Bartolomeo Suardi, dit),
peintre italien

(Milan v. 1465 - id. v. 1530).

Son surnom indique qu'il fut l'élève de Bramante. Il fit toute sa carrière à Milan, où il est cité par des documents à partir de 1490. Malgré le nombre relativement important de ses oeuvres certaines, l'absence presque totale de datation rend aléatoires la chronologie de sa production et la reconstitution de son évolution stylistique. Sa première oeuvre semble être l'Adoration des bergers (Milan, Ambrosienne), où l'on perçoit une influence ferraraise qui ne peut pas s'expliquer uniquement par l'intermédiaire de Butinone, qui aurait transmis cette influence, mais aussi par une connaissance directe d'Ercole de' Roberti. De cette oeuvre, on peut rapprocher le Christ ressuscité (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), anciennement attribué à Bramante, Philémon et Baucis (Cologne, W. R. M.), qui fait admettre l'étude personnelle des oeuvres de la maturité de Mantegna, et la fresque d'Argus (Milan, Castello Sforzesco, salle du Trésor), attribuée par W. Suida à Bramante. La fresque de la Pietà provenant de l'église S. Sepolcro (Milan, Ambrosienne) et l'Adoration des mages (Londres, N. G.), exécutées certainement entre 1500 et 1510, révèlent la double influence de Bramante et de Mantegna, et évoquent le rapprochement avec les fresques de jeunesse, très mantegnesques, que Corrège exécuta à S. Andrea de Mantoue. En revanche, les cartons de la série des tapisseries des Mois, tissées pour Gian Giacomo Trivulzio (Milan, Castello Sforzesco, document de 1509), rappellent l'art ferrarais (fresques du palais Schifanoia ; studiolo de Belfiore).

En 1508-1509, Bramantino fait partie avec Sodoma et Lotto de l'équipe de Peruzzi, qui travaille à la décoration des chambres du Vatican avant l'arrivée de Raphaël. Au cours de ce séjour à Rome, il put sans doute étudier au moins l'École d'Athènes de Raphaël. Grâce à cet exemple, la structure architectonique de ses compositions et de chacune de ses formes se précise définitivement en termes classiques suivant sa propre vision. Dans cette synthèse plastique, accentuée, presque abstraite, soutenue par une polychromie légère, opalescente, essentiellement lombarde (par laquelle ses recherches se distinguent de celles

de ses contemporains siennois Beccafumi ou Sodoma) se profile déjà une sorte de précoce maniérisme.

Parmi les chefs-d'oeuvre qu'il crée entre 1510 et 1520, on peut probablement inclure la Madone avec des saints (Milan, Ambrosienne), Saint Jean à Patmos (Isola Bella, coll. Borromeo), la petite Madone à l'Enfant (Brera). La Crucifixion (id., [de datation discutée]), la Madone avec huit saints (Florence, Offices, donation Contini-Bonacossi), la Fuite en Égypte
downloadModeText.vue.download 99 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

98

(Locarno, église Madonna del Sasso), la Pietà et la Pentecôte (église de Mezzana) semblent appartenir à sa dernière période.

Bramantino fut aussi architecte : en 1519, il construisit à Milan la chapelle Trivulzio (S. Nazaro Maggiore), où se manifeste le goût d'une synthèse dépouillée et cubique propre à l'artiste. Il eut une influence considérable sur le début du XVI^e s. lombard (Luini, Gaudenzio Ferrari, les Boccaccino et Melone à Crémone).

BRAMER Leonaert, peintre néerlandais

(Delft 1596 - id. 1674).

En 1614, il partit faire le traditionnel voyage de Rome après être passé par Paris et Aix-en-Provence, où sa présence, en compagnie de Poelenburgh, est attestée en 1616. À Rome, v. 1618, il dut faire partie de la Bent. Il est plusieurs fois cité dans les archives romaines entre 1619 et 1627. Au cours de son séjour, il visita toute l'Italie et obtint déjà un franc succès : on parle du prince Mario Farnèse qui avait « beaucoup de ses oeuvres en grand et en petit... ». En 1628, Bramer est de nouveau à Delft et entre à la gilde l'année suivante. Peut-être a-t-il fait d'autres voyages en Italie. Avant 1647, il travaille à la décoration du château de Rijswijk pour Frédéric d'Orange, puis pour Maurice de Nassau. De 1660 à 1663, il est payé pour des fresques dans le nouveau Doele (maison de tir) de Delft. En 1667-1668, il exécute de nouveaux travaux de décoration (fresques ou plus vraisemblablement peintures marouflées) dans la grande salle du Prinsenhof (auj. musée de Delft), dont il reste le plafond, où est peinte l'Ascension du Christ. On ne connaît rien de sa peinture de chevalet avant sa période italienne, le plus ancien tableau étant daté de 1626 : les

Guerriers au repos (La Haye, musée Bredius). Le goût des effets de lumière scintillants et fantastiques qui détachent brutalement les figures sur un fond très sombre, l'utilisation quasi maniériste du clair-obscur, une facture perlée, menue et vibrante, qui cisèle précieusement les parties éclairées, telles sont les caractéristiques du style italien de Bramer, où le souvenir de Fetti et de Jacopo Bassano compose avec une forte empreinte elsheimérienne. On la décèle en particulier dans le goût des coulisses de ruines couvertes de feuillage et le luminisme fantastique : les Cavaliers de la Residenzgal. de Salzbourg (coll. Czernin) – fascinant nocturne peint sur ardoise (support cher à Elsheimer, comme le cuivre d'ailleurs, auquel Bramer aura souvent recours) –, ou bien Héro et Léandre (1630, Prado) sont de bons exemples de cette période, comme la Découverte des corps de Pyrame et de Thisbé (Louvre) et son pendant, la Mort des enfants de Niobé (coll. part.), ou la Scène de combat nocturne du musée de Cambrai. De retour à Delft, Bramer maintient ce style inquiet et expressif qui fait de lui l'un des meilleurs peintres d'histoire néerlandais, parallèlement aux débuts de Rembrandt, et un artiste comparable à Vignon en France, à la même époque. Toutefois, sa technique se perfectionne, notamment dans la suggestion de la profondeur spatiale et des arrière-plans, très souvent constitués par des architectures d'un modelé délicat : Présentation au Temple

(Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson), Prière de Salomon (v. 1635-1640, Dresde, Gg), le Christ chassant les Vendeurs du Temple (Milan, C. Sforzesco), Scène de sorcellerie musée de Bordeaux). L'art de Bramer atteint son apogée avec les deux Allégories de la Vanité et de la Fragilité (Vienne, K. M.).

Ce parfait « prérembraniste » qu'est Bramer finit à son tour par tomber, dans les années 1640, sous l'influence de Rembrandt. Le Jésus enfant au Temple (v. 1640, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum) prouve ce ralliement, qui repose d'ailleurs davantage sur des effets purement techniques que sur des emprunts directs. Bramer subit aussi d'autres influences au début des années 1640, notamment celle des caravagesques d'Utrecht, comme l'attestent de grandes toiles, un peu inattendues chez un peintre « miniaturiste » comme lui, tel le Reniement de saint Pierre (1642, Rijksmuseum), véritable pastiche de Honthorst. Par la suite, la manière de Bramer perd en qualité et en originalité ; elle trahit davantage d'italianismes, comme dans le Siméon au Temple (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), ou se rapproche fortement de celle de Knupfer

dans le Crésus et Solon de 1647 (Vienne, anc. coll. Hock), cédant même à la caractéristique évolution antirembresque et pompeuse des années 1650 dans la grande toile théâtrale du Sacrifice de Salomon aux idoles (1654, Rijksmuseum), trop étrangère au vrai génie de Bramer. Dans la vaste production de Bramer, on doit mentionner ses nombreux dessins, d'une rudesse presque vulgaire ; il s'agit souvent de suites entières sur des thèmes littéraires comme les Faits et Gestes de Till Eulenspiegel (1656, Brême, Kunsthalle) ou les Songeries espagnoles de Quevedo (1659, Munich, cabinet des Estampes).

BRANDL Petr, peintre tchèque

(Prague 1668 - Kutná-Hora, Kuttentberg, 1735).

Né d'un père allemand et d'une mère tchèque qui comptait des artistes dans sa famille, il entra dans l'atelier de Christian Schröder, peintre de la cour, mais sa véritable formation se fit par l'étude des maîtres italiens et néerlandais de la galerie du château de Prague, dont son maître était le directeur. On retrouve dans son art l'influence des Vénitiens, Véronèse et les Bassano en particulier, mais aussi celle des peintres vivant à Prague, tels Byss, Willmann, Liska et surtout Halbax, dont la peinture ténébreuse lui permit de poursuivre dans la voie ouverte par Skreta. Son activité se limite au territoire des pays de la couronne de Bohême et il jouissait, en son temps, d'une certaine renommée, même à l'étranger. L'art de Brandl se caractérise par une très grande liberté de l'écriture, apte à traduire toutes les émotions, et par une conception presque sculpturale du volume qui influença des artistes comme Braun et Brokof, ce qui contribua à lui donner une place centrale dans l'apogée du baroque en Bohême. Il n'a cessé de travailler sur l'espace et la lumière, s'orientant de plus en plus vers un luminisme comparable à celui de S. Ricci, Ses tableaux d'autel sont nombreux. L'Adoration des mages (1727, Smiřice) rappelle la couleur

et l'harmonie de Véronèse. L'emploi d'un clair-obscur, en avance sur son temps, dans la Mort du bienheureux Günther (Břevnov) trouve son équivalent chez le Bolonais Crespi et surtout le Vénitien Piazzetta. Le portraitiste fut aussi très apprécié. Le Gentilhomme drapé dans une cape bleue (Prague, Narodní Galerie) présente des analogies avec la tradition française du portrait d'apparat mais aussi avec l'oeuvre de N. Maes, tant par la conception d'ensemble que par les détails de l'exécution, la couleur et la lumière. La parenté de son Autoportrait (v. 1697) avec Kupecký est due à une commu-

nauté de vues et non à une influence directe. Le Portrait d'un administrateur des mines, comme toutes les oeuvres tardives de Brandl, se caractérise par un emploi très large des tons froids. Il y démontre ses qualités expressives en associant diverses techniques du pinceau, dont l'une consiste à laisser dans la matière des petits trous ronds aux bords surélevés avec l'intervention directe des doigts. Il pratiqua aussi la peinture de genre : Trois Femmes et un chasseur (v. 1720, Hluboká, Gal. Alès). Les années qui précédèrent sa mort furent sombres et la peur des créanciers lui fit mener une vie errante. C'est peut-être aussi à cause de cette triste fin que, depuis le romantisme, sa personnalité, devenue légendaire, est l'objet d'une véritable vénération.

BRAQUE Georges, peintre français

(Argenteuil-sur-Seine 1882 - Paris 1963).

LES DÉBUTS. Né dans une famille d'artistes, Braque a passé son enfance au Havre « en pleine atmosphère impressionniste » et il a toujours insisté sur le fait qu'il avait fait « seul son éducation artistique », en dehors de tout apprentissage académique (« Entretiens avec Dora Vallier », Cahiers d'Art, 1954.). Sa première formation est celle d'un peintre décorateur, et l'importance de cet apprentissage se manifeste dans les recherches de matière et dans l'aspect artisanal et volontairement trivial que l'on retrouve souvent dans sa peinture à partir du cubisme. Il vient à Paris en 1900 et se convertit au fauvisme pendant l'hiver de 1905-1906. « Matisse et Derain m'ont ouvert la voie », dira-t-il plus tard. Il fait en 1906 avec Othon Friesz un séjour à Anvers, puis, au cours de l'été de 1907, à La Ciotat et à l'Estaque. Il y peint une série de marines en général de petit format, d'un fauvisme élégant et retenu : l'Estaque, l'embarcadere (1907, Paris, M. N. A. M.).

LA PÉRIODE CUBISTE. À l'automne de 1907, sans doute après avoir vu la rétrospective Cézanne, il peint la première version de Viaduc à l'Estaque (Minneapolis, Inst. of Arts), d'un chromatisme fauve mais d'un dessin géométrisant. Le grand Nu debout (Paris, M. N. A. M.) qu'il exécute à Paris au cours de l'hiver témoigne également de l'influence des Demoiselles d'Avignon de Picasso qu'il a vu à son retour. Au cours de l'été de 1908, il peint à l'Estaque une série de paysages où la palette se simplifie, où la perspective tend à disparaître, et qui se réduisent à quelques formes géométriques et compactes, à ces « cubes » que remarque le critique Louis Vauxcelles lorsque les tableaux sont exposés

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

99

chez Kahnweiler en novembre 1908 (Maisons à l'Estaque, 1908, musée de Berne). Dans les paysages exécutés en 1909 en Normandie et à La Roche-Guyon, les masses ne sont plus aussi brutalement opposées, mais communiquent entre elles par une série de passages et de modulations d'origine cézannienne qui égalisent la lumière et tendent à décomposer les volumes en une mosaïque de plans rapprochés du spectateur (Château à la Roche-Guyon, 1909, Villeneuve-d'Ascq, M. A. M.). C'est que Braque se préoccupe à l'époque de peindre l'espace qui est entre les objets au lieu de les faire tourner par le modelé dans le vide de la perspective traditionnelle. « Ce qui m'a beaucoup attiré – et qui fut la direction maîtresse du cubisme –, c'était la matérialisation de cet espace nouveau que je sentais » (« Entretiens avec Dora Vallier »). Après les dernières vues de l'Estaque (Usines du Rio Tinto, 1910, Paris, M. N. A. M.), il abandonne alors le paysage pour la figure et la nature morte, « parce que, dans la nature morte, il y a un espace tactile, je dirais presque manuel [...]. Cela répondait pour moi au désir que j'ai toujours eu de toucher la chose et non de la voir. C'est cet espace qui m'attirait beaucoup, car c'était cela la première recherche cubiste, la recherche de l'espace ». Les natures mortes de 1910 se caractérisent par l'austérité de leurs couleurs et le fait que les éléments constitutifs des objets sont rabattus sur la toile afin d'y former un plan unique. Depuis la fin de 1908, Braque travaille en relations étroites avec Picasso et élabore avec lui – de manière sans doute plus consciente et appliquée, même s'il est souvent difficile de départager les inventions des deux artistes – le langage du cubisme dit « analytique » puis du cubisme dit « synthétique ». Les natures mortes, où apparaissent fréquemment des instruments de musique, deviennent d'une remarquable monumentalité ; les objets sont énergiquement découpés en plans scintillants et durs qui suggèrent une vision simultanée de leurs divers aspects : le Violon et la cruche (1910, musée de Bâle). Dans les tableaux de 1911, les volumes, à peu près entièrement aplatis, se réduisent à une géométrie d'angles aigus et d'accents curvilignes à peine identifiables, l'emploi de touches divisées rend la surface du tableau de plus en plus vibrante et unitaire, et Braque introduit dans ses compositions des éléments peints en trompe l'oeil (faux bois), des lettres ou des

clous, à la fois dans un but décoratif et pour accentuer le caractère plan, matériel de la toile, conçue comme un tableau objet : le Portugais (1911, musée de Bâle). En septembre 1912, c'est l'innovation capitale des papiers collés qui permet à Braque de réintroduire la couleur et de « voir son indépendance par rapport à la forme » (« Entretiens avec Dora Vallier »). Les morceaux de faux bois ou de papier journal, surfaces planes autonomes voient leur sens modifié par le dessin qui les entoure et les recouvre partiellement (un même aplat sera ainsi à la fois table et instrument de musique, Nature morte au violon, 1912, Yale University Art Gal.). Cette invention marque le passage au cubisme « synthétique », bien que cette dernière expression, qui définit très clairement les

intentions de Juan Gris, ne doive être employée qu'avec réserve à propos de Braque. Les toiles de cette époque sont remarquables de clarté, et l'agencement en est aéré ; elles sont composées par une structure abstraite de plans simples et superposés qui suggèrent un espace sans profondeur et sur lesquels les objets sont évoqués par quelques traits d'un dessin cursif et fragmentaire (Clarinette, 1913, M. o. M. A.).

L'APRÈS-GUERRE, LES NATURES MORTES.

Mobilisé en 1914, grièvement blessé en 1915, Braque se remet au travail en 1917 et exécute au lendemain de la guerre une oeuvre essentiellement fondée sur la nature morte, conçue comme un microcosme de patience et de délectation, et où la dignité et le goût sont plus manifestes que la hardiesse et l'invention créatrice des années 1907-1914. La vision demeure cubiste, analyse les objets en éléments et en plans recomposés et resserrés ensuite en vigoureux rythmes plastiques et décoratifs, explore les possibilités de l'espace tactile, presque toujours limité par un mur, un paravent et rarement ouvert aux lointains. Le paysage apparaît parfois timidement, sous forme de marines assez massives et de barques échouées sur le sable (Falaises, 1938), souvenirs des promenades que Braque fait autour de la maison qu'il a acquise à Varengeville, près de Dieppe, en 1930. La figure humaine est, elle aussi, à peu près absente, sinon dans la belle série des Canéphores exécutées entre 1922 et 1927, qui sont une réplique probable aux géantes de Picasso et le tribut payé par Braque à l'atmosphère néo-classique de l'époque. Entre les deux guerres, Braque est en effet rapidement devenu le peintre français par excellence, héritier des vertus nationales et dépositaire de la tradition classique, dont lui-même se fera le défenseur dans les maximes du Cahier de Georges Braque : 1917-1947, publié en 1948 et 1956. À cet aspect néo-classique, on

peut rattacher l'ensemble des oeuvres qu'ont inspirées à Braque la poésie et l'art de la Grèce archaïque : les eaux-fortes pour la Théogonie d'Hésiode (1931), les 4 remarquables plâtres gravés à sujets mythologiques exécutés également en 1931 (Héraklès) et la plupart de ses sculptures.

L'oeuvre de Braque après 1920 est d'une remarquable cohérence stylistique, sa production se partageant entre des oeuvres de petit format du genre « cabinet d'amateur » et de grandes compositions plus ambitieuses et souvent longuement élaborées. On ne peut parler d'évolution au sens propre, mais – malgré le caractère très limité du répertoire de Braque – de l'apparition de nouveaux thèmes dont l'expression est liée chaque fois à une nouvelle manière d'envisager les rapports de la ligne et du volume, de la forme et de la couleur. À la série des Guéridons et des natures mortes de 1918-1920, sombres et très riches de pâte, où souvent une grappe de raisin voisine avec un instrument de musique, succède l'ensemble des chemi-nées et des tables de marbre (Nature morte à la table de marbre, 1925, Paris, M. N. A. M.), traitées en de puissantes harmonies de verts, de bruns et de noirs, où l'importance principale est accordée à l'expression du volume. Les fruits, les étoffes, les pichets s'unissent

dans les natures mortes en formes pleines et sensuelles, en courbes puissamment mouvementées et presque baroques. À partir de 1928, la palette tend à s'éclaircir, la matière, étendue sur un support granuleux, devient beaucoup plus fluide, moins voluptueuse (la Mandoline bleue, 1930, Saint Louis, Missouri, City Art Gal.), et Braque s'attache surtout à exprimer la liberté d'une ligne flottante et continue avec un abandon qui rappelle très précisément le cubisme curvilinéaire de Picasso en 1923-1924 (Nature morte à la pipe, musée de Bâle). En 1928-1929, il peint deux versions du Guéridon (M. o. M. A. et Phillips Coll., Washington) qui témoignent de solutions originales pour concilier perspective traditionnelle et espace feuilleté issu du cubisme. La veille de la guerre voit la réalisation de grandes synthèses ornementales vivement colorées, pleines de fantaisie et d'animation, où les objets dansent et se déplient dans un espace sans pesanteur (Nature morte à la guitare, 1934, West Palm Beach, Norton Gal. of Art). Braque s'essaie en même temps à réintroduire la figure humaine dans certaines compositions sous forme de curieuses silhouettes vues en deux parties, face et profil, correspondant à une partie d'ombre et de lumière, qui rappellent des oeuvres antérieures de Picasso (le Duo, 1937, Paris, M. N. A. M.).

LES DERNIÈRES OEUVRES, LES « ATELIERS ». La guerre lui inspire des oeuvres plus graves, qui sont comme un reflet de l'austérité des temps (le Pain, 1941, Paris, M. N. A. M.). À partir de 1947, le travail de l'artiste est souvent interrompu par la maladie, mais il réalise entre 1949 et 1956 la série des Ateliers, huit toiles remarquables par leur densité un peu funèbre et ésotérique et par l'opiniâtreté avec laquelle l'artiste semble avoir voulu y rassembler tous ses souvenirs, toutes les recherches et les thèmes de son oeuvre (Atelier VI, 1950-1951, Saint-Paul-de-Vence, fondation Maeght). Dans certaines de ces toiles apparaît un oiseau dont les ailes, déployées dans un espace abstrait, seront le thème de la décoration que Braque exécute en 1952-1953 pour le plafond de la salle étrusque du musée du Louvre et constituent le dernier thème de méditation d'un artiste qui semble avoir éprouvé dans ses dernières oeuvres le besoin d'échapper au monde clos et inanimé que représente toute sa peinture.

On lui doit aussi des cartons de vitraux pour la chapelle Saint-Dominique à Varengeville et pour la chapelle Saint-Bernard à la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence. Il est bien représenté à Paris (M. N. A. M.), ainsi que dans la plupart des grands musées du monde entier. L'oeuvre de Braque a peu fait l'objet de grandes rétrospectives (Paris, 1973 ; Munich et New York, 1988 ; Saint-Paul-de-Vence, 1994) mais a bénéficié d'expositions thématiques ambitieuses (« les Papiers collés », Paris et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

100

Washington, 1983 ; « l'Invention du Cubisme », New York et Bâle, 1989-1990).

BRAUNER Victor → VICTOR-BRAUNER

BRAY (les de), peintres néerlandais.

Salomon (Amsterdam 1597 - Haarlem 1664). Peut-être élève de Lastman, il dut se fixer assez tôt à Haarlem, où sa présence est attestée dans la garde civique de cette ville en 1615 et où il a pu, même, recevoir sa formation artistique, sous Goltzius et Cornelis. Marié en 1625 à Haarlem, après un séjour à Copenhague en 1621, il devait déployer une activité très diverse : un livre de ses poésies parut en 1627 et il comptait parmi les membres éminents de l'importante société

de rhétorique locale ; il pratiqua l'architecture, dessinant notamment des projets pour l'hôtel de ville de Haarlem en 1629 et dirigeant la construction d'un orphelinat à Nimègue en 1644-1645. La peste le frappa en 1664 ainsi que toute sa famille. Bray appartient à l'intéressante génération des peintres d'histoire qui précèdent Rembrandt, issus du maniérisme et, sous la direction de Lastman, trouvant une voie originale face au caravagisme utrechtais. Il existe ainsi des affinités entre lui et des artistes tels que Grebber, Bor, César Van Everdingen, et bientôt Knupfer et Jacob Van Loo. À une forte influence de Lastman, Bray ajoute une certaine souplesse, due à l'heureux exemple de Cornelis, et un lyrisme flamand inspiré de Jordaens ; il aboutit ainsi à une peinture d'histoire largement monumentale, aux puissants effets d'éclairage et de modelé et d'un réalisme franc et robuste qui crée un climat assez « rembranesque ». Comme chez Lastman, les thèmes sont souvent empruntés à l'Ancien Testament, tels le superbe Eliezer et Rebecca (musée de Douai), le Rêve de Jacob, nettement dérivé de Lastman (Bois-le-Duc, musée épiscopal), Suzanne et les Vieillards (1648, Moscou, musée Pouchkine) ou l'étrange Jael, Deborah et Barak (Porto Rico, musée de Ponce).

Parmi les tableaux consacrés au Nouveau Testament, souvent attribués à l'école de Rembrandt, citons la belle Annonciation du musée de Narbonne (dessin daté de 1641, le tableau étant dans le commerce à Rotterdam, avant-guerre), le Christ aux Oliviers (musée de Kassel) ou la Rencontre d'Élisabeth et de Marie (Allemagne, musée d'Emden). En dehors des tableaux d'histoire (contribution au décor de la Huis ten Bosch), Bray a laissé quelques portraits et surtout de belles figures d'études relevant de la peinture de genre, comme l'étonnante Jeune Fille nue se peignant du Louvre ou la Jeune Femme du musée d'Orléans, ou les pendants de Dessau et de Dresde (un Berger et une Bergère, de 1635, qui appellent la comparaison avec des œuvres de même genre par Honthorst, Bloemaert ou Moreelse). De telles Têtes au modelé luisant ont beaucoup d'affinités avec l'art de Grebber ; d'autres font penser à des élèves de Rembrandt comme Flinck, Bol ou Backer. L'œuvre dessinée de Salomon Bray est riche et permet de mieux étudier ses

sujets historiques et mythologiques, tout en confirmant un fondamental éclectisme qui va jusqu'au pastiche pur et simple de Rembrandt (Circoncision, 1654, Albertina).

Jan (Haarlem 1627 - id. 1697). Fils de Salomon, il fut son élève pratiqua à la fois la peinture d'histoire académisante dans le goût de son père et le portrait. Plusieurs fois à la tête de la gilde entre 1667 et 1685, trois fois marié (av. 1669, en 1672, en 1678), il devait connaître de graves difficultés financières.

Fort attachantes, occupant une place à part dans la peinture néerlandaise, les grandes toiles religieuses de Jan de Bray, aux couleurs modérées mais aux formes amples, sont d'un modelé large et souple dérivé de l'art de Salomon : l'Adoration des mages (1674, musée de Bamberg), David à la harpe (id., Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum) ou les imposantes toiles du musée Frans Hals de Haarlem aux harmonies un peu tristes (Vêtir et nourrir les pauvres, de 1663, Jésus bénissant les enfants). L'artiste a traité avec la même monumentalité noble et grave et le même goût pour les volumes ronds les histoires de l'Ancien Testament (les Filles du Pharaon, 1661, Rotterdam, B. V. B.) ou adapté son style à la mode académique des sujets antiquisants comme dans Antoine et Cléopâtre à Hampton Court (1669) ou Achille et les filles de Lycomède (1664, musée de Varsovie).

Le portrait constitue toutefois la principale spécialité de Jan de Bray, dont la meilleure période est la décennie 1658-1668. Si l'influence de Hals a joué un rôle, l'artiste demeure pourtant fidèle à ses harmonies de gris, dignes et subtiles, dans la lignée d'un Verspronck ; son sentiment d'une lumière vivante sans être jamais intense reste marqué par la grande leçon « rembranesque ». L'un des plus anciens portraits datés, l'Orphelin (1654, Mauritshuis), est déjà un chef-d'oeuvre, que suit le solide Portrait d'homme du Louvre (1658). Les délicats portraits de Régents et de Régentes de l'orphelinat et de la léproserie de Haarlem, tous au musée de cette ville et s'échelonnant de 1663 à 1667, constituent l'une des rares tentatives originales réalisées à Haarlem, face à Hals. Citons encore le Portrait d'inconnu du musée Jacquemart-André à Paris, daté de 1660, les effigies de Pieter Van der Wiel au musée d'Osnabrück (1666) et de Kries Van Wiessen au musée d'Emden (Allemagne) [1672]. Bray ne devait pas échapper à la mode du portrait mondain et devait céder peu à peu à l'influence de Bartholomeus Van der Helst ou de Bol, comme le prouvent déjà l'émphatique Abraham Cas-teleyn et sa femme (1663, Rijksmuseum), puis les grands portraits en travestissement mythologique tels que la Famille (1677, musée de Haarlem). Les succès de Bray portraitiste

ayant été considérables, plusieurs artistes gravèrent d'après lui, tels Cornelis et Jan Visscher, P. Holsteyn, J. Kloppe.

BRÉA Louis, peintre français
(Nice 1450 - ? apr. 1522).

Il se forma sans doute dans le cercle de Miralhet et de Durandi. Cependant, sa première oeuvre

certaine, qui est aussi son chef-d'oeuvre, la Pietà de Cimiez (1475, église des Franciscains), ne doit rien à ses devanciers et trahit une culture complexe où domine la leçon d'Avignon, avec quelques apports italiens et flamands. Il travaille ensuite à Gênes (l'Ascension, église S. Maria della Consolazione), à Taggia, où sont conservés dans l'église des Dominicains plusieurs retables de sa main, et à Savone, en 1490, aux côtés de Foppa, pour le polyptyque de Giuliano della Rovere (église S. Maria di Castello). De ce moment de son activité semble dater une petite Pietà, au Louvre. L'influence de Foppa, bientôt conjuguée avec celle de Bergognone (Assomption, 1495, cathédrale de Savone), orientera Bréa vers l'esprit de la Renaissance. Ses tendres figures féminines doivent beaucoup aux Madones de Bergognone, mais, moins accomplies que leurs modèles, elles gardent une ferveur médiévale : Annonciation (1499, église de Lieuche). Après cette période de recherches, il trouve son équilibre dans une série d'oeuvres composées de façon archaïque pour satisfaire le désir d'une clientèle routinière, mais embellies par une sérénité rêveuse et un sentiment de réserve que l'on note aussi chez le Remontais Spanzotti. Collaborant avec G. Barbagelata et L. Fasolo, il se place nettement, après 1510, dans le sillage de la peinture ligure (Madone du rosaire, 1513, Taggia, église des Dominicains ; Vocation des justes, 1512, Gênes, S. Maria di Castello). Louis Bréa apparaît comme un trait d'union remarquable entre l'école de Provence et celles de l'Italie septentrionale, dont il a su combiner les exemples tout en conservant son caractère propre, marqué par une fidélité à un idéal médiéval de paix et d'harmonie.

Sa manière fut propagée par ses frères Pierre et Antoine, et par le fils de ce dernier, Antoine, qui l'édulcora en cédant complètement à l'influence ligure et en tombant dans l'imagerie.

BREENBERGH Bartholomeus,

peintre néerlandais

(Deventer 1599/1600 - Amsterdam 1657).

C'est, avec Poelenburgh, l'italianisant par excellence que l'on cite toujours pour illustrer la grande vogue du paysage italien dans les Pays-Bas du Nord depuis le XVI^e siècle. Fixé en 1620 à Rome, où il connaît Bril, il est de retour en Hollande en 1633 et dès lors travaille à Amsterdam. D'abord très marqué par l'école d'Elzheimer, de Jacob Pynas, puis de Bril et de Poelenburgh, il conserve dans ses peintures, dont les plus anciennes datent de 1622, des traits maniéristes. Il affectionne particulièrement, en les composant avec plus de souplesse que celles de Bril, des scènes narratives, animées de petits personnages et situées dans de vastes paysages de ruines pittoresques. Plus naturels, ses dessins des années romaines forment le meilleur de son oeuvre, à la fois minutieux à la manière hollandaise et pourtant d'une écriture picturale large et vibrante qui n'est pas sans annoncer Claude Lorrain. Jusqu'à sa mort, il recopiera les motifs italiens de sa première période : Jésus guérissant un sourd-muet (probablement 1635, Louvre) représente la synthèse de son style his-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

101

torique d'évolution classicisante et de ses libres souvenirs de paysages italiens.

Parmi bien d'autres musées où figurent des Breenbergh, citons ceux de Brest (1634, Paysage avec Silvio et Dorine), de Karlsruhe (1637, le Christ à Capharnaüm), de Kassel (Paysage avec saint Pierre et saint Jean), d'Amsterdam (Jacob et l'Ange), de Schwerin (deux Paysages).

BREITNER Georg Hendrik,

peintre néerlandais

(Rotterdam 1857 - Amsterdam 1923).

Il pratiqua de bonne heure avec aisance le dessin et l'aquarelle (v. 1872, Amsterdam, cabinet des Estampes), se plaisant à représenter des chevaux et des scènes militaires (cavaliers et artilleurs), comme il le fit encore à La Haye, où il se rendit pour suivre (1876-1879) les cours de l'Académie (le Trompette des hussards jaunes, v. 1886, Utrecht, musée Van Baaren). Il entre en contact avec les peintres de l'école de La Haye, travaille en 1880 avec W. Maris et collabore au Panorama de Scheveningen d'Hendrik Mesdag. Dès cette période, Breitner veut être le témoin de son temps, volonté favorisée par ses lectures (Zola, Flaubert, Manette Salomon des Gon-

court) ; en 1882-1883, il rencontre Van Gogh et est peut-être influencé par lui dans le choix de certains thèmes réalistes et sociaux (scènes paysannes inspirées de Millet exécutées dans la Drenthe en 1883 et 1885). Un séjour à Paris (mai-nov. 1884), où il fréquenta l'atelier de Cormon, ne semble pas l'avoir beaucoup marqué. Plus que celles des impressionnistes, il connut les oeuvres de Courbet, de Millet, de Corot et dut être intéressé par Manet. Comme Van Gogh à la même époque, il reste attaché à la peinture hollandaise du XVIIe s., copie Jan Steen, Rembrandt (la Leçon d'anatomie, 1885, Amsterdam, Stedelijk Museum). Le meilleur de son oeuvre se situe entre 1885 et 1900 environ. Installé à Amsterdam en 1886, Breitner devient son interprète par excellence (scènes de la vie quotidienne, paysages familiers, gens du peuple : Deux Femmes, v. 1890, aquarelle, Otterlo, Kröller-Müller). Chef de file des « impressionnistes hollandais » (Verster, I. Israels, S. Bisshop-Robertson), il a beaucoup utilisé la photo, par nécessité documentaire ou pour des effets de mise en page et de contrastes. Plus proche de celle de Hals que de celle des impressionnistes, auxquels l'apparentent surtout son modernisme et son intérêt pour le Japon, la technique audacieuse de Breitner est toute de suggestion expressive et procède par larges touches rapides ou frappes du couteau à palette (Soir à Amsterdam, musée d'Anvers ; Pont-promenade avec trois dames, v. 1897, Amsterdam, Stedelijk Museum). Ses autoportraits (1882 ; 1885-1886, La Haye, Gemeentemuseum) témoignent d'une vision incisive dans la tradition réaliste néerlandaise, revue par l'instantané photographique. Sa palette ne rejette ni les noirs ni les bruns ; elle admet seulement une gamme un peu plus haute dans de belles et vigoureuses études de nus (Rotterdam, B. V. B. ; Amsterdam, Stedelijk Museum ; musée d'Anvers ; La Haye, Gemeentemuseum) et d'intérieurs (le Kimono rouge, 1893, La Haye, id.). Sa première rétrospective eut lieu à Ams-

terdam en 1901. Il évolua à ce moment vers un lyrisme plus objectif et paisible, peut-être sous l'influence de la photographie et stimulé par quelques voyages (1900, Norvège ; 1907, Belgique ; 1909, Pittsburgh, États-Unis). L'artiste est bien représenté dans les musées hollandais, particulièrement à Amsterdam et à La Haye. Le musée d'Orsay conserve Deux chevaux blancs tirant des pieux à Amsterdam (v. 1897-1898) et Clair de lune.

BREKELENKAM Quirin Gerritsz Van,

peintre néerlandais

(Zwammerdam, près de Leyde, v. 1620 - Leyde

1668).

Peintre d'intérieurs, Brekelenkam aurait été l'élève de Gerrit Dou ; en 1648, il est inscrit à la gilde de Leyde. Ses scènes de la vie familiale et quotidienne : la Consultation (Louvre), la Boutique du tailleur (1653, Londres, N. G. ; 1661, Rijksmuseum), la Vieille Fileuse (1654, Munich, Alte Pin.), l'Homme écrivant (1662, musée de Lille), Deux Vieillards fumant et buvant (1664, Rijksmuseum), le Savetier (musée d'Amiens), allient le réalisme délicat d'un Pieter de Hooch à un traitement subtil du clair-obscur et des jeux de lumière dérivé de Rembrandt et de Dou.

BRENET Nicolas-Guy, peintre français

(Paris 1728 - id. 1792).

Fils du graveur en médailles Guy, Nicolas fut formé dans l'atelier de Boucher et se rendit à Rome en 1756. L'Académie lui ouvrit ses portes en 1769, mais dès 1763 il devait participer régulièrement au Salon comme « peintre d'histoire ». Ses nombreuses compositions profanes sont consacrées non seulement à l'allégorie (six toiles, 1769, du palais de justice de Douai) ou à l'histoire romaine (l'Agriculteur romain, 1777, musée de Toulouse ; Metellus condamné à mort par Auguste, 1779, musée de Nîmes), mais aussi à l'histoire nationale (Mort de Du Guesclin, 1777, Louvre ; Saint Louis rendant la justice, 1785, hôtel-Dieu de Compiègne). Ses toiles à sujets religieux, non moins nombreuses (bel ensemble à l'église Saint-Jacques de Compiègne), l'ont fait comparer par ses contemporains à Le Sueur. Ses solides compositions, au coloris quelque peu assourdi, assez mouvementées, bien que le geste soit toujours peint comme à l'arrêt, le mettent au rang des meilleurs peintres d'histoire de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

BRES DIN Rodolphe (dit Chien-Caillou),

dessinateur et graveur français

(Ingrande 1825 - Sèvres 1884).

Il emprunta son sobriquet au nom du héros de Fenimore Cooper, Chingachgook (le Dernier des Mohicans, 1826). Sa vie aventureuse et chaotique inspira des romanciers : Champfleury (Chien-Caillou, 1847) et Alcide Dusolier (le Maître au lapin, 1861). Venu à Paris en 1839, il ne s'y fixa jamais longtemps. Il partit pour Tulle (1851), puis pour Bordeaux, où il

connut Odilon Redon, émigra en Amérique, au Canada (1873-1876), vivant le plus souvent dans une profonde indigence. Son oeuvre consiste en gravures et en eaux-fortes, pièces

de petites dimensions, retouchées maintes fois par l'artiste, qui révèlent une attention obsessionnelle portée au détail et suscitent tout un univers fantasmagorique. Il inventa d'inextricables forêts d'une grande densité romantique (le Bon Samaritain, lithographie, qui connut du vivant de Bresdin six tirages ; la Comédie de la mort ; la Fuite en Égypte ; la Sainte Famille), des paysages abrupts de visionnaire (la Crevasse, plume, 1860, Chicago, Art Inst.). Une affinité spirituelle l'apparente à Rembrandt, à Dürer, à Altdorfer, à Savery. Quoique admiré et soutenu par un cénacle d'écrivains, tels Hugo, Baudelaire, Banville, cet artiste isolé fut mal connu de ses contemporains. Il influença fortement O. Redon et Hervier. Ses oeuvres sont conservées à New York (Public Library, coll. Maxime Lalanne), à Chicago (Art Inst., coll. R. de Montesquiou), à Paris (cabinet des Estampes, coll. E. Chausson) et à La Haye (Gemeentemuseum).

BRETT John, peintre britannique

(Reigate, Surrey, 1831 - Londres 1902).

Fils de militaire, il étudia avec J. D. Harding, R. Redgrave et à la R. A. Il se lia au cercle préraphaélite, visita la Suisse (1853), où il rencontra Inchbold. Mais ce fut son tableau intitulé le Casseur de pierres (1858, Liverpool, Walker Art Gal.), de style préraphaélite, qui attira sur lui l'attention de John Ruskin. Ce dernier devait avoir sur Brett une influence déterminante. Il dirigea pratiquement l'exécution de sa toile suivante, le Val d'Aoste (1858, Londres, Tate Gal.). Brett entreprit, après deux séjours en Italie (1861 ; 1862-1863), un grand panorama de Florence, Florence from Bellosguardo (id.), rejeté par la R. A. Il s'éloigna alors de Ruskin (1864) et se tourna vers les représentations de côtes et de bord de mer. Mais son oeuvre trop élaboré, où se retrouve la marque de son second centre d'intérêt, l'astronomie, ne retrouva jamais sa sensibilité primitive.

BREU Jörg (dit le Vieux), peintre, dessinateur et graveur allemand

(Augsbourg v. 1475 - id. 1537).

Un des principaux représentants de l'école souabe au début de la Renaissance, élève d'Apt le Vieux, Breu accomplit son tour de compagnon en Bavière et en Autriche, où l'on trouve

trace de son passage dans plusieurs couvents. Ses premières oeuvres – où le paysage tient souvent une grande place (Scènes de la vie de saint Bernard, 1500, abbaye de Zwettl) – offrent des réminiscences des gravures de Dürer et de Schongauer ; elles témoignent surtout de recherches d'expression parfois brutales, outrancières même, dans la ligne comme dans la couleur (Retable de la Passion, v. 1502, abbaye de Melk), qui font de leur auteur le successeur du Maître de la Tabula magna de Tegernsee et de Jan Pollack. Ce paroxysme de violence s'assagit cependant lorsque le peintre rentre dans sa ville natale après 1502. Breu modifie sa manière sous l'influence du goût italianisant qui régnait à cette époque à Augsbourg. On suppose qu'il s'est rendu en Italie en 1508 et en 1514. Il en aurait rapporté des schémas classiques de compositions et d'architectures à l'antique. Son

downloadModeText.vue.download 103 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

102

oeuvre la plus importante, les fresques de l'hôtel de ville d'Augsbourg (1516), dont il dirigea l'exécution, ne nous a pas été conservée. De cette époque datent les illustrations (22 pages) pour le Livre d'heures de Maximilien (bibl. de Besançon) et des dessins qui constituent des études pour des vitraux représentant les chasses et les guerres de l'empereur. En 1528, Breu reçut, comme beaucoup d'autres artistes, commande du duc de Bavière : il représente la Bataille de Zama et l'Histoire de Lucrèce (Munich, Alte Pin.). Ce dernier tableau (qui n'est pas sans rappeler l'Esther devant Assuérus de Burgkmair, dont Breu subit l'influence) illustre bien son nouveau style, froid et bariolé, empruntant à l'art italien ses décors architecturaux. Dans ses gravures, toutefois, Breu conserve une facture proprement germanique (Entrée de Charles Quint à Augsbourg, 1530). On distingue difficilement son oeuvre de celle de son fils Jörg dit le Jeune (v. 1510-1547), dont les gravures (le Banquet vénitien, 1539 ; le Siège d'Alger, 1541) constituent sans doute la partie la plus connue de sa production artistique.

BREUGHEL → BRUEGEL (les)

BRIL (les), peintres flamands.

Matthijs (Anvers 1551 - Rome 1583) est considéré, avec son frère Paul, comme l'initiateur du paysage classique de Poussin et de Lorrain. Il est à Rome peu avant 1575, où il devient membre de l'académie de Saint-

Luc en 1581. En 1582-1583, il est invité à exécuter les fresques de la Torre dei Venti du Vatican. Mais ce sont les voûtes de la galerie des cartes géographiques du même palais qui permettent de mieux juger de ses qualités de paysagiste (Paysage avec le sacrifice d'Abraham) ; il exécuta ces compositions avec Muziano, dont le métier, plus large, devait étoffer ce qu'il y avait de trop minutieux chez le maître flamand. Si les archives romaines mentionnent plusieurs tableaux de chevalet de la main du peintre, aucun de ceux qui lui sont actuellement attribués n'est authentifié. Seule une critique stylistique permettrait une attribution en se référant à la facture de ses fresques et de ses dessins (Louvre ; bibl. de Bruxelles), et aux gravures de H. Hondius d'après ces derniers. Paul (Anvers 1554 - Rome 1626), peintre de fresques et de tableaux de chevalet, joua un rôle considérable sur l'évolution du paysage européen. Après des débuts modestes à Anvers, dans l'atelier de Damien Wortelmans, où il décorait des clavecins, c'est vers 1575, d'après Van Mander, qu'il serait allé à Rome, où il est admis à l'académie de Saint-Luc en 1582. Avec son frère Matthijs, il travaille à la décoration de plusieurs salles du Vatican (la salle ducale, le plafond de l'escalier de la Scala Santa à partir de 1589) avant d'orner, avec un souci du pittoresque caractéristique de son origine flamande, les lunettes de la voûte de la sacristie de la chapelle Pauline à S. Maria Maggiore. Vers 1599-1600, inspiré par l'école de Girolamo Muziano, il vise à plus de simplicité et de grandeur dans les

fresques de S. Cecilia et dans celles de palais romains (palais Rospigliosi). À la même époque, il peint un tableau fort original, le Joueur de luth (v. 1600, Providence, Rhode Island, School of design), représentant un musicien très caravagesque d'allure, assis à côté d'un tableau de paysage. Puis, sous d'autres influences, notamment celle du réalisme minutieux d'Elsheimer, il modifie de nouveau son style ; se consacrant presque exclusivement à la peinture de chevalet, il s'intéresse aux sites romains : ses Vues de Rome, peintes sur panneaux (1600, musée d'Augsbourg ; Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum ; Dresde, Gg ; musée de Spire), le signalent comme le créateur du paysage romain, dont le succès allait se poursuivre longtemps. Son style s'élargit avec la fresque du Martyre de saint Clément (1602 ?, Vatican, salle Clémentine) et surtout avec les Vues de ports, comme celle de la bibl. Ambrosienne de Milan (1611 ?), dont est proche celle du M. R. B. A. de Bruxelles.

Cependant, des tableaux comme le Paysage montagneux (1608, Dresde, Gg), les Pêcheurs (1624, Louvre), le Paysage avec la chute d'eau (1626, musée de Hanovre) montrent que Bril n'a pas oublié la tradition flamande : l'abondance des feuillages ou la présence de l'eau au premier plan trahissent le souvenir du Nord. Ce qu'il fait apprécier à Rome par ses nombreux tableaux ou dessins, c'est la conception d'un paysage sans doute décoratif, mais toujours pittoresque et qui trouve son harmonie grâce à ce goût de l'équilibre qui fait de lui le précurseur de paysagistes classiques tels que Poussin ou Claude Lorrain, qui eut d'ailleurs pour modèle un élève de Bril, Agostino Tassi. La fortune de ce style nouveau, qui s'opposait à celui de Gillis Van Coninxloo et des peintres septentrionaux annonciateurs du baroque, devait se signaler immédiatement par le nombre des imitateurs de Bril, dont Martin Ryckaert, Willem Van Nieulandt, Balthasar Lauwers et, dans une moindre mesure, Jacques Fouquières. Le Louvre conserve de Paul Bril un important ensemble de paysages aux sujets religieux, mythologiques ou profanes (coll. de Louis XIV).

BRIOULLOV ou BRULLOV Karl

Pavlovitch, peintre russe

(Saint-Pétersbourg 1799 - Marciano 1852).

Fils de sculpteur-ornemaniste, élève de l'Académie de Saint-Pétersbourg (1809-1821), il dut à son talent précoce son premier séjour en Italie (1821-1834). À Rome, il acquit une virtuosité tout éclectique et, de retour en Russie où il fut nommé professeur à l'Académie de Saint-Pétersbourg (1836-1849), il devint le coryphée du « romantisme académique ». Son Dernier Jour de Pompéi (1833, Saint-Pétersbourg, Musée russe) lui valut un succès européen ; il faut également mentionner son Autoportrait rubénien (1848, Moscou, Gal. Tretiakov), ses gracieux portraits de femmes (l'Amazone, 1832, id. ; Comtesse Samoilova et sa fille, 1840, id. ; Princesse Saltykova, v. 1837-1838, Saint-Pétersbourg, Musée russe) et ses lumineuses

aquarelles. L'aisance de sa touche et l'éclat d'un coloris qui ose des oppositions de couleurs chatoyantes placent l'artiste parmi les meilleurs peintres romantiques de l'Europe.

BROECK Crispijn Van den, peintre flamand
(Malines 1524 - ? 1591).

Maître à la guilde des peintres d'Anvers en

1555, il acquit la citoyenneté dans cette ville en 1559 et il y est encore mentionné en 1582 à propos de décors réalisés pour l'entrée du duc d'Anjou dans la ville. Il dut voyager à Rome entre 1555 et 1559. C'est à l'art de Frans Floris que se rattache sa production : son Jugement dernier (1560, Bruxelles, M. R. B. A.) s'inspire de la Chute des Anges rebelles de 1554 de Floris ; et Karel Van Mander précise que Crispijn Van den Broeck acheva certains tableaux de Frans Floris après la mort de ce dernier en 1570. À côté de Pieter Van der Borcht, Crispijn Van den Broeck produisit aussi de nombreux dessins pour les gravures éditées à Anvers par Christophe Plantin.

BROEDERLAM Melchior, peintre flamand

(mentionné à Ypres de 1381 à 1401).

Dans les comptes de Philippe le Hardi, premier duc de Bourgogne, il est mentionné successivement comme valet de chambre à partir de 1387 et « peintre de Monseigneur » à partir de 1391. Il a travaillé au château de Hesdin et réalisé de nombreux ouvrages à la demande de son maître. Entre 1394 et 1399, il peint à Ypres l'extérieur des volets d'un retable sculpté par Jacques de Baerze et destiné à la chartreuse de Champmol, seule oeuvre parvenue jusqu'à nous (musée de Dijon). Deux scènes sont représentées sur chaque panneau, l'Annonciation et la Visitation, la Présentation au Temple et la Fuite en Égypte. Leur style les classe parmi les plus brillantes créations du style international. Deux des scènes sont situées dans des architectures gothiques inscrites dans une perspective arbitraire et voisines de celles de l'art siennois. Le groupe de la Fuite en Égypte est le plus personnel : il oppose le geste gracieux et symbolique de la vierge enveloppant l'Enfant dans des voiles qui auréolent leurs deux visages à la trivialité de saint Joseph, lourd paysan, mal habillé, buvant à la régale. Ces notations réalistes nous font pressentir que l'art de Robert Campin et de Van Eyck n'est plus très loin.

BRONZINO (Angelo di Cosimo, dit),

peintre italien

(Monticelli 1503 - Florence 1572).

Avec Bronzino, la tendance la plus officielle du maniérisme toscan apparaît dans toute sa stylisation précieuse et son invention décorative presque illimitée. Placé d'abord chez R. del Garbo, puis élève de Pontormo, il assiste ce dernier à la chartreuse de Galluzzo (1523-1525), puis à la chapelle Capponi de S. Felicità

(1526-1528), où il oppose à l'irréalisme anxieux du maître un modelé ferme et une observation impassible et égale (2 tondi des Évangélistes à la voûte). En 1530, après le siège de Florence, Bronzino est à Pesaro au service des ducs d'Urbino (Portrait de Guidobaldo della Rovere, Florence, Pitti), où il décore la villa Imperiale de
downloadModeText.vue.download 104 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

103

fresques, auj. disparues. De retour à Florence en 1532, il collabore de nouveau avec Pontormo (villas de Careggi et de Castello) et participe en 1539 à l'entrée à Florence d'Éléonore de Tolède, épouse de Cosme Ier. Chargé du décor de la chapelle d'Éléonore au Palazzo Vecchio, achevé en 1543 (fresques du Déluge, du Serpent d'airain et décor de la voûte), il devient le portraitiste officiel de la Cour et impose bientôt dans un genre étroitement défini un style artificiel et parfait qui dominera très vite l'art de cour en Europe. Les portraits de Cosme Ier, d'Éléonore de Tolède et son fils, de Bartolomeo et de Lucrezia Panciatichi (Offices) isolent, sur un fond neutre, aux savantes perspectives architecturales, des chairs froides et lisses, comme taillées dans une matière précieuse. Bronzino illustre les goûts humanistes de ses modèles en évoquant leurs collections ou leurs lectures (Portraits d'hommes aux Offices, au Louvre, aux musées de Berlin et d'Ottawa et au Metropolitan Museum).

Vers 1545, Bronzino achève la Déposition de la chapelle d'Éléonore, d'une perfection que certains trouveront un peu glacée (musée de Besançon, remplacée dans la chapelle par une réplique), et réalise, à la demande de François Ier, une allégorie compliquée au titre et au contenu largement controversés (Vénus et Cupidon entre le Temps et la Folie, Londres, N. G.), expression capricieuse et savante de ses plus extrêmes exigences formelles. Invité à Rome (1546-1548), il y exécute plusieurs portraits auprès des personnages les plus influents du temps.

Comme Pontormo, il interroge de très près Michel-Ange, dont les motifs tourmentés deviendront, chez lui, sous l'influence de Bandinelli, d'un académisme un peu étouffant (Christ aux limbes, 1552, Florence, S. Croce ; suite de tapisseries de l'Histoire de Joseph, 1546-1553, id., Palazzo Vecchio). Membre de l'Académie du dessin, créée en 1562, il règle, deux ans après, avec Cellini, Vasari et Ammannati,

le cérémonial des funérailles de Michel-Ange à S. Lorenzo et succède à Pontormo dans les travaux du chœur de cette même église (fresques disparues).

Les formes heurtées et la virtuosité un peu conventionnelle des dernières oeuvres (Martyre de saint Laurent, 1569, Florence, église S. Lorenzo) seront indéfiniment reprises par les artistes florentins de la fin du siècle, en particulier par son élève A. Allori.

BROODTHAERS Marcel, artiste belge

(Bruxelles 1924 - Cologne 1976).

Subtile et énigmatique, l'oeuvre de Broodthaers est difficilement réductible à une définition et à une classification. Proche, en 1945, du groupe surréaliste révolutionnaire auquel il participe après avoir rencontré René Magritte (1940), avec qui il reste très lié, Broodthaers publie en 1957 son premier livre de poésie, *Mon livre d'ogre* et réalise son premier film, *la Clef de l'horloge*. Tout au long de sa carrière, l'importance des jeux linguistiques issus de l'oeuvre de Mallarmé et de celle de Magritte se concrétisera dans une série de livres d'artiste (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* /

Image, 1969 ; *Je hais le mouvement qui déplace les lignes* / Charles Baudelaire, 1973), parfois liés à la réalisation d'environnements (*le Corbeau* et *le Renard* de Marcel Broodthaers, 1968, Anvers, *Wide White Space Gal.*). De 1964, date de sa première exposition (*Moi aussi je me suis demandé si je ne pouvais pas vendre quelque chose...*, Bruxelles, gal. Saint-Lambert), à 1970, Broodthaers crée des oeuvres à base de coquilles de moules (*la Panne*, 1967, Calais, musée des Beaux-Arts), d'oeufs (*l'Erreur*, 1966) souvent peints, objets sans valeur, mais fragiles, jouant sur le rapport entre les choses et leur dénomination, dans la lignée de Magritte (*la Malédiction* de Magritte). Il produit aussi des objets fonctionnant par un jeu de métonymies (*le Costume d'Igitur*, Strasbourg, M. A. M.). De nombreuses oeuvres interrogent le seul signifiant linguistique, formant des collections de lettres et de mots (*Un coup de dés*, 1969), aboutissant à des séries mettant en question les modes de représentations des significations des noms et des mots (Rubens, 1973, Paris, M. N. A. M.). Fils spirituel de Mallarmé, de Magritte, de Duchamp et des surréalistes, Broodthaers va chercher à révéler sans démagogie la réalité politique et sociologique de notre environnement, à partir d'un langage symbolique, allusif et référentiel, puzzle d'éléments divers sans lien apparent (objets, dessins,

textes, photos, films). À partir de 1968, date de la fondation du « musée d'Art moderne, Département des Aigles » hiérarchisé en sections et départements, fixé successivement à Düsseldorf (1970) puis à Londres (1972), Broodthaers crée son propre musée, présenté, sous des formes chaque fois différentes, dans des villes successives (Bruxelles, 1968 ; Anvers, 1969 ; Düsseldorf, 1970-1971-1972 ; Cologne, 1971 ; Kassel, 1972). Rassemblement d'objets divers (caisses d'oeuvres, cartes postales à Bruxelles, par exemple) mettant en cause le caractère précieux des oeuvres d'art et la permanence de la collection, ce musée, fiction de l'artiste, est un détournement mais aussi un éloge du rôle de l'institution et de ses classifications (ainsi à Düsseldorf, le « Département des Aigles » présente trois cents représentations d'aigles toutes marquées ceci n'est pas une oeuvre d'art »).

De septembre 1974 à octobre 1975, Broodthaers réalise une série de six grandes expositions, résumés de sa carrière (Bruxelles, palais des Beaux-Arts : « Catalogue-catalogues » ; Bâle, K. M. : « Éloge du sujet » ; Londres, I. C. A. : « Décor » ; Paris, C. N. A. C. : « l'Angélus de Daumier »). Des rétrospectives ont eu lieu à Londres (Tate Gal.) en 1980, à Rotterdam (B. V. B.) en 1981, à Minneapolis en 1989 et à Paris (G. N. du Jeu de Paume) en 1991-1992.

BROSSE.

La brosse est une sorte de pinceau généralement assez large, de forme plate ou ronde, formé de poils ou de fibres plus ou moins flexibles (poils ou soies de porc, de blaireau, de boeuf, d'oreille de veau, de petit-gris, de martre ; fibres de Nylon) et d'égale longueur. Selon les matériaux utilisés (colle, vernis, huile, chaux) et la

nature de son travail, le peintre emploie différents types de brosses.

BROUNI ou BRUNI Fiodor Antonovitch,
peintre russe

(Milan 1799 - Saint-Pétersbourg 1875).

À Rome de 1818 à 1836, il est l'auteur en 1824 d'une Mort de Camille (Saint-Pétersbourg, Musée russe), qui lui vaut d'être reçu à l'Académie de Saint-Luc. Directeur de l'Ermitage et recteur de l'Académie, où il fonda l'atelier de mosaïque, il fut le tenant de l'académisme officiel, nuancé par l'apport des nazaréens (Serpent d'airain, 1838, id., peint pendant un second séjour en Italie). Il est l'auteur de compositions religieuses pour les cathédrales Notre-Dame de Kazan, Saint-Isaac de Saint-Pétersbourg et

du Saint-Sauveur de Moscou.

BROUWER Adriaen, peintre flamand

(Audenarde 1605/1606 - Anvers 1638).

Il semble être en 1622 à Anvers et en 1625 à Amsterdam. En 1628, il entre dans l'atelier de Frans Hals à Haarlem ; il revient à Anvers en 1631 et s'y fixe désormais. Ses oeuvres ne sont pas faciles à identifier, aucune n'étant signée, quelques-unes seulement portant son monogramme. La critique s'accorde cependant pour lui attribuer env. 80 tableaux et quelques dessins. On distingue les oeuvres de la période hollandaise de celles de la période flamande, les premières révélant encore une lointaine influence de Pieter Bruegel le Vieux. Un Intérieur d'auberge (Rotterdam, B. V. B.), une Beuverie paysanne (Mauritshuis), les Fumeurs (musée de Kassel) montrent des personnages caricaturaux, mais vrais, animés d'une vivacité encore toute flamande. De retour à Anvers, le peintre multiplie des têtes d'expression, comme la Tête de paysan (Oosterbeek, coll. part.), l'Homme au chapeau pointu (Rotterdam, B. V. B.) ou son autoportrait (Mauritshuis). Il emprunte à la Hollande une autre atmosphère, imprégnée d'un clair-obscur qui donne à ses tableaux une profondeur nouvelle : ainsi pour la Tabagie (Louvre), les Joueurs de dés se battant (Dresde, Gg), l'Opération au pied (musée d'Aix-la-Chapelle). Il commence alors à s'exprimer par le paysage, associant la nature aux activités humaines, tandis que le crépuscule, la nuit et la tragédie l'attirent. Dans le Paysage au clair de lune (musées de Berlin), les Buveurs en plein air (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), le Paysage au crépuscule (Louvre), une humanité misérable présentée en un raccourci intense se fond dans des paysages que les glaces, la densité de la matière, la facture large, jointe par endroits à une touche délicate, chargent d'une poésie sinistre et romantique. Tenu en haute estime à son époque (Rubens possédait 17 de ses tableaux et Rembrandt 8), il eut des imitateurs nombreux dont aucun n'atteint à sa force, car il est difficile de dissocier sa vie de son oeuvre. La plus belle série de ses tableaux, conservée à Munich, est d'un pessimisme presque insoutenable, qui rappelle Bosch ou Bruegel. Les personnages grimaçants, enfermés dans les limites d'une taverne, ne peuvent échapper à ce monde clos, siège de rixes et de combats sordides... David Téniers reprend sa

downloadModeText.vue.download 105 sur 964

conception, déjà très moderne, du paysage, tandis que des Néerlandais comme I. Van Oostade, H. M. Sorgh, P. Bloot, ou des Flamands comme J. Van Craesbeck, D. Ryckaert III, D. Téniers le Jeune s'inspirent de ses peintures de genre.

BROUWN Stanley, artiste néerlandais

(Paramaribo, Surinam, 1935).

L'ensemble de l'oeuvre de Brouwn est basé sur les distances de marche et les mesures de distance, travaillées dans leurs relations suivant une structure logique totale. Artiste autodidacte, ses premiers travaux réalisés en 1960-1961, *Pas de piétons sur le papier*, consistent en la présentation de feuilles de papier portant une ou plusieurs empreintes de pieds, traces laissées par des passants et exprimant leur présence ainsi que leurs relations mutuelles. Le thème de la distance de marche forme la base de la série *This way brown* (Berlin, gal. Block, 1964).

Dépassant l'expérience pratique, présente dans ses oeuvres (*Pas de piétons sur le papier*), l'artiste commence à développer les marches programmées, modèles abstraits, dans lesquelles les distances sont fractionnées en segments (*Une marche de a à b ; b à c ; a à b, etc. [100 x]*, 1962).

Au cours des années soixante-dix, Brouwn développe les systèmes de représentation des mesures et des relations entre mesure et distance, soit sous forme de représentation de lignes sur des feuilles (*Un pas [4 x]* 1971), soit par des systèmes de fiches, choisies pour leur capacité à donner une lisibilité optimale des distances grâce au caractère standardisé et systématique du support fiche (*Un pas [1 000 x]* 1972 exposé à la gal. Art and Project, Amsterdam, 1972). À partir de 1976, c'est le papier qui devient lui-même instrument de mesure autonome. En 1980, l'oeuvre *1 m, 1 m, 1 pas, 1 distance, 1 pas*, 1980 (Polyester : 5 barres de mesure) assemble pour la première fois l'ensemble des possibilités utilisées dans des oeuvres antérieures pour construire les distances par des éléments constructifs particuliers, indiquant clairement par leurs relations l'ambiguïté de chaque élément, à la fois distance et unité de mesure. En 1982, Brouwn applique son système de mesure-distance sur une longueur de 15,97 m, dimension du mur le plus long du pavillon néerlandais de la Biennale de Venise, marqué par seize barres de métal.

Exposée en 1971 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, en 1977 à la Kunsthalle de Bâle et en 1981 au Van Abbemuseum d'Eindhoven, son oeuvre est bien représentée dans cette institution.

BROWN Ford Madox, peintre britannique

(Calais 1821 - Londres 1893).

Élevé sur le continent, il travailla à Bruges, à Gand et à Anvers chez Wappers (1837-1839) ; en 1840-1843, à Paris, où il prit connaissance de l'oeuvre de Delacroix, de Delaroche et des peintres français contemporains, il étudia aussi les maîtres anciens, en particulier les espagnols réunis alors au Louvre par Louis-Philippe. Il revint ensuite en Angleterre, où il échoua au

concours de Westminster Hall. En 1845, il partit pour Rome et subit fortement l'influence de Holbein, des Italiens et surtout des nazaréens, qui se manifeste dans sa toile Chaucer à la cour d'Édouard III (1851, Sydney, Municipal Gal. ; version plus tardive à Londres, Tate Gal.). Il retourna en Angleterre en 1846 ; son oeuvre attira l'attention de Rossetti, qui devint en 1848 son élève et resta son ami sa vie durant. Malgré ces relations, Ford Madox Brown ne fit pas partie de la « Pre-Raphaelite Brotherhood » lors de sa fondation (il était plus âgé que la plupart de ses membres), mais son oeuvre présente de nombreuses affinités avec les objectifs de la confrérie (Stages of Cruelty, 1856-1857, 1890, Manchester, City Art Gal. ; The Pretty Baa-Lambs, 1851-1853, 1859, Birmingham, City Museum ; le Lavement des pieds, 1851-1856, Londres, Tate Gal.). Son goût intransigeant du réalisme l'amène à faire de la peinture de plein air (Après-midi d'automne en Angleterre, 1852-1855, Birmingham, City Museum) et s'applique même à des sujets fortement moralisateurs – tels que le Travail (1852-1865, Manchester, City Art Gal.), allégorie de la dureté du labeur physique – ou inspirés par des événements contemporains comme l'émigration (The Last of England, 1852-1865, Birmingham, City Museum). Quelques années plus tard, il participa au mouvement « Arts and Crafts » et fut l'un des fondateurs de « Morris and Co. » (1861). Comme Rossetti, il se réfugia dans un romantisme sensuel qui lui inspira les fresques de l'hôtel de ville de Manchester illustrant l'histoire de la cité (1878-1893). Il eut une influence décisive sur les principaux mouvements du milieu du XIXe s., mais il ne fut jamais complètement assimilé par aucun d'eux et son talent considérable resta, dans une certaine mesure, méconnu ou combattu. Il est bien représenté à

Birmingham (City Museum) et à Manchester (City Art Gal.). Le musée d'Orsay conserve une toile de Brown : Don Juan retrouvé par Haydée, 1878, léguée en 1897 par une amie intime de l'artiste.

BROYAGE.

Action de concasser et de réduire en poudre les couleurs sèches, puis de les amalgamer à l'huile, à l'eau ou à tout autre liant : colle, vinaigre, urine, selon l'usage.

Le broyage à main était exécuté autrefois par le peintre lui-même ou le marchand de couleurs : on disposait les pigments sur une plaque de pierre dure polie, de marbre ou de porphyre, puis on les broyait avec une molette de verre. Le broyage industriel, presque exclusivement pratiqué auj., s'effectue à l'aide d'un malaxeur à rouleaux de granite ; les couleurs ainsi préparées, autrefois conservées dans des pots ou des vessies, le sont aujourd'hui dans des tubes de plomb.

BRÚ Ayne, peintre du duché de Brabant (documenté à Gérone en 1500/1501 et à Barcelone de 1504 à 1507 ; Lummen ? - Albi av. 1510).

Il serait originaire de Lummen, en Belgique, si l'on interprète bien l'allusion à la ville de Li-meny qui apparaît dans son testament. Artiste

sans doute nomade, il ne semble pas s'être fixé en Espagne. En 1500, il reçoit la commande d'un Retable de la Vierge pour le cloître des dominicains de Gérone (auj. perdu) et en 1502 celui du maître-autel du monastère de S. Cugat dont il reste le panneau principal et un saint guerrier (Barcelone, M. A. C.). Le Martyre de saint Cugat révèle un maître puissant, avec le contraste entre l'atroce égorgement du saint et la sérénité hautaine des fonctionnaires qui y président, somptueusement vêtus. Bru semble associer le réalisme septentrional – qui se manifeste aussi dans le fond de paysage, présentant une image très fidèle du monastère à la fin du XVe s. – avec un souci de style et un sens de la couleur qui l'apparentent aux peintres de l'Italie du Nord.

BRÜCKE (DIE) [en fr. « le Pont »].

ORIGINE ET PARTICIPANTS. Nom du groupe formé en 1905 par quatre élèves de l'École technique supérieure de Dresde, où ils avaient commencé des études d'architecture : Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff et Fritz Bleyl, dont la partici-

pation fut marginale (on lui doit quelques gravures) et qui retourna en 1909 à l'architecture. Schmidt-Rottluff est l'inventeur du terme, qui exprime la volonté de rassembler toutes les tendances non académiques en Allemagne. En effet, de nouvelles adhésions eurent lieu en 1906, celles d'Emil Nolde, qui se retira dès l'année suivante, de Max Pechstein, du Suisse Cuno Amiet et du Finlandais Axel Gallén-Kallela. Enfin, en 1910, Otto Mueller fut la dernière recrue. Les trois premiers fondateurs, suivis par Pechstein, sont les personnalités les plus représentatives du groupe, au sein duquel Kirchner exerça un réel ascendant. Amiet et Gallén, beaucoup plus âgés, n'avaient été sollicités qu'en raison du caractère quelque peu moderniste de leur oeuvre (informée en particulier du symbolisme et de Gauguin), mais ils ne pouvaient retenir longtemps l'attention des jeunes artistes ; ceux-ci étaient en revanche justement intéressés par Nolde (Schmidt-Rottluff lui écrivit pour lui demander de se joindre à eux), mais son tempérament individualiste ne put s'accommoder de l'esprit collectif de leurs recherches.

DRESDE (1905-1911). Mettant en commun leurs ressources, pratiquant simultanément différentes techniques, ils ont décoré leur atelier, fabriqué eux-mêmes tous les meubles, et, usant d'un droit de libre critique mutuelle, les membres de Die Brücke tentèrent de lier étroitement l'art et la vie. Jusqu'au transfert du groupe à Berlin (1911), la précarité de leurs moyens matériels fut une entrave permanente (toiles grattées et repeintes, blocs de bois ou pierres lithographiques réutilisées) et elle explique la rareté des témoignages concernant leur activité initiale, qui s'effectua dans une atmosphère d'excitation créatrice intense, hautement érotique. Ce dernier caractère est associé au sentiment d'une effusion panthéiste avec la nature, et nombreux sont les sites où ils peignent le modèle nu en plein air : lac de Moritzburg près de Dresde,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

105

Dangast dans l'Oldenburg, l'île Fehmarn (Pechstein : Au bord du lac, 1910). L'oeuvre graphique (sur bois, principalement) de Die Brücke est important, précédant l'oeuvre peint, et donne la meilleure idée du talent de ses artistes ; Kirchner avait étudié dès 1898, à Nuremberg, les xylographies de Dürer et des primitifs allemands et en vanta les mérites à

ses compagnons, plus sensibles dans leurs débuts aux élégantes flexions du Jugendstil. L'influence de la gravure ancienne se conjuguait rapidement avec celle de la plastique africaine, découverte par Kirchner au Musée ethnographique de Dresde en 1904 ; avec celle de l'estampe médiévale, et surtout avec celle de l'art nègre, auquel Die Brücke demande une leçon de synthèse expressive, destinée, notamment dans les représentations féminines, à accentuer les caractères sexuels. En 1906 parut un manifeste, sous forme d'un bois gravé de Kirchner, et des albums de gravures furent publiés chaque année, consacrés de 1909 à 1912 à l'un des artistes, la couverture étant l'oeuvre d'un camarade (1909 : album Schmidt-Rottluff, couverture de Kirchner). La conquête d'un style pictural homogène s'accomplit plus lentement, car la tradition germanique était là beaucoup moins forte et les sollicitations étaient diverses, de Munch, alors très célèbre en Allemagne, à Gauguin et à Van Gogh, ce dernier exposé à Dresde en 1905. Il en résulte, pendant la période de Dresde, des tableaux très inégaux montrant une assimilation imparfaite de la couleur et plus encore de la manière de la poser. Leur expérience des techniques graphiques et de l'utilisation du support absorbant qu'est le papier gêne ces artistes dans le maniement de la pâte. D'autre part, ils éprouvent une difficulté à faire passer les stylisations abruptes de leurs gravures dans leurs toiles, dont le réalisme, souvent littéral, est frappant. Aussi les meilleures oeuvres sont-elles, assez paradoxalement, celles où les moyens de la gravure ont pu être adaptés : personnages sommairement silhouettés ou d'un dessin cerné, anguleux ; couleurs violemment contrastées, réparties en nappes à peu près juxtaposées ; pas de travail en profondeur de la matière ; guère de variété dans l'exécution (Heckel : Bal au village, 1908, Berlin, N. G. ; Kirchner : Marzella, 1910 ; Schmidt-Rottluff : Lofthus, 1911, musée de Hambourg, Kunsthalle). Les expositions de Die Brücke de 1906 à 1910 (la dernière seule comporta un catalogue) touchaient peu le public.

BERLIN (1911-1913). Berlin devenait le centre de la vie artistique en Allemagne, et tout le groupe, à la suite de Pechstein, s'y établit en 1911. Une autre influence, décisive pour la peinture, se fit jour : celle du cubisme, que Walden accueillait dans sa galerie Der Sturm. Ce que l'exemple de Munch, de Gauguin, de Van Gogh ou des fauves n'avait pu apporter au style de Die Brücke, le cubisme, dans une certaine mesure, le lui offrit : une manière plus efficace de résumer énergiquement la forme, car il s'agit toujours de hausser la ten-

sion expressive du motif, jamais de procéder à une investigation analytique de l'objet. Des accords plus froids (bleu-vert) ou plus sourds

(gamme des ocres et des terres) apparurent en même temps (Kirchner : Groupe d'artistes de Die Brücke, 1912, musée de Hagen). L'évolution de Mueller suivit une direction analogue et le souple rythme décoratif de ses premières baigneuses fit place à une écriture plus aiguë et plus brève (Baigneuses, 1913, musée de Münster). La rédaction d'une chronique du groupe par Kirchner (qui jugeait trop favorablement son propre rôle) fut à l'origine de sa dispersion. Mais, après la période d'affirmation collective de Dresde, les options individuelles, stimulées par d'autres suggestions, s'étaient cristallisées à Berlin. Leurs années de participation à Die Brücke sont pourtant capitales dans l'oeuvre de chacun de ses membres.

Historiquement, Die Brücke inaugure la peinture moderne en Allemagne, et particulièrement l'expressionnisme. Le groupe intégra en effet, avec certes plus ou moins de bonheur, aux innovations apportées de différents horizons, la nostalgie de l'expression que les peintres de la fin du XIXe s. allemand entretenaient en restant tributaires de formules académiques, seulement nuancées d'emprunts soit au symbolisme, soit à l'impressionnisme.

BRUEGEL ou BREUGHEL ou BRUEGHEL

(les), peintres flamands.

Pieter le Vieux ou l'Ancien (Breughel v. 1525/1530 - Bruxelles 1569) est l'ancêtre de cette dynastie de peintres.

VIE DE BRUEGEL. La date et le lieu de naissance de Bruegel n'ont pu être déterminés avec certitude. Karel Van Mander mentionne qu'il naquit au village de Breugel, près de Breda, en Brabant. Généralement, on situe sa naissance entre 1525 et 1530. Après avoir été l'élève de Pieter Coecke Van Aelst, il devint franc maître dans la gilde des peintres d'Anvers en 1551. À partir de ce moment, il dut commencer à travailler pour le graveur et marchand d'estampes Hieronymus Cock, qui l'engagea sans doute à entreprendre un voyage en Italie, non dans l'intention de parfaire son instruction, comme il était de coutume alors, mais bien dans celle de réaliser une suite de dessins de paysages italiens et alpestres destinés à la reproduction par la gravure.

L'artiste traversa la France en 1552 et par-

courut toute l'Italie jusqu'au détroit de Messine. Il était à Rome en 1553-1554, et l'on sait qu'il y fut en relation avec le miniaturiste Giulio Clovio, mais il retourna en 1555 à Anvers, où il reprit sa collaboration avec l'éditeur Hieronymus Cock. Selon toute probabilité, Pieter Bruegel s'est mis à peindre assez tardivement : son premier tableau daté est de 1553. En 1563, il épousa la fille de son maître Pieter Coecke. Après son mariage, Bruegel se fixa à Bruxelles, où il mourut en 1569, laissant deux fils en bas âge : Pieter (1564) et Jan (1568). Devenus peintres, ils seront connus sous les surnoms de Pieter d'Enfer et Jan de Velours.

PERSONNALITÉ DE BRUEGEL. ESPRIT ET PORTÉE DE SON OEUVRE. Les tableaux authentiques de Bruegel conservés de nos jours sont au nombre de 45 ; 14 des peintures les plus im-

portantes se trouvent à Vienne (K. M.). La plupart d'entre eux sont signés et datés entre 1553 et 1568. L'artiste a laissé près de 120 dessins, qui, en général, sont également signés et datés.

L'esprit de l'oeuvre de Bruegel a donné naissance aux hypothèses les plus contradictoires. À part la production même du peintre, il n'existe que peu de données intéressantes concernant sa personnalité. C'était probablement un homme cultivé puisqu'il était l'ami du grand géographe Ortelius, mais de là à conclure qu'il était lui-même humaniste et érudit paraît excessif. Un autre abus d'interprétation trouve son origine dans les écrits de Van Mander, qui relate que Bruegel fut surnommé Pierre le Drôle parce qu'il fit rire ou au moins sourire ses contemporains par ses représentations de scènes de mœurs et de dictons populaires. Aujourd'hui encore, en se fiant trop à certains tableaux très populaires, comme les Proverbes de Berlin, on ignore le côté tragique de cet art. Bruegel restant toujours le peintre de mœurs paysannes, capable seulement d'amuser les spectateurs, comme le voulut la tradition ancienne. Van Mander rapporte encore que Bruegel, avant sa mort, avait détruit un certain nombre de ses dessins pour épargner des ennuis à sa veuve. On en a conclu que le peintre était non seulement un intellectuel individualiste, mais aussi un idéaliste épris de liberté politique, se révoltant contre la politique néfaste de Philippe II en Flandre. Il est vrai que certains éléments de ses tableaux sont des reflets de situations de son époque, mais, si Bruegel a rendu avec objectivité les détails pittoresques de la vie de son temps, c'est qu'il ne pouvait guère faire autrement ! Il semble exagéré cependant de vouloir y chercher des allusions et des parodies poli-

tiques et religieuses de caractère « engagé », car ces sortes de provocations n'auraient jamais été admises en son temps et d'ailleurs ne correspondent pas avec la mentalité et le tempérament de Bruegel. Van Mander mentionne encore un trait caractéristique de l'état d'esprit du peintre. Celui-ci assistait avec son ami Franckert aux fêtes et aux kermesses populaires non comme spectateur, mais habillé en paysan. C'est donc en se mêlant au peuple qu'il a vécu les scènes pittoresques, représentées ensuite avec réalisme et perspicacité, avec compréhension peut-être, mais jamais avec amour. Vu à travers son oeuvre, Bruegel apparaît comme un artiste intelligent, un sage, issu et toujours proche du peuple, et, comme tel, doué d'un solide bon sens.

LE STYLE DE BRUEGEL : INSPIRATION ET INTERPRÉTATION. Bien que fidèles à la réalité, les tableaux de Bruegel ne se limitent pas au pittoresque. L'artiste veut avant tout atteindre la synthèse, donner un caractère imposant et cosmique à ses représentations du monde, transfigurer la vérité de la nature par une vision personnelle et puissante. Ce sens de la grandeur se manifeste particulièrement dans les paysages, qu'il s'agisse des vues cosmiques, des Alpes ou des plats pays de Flandre avec leur horizon illimité (les Chasseurs dans la neige, Vienne, K. M. ; la Moisson, Metropolitan Museum). La nature est le réel protagoniste.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

106

niste de l'oeuvre de Bruegel et il la rend impassible au drame humain, qu'il réduit jusqu'à le traiter en simple événement fortuit. Dans plusieurs scènes religieuses, comme le Dénombrement de Bethléem (Bruxelles, M. R. B. A.) ou le Portement de croix (Vienne, K. M.), les personnages principaux sont complètement intégrés à la foule. Ils y perdent leur austérité religieuse, mais le tableau, illustrant la vanité de toute présence humaine sur terre, y gagne en valeur artistique. Ainsi, le constant souci de Bruegel est de projeter ses sujets sur un plan universel. Même lorsqu'il accorde à la figure humaine une importance primordiale, comme dans les Noces villageoises et la Danse des paysans (Vienne, K. M.), il ne voit pas ses personnages comme des individualités, mais comme des types généralisés, doués d'une puissante présence physique, ou bien, par exemple dans les Aveugles de Naples (Capodimonte), comme la personnification de l'ac-

complissement de la destinée humaine, qui, irrévocablement, mène à l'abîme et à la mort. Le langage pictural de Bruegel est spontané et direct. Il émane de la réalité quotidienne, dont il est l'expression intuitive et synthétique. C'est ce qui explique que les influences soient rares dans son oeuvre. Issu du milieu artistique de Hieronymus Bosch, il s'est inspiré de certains de ses thèmes, mais sa vision est plus directe et moins onirique. D'autre part, Bruegel semble ignorer complètement les leçons des Italiens, malgré son voyage en Italie et le succès énorme que l'italianisme connut en Flandre à son époque. La composition de ses oeuvres est claire et bien définie d'avance. Elle est subordonnée à un rythme général qui crée l'unité de l'ensemble et qui suggère à la fois l'évolution du mouvement et celle du temps. Par elle, le peintre atteint à une vision ample qui contraste souvent avec le foisonnement des détails. Mais l'impression d'unité est également obtenue par l'harmonie des tons et des valeurs, qui lient toutes les parties entre elles. Au point de vue de la couleur, Bruegel a réalisé un grand progrès en perfectionnant le passage des tonalités, surtout dans la subdivision du paysage en trois plans, où il fond les trois tons, brun, vert et bleu, de sorte que la première tonalité se mélange à la deuxième et ainsi de suite. Mais si la couleur et la lumière aident à réaliser l'unité du tableau, elles sont également de nature à créer des contrastes lorsque le peintre oppose une scène tragique à un paysage inondé d'une lumière claire et transparente, comme dans la Parole des aveugles (1568) du musée de Naples (Capodimonte). En ce qui concerne l'interprétation du sujet et l'ordonnance de la composition et du coloris, qui en résultent, la Chute des anges rebelles (Bruxelles, M. R. B. A.) peut être considérée comme un des cas les plus captivants de l'oeuvre de Bruegel. Dans un enchevêtrement de figures, la composition, légèrement asymétrique sans pour autant exclure l'équilibre parfait des masses et des vides, donne une impression réelle de mouvement. Un bleu céleste domine la partie supérieure du tableau, tandis que, dans la partie inférieure, où grouillent les monstres de l'enfer, la couleur

est chaude et sourde. De la clarté d'en haut, qui représente la présence divine, déferlent des ondes concentriques qui deviennent de moins en moins lumineuses, pour aboutir à l'obscurité de l'enfer.

LE MÉTIER. Bien que Bruegel soit un dessinateur admirable, il s'affirme peintre en premier lieu. Dans ses tableaux, il ne cherche pas la netteté des contours et il n'a jamais modelé

les formes comme le faisaient ses contemporains d'après l'exemple des Italiens. C'est par la rencontre des tons différents et par le contraste de silhouettes qu'il crée son univers. La facture de l'artiste est très variée. Certaines oeuvres sont brossées d'une manière large et d'autres sont exécutées très soigneusement par petites touches minces. Tantôt les couleurs sont très diluées, et tantôt elles forment une pâte grasse. Bruegel a peint non seulement à l'huile, mais également à la détrempe. Dans ce dernier cas, il travaillait sur une toile non recouverte d'une préparation, de sorte qu'elle a partiellement absorbé la couleur, qui est devenue mate. Les tableaux exécutés dans cette technique sont le Misanthrope, les Aveugles (Naples, Capodimonte) et l'Adoration des mages (Bruxelles, M. R. B. A.).

LES DESSINS. Les dessins de Bruegel forment deux groupes caractéristiques : les croquis et les compositions. Les feuilles d'étude ont pour objet la figure, de préférence humaine, dont le peintre cherche à fixer l'attitude, le mouvement, le type de visage ou encore certains détails de vêtements souvent annotés pour l'emploi des couleurs. Bruegel fit aussi de nombreux dessins de paysage, qui sont certes préparatoires à ses tableaux, mais constituent aussi des oeuvres en soi. Ses dessins de compositions ont été conçus surtout pour la reproduction par la gravure. Bruegel les a exécutés à la plume après avoir fait souvent un rapide croquis à la craie noire. Ces oeuvres sont conservées dans les cabinets de Dessins et d'Estampes d'Amsterdam (la Foi, 1559 ; la Chute du magicien Hermogène, 1564), de Berlin (l'Alchimiste, l'Âne à l'école, 1556 ; l'Espérance, 1559), de Bruxelles (la Prudence, 1559), de Hambourg (l'Été, 1568), de Rotterdam (la Charité, la Force, la Tempérance, 1559), de Vienne (Les gros poissons mangent les petits, 1556 ; le Jugement dernier, 1558 ; le Peintre et le connaisseur, 1565 ?), de Londres (la Calomnie d'Apelle, 1565), d'Oxford (la Tentation de saint Antoine, 1556), de Paris (Paysage alpestre, 1555), et dans ceux de la coll. Lugt à l'Institut néerlandais de Paris et de la coll. Seilern (Courtauld Inst. Gall.) à Londres.

LES GRAVURES. L'éditeur Hieronymus Cock, d'Anvers, avec lequel Bruegel collabora à partir de 1533, recueillit près de 135 dessins de l'artiste, qu'il fit reproduire par différents graveurs. Ces estampes connurent un prodigieux succès et furent maintes fois rééditées, particulièrement pendant le cours du XVIIe siècle. Différant de l'oeuvre peinte par l'importance accordée au trait et la sobriété

incisive de la ligne, elles en suivent de près l'iconographie et les thèmes. Citons parmi

les oeuvres principales : la suite des Douze Grands Paysages (1553-1557), le Grand Paysage alpestre, la suite des Sept Péchés capitaux (1556-1557), le Jugement dernier (1558), la Fête des fous, la Kermesse d'Hoboken (1559), les Sept Vertus (1559-1560), la suite des Petits Paysages de Brabant et de Campine (1559-1561), le Pèlerinage des épileptiques à Molenbeek-Saint-Jean (1564), la suite des Vaisseaux de mer (1564-1565), la suite des Douze Proverbes flamands (1568-1569).

Pieter le Jeune, dit d'Enfer (Bruxelles 1564 - Anvers 1638). Van Mander parle de lui en 1604 comme d'un bon copiste des tableaux de son père. Pieter le Jeune est aussi, certainement, l'auteur de plusieurs compositions originales, principalement des scènes de kermesse, peintes avec verve et sans arrière-pensée moralisatrice.

Jan I, dit de Velours (Bruxelles 1568 - Anvers 1625). Le deuxième fils de Pieter Bruegel le Vieux, Jan I - dit Bruegel de Velours en raison de la séduction de sa palette - artiste fécond et varié, il est le plus doué parmi sa descendance et atteint à une réelle grandeur avec la Bataille d'Issus (1602, Louvre). Il entre d'abord dans l'atelier d'un maître anversois, P. Goekindt, avant de partir v. 1590 pour l'Italie en passant sans doute par Frankenthal. En 1596, il est de retour à Anvers, où il s'inscrit comme maître. Après des voyages à Prague et à Nuremberg, il est nommé peintre de cour en 1609 par les archiducs Albert et Isabelle, mais reste établi à Anvers. Peintre de paysages, il s'inspire à ses débuts de Gillis Van Coninxloo (Paysage boisé, 1597, Munich, Alte Pin.), puis, perfectionnant sa technique, il crée un genre nouveau à la fois simple et lyrique, d'une tonalité où dominent les bruns et les bleu-vert, et que peuplent des animaux, des fruits ou des personnages exécutés parfois par d'autres artistes : le Paradis terrestre (Mauritshuis), en collaboration avec Rubens. Ses natures mortes sont rares, mais ses tableaux de fleurs sont, en revanche, nombreux ; ses bouquets sont peints de manière brillante et minutieuse, présentés tantôt dans des vases (Milan, Ambrosienne), tantôt dans une coupe (1618, Bruxelles, M. R. B. A.). Il entoure de guirlandes des vierges et des Saintes Familles de Rubens (Louvre ; Bruxelles, M. R. B. A.) et compose aussi diverses allégories des Sens ou des Éléments (Prado ; Louvre). Sa maîtrise

à traiter tous les genres, et plus particulièrement le paysage, dont il est le plus important représentant (Rijksmuseum ; musée d'Anvers ; Francfort, Städel. Inst. ; Londres, Wellington Museum ; Prado ; Munich, Alte Pin. ; Rome, Gal. Doria Pamphili), lui valut d'être imité par de nombreux artistes.

Jan de Velours eut deux fils, eux aussi peintres : Ambrosius (1617-1675) et Jan II, dit Jan Bruegel le Jeune (1601 -1678). Cette lignée de peintres fut poursuivie par les fils de
downloadModeText.vue.download 108 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

107

Jan Bruegel II : Abraham (1631-1697) et Jan-Baptist (1647-1719).

BRUEGHEL → BRUEGEL(les)

BRULLOV → BRIOULLOVKarl Pavlovitch

BRUNI → BROUNIFiodor Antonovitch

BRUNISSOIR.

En peinture, c'est un outil formé d'une pierre lisse emmanchée (agate, hématite) ou d'un bloc d'acier sans arêtes, que l'on frotte à plat sur les fonds d'or et d'argent pour leur donner du poli.

En gravure, c'est un instrument en forme de poinçon que l'artiste utilise à plat pour effacer sur le métal, enlever les barbes ou aplanir les tailles peu profondes.

BRUNSWICK → MONOGRAMMISTE DE
BRUNSWICK

BRUS Günter, peintre autrichien

(Ardning 1938).

Après avoir fréquenté la haute école des Arts appliqués de Vienne (1957-1960), il fonde en 1964, avec Muehl, Nitsch et Schwarzkogler, le « Wiener Aktionismus » (Actionnisme viennois). Il s'intéresse aux oeuvres de Schiele, Gertz, Munch et Kubin, mais c'est surtout à partir de l'oeuvre de Rainer qu'il va reconsidérer son propre dialogue avec l'informel. Son oeuvre est faite de peintures corporelles, symbioses de son propre corps et de la peinture (Selbstbemalung, 1964), de performances où, par son constant recours à la provocation scatologique, il est le plus souvent nu (Selbstvers-

tümmelung, 1965), de photographies, de films d'action (Wiener Spaziergang, 1965), de dessins et d'écrits (Irrwish, roman, 1971). Vers 1970, il se détache de l'actionnisme et présente son oeuvre dans de nombreuses expositions internationales (1976, Kunsthalle de Berne ; 1980, Biennale de Venise ; 1982, Documenta 7 de Kassel et Biennale de Sydney ; 1988, Kunsthalle de Hambourg, Serpentine Gallery de Londres). Günter Brus continue à travailler, participant à de grandes rétrospectives sur l'actionnisme, comme celle présentée à Vienne (Österreichisches Museum für angewandte Kunst) en 1988. Une exposition (Paris, M. N. A. M.) lui a été consacrée en 1993-1994.

BRUSSELMANS Jean, peintre belge

(Bruxelles 1884 - Dilbeek 1953).

D'abord apprenti lithographe, il commença à peindre v. 1904 après avoir suivi des cours dans l'atelier d'I. Verkeyden, en compagnie de R. Wouters et E. Tytgat. Dessinateur aux effets très variés, il fut marqué dans sa peinture par les recherches sur la couleur et la touche des années 1910-1914 en Belgique, et participa au fauvisme brabançon. Il recueillit en particulier le goût de la construction de la forme par la « touche-surface » (R. Delevoy). Assez rebelle à toute influence, et notamment à celle de l'expressionnisme flamand des années vingt, son art, d'une vigueur volontairement fruste et sèche, ne se départit de son austérité que durant

une courte période (le Plâtrier, 1924). Amateur d'imagerie populaire, sa rude naïveté contraste avec le lyrisme plus éloquent de ses contemporains. Installé à Dilbeek, près de Bruxelles, en 1924, Brusselmans soumit peu après paysages, marines, natures mortes, compositions à personnage à une discipline identique (la Lavandière, 1930, Bruges, musée Groeninge). Dans cette oeuvre, dont les partis pris assurent la régularité, les paysages brabançons, exécutés entre 1930 et 1940 surtout, synthèses abruptes d'où la nuance et l'atmosphère sont presque entièrement bannies, sont de fort originales réussites (Paysage aux vaches, 1929 ; Paysage d'hiver, 1938, musée d'Anvers). En 1931, il crée, avec notamment Permeke, De Smet et Van den Berghe, le groupe « les Compagnons de l'art », avec lequel il expose à Bruxelles en 1938. En 1936-1937, il réalise des décors pour Erwartung d'A. Schoenberg et pour Lucifer de Vondel. Après la guerre, il réalise des peintures où l'espace se remplit de figures proches de l'imagerie populaire ou de la caricature (les Compagnons de l'art, 1949). Son esthétique devait amener l'artiste aux confins de la Non-

Figuration, dans certaines pages dont les motifs se réduisent à des agencements de formes très simples, vivement colorées (le Printemps, 1950, Amsterdam, Stedelijk Museum). Brusselmans est bien représenté dans les musées belges. Le Stedelijk Museum d'Amsterdam lui a consacré une rétrospective en 1979.

BRUT (COMPAGNIE DE L'ART).

Association sans but lucratif fondée à Paris en juin 1948 par Jean Dubuffet. Vouée à la garde, à l'étude et à l'accroissement des collections réunies antérieurement par ce peintre.

Selon l'expression même de Dubuffet, l'art brut est celui des « productions de toute espèce – dessins, peintures, broderies, figures modelées ou sculptées, etc. – présentant un caractère spontané et fortement inventif, aussi peu que possible débitrices de l'art coutumier ou des poncifs culturels, et ayant pour auteurs des personnes obscures, étrangères aux milieux artistiques professionnels ». Il s'agit ainsi de « formes de création qui ne soient pas de simples avatars d'oeuvres d'art homologuées comme le sont l'art dit naïf [...] ou l'art dit sur-réaliste [...] ». À ces distinctions, il convient d'ajouter qu'il ne s'agit pas non plus, au moins dans son principe, de l'art dit « des malades mentaux », dans la mesure où Dubuffet lui-même refuse de prendre en considération le caractère éventuellement pathologique d'une oeuvre, estimant qu'il n'a rien à voir avec la valeur intrinsèque de cette oeuvre.

La Compagnie, à laquelle appartinrent notamment André Breton et Jean Paulhan, fut fondée à la suite de la création du foyer de l'art brut dans les sous-sols de la gal. René Drouin, place Vendôme (nov. 1947), où eurent lieu diverses expositions temporaires et intimes. Transférées en septembre 1948 dans un pavillon prêté par les éditions Gallimard, rue de l'Université, où se poursuivirent des expositions (notamment celles consacrées à Joseph Crépin, à Adolf Wölflli et Aloïse en 1948, à Heinrich Anton M. et à Jeanne T. le médium en

1949), les collections furent confiées à la garde de Dubuffet en octobre 1951, date de la dissolution de la Compagnie. Après être demeurées dix ans aux États-Unis, elles furent rapportées à Paris, où la Compagnie, recréée en juillet 1962, les installa dans un local spécialement aménagé, 137, rue de Sèvres.

Outre l'organisation d'expositions (gal. Drouin, oct.-nov. 1949 ; musée des Arts décoratifs, avr.-juin 1967), la Compagnie a publié,

depuis 1964, des Cahiers de l'Art brut groupant des monographies illustrées sur la cinquantaine de cas jugés les plus significatifs. Le catalogue comporte 3 973 oeuvres dues à 130 auteurs considérés comme pleinement démonstratifs. S'y ajoutent plusieurs milliers d'oeuvres, dues à plusieurs centaines d'auteurs, formant les « collections annexes », dont le catalogue est en cours d'élaboration. Donnée à la ville de Lausanne en 1971, la collection est présentée depuis 1976 au château de Beaulieu.

BRUYN Bartholomäus ou Barthel,

peintre allemand

(Wesel ? 1493 - Cologne 1555).

Dernier artiste notable de Cologne à l'époque qui fait la transition entre le Moyen Âge et la Renaissance, Bartholomäus Bruyn a travaillé toute sa vie dans cette ville ou dans les environs.

Auteur de tableaux religieux et de portraits, il se forma sous l'influence de peintres néerlandais comme Jan Joost Van Kalcar, Joos Van Cleve et fut par la suite marqué par l'italianisme d'un Scorel ou d'un Heemskerck. Ses grandes compositions religieuses (Retable de la cathédrale d'Essen, 1522-1525 ; Retable de la Crucifixion, 1548, cathédrale de Cologne), à l'imitation des maniéristes nordiques, cèdent le plus souvent à la surcharge et à l'ostentation, mais valent par la précision des physionomies (Retable de la cathédrale Saint-Victor de Xanten, 1528-1535). Bruyn, en effet, se révèle un portraitiste sincère et vigoureux : ses effigies des patriciens colonais, au réalisme intransigeant, restituant l'individualisme du modèle (Johann von Rheidt, 1525, musées de Berlin ; Arnold von Brauweiler, 1535, Cologne, W. R. M.), témoignent d'une probité et d'une finesse d'interprétation dans la meilleure tradition du portrait flamand du XVe s. (Philipp von Gail et Katharina von Gail, diptyque peint vers 1536-1537, Louvre). Leur exceptionnelle valeur documentaire fait de Bruyn le meilleur historiographe de la bourgeoisie de Cologne, au même titre que Cranach pour les princes de Saxe ou Holbein pour la cour d'Angleterre.

BRYEN Camille, peintre et poète français

(Nantes 1907 - Paris 1977).

Il se fixe à Paris en 1926 et publie ses premiers essais poétiques (Opoponax, 1927) en même temps qu'il exécute des dessins spontanés. Il invente bientôt des procédés insolites de création plastique et expose en mai 1934 des

dessins et des collages « Au grenier ». S'il se rapproche un moment des surindépendants et des surréalistes, il reprend plutôt l'action destructrice de Dada en faisant profession d'anti-peinture et d'« abhumanisme », caractérisée comme une « disponibilité absolue »,
downloadModeText.vue.download 109 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

108

attitude qu'il recherchera également dans sa peinture. Dans la continuité de l'esprit dada et surréaliste, il fabrique quelques « objets à fonctionnement » (Morphologie du désir, 1934-1937, Paris, M. N. A. M.) et fait à leur propos une conférence à la Sorbonne en 1937, l'Aventure des objets (publiée chez José Corti). Sa première oeuvre, tachiste avant la lettre, Cire et fumée, est exposée en 1936 au Salon des surindépendants. Bryen aborde la peinture après la guerre en maintenant sa volonté de désintégrer le langage convenu. Son refus de toute expression liée à la figuration l'amène à s'associer aux activités les plus libres de l'art abstrait, bien qu'il n'accepte pas pour lui-même cette définition. Il expose au premier Salon des Réalités nouvelles (1946) et prend une part active, avec Mathieu, aux manifestations de la Non-Figuration psychique (1947-1948), opposée au formalisme géométrique et justifiant ainsi le courant de l'abstraction lyrique. Participant de Véhémences confrontées (1951) et de Signifiants de l'informel (1952), Bryen invente à partir de 1950 une forme d'expression picturale désignée comme « tachiste ». La composition est d'une grande souplesse chez Bryen ; à l'assise géométrique des fonds, généralement en tonalités claires, se superposent des foyers colorés plus denses et brefs, en touches carrées bien affirmées, dont des lignes colorées ponctuées ou continues infléchissent le dynamisme (les Cloîtres du vent, 1966 ; Virgile, 1967). L'effet spatial qui résulte de cette composition atteint, selon Jean Grenier, à un « mysticisme atmosphérique » admettant comme hautes références Venise, Turner et Monet. Simultanément, dans ses très nombreux dessins à l'encre de Chine et dans ses gravures, l'artiste a continué à développer son écriture, faite de concentration et de finesse incisive. Il a illustré plusieurs textes, notamment Vigies de Tzara (1963), Feuilles éparses de René Crevel (1965), Lettres du Nouveau-Mexique (1971) et la Querelle des États (1973) de Michel Butor, l'Imitation de Notre-Dame la Lune de Jules Laforgue (1974).

Bryen est représenté à Paris (M. N. A. M. et musée d'Art moderne de la Ville), dans les musées du Havre, de Lyon, de Lille. Le M. N. A. M. lui a consacré une rétrospective en 1973.

BUCHHEISTER Carl, peintre allemand

(Hanovre 1890 - id. 1964).

Après avoir été mobilisé à la fin de la guerre, Buchheister commence à peindre en 1919. Il devient l'ami de Kurt Schwitters en 1921 et réalise ses premières oeuvres abstraites, marquées par l'art de Kandinsky en 1923. Il entre en contact avec Théo Van Doesburg à Hanovre en 1925 et se rapproche des idées du Stijl, comme le montre son tableau Rosa Rechteck Komposition (1927, Ludwigshafen, Wilhelm-Hack Museum), dont la composition est fondée sur des horizontales et des verticales et utilise de grands aplats de couleur à l'intérieur de formes géométriques simples. En 1926, il a sa première exposition personnelle à la gal. Der Sturm à Berlin. Il crée en 1928 avec Kurt Schwitters le groupe d.a.h. (Die Abstrakten Hanover [« les Abstraits de Hanovre »]) dont

les autres membres sont Friedrich Vordemberge-Gildewart, Hans Nitzschke, Rudolf Jahns et César Domela, qui résidait à Berlin. Buchheister réalise quelques-unes de ses oeuvres les plus réussies à cette époque, en particulier le tableau Dreieck Komposition (1928, Museum Ludwig, Cologne), dont le châssis est en forme de triangle équilatéral et la composition entièrement fondée sur des lignes obliques, des aplats de couleur rouge, bleu, jaune, blanche et grise et dont certaines parties sont sablées : ce tableau, tout à fait original dans la production contemporaine, illustre un aspect particulier du constructivisme par la complexité de sa construction, en même temps que par sa recherche de l'instabilité à l'intérieur d'une structure très déterminée. À partir de 1930, Buchheister va s'intéresser de plus en plus à l'utilisation du relief et va expérimenter des matériaux différents de la peinture à l'huile, tels que le Plexiglas et le métal. Des éléments en relief lui permettent de composer avec l'espace, notamment dans son oeuvre intitulée Glas Holz Faden Komposition (1931), dans laquelle il a recours à l'utilisation du cadre, qui, incorporé à la composition, sert de support à un fil tendu devant la surface. En 1933, il réalise le tableau Diagonal Komposition 533 R, intitulé aussi Dornerbild, en hommage au directeur du Provinzial Museum de Hanovre, Alexander Dorner. Cette oeuvre est constituée de lignes obliques qui déterminent des plans dont l'un est réalisé avec de minuscules morceaux

de liège collés. En 1932, Carl Buchheister, de même que Vordemberge-Gildewart, adhère à l'association Abstraction-Création, à Paris. Après la guerre, il évoluera, dans un esprit un peu identique à celui de Willi Baumeister, vers une peinture plus organique. Buchheister est particulièrement bien représenté au Museum Sprengel de Hanovre, au Centre Georges-Pompidou à Paris (M. N. A. M.) et au musée de Grenoble.

BUCHHOLZ Erich, peintre allemand

(Bromberg 1891 - Berlin 1972).

Erich Buchholz, qui a été l'élève de Lovis Corinth à Berlin, a réalisé ses premières oeuvres abstraites dès 1918. Au début des années vingt, il s'intéresse au relief : son tableau Rote Senkrechte (1920, Münster, Westfälisches Landesmuseum) est fait d'un panneau de bois incisé d'un faible creux, rehaussé de feuilles d'or et polychromé. La composition montre des formes simples : cercles, carrés et lignes, dont l'aspect précieux rappelle celui des icônes. En 1921, Erich Buchholz a sa première exposition personnelle à la gal. Der Sturm de Berlin. En 1922, intéressé par l'architecture, il réalise notamment des oeuvres murales en relief, ainsi que des maquettes d'habitations dans un esprit géométrique, en 1924. Il fait partie du milieu constructiviste de Berlin, qui se trouve aussi lié au mouvement Dada. Il expose régulièrement

à Berlin. En 1933, il est interdit d'activité. Après la guerre, il recommence à travailler à Berlin.

BUFFALMACCO Bonamico, peintre italien
(documenté de 1315 à 1340).

Les chroniques anciennes le citent parmi les artistes toscans les plus importants de son temps, doté en outre d'une personnalité fantasque ; mais aucune oeuvre documentée avec certitude ne subsiste de lui, sauf peut-être un ensemble de fresques, difficiles à juger en raison de leur état, dans l'église de la Badia de Settimo (1315). L. Bellosi a proposé de lui restituer la fameuse série de fresques du Campo Santo de Pise (Triomphe de la Mort, Jugement dernier, l'Enfer, la Thébaïde, la Résurrection, l'Ascension), longtemps attribuées à Traini, puis à un bolonais (Longhi) et qui constituent l'un des grands monuments de la peinture du Trecento. Seraient également de lui une fresque (la Madonna avec des saints) au dôme d'Arezzo (1340) et des fresques au baptistère de Parme (Saint Georges et la Princesse). Sa présence en Émilie expliquerait les contacts avec la miniature bolonaise reflétés dans les fresques de Pise et

remarqués par Longhi. Sa puissance expressive le situe en marge des tendances giottesques les plus traditionnelles. C'est un indépendant, mais son influence se remarque à Pise (notamment dans l'oeuvre de Traini), à Florence et à Arezzo. L'hypothèse avancée par Bellosi a été accueillie favorablement par de nombreux historiens.

BUFFET Bernard, peintre français

(Paris 1928 - Tourtour 1999).

Vers 1944, il découvre Permeke, Ensor et Gruber, l'initiateur du « misérabilisme ». En 1946, il expose, pour la première fois, au Salon des moins de trente ans, un Autoportrait. L'année suivante, il est admis aux Indépendants et au Salon d'automne. Ses toiles (Nature morte, 1948, musée de Lille) se distinguent déjà par la rigidité des lignes, l'austérité des tons froids et le sentiment de l'espace. En 1948, soutenu par des collectionneurs, dont le docteur Girardin, il obtient le prix de la Critique et un contrat pour la gal. Drouant-David. En 1949, il expose des natures mortes et, en 1950, se voit consacré par une exposition à New York. Il quitte Paris pour la Provence, où il s'installe à Manosque. Il atteint rapidement la célébrité, et ses oeuvres vont marquer sa génération.

Il a pratiqué également la gravure, illustrant la Voix humaine, de Cocteau, les Chants de Maldoror, de Lautréamont (1952), la Passion (1955). Il a décoré, en 1962, la chapelle de Château-l'Arc à Rousset (Bouches-du-Rhône). On lui doit aussi des décors de théâtre et des costumes pour la Chambre, de Georges Simenon, pour divers ballets de Roland Petit, pour le Rendez-vous manqué, de Françoise Sagan, Patron, de Marcel Aymé, Carmen, de Bizet (à l'Opéra de Marseille). Le meilleur de son oeuvre se situe entre 1948 et 1950. Il est représenté à Paris (M. N. A. M. et musée d'Art moderne de la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

109

Ville), au musée de Grenoble, au M. A. M. de Villeneuve-d'Ascq et au Japon (Surugadaira).

BULGARINI Bartolomeo, peintre italien

(documenté à Sienne et à Florence de 1337 à 1378).

Sous le nom conventionnel d'« Ugolino-Lorenzetti », inventé par B. Berenson, ont été naguère groupées des oeuvres peintes à Sienne entre 1320 et 1370, et présentant des caractères communs, dérivés, d'une part, du style d'Ugolino di Nerio et, de l'autre, de celui de Pietro Lorenzetti. Certains critiques ont détaché de l'oeuvre due à cette personnalité remarquable un groupe de tableaux qui reviendrait à un deuxième artiste, désigné sous le nom du Maestro d'Ovile (d'après la Madone des anges de l'église S. Pietro d'Ovile à Sienne). Selon M. Meiss, Ugolino-Lorenzetti devrait être identifié avec Bartolomeo Bulgarini (connu par des documents de 1337 à 1378 et auteur d'une tablette de Biccherna, de 1353, à l'Archivio di Stato de Sienne). Il est responsable d'un nombre assez important de retables et de petits panneaux d'excellente qualité. Un 1er groupe, sans doute le plus ancien, en rapport avec Ugolino, comprend notamment une Crucifixion de la fondation Berenson à Settignano (Florence), un Polyptyque avec la Vierge et des Saints à l'église S. Croce de Florence, un Polyptyque avec la Vierge (Sienne, Opera del Duomo, provenant de l'église de Fogliano) et les Saints Ansanus et Galganus (Sienne, P. N.).

Un 2e groupe, davantage lié au style des Lorenzetti, comporte un polyptyque provenant de S. Cerbone de Lucques avec la Madone et des Saints partagés entre la N. G. de Washington, la P. N. de Lucques et la Gal. Capitoline de Rome, l'Assomption et deux Madones avec des anges à la P. N. de Sienne ainsi que le retable de S. Pietro d'Ovile.

On a récemment proposé d'identifier le retable placé en 1351 dans la chapelle Saint-Victor de la cathédrale de Sienne et attribué à Bulgarini par un document du XVI s. avec un polyptyque aujourd'hui démembré et dont les éléments étaient attribués au Maître d'Ovile ou à Ugolino-Lorenzetti (Adoration des bergers, Fogg Art Museum, Cambridge ; Saint Victor, Sainte Corona, Copenhague, S. M. f. K. ; Crucifixion, Louvre ; Scène de la vie de saint Victor, Francfort, Städel Inst.). Cette proposition fort convaincante lève tous les doutes sur l'identité de l'artiste et l'unité de son oeuvre. On peut le considérer comme le principal peintre siennois du milieu du XIVe s., assurant la transition entre les grands maîtres du début du siècle et ceux qui prennent la relève après la peste de 1348.

BUNEL (les), peintres français.

François II, dit Bunel le Jeune (Blois v. 1522 - Paris ? 1599). Fils de Jean, valet de chambre et peintre d'Henri de Navarre, le futur

Henri IV, il fut le portraitiste officiel du roi entre 1583 et 1599 (ses portraits sont connus par la gravure : Théodore de Bry [1587], S. B. Mazza [1590], et par un dessin [Paris, B. N.]). On lui attribue de rares peintures (Henri IV enfant, Versailles) et l'original de la Procession de la Ligue (musée de Rouen,

donation Baderou), maintes fois répétée. Charles Sterling lui a attribué l'invention de tableaux de genre connus aujourd'hui par de nombreuses copies ou répliques de mains différentes (Troupe de comédiens italiens, musée de Béziers ; Gabrielle d'Estrées et la duchesse de Villars, Louvre ; Sabina Poppea, musée de Genève ; Jeune Femme à la toilette, musée de Dijon ; Femme entre les deux âges, musée de Rennes).

Jacob ou Jacques (Blois 1558 - Paris 1614), frère de François II, aurait travaillé, selon son élève Claude Vignon, à l'Escorial, puis à Rome. Ses oeuvres exécutées à Blois (choeur de l'église des Capucins), à Paris (avec Toussaint Dubreuil, en collaboration avec sa femme Marguerite Bahuche), à la Petite Galerie du Louvre et au Cabinet doré de la reine Marie de Médicis (avec Ambroise Dubois et Guillaume Dumée), à Saint-Séverin (choeur et nef), aux Feuillants Saint-Honoré (Assomption), aux Grands-Augustins (Descente du Saint-Esprit) ont disparu. Son nom apparaît sur quelques dessins : Portrait d'homme (Louvre). Le Buste d'Henri IV, gravé par Th. de Leu (1605), peut donner une idée de sa manière. Un autre Portrait d'Henri IV, en pied (dessin, Louvre), peut être une étude préparatoire de Bunel pour la Petite Galerie du Louvre. Peintre d'Henri IV, Bunel, qui avait acquis une grande réputation, fut l'une des figures importantes en France à la fin du XVIe siècle.

BUONARROTI Michelangelo →
Michel-Ange

BUONCONSIGLIO Giovanni

(dit il Marescalco), peintre italien

(Montecchio Maggiore, Vicence, v. 1465 - Venise 1536/1537).

Il doit son surnom au métier de son père, Domenico, maréchal-ferrant. Il travailla dans le milieu provincial de Vicence, où il subit l'influence directe de Bartolomeo Montagna. À partir de 1494, sa présence est attestée à Venise, où, au contact de Giovanni Bellini et des Vivarini, son style s'affine (Les Saints Sébastien,

Roch et Laurent, Venise, S. Giacomo dell'orio ; Saints Cosme, Thècle et Benoît, 1497, Venise, Accademia). La structure « bellinienne » et le chromastime plus fondu adoucissent la solidité, héritée de Montagna, de la Madone avec des saints (1502, musée de Vicence). Il doit aussi sa réputation à la tragique Pietà (id.), à certains portraits d'une grande intensité (Portraits d'homme, Rome, Gal. Capitoline) et aux fresques de la cathédrale de Montagnana (Padoue).

BURAGLIO Pierre, peintre français

(Charenton 1939).

Après ses études à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, il travaille dans l'atelier de Roger Chastel, où il coudoie les artistes des mouvements Supports/Surfaces (Vincent Bioulès, François Rouan, Claude Viallat) et B. M. P. T. (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni). Sous cette influence, son oeuvre rompt avec la forme traditionnelle, et Buraglio se livre

à une déconstruction du code pictural en ses divers composants (toile, châssis, pigments) afin de rendre compte de la vérité matérielle de l'oeuvre. En 1964 apparaissent les « Recouvrements », superposition d'une peinture sur une peinture, puis les « Agrafages », qui sont une série de toiles découpées puis rassemblées comme dans Agrafage (1966, musée de Toulon), enfin les « Camouflages » à partir de 1968 (Mondrian camouflé, 1968). En 1969, Buraglio cesse tout travail pictural pour se consacrer à une activité politique militante et ce n'est qu'en 1974 qu'il se remet à peindre en utilisant des objets de récupération porteurs de picturalité : châssis et cadre imprégnés de couleur, fenêtres aux vitres bleues, rouges et vertes (Châssis recto-verso, 1974-1975, musée de Grenoble ; Fenêtre, 1980, Paris, M. N. A. M. ; Fenêtre, 1987). Avec modestie et sobriété, Buraglio fait une oeuvre qui offre une profusion de possibilités.

BUREN Daniel, artiste français

(Boulogne-sur-Seine 1938).

Buren se fait connaître en remportant le prix de la Biennale des jeunes en 1965. En novembre 1965, puis en automne 1967 avec Mosset, Parmentier et Toroni (B. M. P. T.), il présente des bandes verticales, égales, blanches et de couleurs alternées. Ce motif est adopté intuitivement et peut être exécuté par quiconque. Il ne se réfère à rien et constitue un fait visuel primaire. Refusant la peinture de chevalet en

tant qu'objet d'échange typique de la société capitaliste, Buren a réalisé dans le monde entier des centaines de présentations où l'intérêt était chaque fois porté sur le lieu dans lequel est montrée l'oeuvre. Le motif de bandes colorées peut être appliqué sur les supports les plus variés (toile, papier, plastique transparent) et toujours, par son adaptation à l'espace, il attire l'attention sur une caractéristique de cet espace. C'est en général dans le cadre des musées et des galeries que Buren est amené à montrer son travail, remettant ainsi perpétuellement en question le concept d'oeuvre d'art et ses limites. Avec une constante rigueur, il se démarque très nettement de tout ce qui rattache l'artiste à la tradition romantique. Il a très nettement défini ses positions dans plusieurs textes : Limites critiques, Paris, gal. Yvon Lambert, 1970 ; À partir de là, musée de Mönchengladbach, Allemagne, 1975 ; Discordance/cohérence (en collab. avec R. M. Fuchs), Eindhoven, Van Abbe Museum, 1976 ; Rebondissements, Bruxelles, 1977. Chaque exposition est l'occasion d'une réflexion, qui porte le plus souvent sur les contradictions inhérentes aux institutions culturelles : intérieur-extérieur (le musée et la rue), le mur et la peinture (l'accrochage), le déplacement de l'oeuvre et sa transformation dans le temps. En 1977, le M. N. A. M. de Paris a acquis et réalisé un projet de Buren, les Couleurs, qui consiste en 15 drapeaux, présentant des bandes verticales, accrochés sur divers bâtiments et monuments de Paris et visibles du Centre Pompidou soit à l'oeil nu, soit au moyen de trois télescopes. À partir des années quatre-vingt, notamment depuis « Points de vue », sa première grande exposition à l'A. R. C. (musée

downloadModeText.vue.download 111 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

110

d'Art moderne de la Ville de Paris, 1983), vaste dispositif en corridor cachant l'architecture du lieu et ouvrant sur divers points de vue, et le « Labyrinthe » (Kunsthalle de Berne, 1983), le travail de Buren s'est considérablement amplifié. Selon son principe, Buren va adapter son « outil visuel » à des lieux monumentaux et prestigieux en réalisant des interventions in situ de plus en plus plastiques, ludiques et décoratives, appellation qu'il revendique pleinement, préférant se confronter à cette notion, qu'il considère dans son sens noble et non restrictif, plutôt que de l'éluder (château des ducs d'Épernon, Cadillac, 1984-1985 ; château de Rivoli, 1985 ; Ushimado, Japon, 1985 ; Paris, M. N. A. M. ; Grenoble, musée, 1986 ; Paris,

musée des Arts décoratifs, 1987). La commande publique controversée du Palais-Royal, Deux Plateaux (1986), lui a valu la reconnaissance du grand public et, à la Biennale de Venise de 1986, Buren a reçu le prix du meilleur pavillon étranger. Des « photos-souvenirs » documentent les oeuvres, qui, la plupart du temps, sont éphémères. Cependant, elles ne remplacent pas l'oeuvre et ne sont ni exposées ni vendues. Une importante exposition lui est consacrée (Bordeaux, C. A. P. C.) en 1991.

BURGIN Victor, artiste britannique

(Sheffield 1941).

Des études à la Royal Academy of Art (1962-1965) de Londres, puis à l'université Yale (1965-1967), mènent Burgin à une première série d'oeuvres où il analyse le processus de la perception à travers l'objet représenté et ses modes de représentation (Photopath). À partir de 1970, Burgin se concentre sur la forme linguistique, créant des structures ouvertes : Narratif Pièce (18 propositions) [1970], où un enchaînement de propositions écrites suit une progression incluant une réflexion du spectateur sur la proposition de base.

Cet intérêt pour l'acte d'appréhension de la réalité et de l'oeuvre par le spectateur se retrouve, à partir des années soixante-dix, dans une série de travaux mêlant texte et photographie ; ce recyclage et l'« appropriation » d'images publicitaires, combinés à des textes traitant des relations sociales, et créant un effet de distanciation pour le spectateur, sont renforcés par la mise en cause de l'espace d'exposition traditionnel (Possession, affiche tirée à 500 exemplaires et placée dans les rues de Newcastle upon Tyne, 1976). Cet intérêt pour l'espace social (U. K. 76) est redoublé, dans de nombreuses oeuvres juxtaposant texte et photographie, par un intérêt sur les formes de pouvoir et la sexualité (Zoo 78, 1978). Combinant l'histoire, la narration, la psychanalyse (In Lyon, 1980 ; À Grenoble, 1981 ; Gradiva, 1982), il réalise des oeuvres comme Olympia (1983) ou The Bridge (1984) basées sur la logique constructive du rêve : association, condensation. Le retour à la peinture s'effectue dans des oeuvres telles que Office at Night, où Burgin continue à jouer sur les juxtapositions de langage en confrontant peinture, photographie et pictogramme, faisant récemment appel au traitement par ordinateur de l'image réduite à l'état de silhouettes découpées en Formica (Park Edge, 1988). Son

oeuvre a été présentée à Eindhoven, Van Abbe Museum (1978), et à Londres, I. C. A. (1986).

BURGMKMAIR Hans, peintre allemand

(Augsbourg 1473 - id. 1531).

Principale figure du groupe des artistes « italiens » de l'école d'Augsbourg, Hans Burgkmair a joué dans cette ville le même rôle que Dürer à Nuremberg : il est l'un des premiers à avoir introduit au nord des Alpes les conceptions artistiques de la Renaissance. Formé par son père, Thomas, il poursuit son apprentissage auprès de Schongauer, à Colmar, v. 1488, puis se rend, quelques années plus tard, en Italie. Admis dans la gilde des peintres d'Augsbourg en 1498, c'est à lui – ainsi qu'à Hans Holbein l'Ancien – que les dominicaines du couvent de Sainte-Catherine font appel pour peindre le cycle des basiliques de Rome (Basilique Saint-Pierre, 1501 ; Basilique Saint-Jean-de-Latran, 1502 ; Basilique Sainte-Croix, 1504 ; musée d'Augsbourg). De nouveau en Italie entre 1506 et 1508, Hans Burgkmair séjourne à Venise et à Milan.

L'influence de la peinture italienne s'affirme dès lors de plus en plus dans son oeuvre, que ce soit dans le modelé presque léonardesque, la lumière chaude et dorée des deux Vierges à l'Enfant (1509-1510, musée de Nuremberg) ou dans la riche architecture Renaissance de son Retable de tous les saints (1507, musée d'Augsbourg). Au retour de son voyage en Italie, l'artiste se consacre un temps presque exclusivement à la gravure sur bois, puis, v. 1518-1519, exécute deux retables importants : Saint Jean l'Évangéliste à Patmos et la Crucifixion (Munich, Alte Pin.), où l'ampleur et la monumentalité de certaines figures s'allient à la beauté des paysages.

Les dernières créations de Burgkmair révèlent, toutefois, l'abandon de cette mise en scène dramatique mais sobre et le retour à une composition plus touffue (Esther devant Assuérus, 1528, Munich, Alte Pin.). Si, dans le domaine du portrait, Burgkmair semble avoir peu produit – l'étrange et macabre Portrait de l'artiste et de sa femme (1529, Vienne. K. M.) est maintenant donné à Furtnagel –, en revanche il eut une activité non négligeable comme graveur. Au service de Maximilien Ier, il exécuta de nombreux dessins destinés à la gravure, parmi lesquels la longue suite du Triomphe (135 planches, gravées par divers artistes, 1515-1519, mais seulement publiées en 1796) est un véritable monument à la gloire impériale. Parmi ses nombreux bois gravés, mentionnons également un exceptionnel Saint Georges. Outre ses gravures pour la Généalogie, le Weiss

Kunig et le Theuerdank, il convient d'accorder une mention spéciale au célèbre clair-obscur qu'est la Mort étrangleuse, d'une violence et d'une recherche d'expression qui rangent l'artiste parmi les meilleurs graveurs de son temps.

BURIN.

La gravure au burin (dite « burin ») a longtemps été considérée comme la part la plus noble de l'art de l'estampe. Elle permet beau-

coup de netteté et de force dans le trait, des nuances délicates, un ton varié.

Le burin du graveur est un instrument composé d'une tige d'acier dur en forme de carré ou de losange. Une des extrémités est taillée en oblique à 45° pour former une pointe tranchante ; l'autre est tenue par un manche de bois en forme de champignon, coupé d'un côté pour que l'instrument puisse se coucher sur la planche, qui est généralement de cuivre. Le graveur tient dans le creux de la main le manche du burin, qui doit former avec la planche un angle de 5 à 10°. La planche est généralement posée sur un coussinet, ce qui permet de la faire tourner et avancer d'une seule main, tandis que l'autre, qui tient l'outil, bouge très peu. Le burin lève un copeau de cuivre ; c'est dans le sillon ainsi obtenu que se loge l'encre qui marque sur l'épreuve. Le buriniste dispose de plusieurs burins, mais le burin carré peut servir à presque tous les travaux ; ce sont surtout les variations de pression et d'angle qui donnent au trait ses inflexions. Au XVIIe s., Claude Mellan obtenait ainsi ses ombres par la variation de traits parallèles sans hachures croisées. Il grava même une Sainte Face d'un seul trait en spirale. Les burins très fins soulèvent de chaque côté du sillon une légère crête, qu'il est nécessaire d'enlever avec soin au grattoir pour conserver au trait toute sa pureté.

BURNE-JONES sir Edward,

peintre britannique

(Birmingham 1833 - Fulham 1898).

Il fit ses études à la King Edward's School de Birmingham. À l'origine, il se destinait aux ordres, mais, à Oxford, il se lia avec William Morris, avec qui il partageait la même admiration pour l'illustration d'Elfin Mere d'Allingham, exécutée par D. G. Rossetti. En 1855, les deux amis se rendirent en France, notamment à Beauvais, où Burne-Jones admira la cathédrale, symbole de l'art médiéval, à la suite de quoi tous deux décidèrent de s'abandonner à leur vocation

artistique. Rossetti, dont il fit la connaissance en 1856, l'encouragea à peindre. Ils fondèrent alors avec Morris le second groupe préraphaélite et, conformément à leur esthétique néo-médiévale, exécutèrent les fresques de l'Oxford Union (1857). Burne-Jones s'inspirait encore de Rossetti, comme on peut le voir dans Clerk Saunders (1861, Londres, Tate Gal.), mais, après deux voyages en Italie (1859 et 1862, ce dernier avec Ruskin), il commença à s'intéresser aux primitifs italiens, en particulier à Botticelli et Mantegna, sans ignorer pourtant Michel-Ange. Membre de la Royal Water Colour Society de 1864 à 1870, il se révéla par ses peintures à l'huile lors de l'exposition inaugurale à la gal. Grosvenor, où il exposa 8 toiles en 1877. Il exposa durant dix ans dans cette galerie, foyer du nouveau préraphaélisme, puis à la New Gallery. Sa réputation grandit et atteignit son apogée quand on le désigna, avec Leighton, représentant de la Grande-Bretagne à l'Exposition internationale française de 1882 à Paris, où il avait déjà exposé à l'Exposition universelle de 1878 (l'Enchantement de Merlin, 1874, Port Sunlight, Lady Lever Art Gal.). Il fut anobli en 1894. À cette époque, il dessinait pour Morris,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

111

son oeuvre la plus remarquable étant l'illustration de Chaucer pour la Kelmscott Press (1896). Il avait en effet été avec Webb et Morris l'un des directeurs de la firme fondée par ce dernier en 1861. Il y eut une forte influence stylistique, en même temps que cette activité orientait ses propres recherches. Refusant la réalité contemporaine (sauf pour de rares portraits), il illustre des sujets médiévaux ou antiques, mais toujours chargés d'un symbolisme qui doit beaucoup à la poésie de W. Morris. Il peint volontiers des cycles évoquant, en plusieurs épisodes, un mythe ou une légende : l'Histoire de Pygmalion (1869-1879), au City Museum de Birmingham ; The Briar Rose (« la Belle au bois dormant » d'après Tennyson), suite de 6 tableaux peints de 1871 à 1890 et dont l'exposition à Londres en 1890 fit sensation (Buscot Park, coll. lord Farington ; une deuxième série en 3 tableaux au musée de Ponce à Porto Rico) ; l'Histoire de Persée, en 11 compositions inspirées par le Paradis terrestre de Morris, peintes à partir de 1875 pour lord Balfour et qui se trouvent auj. à la Staatsgal. de Stuttgart (une deuxième série, à l'aquarelle, au musée de Southampton).

Parmi ses autres peintures les plus significatives, on doit citer : le Miroir de Vénus (1872-1877, Lisbonne, Fond. Gulbenkian), Laus Veneris (1873-1875, musée de Newcastle), l'Escalier d'or (1880, Londres, Tate Gal.), le Roi Cophetua et la mendiante (1884, id.), qui est sans doute son oeuvre la plus populaire, la Roue de la Fortune (1883, musée d'Orsay), le Jardin de Pan (1887, Melbourne, N. G.), l'Amour sur les ruines (1894, Wightwick Manor, National Trust). Il fut, comme la plupart des préraphaélites, un dessinateur inventif et sensible, notamment dans l'aquarelle (The Flower-Book, 1882-1898, British Museum), et il réalisa aussi de nombreux cartons pour des vitraux (églises de Dundee, de Gasthampstead, d'Allerton et d'Édimbourg) et des tapisseries.

Burne-Jones connut une gloire internationale, ses contemporains jugeant irrésistible la grâce de ses figures pensives, d'une beauté idéale évoquant nostalgiquement le passé. Après une période d'oubli, voire de mépris, l'oeuvre de Burne-Jones retrouve de nos jours des admirateurs fervents, à la faveur du renouveau d'intérêt ressenti pour le symbolisme, dont il fut l'un des prophètes (un artiste comme Khnopff lui doit beaucoup), et parce qu'on perçoit plus clairement aujourd'hui la prenante singularité de sa vision poétique et le modernisme de son style, lié aux recherches les plus audacieuses de l'Art nouveau. Des rétrospectives ont été consacrées à l'artiste en 1975-1976 (Londres, Southampton, Birmingham) et en 1998-1999 (New York, Paris).

BURRA Edward, peintre britannique

(Rye 1905 - id. 1976).

C'est au cours de ses études au Royal College of Art de Londres (1923-1925) qu'il s'intéressa au Dadaïsme et surtout à l'oeuvre de George Grosz (Tarts, 1923 ; Keep Your Head, 1930, Londres, Tate Gal.). Pendant les années trente, il séjourna souvent dans les pays du sud de l'Europe (Espagne, Italie, France), où la vie des

bas-fonds devint une source constante d'inspiration : Three Sailors at a Bar (1930) montre l'excellence de son dessin aux contours nets et l'observation minutieuse du détail. En 1933, il participe aux manifestations du groupe Unit One fondé par son ami Paul Nash et, en 1936, est représenté à l'exposition internationale du surréalisme organisée à Londres par Herbert Read. À la fin des années cinquante, il s'installe définitivement à Rye et s'intéresse aux natures mortes et aux paysages, qu'il exécute la plupart du temps à l'aquarelle, retrouvant ainsi la tra-

dition britannique du paysage (Winter, 1964, Londres, Arts Council of Great Britain). En 1973, une rétrospective de son oeuvre a eu lieu à la Tate Gallery. Edward Burra est représenté dans les principaux musées et collections particulières britanniques.

BURRI Alberto, peintre italien

((Città di Castello 1915 - Nice 1995)).

Après une formation de type scientifique, il effectue ses premières recherches picturales en 1944, durant sa détention aux États-Unis. Établi à Rome en 1948, il développe après 1950 la technique du collage et introduit dans sa peinture l'utilisation d'éléments hétéroclites empruntés à la réalité quotidienne : matières vulgaires dégradées par l'usage tel que bois brûlé et chiffons (première série des Tableaux noirs), toile à sac lacérée et papier calciné (série des grandes Toiles à sac, 1952-1956, auxquelles il ajoute de vastes taches rouges). Ses recherches, qui intéressent immédiatement la critique, font naître ses réflexions sur l'« esthétique du déchet », déterminantes pour l'art brut et le nouveau réalisme. Entre 1950 et 1960, la peinture d'avant-garde européenne, et surtout la peinture espagnole, est particulièrement sensible à cette nouvelle forme de langage pictural. À cette époque, il s'établit un étroit courant d'échanges entre l'oeuvre de Burri et les mouvements les plus avancés de la peinture : son itinéraire correspond à l'évolution de l'art brut, du tachisme et de l'Informel. Il assimile et développe ces expériences en les soumettant toujours à une rigoureuse logique picturale et conserve au tableau sa signification traditionnelle. À partir de 1956, il inaugure le thème des Combustions en même temps que la série des Fers ; dans ses oeuvres plus récentes, il utilise même les matières plastiques, qu'il intègre dans ses compositions. Burri atteint alors un équilibre personnel entre le geste fortuit et un savant support formel (Grand Blanc plastique, 1969). Après ses travaux sur l'argile séché et crevassé, ses oeuvres des années 1970-1980 à base de Cello-tex retrouvent curieusement l'usage de certains motifs graphiques traditionnels (spirale) ou présentent sous forme stylisée des évocations du corps féminin ou de motifs sexuels.

Fondateur du groupe Origine en 1951, il a participé à toutes les manifestations du mouvement. Il expose d'abord à Rome en 1947 (gal. Margherita), puis à New York (gal. Marlborough) et à Paris (gal. de France). Une première rétrospective a eu lieu en 1960 à la Biennale de Venise, suivie notamment en 1972 par

celles de Turin et de Paris. Burri est représenté

dans la plupart des grands musées des États-Unis (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum ; Pittsburgh, Museum of Art et Carnegie Inst. ; Buffalo, Albright-Knox Art Gal.) et d'Europe (Londres, Tate Gal. ; Rome, G. A. M. ; Paris, M. N. A. M.).

BURY Pol, artiste belge

(Haine-Saint-Pierre 1922).

Il suit les cours de l'école des Beaux-Arts de Mons en 1938 et fait la connaissance du poète Achille Chavée en 1939. Il subit l'influence de Magritte et, en 1945, participe à l'Exposition internationale du surréalisme. En 1949, il collabore aux activités du groupe Cobra, mais, dès 1945, il avait abordé les problèmes du mouvement dans la peinture. Il participe en 1955, avec des oeuvres abstraites utilisant des éléments mobiles, à l'exposition « Le Mouvement », organisée à Paris par la gal. Denise René, en compagnie d'Agam, de Soto et de Tinguely. Son oeuvre appartient ensuite au mouvement cinétique, dont il sera l'un des représentants les plus originaux. Ses sculptures, en bois ou en métal, sont composées d'éléments géométriques mus par des moteurs électriques. Les points, les boules mais aussi les tiges, les bâtons, les colonnes sont associés à des supports de formes libres. L'idée est souvent de créer une image paradoxale reposant sur un contre-sens ou une impossibilité (défi à l'apesanteur, équilibre irréalisable) qui témoigne bien des origines surréalistes de l'artiste. Toutes ces oeuvres sont animées d'un mouvement lent, organique qui déplace les éléments de façon quasi imperceptible.

BUSCH Wilhelm, dessinateur et peintre

allemand

(Wiedensahl, près de Hanovre, 1832 -

Mechtershausen, près de Seesen, 1908).

Busch est l'humoriste le plus populaire et le plus important de l'Allemagne du XIXe siècle. Formé tout d'abord à l'Académie de Düsseldorf, il entra en 1852 à l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers, dans l'atelier de Wappers ; là, il fut profondément marqué par les maîtres du XVIIIe s. (Rubens, Brouwer, Téniers et surtout Hals). À Munich où il fut élève à l'Académie en 1854, il adhéra à l'association des artistes Jung München, qui publia ses premières caricatures. Ses histoires en images parurent d'abord dans

Fliegende Blätter (l'Hiver dur, 1858) et dans Münchener Bildermorgen. En 1865, la publication de Max und Moritz le rendit célèbre. Tout en conservant un atelier à Munich, Busch se retira dans son village natal, qu'il ne quitta qu'en 1898 pour Mechtershausen. Il y réalisa ses histoires les plus connues : Saint Antoine de Padoue (1870), Die fromme Helene (la Pieuse Hélène, 1872), Tobias Knopp, Julchen (1876), Fipps der Affe (Fipps le Singe, 1879), Plish und Plum (1882), Balduin Bährlamm, Maler Klecksel (le Peintre Klecksel, 1884). Satiriques, elles dénoncent l'imperfection du caractère humain, bien au-delà de la petite bourgeoisie du Biedermeier, où l'artiste les a situées. Son observation aiguë trahit le pessimisme d'un Schopenhauer, souvent atténué par un humour noir. Le dessin au trait, ferme et simplifié, qui se prête aussi à

downloadModeText.vue.download 113 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

112

des flexions expressives, est accompagné par des vers devenus des citations célèbres. Busch, qui continua de peindre, cacha au public ses tableaux, qui ne furent connus qu'après sa mort. Ce sont des paysages et des personnages dans l'esprit hollandais, traités d'une touche libre et véhémente, et imprégnés d'une atmosphère lumineuse. Il a laissé une autobiographie (Was mich betrifft, 1886, Frankfurter Zeitung) reprise en 1893-1894 (Von mir über mich). Son oeuvre dessiné et peint est conservé au Wilhelm Busch Museum, fondé en 1937 à Hanovre.

BUSTAMANTE Jean-Marc, artiste français

(Toulouse 1952).

Après des études en sciences économiques à Toulouse (1969-1972), Bustamante s'initie à la photographie auprès de Denis Brihat (1973-1975) puis devient assistant du photographe et réalisateur William Klein. Entre 1977 et 1982, il réalise près de Barcelone un premier ensemble de cent vingt photographies en couleurs, de grand format, qui explorent en détail des paysages suburbains « sans qualités ». Intitulées Tableaux, elles seront présentées comme tels, c'est-à-dire encadrées et mises sous verre. Après cette réflexion sur la capacité de la photographie à assurer le statut du tableau, l'artiste entame en collaboration avec Bernard Bazile un travail très diversifié sur l'objet, diffusé sous le label « Bazilebustamante » (1983-1987). Son itinéraire en solo reprend avec la série des Intérieurs (1988), où des objets-meubles

inutilisables côtoient des Paysages (1988-1993) qui, à aucun moment, ne donnent à voir une représentation d'un paysage, sauf à y projeter un paysage intérieur. Il s'agit en effet de reliefs muraux, ou de sculptures indépendantes non figuratives, réalisés dans des matériaux variés (bois, acier peint, caoutchouc) et disposés selon des configurations géométriques. Les Sites (1991-1992) s'y rattachent, mais les reliefs y ont rejoint le sol. Traditionnellement attaché au tableau et au figuratif, le genre du paysage se voit ainsi doublement transgressé. La photographie va pourtant réintroduire le figuratif dans l'oeuvre de Bustamante. Elle se cantonne aux deux dimensions dans les Tableaux de 1991 ayant pour sujet unique des cyprès, et dans la série de Lumières (1987-1994) où une image floue sérigraphiée en noir et blanc sur du Plexiglas est fixée quelques centimètres en avant du mur. En se mettant à l'horizontale dans des dispositifs sculpturaux (boîtes, tables, etc.), elle s'octroie en revanche une dimension sculpturale dans certaines oeuvres des séries Stationnaires (1991), Ouvertures (1992) ou encore Container (1993). À partir de 1990, Bustamante mène de concert une activité d'enseignant, à la Rijksakademie d'Amsterdam jusqu'en 1996, puis à l'École nationale des beaux-arts de Paris. Son oeuvre a été montrée à Paris en 1990 (musée d'Art moderne de la Ville) et en 1996 (G. N. du Jeu de Paume), mais aussi à la Documenta de Kassel (1987 et 1992), à Berne en 1989 (Kunsthalle), à Krefeld en 1990 (Museum Haus Lange), à Eindhoven en 1992 (Van Abbe Museum), à Chicago et à Toronto

en 1993 (Renaissance Society et Art Gallery of York University).

BUTINONE Bernardino, peintre italien

(Treviglio v. 1450 ; documenté de 1484 à 1507). Ses deux oeuvres principales : le grand polptyque de l'église S. Martino de Treviglio (commandé en 1485, non achevé de payer en 1507) et les fresques (Scènes de l'histoire de saint Ambroise, chapelle Griffi de l'église S. Pietro in Gessate à Milan, 1489-1493), très endommagées en 1943, ont été réalisées avec la collaboration d'un autre peintre de Treviglio, Bernardino Zenale, avec lequel Butinone travaille de manière régulière à partir de 1485. Dans cet ouvrage commun, Butinone représente essentiellement l'apport des écoles de Padoue et de Ferrare. Après une première période influencée par Foppa, mais où se retrouvent toujours des réminiscences padouanes (triptyque avec la Madone, saint Vincent et saint Bernardin, date peu lisible, faussement déchiffrée 1484, Brera), cette tendance s'affirme dans une série

de petits panneaux avec des Scènes du Nouveau Testament (Londres, N. G. ; musées de Vicence, de Bergame, de Brooklyn, de Chicago, d'Édimbourg, de Pavie : coll. part.) et dans 2 grandes pale avec la Madone sur un trône (Milan et Isola Bella, coll. part.). Butinone fut le principal intermédiaire entre la culture ferraraise et les Lombards de la fin du XVe s. et du début du XVIe s., de Bramantino à Gaudenzio Ferrari.

BUYTEWECH Willem Qietersz,

peintre et graveur néerlandais

(Rotterdam 1591/1592 - id. 1624).

Parti, à une date que l'on ignore, pour Haarlem, où il s'inscrit à la gilde en 1612, il retourne en 1617 à Rotterdam ; il y finira ses jours non sans voyager souvent à travers la Hollande, notamment à Scheveningen, à La Haye, à Nordwijk. Il semble aussi être resté en contact avec Amsterdam, centre des principales éditions littéraires (Buytewech connut une importante activité d'illustrateur), et surtout avec Haarlem. Ses tableaux sont peu nombreux : seuls 8 d'entre eux sont authentiques, et presque tous représentent, avec une tendance souvent moralisatrice et allégorique, des sociétés galantes, dont les costumes et les attitudes évoquent la préciosité des premières années du siècle. Ces tableaux sont essentiels dans l'évolution de la peinture de genre, telle que la pratiqueront à Haarlem un Dirck Hals et à Amsterdam les Codde, Duyster, Molenaer et Duck ; ils attestent l'indéniable modernité de Buytewech, qui se place ainsi au centre de tous les nouveaux courants qui animent l'art hollandais. En dehors des musées de Berlin et de Budapest, c'est surtout aux Pays-Bas que l'on peut voir ses oeuvres, au Rijksmuseum, à Rotterdam (B. V. B.), ainsi qu'au musée Bredius de La Haye : Joyeuse Compagnie représentant aussi les « Quatre Sens » (v. 1620).

Mais le talent de Buytewech se manifeste davantage dans ses nombreux dessins, d'un graphisme toujours spirituel et nerveux, élégant dans sa sécheresse un peu saccadée et qui en fait bien le contemporain d'un Callot et d'un

Bellange ; il cherche comme eux, sans vraiment y parvenir, à atteindre un réalisme affranchi du formalisme maniériste, comme en témoignent la suite d'amusantes silhouettes masculines conservées dans les cabinets de Dessins de Hambourg, de Rotterdam et de l'Institut néerlandais de Paris, ou bien la série de dessins des cabinets de Berlin et de Brême. Il faut mention-

ner également de très belles études de paysages souvent inspirées d'Elsheimer et qui dénotent d'indéniables rapports avec l'art fantastique d'Hercules Seghers (Londres, British Museum et Courtauld Inst.). Il s'agit parfois d'un accord très heureux entre le paysage et la scène de genre, comme dans les dessins des Saisons et des Éléments, qui furent gravés par Jan Van de Velde (l'Été, 1622, cabinet des Dessins de Berlin ; l'Air, Rotterdam, B. V. B.).

BYLERT Jan Van, peintre néerlandais

(Utrecht 1597/1598 - id. 1671).

Élève de son père, peintre verrier, puis d'Abraham Bloemaert, il est signalé à Rome en 1621 où il peint un tableau de genre, l'Introduction d'un nouveau membre à la Schildersbent (Rijksmuseum), où il glisse son autoportrait. De retour à Utrecht en 1624, il s'inscrit en 1630 à la gilde, dont il est le doyen de 1632 à 1635. Nettement affilié au mouvement caravagesque dans ses premières oeuvres : Saint Sébastien (Vienne, Gal. Harrach), Vocation de saint Matthieu (Utrecht, église vieille-catholique de Sainte-Marie), il pratique assez vite un caravagisme fort personnel, teinté de classicisme, insistant sur les couleurs froides et claires plutôt que sur de purs contrastes de lumière et d'ombre, à l'aide d'une facture lisse qui souligne nettement, parfois même avec sécheresse, le contour des formes. En 1635, avec le Festin de Cléopâtre, tableau dur, précis et rhétorique (Berlin), Bylert s'affirme en pleine possession de son style. Le peintre n'évite d'ailleurs pas toujours une certaine lourdeur des formes et une vulgarité des expressions, très caractéristiques de sa manière. Mais la Vierge et l'Enfant de Brunswick (Herzog Anton Ulrich-Museum) [qui a pu être attribuée à Vouet, puis à Champaigne] donne la meilleure idée de ce caravagisme académisant et apaisé où l'on perçoit en effet une certaine résonance française. Le registre de Bylert est assez varié, allant des sujets traditionnels de concerts, festins ou scènes de moeurs à petites figures (l'Entremetteuse, musée de Lyon ; les Cinq Sens, musée de Hanovre) aux scènes mythologiques, historiques ou religieuses (nombreuses Vierges à l'Enfant), en passant par les figures isolées de Bergères ou les Musiciennes vues à mi-corps, si fréquentes chez les Utrechtois (Marketenster, musée d'Utrecht ; Joueuse de luth, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum ; Bergère, musée de Dunkerque). Bylert a peint également des portraits, le plus souvent à des dates tardives (1637-1647, 1649), dans un style sage, voisin de celui de Honthorst, mais avec une grande finesse de ton, tel l'Inconnu du musée

de Göttingen. Au musée d'Utrecht, on peut
downloadModeText.vue.download 114 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

113

voir des exemples de tous les genres traités par
Jan Van Bylert.

BYZANTINE (PEINTURE) [330-1453].

Le 11 mai 330, l'empereur Constantin Ier le Grand inaugurait solennellement Constantinople, qu'il avait fondée sur les rivages du Bosphore, sur l'emplacement de l'ancienne colonie grecque de Byzance. Lui-même et ses successeurs dotèrent la « Nouvelle Rome » de nombreux édifices religieux et civils, mais, pendant les premiers siècles de son existence, Constantinople ne semble pas avoir joué un rôle dans la formation de l'art chrétien. C'est à Rome, jusqu'à l'écroulement de l'empire d'Occident (476), dans les grandes cités hellénistiques de l'Orient – Antioche, Éphèse, Alexandrie – et en Palestine, sur les Lieux saints, que l'art chrétien prit naissance et se développa. Avec la consolidation de l'Empire sous la dynastie justinienne et tout particulièrement sous le règne de Justinien (527-565), Constantinople commença à occuper une place de premier plan et devint bientôt le centre principal où s'élaborèrent les idées et les formes de l'art impérial et de l'iconographie chrétienne. Il est vrai qu'aucun exemple de la peinture monumentale de cette première période n'est conservé à Constantinople même, mais on peut se faire une idée du caractère de cet art par les vestiges qui subsistent dans d'autres villes de l'Empire, à Thessalonique, au mont Sinaï et à Ravenne, ainsi que par les produits d'arts mineurs dont la provenance constantinopolitaine est certaine, comme les plats d'argent marqués de poinçons avec le portrait de l'empereur.

L'ESTHÉTIQUE BYZANTINE. L'art byzantin tel que nous le connaissons est essentiellement un art religieux. Les palais impériaux, les demeures des grands dignitaires de l'Empire ont tous été détruits et seules quelques descriptions, assez sommaires, ont préservé le souvenir de leur décor. Mais, en dehors des éléments purement ornementaux, l'art profane lui-même avait subi l'influence de l'art religieux. Cela est vrai surtout pour l'art symbolique du pouvoir impérial. Tout en conservant les thèmes consacrés par la tradition antique, « on se propose, dès la fin du VI^e s. et surtout à la veille de la crise iconoclaste, de substituer

une iconographie symbolique chrétienne aux formules romaines habituelles » (A. Grabar). Et en ce qui concerne les formes et l'esthétique, cet art obéit aux mêmes règles que l'art religieux. Tout en faisant la part des modifications stylistiques introduites à des périodes et dans des régions différentes, on peut dégager certains traits essentiels de l'esthétique byzantine.

Un de ces traits est l'écart entre l'image et la réalité. La figure humaine est « dématérialisée », on en atténue le poids et le volume, en même temps qu'on limite le mouvement. Les personnages, graves, solennels, tendent de plus en plus à être représentés de face, toute la vie étant concentrée dans le regard intense, dirigé vers le spectateur. On élimine également tout ce qui est accidentel ; les compositions se situent dans un monde à deux dimensions qui est sans rapport avec le monde matériel. Les théories sur le caractère et la fonction de

l'image religieuse, intermédiaire sensible entre le fidèle et l'intelligible, ont sans doute beaucoup contribué à créer ce langage artistique, mais déjà dans l'Antiquité des auteurs comme Plotin avaient développé des idées analogues, expliquant que certaines images regardées avec les « yeux de l'esprit » pouvaient montrer l'invisible. Par ailleurs, une tendance vers l'« abstraction » s'était manifestée dans l'art de la basse Antiquité, surtout dans les provinces orientales, où elle a été poussée beaucoup plus loin. À Byzance, héritière des traditions gréco-romaines et où le culte de l'Antiquité demeure toujours, le caractère « abstrait » n'atteint jamais le même degré que dans les oeuvres orientales. Le canon classique continue à être observé, les personnages, drapés à l'antique, conservent, même lorsqu'ils sont de face, certains traits de la pose classique. C'est aussi à l'héritage antique que l'on doit les compositions claires et harmonieuses ainsi que la manière de grouper les figures autour d'un axe central. Certains thèmes s'inspirent même des compositions antiques, tels le Christ-Bon-Pasteur, assis entouré des brebis, ou David jouant de la lyre, entouré d'animaux, qui imitent les représentations d'Orphée charmant les bêtes.

Cette survivance de la tradition antique est donc un autre trait caractéristique de l'art byzantin. On verra plus loin que les différentes « renaissances » byzantines se distinguent par une influence plus grande des modèles antiques, mais il faut aussi insister sur ce fait que, contrairement à l'Occident, le lien avec l'Antiquité n'a jamais été rompu à Byzance. Il importe de rappeler également qu'il n'y a pas eu solution de continuité dans l'activité artis-

tique de Constantinople par suite d'invasions ou de conquêtes. Cette activité a été plus ou moins intense suivant les périodes, mais les ateliers n'ont jamais disparu. Même pendant la période iconoclaste, on continua à représenter des thèmes profanes. C'est ce qui explique la supériorité technique des oeuvres exécutées à Constantinople ou par des praticiens provenant de cette ville.

Le goût des matières précieuses, de la couleur s'observe partout, qu'il s'agisse de mosaïques à fond d'or, d'émaux, d'objets d'orfèvrerie ou de miniatures et d'icônes, peintes également sur un fond d'or. La somptuosité des églises pourrait surprendre à première vue, lorsqu'on songe aux idées religieuses, mais cette somptuosité même était un hommage rendu à la divinité, dont la demeure devait égaler, sinon surpasser par sa richesse, celle de l'empereur, vicaire du Christ. L'art byzantin étant donc essentiellement un art religieux, l'influence du dogme et de la liturgie a été prépondérante dans sa formation. C'est dans les programmes des édifices religieux que cette influence se laisse le mieux observer.

LES PROGRAMMES ICONOGRAPHIQUES.

IVe-VIIIe siècle. Une lettre écrite vers la fin du ive s. par saint Nil, en réponse à une demande que lui avait adressée l'évêque Olympiodore pour une église qu'il venait de fonder, conseillait à ce dernier de faire peindre l'image de la croix dans l'abside et de figurer des deux côtés de la nef des scènes empruntées à l'An-

cien et au Nouveau Testament « afin que les illettrés, qui ne peuvent lire les saintes Écritures, s'instruisent par le regard ». Ce rôle d'édification de l'image est aussi préconisé par les grands docteurs de l'Église, qui font valoir que la vue, plus prompte que l'ouïe, permet de mieux saisir le sens des événements rapportés par l'Évangile. Pendant cette même période, un autre système de décoration s'élaborait dans les « martyria », édifices construits sur les reliques d'un martyr, et surtout dans les monuments élevés sur les Lieux saints de la Palestine, qui commémoraient des événements marquants de l'histoire du salut. On y représentait ces événements, par lesquels Dieu s'était manifesté aux hommes, soit dans une apparition momentanée (théophanie), soit par les actes de son pouvoir surnaturel. Aux visions de l'Ancien Testament s'ajoutaient les épisodes de la vie du Christ – enfance, miracles et Passion –, qui correspondaient aux différents aspects des thèmes théophaniques. Alors qu'en Occident le plan basilical des églises favorisait souvent le maintien des cycles narratifs, par exemple le

récit de l'Ancien Testament à Sainte-Marie-Majeure à Rome, ou celui du Nouveau Testament à Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne, il semble qu'en Orient, dès cette époque, on ait donné la préférence au programme dérivé du décor des martyria, qui comprenait les visions de l'Ancien Testament et les épisodes de la vie du Christ considérés comme des théophanies. Mais un système unique ne s'était pas encore imposé. Ainsi, à l'église de Perus̄tica, des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament étaient juxtaposées, tandis qu'à Saint-Démétrius de Thessalonique la dévotion personnelle s'exprimait par une série de mosaïques, en forme d'ex-voto.

IXe-XIe siècle. L'église de plan cubique surmontée par une coupole a été comparée à un microcosme, sa structure rappelant celle de l'Univers, et un type de décor qui nous est connu surtout par des descriptions des ix^e-xe s. tendait à mettre en relief ce symbolisme de l'univers chrétien. L'église, lit-on dans ces interprétations symboliques, est le ciel terrestre qu'habite le Dieu céleste. De la coupole, c'est-à-dire du ciel, le Christ « semblait surveiller la Terre et en méditer l'ordonnance et le gouvernement ». Et sur cette Terre, figurée par les parties de l'édifice au-dessous de la coupole, étaient représentés les prophètes, les apôtres, les martyrs et les saints évêques. Ces différents groupes sont ceux-là mêmes qui, d'après ces mêmes écrits, symbolisent l'Église « préfigurée dans la personne des patriarches, annoncée dans celle des prophètes, fondée dans celle des apôtres, consommée dans celle des martyrs et ornée dans celle des évêques ». Mais l'univers chrétien annoncé par les prophètes ne pouvait être établi que par l'Incarnation ; aussi l'image de la Vierge, instrument de l'Incarnation, occupait-elle une place importante à l'abside.

Ce type de décor, d'un caractère plutôt abstrait, se fondit avec un autre, qui connut une grande fortune. L'image du Christ pantocrator, maître de l'Univers, représenté en buste, et celle de la Vierge continuent à occuper la coupole et l'abside ; les différentes catégories

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

114

de personnages sacrés eux aussi sont maintenues, mais l'économie du salut est figurée par un choix de scènes évangéliques liées à l'Incarnation, à la Passion et à la Résurrection, sacramentellement renouvelées par chaque messe.

On trouve dans des documents liturgiques des listes de « grandes fêtes », celles du Seigneur et celles de la Mère de Dieu. Le choix varie parfois d'une liste à l'autre, et ces différences sont encore plus sensibles dans l'art monumental, car le nombre de représentations dans une église était subordonné aux espaces disponibles. Il n'en demeure pas moins que le programme qui s'imposa à partir du xie s. comprenait les principaux événements de la vie du Christ et aussi la dormition, et qu'au début les miracles et la prédication du Christ en étaient exclus. À la Cène, rarement représentée, on préféra la Communion des apôtres, qui en est l'interprétation liturgique ; derrière l'autel, où le prêtre célèbre le sacrifice eucharistique, on figura le Christ, debout lui aussi derrière l'autel, donnant le pain et le vin aux apôtres.

Dans les églises de forme basilicale et surtout dans les provinces, comme en Cappadoce, les procédés anciens se maintinrent plus longtemps : les théophanies continuèrent à décorer l'abside, et le cycle narratif fut déployé sur les parois, sans que l'on cherchât à mettre en évidence les scènes qui correspondaient aux fêtes de l'Église.

XIIe-XVe siècle. Le décor en mosaïques était réservé aux parties hautes de l'édifice, au-dessus des parements de marbre, mais, à partir du xiiie s., lorsque la fresque se substitua de plus en plus à la mosaïque, le décor s'étendit sur toute la surface des murs et des voûtes. Cela entraîna nécessairement un développement du programme, mais déjà certains écrits indiquaient la voie qui fut suivie par les peintres. Un auteur de la fin du xie s., Théodore d'Andida, écrivait : « Ceux qui exercent le sacerdoce savent et reconnaissent que ce qui se fait dans la liturgie est la figure de la passion, de l'ensevelissement et de la résurrection du Christ. Mais ils ignorent, je crois, que la liturgie rappelle aussi les épisodes accessoires de la venue du Seigneur et de l'économie du salut, d'abord sa conception et sa naissance, les trente premières années de sa vie, puis le ministère de son prédécesseur et sa manifestation dans le baptême, l'élection des apôtres, les trois années des miracles qui ont préparé la croix. » Pour d'autres écrivains ecclésiastiques aussi, la liturgie évoque, aux yeux de l'initié, tous les épisodes de l'histoire évangélique, et les peintres s'inspirèrent de ces mêmes idées en développant les cycles. À côté des événements principaux, ils figurent les épisodes secondaires, ils ajoutent les miracles et les paraboles et ils font une large place à la vie apocryphe de la Vierge. La vie du saint patron de l'église et celles d'autres saints sont également représentées, et le calendrier liturgique,

le ménologe, est figuré sur les murs du narthex, avec une image spéciale pour chaque jour de l'année. L'influence de la liturgie apparaît d'une manière encore plus directe dans d'autres innovations. Alors qu'auparavant les saints évêques, auteurs de la liturgie, étaient figurés debout de face sur le mur de l'hémicycle de l'abside, ils sont

désormais représentés officiant, tournés vers l'autel, sur lequel on voit l'Enfant Jésus étendu sur la patène. À la Communion des apôtres, on ajoute la représentation de la Grande Entrée, la procession solennelle lorsque les offrandes sont apportées à l'autel, mais cette représentation est conçue sous le signe de l'Éternité, de la Divine Liturgie célébrée par le Christ, assisté par les anges, qui prennent la place des prêtres et des diacres. L'influence de la liturgie, associée au culte grandissant de la Vierge, amène les artistes à illustrer les hymnes qui lui sont dédiées. Chacune des 24 strophes de l'Hymne acathiste, qui glorifie Marie, est ainsi illustrée. Les compositions inspirées par le « stichère » de Noël montrent la création entière apportant ses offrandes à la Vierge et l'Enfant. On figure aussi les fidèles, groupés autour de l'icône de la Vierge, chantant des hymnes en son honneur. Les sujets bibliques qui sont introduits le sont presque tous en fonction de la Vierge, car des scènes comme l'échelle de Jacob, Moïse devant le buisson ardent et d'autres encore sont considérées comme des « figures » ou antétypes de Marie, Mère de Dieu, et par là même de l'Incarnation. Le rapport entre le décor de l'église et l'histoire de l'Église s'exprime par la représentation des conciles oecuméniques. Enfin, le Jugement dernier est largement déployé sur les murs du narthex. Tout un programme encyclopédique s'est ainsi développé au cours des XIII^e et XIV^e s., un programme intimement lié au dogme et à la liturgie.

L'ÉVOLUTION STYLISTIQUE.

Première période (IV^e-VIII^e siècle) : peintures murales et mosaïques. Considérée dans son ensemble, cette première période se présente comme une période de transition entre l'art de la basse Antiquité et ce qui sera plus spécifiquement l'art byzantin. À Saint-Georges de Thessalonique, les portraits des martyrs restent fidèles à l'idéal classique de beauté, et les architectures qui garnissent les fonds s'inspirent de modèles lointains du décor des *scenae frons* des théâtres antiques. À l'abside de l'église du Christ Latome, dans cette même ville, l'influence de l'art gréco-romain est un peu moins sensible, surtout dans la figure du Christ et celle du prophète assis à droite ; et à Saint-Démétrius de Thessalonique, les figures

à deux dimensions, les plis schématisés des draperies, les attitudes rigides nous mettent en présence d'un style qui s'écarte tout à fait du langage artistique hérité de l'Antiquité. Mais cette transformation graduelle n'est pas la règle générale. D'autres oeuvres témoignent de fluctuations, de retours en arrière ou de la présence simultanée des deux tendances. Plusieurs plats d'argent, avec figures en repoussé, sont datés du règne de l'empereur Héraclius (610-641) par les poinçons. Les uns sont décorés de sujets mythologiques, d'autres de scènes de la vie de David, mais tous portent la marque du style antique dans le modelé et les attitudes des personnages. Par contre, sur une patène en argent datée du règne de Justin II (565-578, musée de Constantinople) et par conséquent antérieure d'un demi-siècle aux plats d'argent, la Communion des apôtres est exécutée dans un style linéaire où ne subsiste aucune trace

de la tradition antique. La différence stylistique n'est pas due au sujet qui a été traité, car, sur une autre patène (Washington, musée de Dumbarton Oaks) datée également du règne de Justin II, la Communion des apôtres est figurée dans un style plastique proche de l'art antiquisant des plats à sujets mythologiques ou bibliques. D'autres oeuvres, telles les grandes icônes à l'encaustique du mont Sinaï (Portrait de saint Pierre, Vierge à l'Enfant trônant entre les anges et deux saints), permettent de constater la coexistence des deux tendances dans les ateliers constantinopolitains : d'une part la survivance des procédés artistiques de l'époque gréco-romaine et le respect de la forme plastique du corps humain, d'autre part le recours à un style linéaire et la recherche de la « spiritualité. »

Période iconoclaste (726-843). L'essor de l'art religieux fut interrompu pendant un siècle par une crise qui bouleversa l'Empire. Pour des raisons religieuses, et en partie pour des motifs politiques, les empereurs byzantins tentèrent de mettre fin au culte grandissant des images. En 726, Léon III faisait abattre la célèbre image du Christ placée sur la Porte de bronze de Constantinople et, en 730, il promulguait un édit interdisant la représentation des personnages sacrés, des scènes de la vie du Christ, de la Vierge et des saints et qui, en outre, ordonnait la destruction de toutes ces images. Les mosaïques et les fresques des églises furent ainsi détruites ou parfois recouvertes de chaux, on brisa les icônes et on arracha même les miniatures des manuscrits.

Avec une brève interruption (787-815), la crise iconoclaste se poursuivit jusqu'en 843. À

cette date, la restauration des images, décidée par un concile, fut proclamée dans une cérémonie solennelle, et, présentée comme le triomphe de l'orthodoxie, elle est encore commémorée de nos jours par l'Église grecque.

Les empereurs « iconoclastes » (destructeurs des images) n'étaient pourtant pas des adversaires de l'art, et les sujets profanes n'étaient pas bannis. Au dire des historiens, les scènes religieuses furent remplacées dans les églises par « des arbres, des oiseaux de toute sorte et des animaux, encadrés dans des rinceaux de lierre où se mêlaient des grues, des corbeaux et des paons ». Constantin V (741-775) avait substitué aux représentations des 6 conciles oecuméniques l'image de son cocher favori. Rivalisant avec le faste des résidences des califes de Bagdad, Théophile (829-842) avait décoré les murs des pavillons édifiés autour de son palais de divers ornements, d'animaux et d'arbres, de trophées et de boucliers, et de représentations de statues. Les empereurs, accompagnés des membres de leur famille, continuaient à être figurés en effigies.

La Renaissance macédonienne (IXe-XIe siècle). L'Empire byzantin connut son apogée de l'avènement de Basile Ier (867) jusqu'à la mort de Basile II (1025). Les armées impériales avaient repoussé les Arabes en Asie Mineure, reconquis la Cilicie, la Syrie et la Palestine. En Europe, elles avaient détruit la puissance des tsars bulgares, réoccupé la Macédoine et l'Italie du Sud. La conversion des populations slaves

downloadModeText.vue.download 116 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

115

des Balkans, par l'intermédiaire des missionnaires byzantins, et la conversion de la Russie étendaient l'aire d'influence de la civilisation byzantine. À Constantinople, la reconstitution de l'Université, l'enseignement d'hommes nourris des oeuvres de l'Antiquité grecque donnaient naissance à ce que les contemporains considéraient comme un « second hellénisme ». Parallèlement à cette renaissance intellectuelle, il y eut une renaissance artistique, et il faut entendre par ce terme un essor puissant de l'activité en même temps qu'un renouvellement de la tradition antique. Nous ne connaissons plus que par des descriptions les premières oeuvres exécutées à Constantinople après le triomphe de l'orthodoxie (l'image du Christ replacée sur la Porte de bronze avant 847 ; le décor d'une église dans l'enceinte du palais v. 864 ; celui

d'une salle d'apparat du palais, le Chrysotriclinos, entre 856 et 866), mais, à partir de 867, date à laquelle on inaugura l'image majestueuse de la Vierge qui resplendit dans l'abside de la basilique Sainte-Sophie, nous possédons un nombre assez important de mosaïques et de peintures à Constantinople, à Thessalonique, à Nicée et à Ohrid, ainsi que dans les églises de Saint-Luc-en-Phocide et de Daphni. En outre, les nombreuses églises rupestres de la Cappadoce nous offrent des exemples de l'art provincial et de la pénétration de l'influence de la capitale dans ces provinces.

Le goût et le sens de la couleur se manifestent dans toute leur ampleur dans les mosaïques étincelantes, qui semblent capter la lumière. L'artiste byzantin cherche moins à reproduire la tonalité exacte des objets ou des éléments du paysage qu'à créer des harmonies de couleur. Il adapte, avec adresse, les compositions et les figures isolées au cadre architectural : personnages debout sur le tambour de la coupole et sur les arcs ; à mi-corps dans les lunettes ; en buste et inscrits dans des médaillons pour garnir les compartiments des voûtes d'arêtes ou le sommet des arcs. Sous l'apparente simplicité des compositions, on perçoit une science très sûre de la disposition des figures, de l'équilibre des masses, des rapports des pleins et des vides.

Le sens de la beauté classique prédomine dans les oeuvres qui se rattachent plus directement à Constantinople, mais la recherche de la beauté idéale va de pair avec la spiritualisation des expressions. Un sentiment profond de la réserve confère une grande dignité à toutes ces représentations ; les émotions sont discrètement suggérées par un léger froncement des sourcils ou par un geste à peine ébauché. Les détails anecdotiques sont bannis. Placées dans le monde irréel des fonds d'or, les figures aux attitudes calmes, les compositions harmonieuses paraissent être en dehors du temps et de l'espace, comme le sont les vérités intelligibles dont elles nous offrent une image sensible.

Le siècle des Comnènes (1081-1204). Après la décadence politique sous les successeurs de Basile II et la perte de l'Asie Mineure, conquise par les Turcs Seldjoukides, l'arrivée au pouvoir de la famille féodale des Comnènes rétablit les fortunes de l'Empire. Ces empereurs pro-

tégeaient les lettrés, les érudits et les artistes, et Constantinople connut de nouveau une période brillante. Les écrivains qui gravitaient autour de la cour impériale étaient épris de

culture classique, mais dans les oeuvres religieuses le mysticisme gagnait du terrain. Nous avons mentionné plus haut l'influence que ces écrits avaient exercée sur les programmes des décors ; cette influence se manifeste également dans le style des peintures. Les hymnes de Siméon le Nouveau Théologien, le grand mystique de la fin du Xe s. et du début du xie s., sont pleines d'accents de tendresse à l'égard du Sauveur et insistent sur l'humilité du Christ souffrant, sur sa charité. Ces écrits nous aident à comprendre les images du Christ compatissant, qui remplacera la figure sévère du Christ pantocrator, maître de l'Univers, l'expression tendre et douloureuse de la vierge, par exemple dans l'icône dite « de Vladimir », envoyée de Byzance en Russie au début du xiiie s., et surtout l'émotion poignante exprimée dans les scènes de la Passion. Il existe une très grande différence entre le style classique, sobre et réservé, des monuments des xe et xie s. et celui des peintures de l'église de Nerezi (1164), qui marquent une étape importante dans l'histoire de la peinture byzantine. Les tendances de l'art du xiiie s. apparaissent dans un souci plus marqué de la réalité, dans le désir de donner un accent personnel aux types établis par une longue tradition, dans l'interprétation des épisodes, où les sentiments de douleur et de tendresse sont exprimés avec plus de ferveur. Les corps, plus sveltes, n'ont plus une allure monumentale, les plis agités des draperies accusent le mouvement, et le tracé graphique accentue l'expression des visages. Vers la fin du XIIe s., ces tendances aboutissent au maniérisme, à une exagération du mouvement, qui est parfois sans rapport direct avec l'épisode représenté.

L'époque des Paléologues (1261-1453).

Après la reconquête de Constantinople, occupée par les Latins de 1204 à 1261, l'Empire byzantin, territorialement diminué, menacé de toutes parts et déchiré par des luttes intestines, connut néanmoins une dernière période de floraison. L'étude de l'Antiquité classique fut de nouveau en honneur, et les écrits scientifiques et philosophiques des Byzantins, ceux des philologues annoncent et préparent l'humanisme de la Renaissance italienne. Partout des églises furent édifiées et décorées à grands frais. La mosaïque, qui avait disparu, revint à l'honneur et elle couvre de vastes surfaces dans l'église Kariye Djami de Constantinople. Les artistes de cette période abandonnent le maniérisme de l'extrême fin du XIIe s. ; ils substituent au style linéaire le modelé, qui, à l'aide de taches de couleurs, accuse les formes, et puisent souvent leur inspiration dans les oeuvres byzantines plus anciennes, où la tradition classique s'était maintenue. L'imitation de l'antique, les person-

nages majestueux, les scènes placées dans leur cadre naturel et animées d'un élan lyrique ont trouvé leur plus belle expression au XIII^e s. dans les peintures de Sopoćani et au XIV^e s. (avec des différences stylistiques assez marquées) dans les mosaïques et les fresques de l'église de Kariye Djami. Les artistes de l'époque des

Paléologues reprennent et développent des tendances qui s'étaient déjà manifestées au xi^e siècle. Les compositions s'enrichissent, les personnages secondaires et les accessoires se multiplient. Une foule animée se meut au milieu du paysage et d'architectures dessinées de manière à donner une certaine impression de l'espace. Des détails pittoresques, d'autres empruntés à la vie journalière égayent les scènes religieuses, mais ces mêmes artistes savent donner un accent pathétique aux épisodes de la Passion. Toutefois, l'art du xiv^e s. cherche plus souvent à nous toucher par l'expression de la tendresse qu'à nous émouvoir en dépeignant la souffrance. L'art robuste du xiii^e s., où se manifestait le souci de la réalité, de l'imitation de la nature, permettait d'espérer une évolution dans ce même sens, mais peu à peu il céda la place à un art encore imprégné d'une profonde spiritualité, mais où prédomine la recherche de l'élégance, de l'effet décoratif. On peut penser que ce recul est dû au triomphe de la secte mystique des hésychastes sur les rationalistes représentés par le moine Barlaam (v. 1290-1348). Pour les hésychastes, la foi était une vision du cœur qui dépassait les facultés intellectuelles, et c'était par la contemplation que l'homme pouvait percevoir l'invisible. Cette conception de la réalité irrationnelle des choses divines devait éloigner les artistes de la recherche de la réalité matérielle et freiner le mouvement novateur du XIII^e siècle.

La période postbyzantine. La prise de Constantinople par les Turcs en 1453 mit un terme aux expériences artistiques dans la capitale et les grandes villes. L'activité se concentra dans les centres monastiques, au mont Athos, aux Météores, dans les îles comme la Crète, qui échappèrent à la domination turque, ou dans des villes de la Macédoine, comme Castoria. L'art de cette dernière période vécut, en quelque sorte, sur les acquisitions du passé ; il tint à préserver l'héritage qu'il avait reçu. Si les contacts avec l'Occident lui ont parfois fourni de nouveaux thèmes, ils n'ont pas eu d'influence sur son style ni sur son esprit.

Les manuscrits illustrés. L'enluminure constitue un domaine important de l'art byzantin. À certains égards, les miniaturistes se sont montrés plus fidèles aux modèles anciens que

les fresquistes ou les mosaïstes. De même que les scribes copiaient scrupuleusement le texte, ils en reproduisaient fidèlement l'illustration ; l'enlumineur était néanmoins plus libre, car il n'était pas assujéti au même degré aux préceptes du dogme et de la liturgie. Aussi voit-on d'une part des oeuvres plus proches de la tradition antique que ne l'est l'art monumental, d'autre part des créations dont on ne trouve pas l'équivalent dans le décor des églises. Enfin, les manuscrits illustrés, conservés en grand nombre, permettent de suivre mieux les différentes étapes de l'évolution de la peinture.

Les enluminures du VI^e siècle. Trois manuscrits de grand luxe, partiellement conservés, écrits sur parchemin pourpre en lettres d'or et d'argent, ont été illustrés au VI^e s. : ce sont le livre de la Genèse (Vienne, B. N., cod. theol. gr. 31) et deux Évangiles (l'un en Italie, à la cathédrale de Rossano ; l'autre, provenant

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

116

de Sinope, à Paris, B. N.). Les illustrations de la Genèse ne comportent plus que 24 feuillets. Plusieurs artistes ont collaboré aux illustrations : peintes dans un style impressionniste, ce sont des scènes de genre à la manière hellénistique, complétant parfois le texte en y ajoutant des détails pittoresques, des paysages et des figures allégoriques ; peintes à la moitié inférieure de la page, elles sont le plus souvent dépourvues d'encadrement. Le style des peintures des deux Évangiles est très différent. Tout détail accessoire ou pittoresque est banni de ces compositions sobres, réduites aux figures essentielles pour la compréhension du sujet. Le caractère solennel des représentations, les personnages à l'allure grave sont en accord avec le sens profond des scènes religieuses. L'intensité d'expression prédomine dans certaines scènes, comme la Prière du Christ à Gethsémani, alors que, dans les représentations du Jugement du Christ, l'artiste s'est inspiré des thèmes de l'art impérial.

Les enluminures du IX au XI^e siècle. Plusieurs psautiers de cette période à illustrations marginales constituent le groupe le plus original de l'art byzantin. Les vignettes peintes dans les marges, dans un style vivant et réaliste, forment un commentaire par image, figurant les épisodes de l'histoire du peuple juif rapportés dans les psaumes et les scènes du Nouveau Testament, dont ces épisodes sont la préfigura-

tion. À ce groupe de miniatures, on en a ajouté d'autres, qui évoquent la polémique entre les adversaires et les défenseurs des images. Elles montrent, notamment, les empereurs iconoclastes ordonnant de recouvrir de chaux les images du Christ et comparent cette oeuvre impie à celle des bourreaux du Christ. Ces miniatures sont parmi les rares exemples où les événements contemporains ont trouvé un écho dans l'art byzantin. D'autres psautiers ont été illustrés au cours du Xe s. au moyen de grandes compositions en pleine page, véritables tableaux peints à la manière antique. L'exemplaire le plus célèbre est le Psautier de Paris (ou Psautier grec, Paris, B. R., gr. 139) ; il a parfois été considéré comme une oeuvre du VIIe s. à cause du caractère archaïsant des miniatures de pleine page. Il est en réalité un des principaux monuments de la Renaissance byzantine du Xe siècle. Les miniatures sont de valeur inégale, mais plusieurs d'entre elles, comme David chantant ses psaumes (inspiré par l'allégorie de la Mélodie) ou Isaïe en prière entre les figures allégoriques de la Nuit et de l'Aurore, montrent la haute qualité que l'art de la miniature avait atteinte à cette époque. Dans le Combat de David et Goliath, David est soutenu par la Puissance, personnifiée par une jeune femme ailée, tandis que derrière Goliath, la Jactance fuit éperdue. Par le caractère des compositions, la représentation du paysage, le modelé des draperies, la prestance des personnages, disposés sur plusieurs plans, et la beauté idéale des visages, ces miniatures se rapprochent bien plus des modèles antiques que ne le font certaines peintures monumentales. Sur un rouleau de parchemin de la bibl. Vaticane, les épisodes de la vie de Josué se

succèdent en une frise continue ; le dessin teinté de ces représentations, animées encore une fois par des allégories, nous offre un autre exemple de grande qualité de l'art antiquisant de la Renaissance du Xe siècle. Le rapport avec les modèles anciens est évident lorsqu'il s'agit d'ouvrages d'auteurs antiques, comme les Theriaca de Nicandre (traité des remèdes à employer contre les morsures venimeuses) ou l'ouvrage d'Apollonius de Citium sur la guérison des luxations, mais il est encore plus sensible dans les portraits des évangélistes ou des prophètes qui illustrent d'autres manuscrits ; les miniaturistes byzantins avaient parfaitement assimilé l'esthétique et les procédés de la peinture antique.

Cette assimilation s'est probablement faite progressivement, ou peut-être des miniaturistes plus doués ont-ils mieux réussi que d'autres. C'est ce que semblent indiquer l'iné-

galité des miniatures du Psautier de Paris ou la variété stylistique qu'on peut observer dans un exemplaire des Homélies de Grégoire de Nazianze, illustré v. 880-883 pour Basile Ier et l'impératrice Eudoxie (Paris, B. N., gr. 510) : dans la Vision des ossements d'Ezéchiel, la belle figure du prophète, l'attitude gracieuse de l'ange, la facture « impressionniste » de la montagne et du ciel teinté de rose, la composition en profondeur sont dans la meilleure tradition antique ; les portraits des saints rappellent ceux des tympans de Sainte-Sophie de Constantinople, alors que d'autres miniatures montrent des figures traitées d'une manière plus schématique et que l'action s'y déroule sur un plan unique.

Les enluminures des XIe et XIIe siècle. Vers la fin du Xe s. et au début du XIe s., les miniaturistes ont adapté à l'esthétique byzantine la manière antique qu'ils avaient assimilée. Un Ménologe (calendrier liturgique) et un Psautier, exécutés tous deux pour Basile II (976-1025), nous offrent d'excellents exemples de cette transformation. Dans le Ménologe (Vatican, gr. 1613), recueil hagiographique illustré par une équipe de 8 peintres dont chacun a signé de son nom, les édifices et le paysage sont comme un rideau de fond et ne créent plus un espace réel ; les formes s'amenuisent, le mouvement est atténué. La différence avec les peintres du Xe s. est plus sensible encore lorsqu'on compare les scènes de la vie de David du Psautier de Basile II (Venise, B. N., gr. 17) avec celles du Psautier de Paris. Les allégories ont disparu, les personnages, disposés sur le même plan, n'ont plus la même ampleur. Ces peintures, comme celles d'autres commandes impériales, sont néanmoins d'une très grande qualité technique. Un recueil des sermons de Jean Chrysostome (Paris, B. N., Coislin 79), illustré pour Nicéphore III Botaniatès (1078-1081), est orné de plusieurs portraits de l'empereur et de l'impératrice. Dans la miniature où l'empereur est debout entre Jean Chrysostome et l'archange Gabriel, l'expression d'idéal ascétique de la figure du saint contraste avec la persistance du canon classique de l'archange.

Une autre miniature de ce manuscrit représente l'empereur entouré des grands officiers

de la Cour, debout dans l'attitude hiératique que commandait le cérémonial. Ici, la préférence est accordée à l'effet décoratif, aux riches vêtements, mais les anges vus à mi-corps derrière le trône gardent encore une certaine souplesse d'attitude et, malgré une tendance au linéarisme, un certain sens du volume.

Le linéarisme et l'abstraction sont plus marqués dans d'autres oeuvres du XI^e siècle. Dans un Psautier copié au monastère de Studios à Constantinople en 1066 (British Library Museum, 19.352) et un Évangile exécuté probablement dans le même atelier (Paris, B. N., gr. 74), les figures grêles n'ont plus ni poids ni volume, mais les silhouettes sont élégantes et dessinées avec une grande sûreté de trait. Le modelé est réservé aux visages ; on perçoit mieux encore dans les agrandissements photographiques la réelle habileté du peintre à varier les expressions. La résille de fins traits d'or qui recouvre les vêtements imite l'art des émailleurs et accentue le chatoiement des couleurs. Le récit évangélique est illustré dans ses moindres détails, en bandes intercalées dans le texte. Cette même disposition, en un cycle narratif tout aussi étendu, se retrouve dans un évangélaire du début du XII^e s. (Florence, bibl. Laurentienne, Plut. VI-23). Non seulement l'iconographie des scènes n'est plus la même, mais le style aussi est différent : les personnages ont une apparence plus solide, les draperies sont modelées, les attitudes plus variées. Dans l'ensemble, la miniature de l'époque des Comnènes marque un retour aux modèles classiques, sans toutefois les imiter à la manière du Xe siècle. L'ornement commence aussi à occuper une plus grande place et ajoute à l'attrait de ces oeuvres, d'une exécution technique parfaite et d'une grande élégance. Un des meilleurs représentants de ce groupe est un évangélaire de la bibl. de Parme (Palat. 5).

La majeure partie des manuscrits qui nous sont parvenus datent des XI^e-XII^e siècles. Les Octateuques (8 premiers livres de l'Ancien Testament) ont reçu une illustration narrative aussi détaillée que les Évangiles de Paris et de Florence, et, comme dans ces derniers, les miniatures sont intercalées, en bandes, dans le texte. Les Psautiers continuent à être illustrés, les uns avec des miniatures marginales, les autres avec des miniatures de pleine page. Parmi les écrits des Pères de l'Église, la préférence a été donnée aux Homélies de Grégoire de Nazianze. On a également illustré la Cosmographie de Cosmas Indicopleustes, auteur du VI^e s., et un ouvrage mystique, L'Échelle sainte de Jean Climaque, autre écrivain du VI^e siècle. C'est à l'époque des Comnènes qu'on créa une suite de miniatures pour les Sermons sur la Vierge, attribués au moine Jacques du monastère de Kokkinobaplos et qui représentent les épisodes légendaires de la vie de Marie.

La décadence (XIV^e-XV^e s.). L'art de la miniature ne semble pas avoir joui de la même faveur qu'aux siècles précédents. L'intérêt des

humanistes pour les auteurs anciens se manifeste par les exemplaires des oeuvres médicales d'Hippocrate, des Idylles et petits poèmes de Théocrite et de Dosiades, aux miniatures ins-

downloadModeText.vue.download 118 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

117

pirées par des modèles antiques : on possède aussi de cette époque un Évangile bilingue, en grec et en latin, illustré de nombreuses miniatures (Paris, B. N., gr. 54).

L'expansion de l'art byzantin. Au cours de l'existence millénaire de l'Empire byzantin, son art rayonna dans les pays conquis ou limitrophes et s'étendit bien au-delà de ces limites. En Italie du Nord (Ravenne, Castelseprio), à Rome, plus tard en Italie méridionale et en Sicile, cette influence fut très grande. Des artistes venus de Constantinople y introduisirent le répertoire iconographique et les procédés artistiques en vigueur dans l'Empire ; ils formèrent d'autres artistes, qui continuèrent à travailler dans la même tradition, en l'interprétant parfois selon leur génie propre. Depuis qu'on commence à connaître l'art de la période des Paléologues, surtout les oeuvres du XIII^e s., on comprend mieux ce que fut la « manière

grecque » et le rôle que cet art a joué dans les débuts de la Renaissance italienne. Les produits des industries de luxe de Byzance étaient très recherchés, et c'est par l'intermédiaire de ces objets que l'influence byzantine se propagea en Europe occidentale. Pour décorer sa grande basilique, Didier, abbé du Mont-Cassin, avait non seulement fait venir des mosaïstes de Constantinople, mais aussi commandé, en 1066, des portes de bronze décorées de figures damasquinées et niellées, comme l'avait fait avant lui un riche marchand d'Amalfi : ces portes servirent de modèles aux sculpteurs italiens. Dans les principautés latines du Levant fondées par les croisés, l'influence byzantine apparaît dans les manuscrits illustrés à Jérusalem ou à Saint-Jean-d'Acre.

En Orient chrétien, le christianisme fut le principal véhicule de transmission. Les Slaves convertis, Bulgares, Serbes de Yougoslavie et

Russes, se mirent à l'école de Byzance, et leur art dérive directement de celui de l'Empire byzantin. Il en fut de même en Géorgie, pays orthodoxe, et dans une moindre mesure en Arménie, dont l'Église était indépendante.

Dès le XIV^e s., l'influence byzantine pénétra en Roumanie.

Il est certain que Byzance ne fut pas toujours insensible aux formes d'art étrangères. Dans le domaine des arts décoratifs, les motifs créés par les Perses sassanides, qui se perpétuèrent dans l'art musulman, furent souvent imités, et les apports orientaux tiennent une grande place dans l'ornementation byzantine. Après le XII^e s., on peut relever certains effets des rapports plus étroits avec les Latins, surtout dans la sculpture, mais, d'une manière générale, Byzance a été la grande initiatrice et elle a plus donné qu'elle n'a reçu.

downloadModeText.vue.download 119 sur 964

CABANEL Alexandre, peintre français

(Montpellier 1823 - Paris 1889).

Il obtint le prix de Rome en 1845 et entra à l'Institut en 1863. Peintre au métier sûr, il exécuta des portraits d'une très belle qualité (portraits d'Alfred Bruyas, 1840, musée de Montpellier ; de Catharine Lorillard Wolfe, 1876, Metropolitan Museum) et des toiles mythologiques habilement conçues, mais dont les nus féminins sont souvent entachés d'une certaine fadeur équivoque (Naissance de Vénus, 1863, musée d'Orsay). Ses célèbres tableaux historiques (le Repos de Ruth, 1866, anc. coll. de l'impératrice Eugénie ; Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta, 1870, musée d'Orsay), à la composition étudiée, à la facture précise et aux détails iconographiques soignés, sont parfois déclamatoires et peuplés d'héroïnes de théâtre (Phèdre, 1880, musée de Montpellier). Cabanel réalisa aussi à Paris plusieurs décorations murales pour des hôtels particuliers (hôtel Pereire, 1858-1864 ; hôtel de Say, 1861) et pour le Panthéon, où les panneaux harmonieux de sa Vie de Saint Louis (1878) offrent de beaux détails. Ayant reçu de nombreuses commandes de Napoléon III et de souverains étrangers (le Paradis perdu, 1867, peint pour le roi de Bavière [Munich, Maximilianum]), cet artiste privilégié joua un grand rôle dans la direction du Salon officiel, sous le second Empire, en s'opposant fortement aux impressionnistes.

CABINET.

Nom donné à une pièce où l'on conserve une collection, publique ou privée, de tableaux, de dessins, d'estampes, de médailles, de pierres gravées, de documents d'histoire naturelle.

Un cabinet était à l'origine un meuble

muni de nombreux tiroirs dans lesquels on renfermait des papiers importants et de menus objets précieux : médailles, gemmes, bijoux ; par extension, le mot désigna ensuite la pièce, généralement de petites dimensions, où l'on conservait des objets de collection. Il fut employé au XVIIe et au XVIIIe s. pour désigner à la fois la collection et le lieu (pièce ou galerie) destiné à l'abriter. Aujourd'hui encore, on l'emploie dans les deux sens. En muséologie,

C

il désigne une salle, généralement de dimensions restreintes, dans laquelle sont exposés quelques éléments d'une collection (au Louvre, les « petits cabinets »).

CABRERA Jaime, peintre espagnol

(documenté à Barcelone de 1394 à 1432).

Il se forma sans doute dans l'atelier de Jaime Serra, dont il continua la tradition italianisante. Auteur du Retable de saint Nicolas (1406, Manresa, Collégiale), il crée des figures massives au canon court, enveloppées de plis rigides, très sculpturaux ; l'influence de Borrassá est sensible dans certaines peintures qui lui sont attribuées : le Retable d'Alzina de Ribelles (Sitges, musée Maricel), la Mise au tombeau (Gérone, cath.) et le Retable de la Vierge (Sarroca, église S. Martin).

CADAVRE EXQUIS.

Cette expression est ainsi définie par le Dictionnaire abrégé du Surréalisme : « Jeu de papier plié qui consiste à faire composer une phrase ou un dessin par plusieurs personnes sans qu'aucune puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. » L'exemple, devenu classique, qui a donné son nom au « cadavre exquis » tient dans la première phrase obtenue par cette technique : « Le cadavre exquis boira le vin nouveau. » Il participe du goût du hasard et de l'étrange, cher aux surréalistes, et tient à la fois du jeu de société et de la magie. Inventé en 1925, rue du Château, chez Marcel Duhamel, il connut une grande faveur. Les revues surréalistes en publièrent des exemples à partir de 1927 (Ernst, Masson, Max Morise : A. Breton, J. Hérold, Tanguy, Victor Brauner). Le groupe surréaliste portugais (Azevedo, Dominguez, Moniz-Pereira, Antonio Pedro et Vespeira) a exécuté en 1948 un « cadavre exquis » entièrement peint.

CADÉRE André, artiste français

(Varsovie 1934 - Paris 1978).

La personnalité de Cadéré est indissociable du climat artistique des années soixante-dix. Son travail consiste en une panoplie de bâtons colorés, que l'artiste transporte avec lui et définit

comme des « assemblages de segments peints avec des couleurs différentes, dont les permutations systématiques contiennent au moins une erreur ». Du fait de son aspect cylindrique, le bâton ne possède ni recto ni verso et ne privilégie aucun sens de lecture. C'est à ce titre que Cadéré parlait de « peinture sans fin ». Il commence à réaliser ses premières barres de bois en 1970 et les expose, dès l'année suivante, aussi bien dans des lieux ordinaires (café, rue, commerces...) que dans des galeries ou des musées. Au moyen de ce « brouillage », il se propose de perturber l'approche purement institutionnelle du concept d'exposition. Les galeries Sperone (Turin, 1975), Lucio Amelio (Naples, 1975), Yvon Lambert (Paris, 1975), M. T. L. (Bruxelles, 1973-1975) ou Véga (Liège, 1975-1977) ont accueilli ce travail, dont le caractère subversif reste l'emblème de nombreuses recherches critiques effectuées par des artistes de cette génération, tels que Buren.

CADES Giuseppe, peintre italien

(Rome 1750 - id. 1799).

Né d'un père français et d'une mère romaine, Cades, artiste précoce, reçoit sa première commande officielle au début des années 1770 (Martyre de saint Bénigne, San Benigno Canavese, abbaye de San Benigno di Fruttuaria). La production de ses années de jeunesse se résume essentiellement à des dessins très achevés (Achille et Ulysse, Paris, Louvre ; Achille et Briséis, Montpellier, musée Fabre). Dès ses premières oeuvres, Cades retrouve les moyens d'expression de la grande manière du XVIIe s. : figures massives, campées comme des personnages de bas-relief, force du trait de contour, formes expressives ; il parvient à formuler un original style néomaniériste, où s'exprime la crise entre le baroque vieillissant et l'esthétique romantique naissante. La pala de la basilique romaine des Saints-Apôtres, représentant l'Extase de saint Joseph de Copertino (1777, in situ), marque un tournant néovénitien dans la peinture de Cades. Dans les années 1780-1790, il participe à de nombreux travaux de décoration de demeures romaines : palais Ruspoli (1782), Chigi de Rome (1784), Chigi d'Ariccia

downloadModeText.vue.download 120 sur 964

(1788-1791), Altieri (1787 et 1791), villa Borghèse (1787). En 1786, il est élu membre de l'Académie de Saint-Luc. À partir de 1790, une tendance classique, poussée parfois jusqu'au purisme, se manifeste dans sa peinture. Elle s'exprime dans 4 toiles envoyées au couvent de Saint-François, à Fabriano, dans les Marches (aujourd'hui dans les églises de Sainte-Catherine et de Saint-Augustin de la même ville), et dans 2 tableaux d'autel pour l'église de Santa Maria la Nova à Montecelio (actuellement dans l'église de San Giovanni Evangelista de la ville). Vers la même époque, Cades peint à l'encaustique 2 compositions inspirées de l'histoire d'Alexandre le Grand pour Catherine II (Ermitage). Le chromatisme sobre et la mise en page rigoureuse de ses dernières peintures n'excluent pas, dans ses dessins tardifs, une résurgence de formes maniéristes, due surtout à l'attention qu'il prêta tout au long de sa vie à la leçon de Michel-Ange. L'artiste meurt prématurément en laissant de nombreuses oeuvres inachevées (Martyre du bienheureux Alliata, esquisses à Pise et à Baltimore ; Chute des anges rebelles, esquisse à Chicago). L'ensemble le plus considérable de dessins de sa main est réuni dans l'album Sequeira du musée national d'Art ancien de Lisbonne.

CADRE.

Élément mobilier destiné à assurer la présentation et la protection des oeuvres d'art à deux dimensions – peinture, dessin, gravure, broderie – ou en bas relief.

Dérive de l'italien quadro, le terme s'applique d'abord à une bordure de bois de forme carrée ou rectangulaire, mais devient, dès le milieu du XVIIIe s. – par exemple dans les livres du marchand Lazare Duvaux, fournisseur de Mme de Pompadour, et surtout depuis le XIXe s. – le terme général qui remplace définitivement celui de bordure aux applications plus nombreuses et s'emploie quels que soient la forme à la « vue » (rectangulaire, polygonale, ronde, ovale, chantournée) et le contour extérieur.

Le cadre est l'une des solutions matérielles apportées en réponse au besoin quasi universel de délimitation de l'espace figuré, besoin qui trouve aussi son expression dans la simple ligne fermée des peintures murales antiques et médiévales, dans les encadrements décorés des peintures de manuscrits ou dans les bordures gravées qui entourent les portraits gravés du

XVIIe siècle. Les bordures tissées des tapisseries appartiennent à cette même catégorie et sont parfois de simples imitations en trompe-l'oeil de cadres moulurés. Mais le cadre au sens strict n'existe que pour une oeuvre d'art mobile, rigide (à l'exclusion des livres ou des rouleaux extrême-orientaux) et autonome par rapport à l'architecture où elle prend place.

CAGNACCI Guido, peintre italien
(Sant'Arcangelo di Romagna 1601 - Vienne 1663).

En 1627, il résidait en Romagne, où il laissa quelques peintures religieuses (Madone et saints, Rimini, S. Giovanni Battista) dont le style affirme de nettes tendances naturalistes.

On peut donc supposer qu'il étudia, à Rome où

il semble avoir été l'élève du Guerchin, l'oeuvre de Caravage et de ses disciples. En 1644, il met en place 2 grandes toiles (Gloire de saint Mercurial ; Gloire de saint Valérien) dans la cathédrale de Forlì (auj. à la Pin.). Il se rend ensuite à Venise v. 1650, puis à Vienne, v. 1660, où il est appelé par l'empereur Léopold et où il meurt en 1663 (et non en 1682, comme on l'a cru longtemps). On conserve de sa dernière période d'activité de nombreuses toiles, dont les sujets profanes et sensuels (nus féminins) sont empreints de naturalisme (Mort de Cléopâtre, Brera et Vienne, K. M. ; Mort de Lucrece, musée de Lyon), mais aussi d'une poésie subtile (Conversion de Marie-Madeleine, Pasadena, Norton Simon Museum). Une rétrospective lui a été consacrée à Rimini, en 1993.

CAHN Marcelle, peintre français

(Strasbourg 1895 - Neuilly-sur-Seine 1981).

Ayant étudié à Berlin dans l'atelier de Lovis Corinth et fait connaissance des oeuvres des artistes du Sturm avant 1914, elle s'est rendue après la Première guerre mondiale à Zurich, où elle a rencontré en 1923, Edvard Munch. Elle vint s'installer ensuite à Paris où elle suivit les cours de l'Académie moderne dans l'atelier de Fernand Léger et d'Amédée Ozenfant. Influencée par le purisme, elle crée un style personnel (Femme et voilier, Strasbourg, M. A. M.) qu'elle va conduire jusqu'à l'abstraction (Composition abstraite ou le Lavabo, 1925, musée de Grenoble). Elle rencontre Mondrian, se lie avec Jean Arp et, en 1930, devient membre du groupe Cercle et carré, formé par Michel Seuphor et Torres-Garcia en 1929. Peu après, elle quitte Paris pour Strasbourg. À la fin de la Seconde guerre mondiale, elle s'installe de

nouveau à Paris et participe régulièrement au Salon des Réalités nouvelles fondé en 1946, où elle montre des compositions abstraites fondées principalement sur l'utilisation de lignes noires continues qui créent des rythmes et engendrent des formes sur un fond blanc. Au cours de ses dernières années, elle s'est consacrée à la pratique du collage dans un esprit très constructiviste et a réalisé de petits assemblages dans l'espace. Une exposition itinérante organisée par le C. N. A. C. (1972-1974) a confirmé la personnalité de cette artiste modeste mais authentiquement originale par le style très pur qu'elle a atteint dans la création abstraite. Elle est représentée notamment à Paris (M. N. A. M.) et dans les musées de Strasbourg, de Lille et de Grenoble.

CAILLEBOTTE Gustave, peintre français

(Paris 1848 - Gennevilliers 1894).

Son père, juge au tribunal de la Seine, le laissa en possession, à vingt-cinq ans, d'une importante fortune, dont il profita pour se consacrer à la peinture et devenir le soutien des impressionnistes, violemment combattus. Il participe, en 1876, à la deuxième exposition de leur groupe (le Déjeuner) après avoir abandonné, l'année précédente, l'atelier Bonnat à l'École des beaux-arts. Son oeuvre la plus connue fut longtemps les Raboteurs de parquets (1875, musée d'Orsay). Ses scènes d'intérieur et ses portraits (Jeune Homme au piano, 1876 ; Au

café, musée de Rouen) s'apparentent à l'art de Degas, ses paysages à celui de Bazille, ses canotiers à celui de Renoir ; c'est dans ses scènes de la vie ouvrière et ses vues de Paris que s'affirme sa personnalité : Place de l'Europe, 1877, Chicago, Art Inst. ; les Peintres en bâtiment, 1877 ; le Jardin de Gennevilliers, 1893. Dès 1876, Caillebotte avait acquis des oeuvres de ses amis impressionnistes. Il en possédait 67 en 1883, qu'il légua à l'État.

Après de difficiles négociations, signe du divorce qui régnait alors entre l'art vivant et les pouvoirs officiels, seule une partie du legs fut finalement retenue (auj. au musée d'Orsay). Une rétrospective Caillebotte a été présentée (Paris, Chicago) en 1994-1995, qui a remis en évidence l'originalité de l'artiste, notamment la hardiesse de certaines de ses mises en page.

CAIRO Francesco, peintre italien

(Milan 1607 - id. 1665).

Il est l'héritier du style que Cerano, Morazzone

et Procaccini créèrent en Lombardie, dans les trente premières années du XVIIe siècle. C'est surtout l'influence de son compatriote Morazzone qui marqua son oeuvre de jeunesse et que l'on décèle dans un groupe de peintures déjà mentionnées en 1635 et exécutées pour Victor-Amédée II de Savoie (Christ au jardin des Oliviers, Lucrèce, Hérodiade, Sainte Agnès, Turin, Gal. Sabauda). On date de cette période 2 tableaux d'autel, composés pour les églises milanaïses de S. Antonio Abate (Vierge en gloire) et de S. Teresa (Vision de sainte Thérèse, auj. chartreuse de Pavie), et de nombreux tableaux, commandes de particuliers ; la subtile perversion que dénote le choix des sujets y est parfois accentuée par un luminisme d'inspiration caravagesque (Judith, Sarasota, Ringling Museum). L'influence de Venise opère dans les oeuvres de maturité de Cairo une profonde transformation stylistique, orientée vers le baroque lombard et génois. Vers 1639, un voyage à Rome l'avait sans doute mis en contact avec la culture néo-vénitienne de Pierre de Cortone et de Sacchi et familiarisé avec certaines inflexions issues de la culture romaine, de Van Dyck et de Corrège. Sa Pala de la chartreuse de Pavie (1660) et sa Vision de saint Antoine (Plaisance, S. Teresa) comptent parmi les chefs-d'oeuvre de la peinture baroque de l'Italie du Nord. Il est représenté à Turin (Gal. Sabauda) et à Milan (Brera).

CALAME Alexandre, peintre suisse

(Vevey 1810 - Menton 1864).

Élève à Genève de Diday, dont il sera le rival, il s'imposa dans les Salons parisiens par un métier nerveux et brillant (Orage à la Handeck, 1839, médaille d'or au Salon ; Genève, musée d'Art et d'Histoire) et fut l'un des meilleurs peintres romantiques des cimes alpestres (Paysage montagneux, Louvre). Il se perfectionna au contact des peintres de Barbizon, puis, en Hollande, par l'étude des paysagistes du XVIIe s., enfin en Italie sur les traces de Poussin et de Claude Lorrain. Qu'elles embrassent la majesté des sommets (Mont Rose, 1843, musée de Neuchâtel) ou la violence des éléments déchaînés (Orage à la Handeck, 1839, musée
downloadModeText.vue.download 121 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

120

de Genève), ses oeuvres s'ordonnent selon un jeu de contrastes lumineux qui donnent à ses paysages leur puissance dramatique. Au sein de

ces chaos sublimes et insolites qu'il décrit dans un langage tourné vers l'effusion et l'angoisse, il sait apporter de subtils accords incandescents dans les lointains (la Vallée de Zermatt, 1854, id.). On lui doit aussi lithographies et eaux-fortes. Apprécié dans toute l'Europe, il eut une clientèle nombreuse.

CALCAR Jan Stephan van

(dit aussi Giovanni de Calcar),

peintre et graveur flamand

(Calcar, près de Clèves, v. 1499 - Naples

1546/1550).

On sait que l'abbé du couvent cistercien de Kamp lui acheta plusieurs tableaux et qu'il peignit en 1528 le Portrait du duc Johann III de Clèves (auj. perdu) mais on ignore tout de sa formation. Calcar dut se rendre très tôt à Venise, où, sous le nom de Stefano, il est mentionné dès 1532 par Marcantonio Michiel comme collaborateur de Titien. C'est comme tel que le mentionne aussi Vasari, qui le rencontra à Naples en 1545. Calcar est resté célèbre pour avoir illustré les traités d'anatomie de son compatriote André Vésale, qu'il rencontra lorsque celui-ci séjourna à l'Université de Padoue entre 1537 et 1542. On lui a récemment attribué une des fresques de l'Oratoire de Saint Roch de Padoue, la Déploration de Saint Roch, qui serait contemporaine de la planche du frontispice du *De humani corporis fabrica* de Vésale représentant une leçon d'anatomie, et dont les portraits intégrés s'accordent avec les portraits isolés qui constituent l'essentiel de son oeuvre conservé : parmi eux, citons le Portrait de Melchior Manlich (1536, musées de Berlin) et le Portrait de Melchior Brauweiler (1540, Louvre), des modèles germaniques peints à Venise et dont les effigies sont très proches, par leur mise en page austère et leur chromatisme sobre, de l'art de Titien entre 1530 et 1540.

CALIARI Paolo → VÉRONÈSE

CALLOT Jacques, graveur français

(Nancy 1592 ? - id. 1635).

Après plusieurs fugues en Italie attestées par Félibien, Jacques Callot entra en apprentissage à l'âge de quinze ans chez un orfèvre de Nancy, Demange Crocq, auprès duquel – toujours d'après Félibien – il apprit les « commencements du dessin avec [...] Bellange et Deruet ». Avant 1612, date connue de son installation

à Florence, il est à Rome auprès du graveur troyen Philippe Thomassin, qui lui apprend le maniement du burin. Callot restera durant neuf ans à Florence sous la protection de Christine de Lorraine, veuve de Ferdinand I^{er}, qui gouverna en réalité le duché jusqu'à la mort de son fils Cosme II en 1621. Il y gagna rapidement l'affection du graveur en renom Giulio Parigi et y grava deux de ses chefs-d'oeuvre, la Tentation de saint Antoine (v. 1616) et la Foire de l'Impruneta (1620). En 1621, Callot s'établit à Nancy. Il grave les nombreux dessins qu'il a rapportés d'Italie (les Gobbi, les Balli di Sfessania, la Grande Passion) et épouse en

1624 Catherine Kuttinger. Il n'obtient pas pour autant à la cour de Lorraine la première place qu'il ambitionnait, alors occupée par Claude Deruet, peintre officiel depuis 1620 et dont il gravera le portrait en 1632 (dessin préparatoire au Louvre). Après s'être rendu à Breda (1627) pour graver le siège de la ville, il commémora par la même technique, sur la commande de Louis XIII, deux autres sièges : ceux de Saint-Martin-de-Ré et de La Rochelle. Ce fut l'occasion pour l'artiste de faire plusieurs séjours à Paris (entre 1628 et 1631) et de confier à Israël Henriet l'édition de ses planches. Définitivement de retour à Nancy en 1632, Callot devait assister à la fin de l'indépendance du duché de Lorraine, envahi par les troupes de Richelieu et de Louis XIII (1631, 1632, 1633) et dévasté par la peste. Dans ce climat, l'artiste publie ses dernières oeuvres : les Désastres de la guerre (1633) et la seconde version de la Tentation de saint Antoine, dédiée à Louis Phélypeaux, seigneur de La Vrillière. Aucun tableau de Callot lui-même n'est parvenu jusqu'à nous, et rien ne prouve en fait qu'il en ait peint. Ses seuls dessins et gravures le mettent au rang des plus grands maîtres lorrains du XVII^e s., aux côtés de Claude Gellée, de Georges de La Tour et de Jacques Bellange. Ses gravures, essentiellement ses eaux-fortes (technique qu'il perfectionna), répandues par toute l'Europe, sont d'une maîtrise exceptionnelle. Extrêmement chargées, composées d'innombrables personnages, jamais elles ne sacrifient au détail le sujet lui-même. Mais ce sont surtout ses dessins (en majeure partie conservés à l'Ermitage, au British Museum, à Chatsworth, coll. duc de Devonshire, et aux Offices), dans lesquels il utilise tour à tour toutes les techniques et traite tous les thèmes (théâtre, paysages, sujets religieux et scènes prises sur le vif), qui lui donnent une place exceptionnelle dans l'art français du XVII^e siècle. Dynamiques, jouant magistralement de la lumière, d'une spontanéité d'écriture rarement égalée, ils mêlent la malice, l'ironie, la vivacité à l'observation la plus précise

d'une cruelle réalité. Bien que ses thèmes soient souvent empruntés aux artistes septentrionaux du XVIe s., Callot se montre sensible à un double courant maniériste : celui de la Lorraine du premier quart du XVIIe s. (Bellange), celui de Florence à la même période (Boscoli et les graveurs de fêtes et d'entrées triomphales). Il ne reniera jamais ce répertoire, qu'il marque toujours de sa forte personnalité. Il est ainsi le dernier grand représentant du maniérisme, dont, cependant, il maîtrisera toujours les excès.

CALQUE.

Copie d'un dessin obtenue en plaçant un papier transparent appelé « papier calque ».

Au Moyen Âge, on utilisait du parchemin raclé et parfois enduit d'huile de lin, puis séché. Le calque est utilisé également pour l'exécution des peintures murales. La plupart des dessinateurs du XIXe s. (Ingres, Degas, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau) ont constamment eu recours à ce support, qui leur permettait de reprendre un motif en autant de versions

nécessaires à l'obtention d'une ligne parfaite ou d'une mise en page harmonieuse.

CALVAERT Denys, peintre flamand

(Anvers v. 1540 - Bologne 1619).

Vers 1560, il part pour Rome, où il est l'élève de P. Fontana avant de collaborer avec L. Sabbatini et Vasari. Il se fixe à Bologne v. 1574-1575. Là, huit ans avant les Carrache, il ouvre une académie, qu'il dirige jusqu'à sa mort et qui compte parmi ses élèves Guerchin, Guido Reni, l'Albane, Dominiquin, lesquels deviendront plus tard élèves des Carrache. L'oeuvre de Calvaert marque une réaction contre les outrances des imitateurs de Michel-Ange, mais elle participe toujours d'un maniérisme flamand déjà attardé. La Flagellation de la P. N. de Bologne et sa réplique de la Gal. Borghèse à Rome, de même que le Mariage de sainte Catherine (1590, Rome, Gal. Capitoline), montrent que si l'artiste fait effort pour atteindre à une composition plus synthétique, il conserve dans sa facture et ses moyens d'expression le goût du fini, particulier aux Flamands du XVIe siècle.

CALZOLARI Pier Paolo, artiste italien

(Bologne 1943).

La participation de Calzolari à l'Arte Povera pourrait sembler un intermède entre deux pratiques de la peinture, cependant son oeuvre

trouve son unité dans une même traversée poétique. Alors qu'à ses débuts, v. 1965, il produit une peinture lyrique, expressive et violente, il parvient vite à un travail d'assemblages, d'installations, de performances polysémiques où chaque élément est pris comme une phase d'un état de transformation. La glace, le plomb, la mousse, le feutre, la cire ou le miel, le sel deviennent ainsi les moyens d'une quête du sublime à travers la lumière et l'ombre.

Calzolari a particulièrement affectionné les plaques réfrigérantes et leur givre, ainsi dans *Un flauto dolce per far mi suonare* (1968), mais aussi le néon, notamment pour l'installation *Sans titre* (1970-1971, Paris, M. N. A. M.), qui utilise aussi haut-parleurs et bandes magnétiques susurrant les mots écrits par les lettres lumineuses. Cela rappelle l'importance accordée par l'artiste au son et à la musique dans ses performances (*Untitled*, 1972 ; *Appunti-ap-punto*, 1978). Quoique certaines toiles soient encore traitées avec des assemblages d'objets (*Sans titre*, 1979) où une planche, une sellette avec une cafetière reçoivent comme fond une peinture d'un noir brossé, avec un seul motif de lune, le grand *Monochromo blu* marque, en 1979, son retour à la peinture et à sa jubilation.

Pier Paolo Calzolari a participé à la plupart des expositions organisées avec les tenants de l'Arte Povera ; une rétrospective lui a été consacrée au Museo Pignatelli (Naples) en 1977 et à la G. N. du Jeu de Paume (Paris) en 1994.

CAMAÏEU.

Peinture monochrome dont le modelé est rendu par le jeu des tons, allant du clair au foncé, d'une même couleur, mélangée à du blanc. Le mot dérive de « camaïeu », terme par lequel on désignait les camées. Par analogie, il fut appliqué aux peintures qui, par leur léger modelé ou

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

121

L'impression de trompe-l'oeil, donnent l'illusion d'un relief sculpté. Les camaïeux sont le plus souvent rouges, verts ou bleus ; blancs ou jaunâtres, ce sont des grisailles. Dans l'Antiquité, on fit des peintures en camaïeu, ou « monochromes », pour décorer les murs : Pompéi, Herculaneum. La Renaissance nous en a laissé des exemples nombreux en Italie (palais du Tè à Mantoue) et en France (château de Fontainebleau). Les gravures sur bois en camaïeu

sont aussi appelées « clairs-obscurs ». (→ CLAIR-OBSCUR)

CAMBIASO Luca, peintre italien

(Moneglia, près de Gênes, 1527 - Escorial 1585). Initié par son père, Giovanni, à l'art de la décoration, il fut marqué à ses débuts par Perino de Vaga et des artistes lombards ou vénitiens, notamment Pordenone. À Gênes, sa première oeuvre importante est la décoration (l'Iliade) du palais Doria-Spinola, exécutée à dix-sept ans, avec l'aide de Lazzaro Calvi ; le souvenir de Michel-Ange y est suffisamment manifeste pour suggérer l'hypothèse d'un voyage à Rome antérieur à 1547. Il collabora avec son ami l'architecte Alessi à S. Matteo, à la villa Impériale de Campetto et, en 1567, à la chapelle Lercari de la cathédrale de Gênes. Un style décoratif énergique, d'une animation pleine de verve, se dessine dans ces oeuvres. Des voyages en Émilie, à Florence, à Rome complétèrent la culture éclectique de Luca, qui devait passer les trois dernières années de sa vie en Espagne, à la cour de Philippe II, et décorer l'Escorial (fresque du Paradis). La période 1568-1580 correspond à l'apogée de son talent ; ses recherches s'orientent d'une part vers une simplification géométrique des formes, qui revêt parfois, surtout dans les dessins, le caractère d'un véritable « cubisme » ; d'autre part vers des effets nocturnes hardis, étranges et savants (Nativité, Brera ; Madone à la chandelle, Christ devant Caïphe, Gênes, Gal. du Palazzo Bianco).

Ses peintures sont encore conservées en grand nombre à Gênes et dans sa région : tableaux dans les églises (S. Lorenzo, S. Francesco di Paola, S. Annunziata di Portona, S. Chiara, S. Giorgio) et les musées (Gal. du Palazzo Bianco et du Palazzo Rosso ; Accad. Ligustica) ; fresques dans les palais (Doria-Spinola ; ex-Saluzzo ; Pallavicini Pessagno), les villas (del Peschiere ; Imperiale) et les églises (S. Maria del Canneto à Taggia ; S. Maria delle Grazie à Chiavari). Dessinateur infatigable, rapide, mouvementé, son oeuvre graphique très abondante est l'une des plus originales de cette période et connut une grande diffusion. La plupart des cabinets de dessins possèdent, parfois en grand nombre, des feuilles de Cambiaso exécutées très souvent à la plume et au lavis.

CAMERA OSCURA.

Terme italien signifiant « chambre noire ». La « camera oscura » est un appareil d'optique permettant d'obtenir une image nette d'un objet dont on désire généralement faire le calque. Il s'agit d'une sorte de boîte dans laquelle la

lumière pénètre seulement par un petit trou et qui est fermée à l'opposé par un papier blanc peu épais ou un verre dépoli. On peut aussi

placer le dépoli horizontalement au-dessus de la boîte. Il faut en ce cas que l'image soit réfléchi à l'intérieur de la boîte par un miroir incliné. On peut encore perfectionner cet instrument en utilisant une lentille convergente au lieu de se contenter d'un simple trou. L'image est d'autant plus lumineuse que la lentille est plus grande. La distance entre cette dernière et la paroi doit alors être sensiblement égale à la distance focale de la lentille.

On a aussi réalisé des boîtes formées de deux parties coulissantes permettant d'obtenir une image nette quelle que soit la distance de l'objet.

L'histoire de la photographie est intimement liée à celle de la peinture : elle a été inventée par des peintres, pour des peintres, qui en conçurent l'idée dès le XVe s. pour apporter des solutions toujours plus satisfaisantes aux problèmes posés par la peinture comme représentation du monde réel sur une surface plane, notamment le problème de la perspective. Niepce (1765-1833), Talbot (1800-1877) et Daguerre (1787-1851) n'ont fait que développer chimiquement et fixer l'image projetée par la camera oscura, dont Léonard de Vinci, reprenant un thème platonicien, explique le mécanisme et à laquelle Giovanni Battista della Porta suggère dès 1588 d'ajouter une lentille convexe pour donner plus de luminosité à l'image ainsi projetée. C'est surtout chez les peintres de la vie quotidienne dans la Hollande de la seconde moitié du XVIIe s. (Vermeer, Hoogstraten) et chez les vedutistes italiens des XVIIe et XVIIIe s. (Vanvitelli, Zucarelli, Canaletto et Bellotto) que l'emploi de la camera oscura fut systématique. Cet emploi est mis en évidence par des particularités de style propres à la vision optique : compression de l'espace en profondeur, grossissement exagéré et flou des détails au premier plan dû à la réfraction de la lumière (Vermeer a su tirer de ce dernier trait un parti esthétique voulu). Déjà Canaletto mettait les artistes en garde contre l'incorrection de la perspective telle que la restitue la camera oscura. Servante du peintre, destinée à lui faciliter l'approche du réel, celle-ci lui impose déjà ses lois et ses déformations et l'en détourne : on retrouvera ce paradoxe dans les rapports photographie-peinture. (→ PHOTOGRAPHIE ET PEINTURE)

CAMILO Francisco, peintre espagnol

(Madrid v. 1615 - id. 1673).

De mère espagnole et de père italien, il fut élevé, après la mort de ce dernier, par son beau-père Pedro de las Cuevas, alors peintre de renom mais dont nous ne connaissons aujourd'hui aucune oeuvre. Introduceur du mouvement baroque avec Herrera le Jeune et Francisco Rizi, c'est une des plus intéressantes figures du Madrid de Philippe IV. À côté de quelques travaux sur des décors à fresque et de portraits des rois médiévaux dans l'Alcázar de Madrid (disparus), il travailla surtout pour les ordres religieux. Abondante, son oeuvre se caractérise par la sveltesse des formes, une gamme raffinée de coloris et un ton souvent aimable et délicat ; il s'inspire fréquemment de gravures (Martyre de saint Barthélemy, Prado, issu de Ribera ; Conversion de saint Paul,

Ségovie, Musée provincial). Parmi ses oeuvres les plus remarquables, citons Saint Jérôme fouetté par les anges (1651, Prado), la Vierge et saint Jean l'Évangéliste couronnant saint Jean de Dieu (Barnard Castle, Bowes Museum), les 2 toiles du retable de Fuencisla (Ségovie, v. 1659) et, v. 1670, le grand Saint Charles Borromée pour les clercs mineurs de Salamanque (Salamanque, cathédrale nouvelle).

CAMOIN Charles, peintre français

(Marseille 1879 - Paris 1965).

Admis à Paris dans l'atelier de Gustave Moreau, à l'E. N. B. A., il ne profite que quatre mois de cet enseignement et, comme Matisse et Marquet, quitte l'atelier à la mort du maître, en 1898, pour travailler librement dans les rues de Paris. Trois ans plus tard, au cours de son service militaire à Aix, il rend visite à Cézanne, suscitant à la fin de la vie du grand peintre une amitié et une correspondance des plus riches. La peinture de Camoin est dans ses débuts vigoureuse et colorée : très influencé par Marquet, il s'exprime par la couleur pure. Son fauvisme est alors tempéré par l'influence de Cézanne, dans la fluidité de la touche, et par celle, plus éloignée, de Manet dans la simplification de la mise en page (la Petite Lina, 1906, Marseille, musée des Beaux-Arts). En 1905, il expose au retentissant Salon d'automne et, un an après Matisse, il part avec Marquet et Manguin travailler dans l'entourage de Signac et de Cross à Saint-Tropez. Ensemble, ils effectueront des voyages à Londres, en Italie, à Francfort, en Corse, et Camoin se rendra au Maroc avec Marquet et Matisse. Le peintre partage alors son temps entre ses deux ateliers à Montmartre et à Saint-Tropez. En 1912, il expose à Paris chez Kahnweiler et prend part

à l'Armory Show de New York. En 1918, il rencontre Renoir à Cagnes, et leur amitié épanouit désormais son impressionnisme latent dans des paysages, des nus et des natures mortes d'un style voluptueux et coloré (le Canal de la douane à Marseille, 1928, Saint-Tropez, musée de l'Annonciade ; la Coupe bleue, 1930, Paris, M. N. A. M.). Camoin a eu une production très importante et continue, qu'il amputa par quelques destructions massives de ses oeuvres (notamment en 1913 et 1944). Il est bien représenté dans les musées français, à Paris (M. N. A. M.), ainsi qu'à Berlin (N. G.), Bonn (Städtisches Kunstmuseum), Genève (Petit Palais), Sydney (Art Gal. of New South Wales) et New York (M. o. M. A.).

CAMPAGNOLA Giulio, graveur

et peintre italien

(Padoue 1482 - id. v. 1515/1518).

En 1495, il est mentionné comme « érudit » en langues et en 1515 son nom est cité dans le testament d'Aldo Manuzio. Si l'ensemble de son oeuvre accuse des réminiscences de son éducation mantégnésque et bellinienne, il fut profondément marqué par la connaissance de Giorgione, sans doute lors d'un voyage à Venise en 1507. Il lui revient ainsi le mérite d'avoir introduit dans sa ville les nouveautés vénitiennes, notamment la peinture « tonale », qu'il essaya de traduire dans ses gravures en mettant au

downloadModeText.vue.download 123 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

122

point une technique de son invention, une sorte de pointillisme : Femme nue allongée dans un paysage, Concert, jeune Berger, Nativité, l'Astrologue (1509). On lui attribue parfois, mais sans que la critique soit unanime sur ce point, certains petits panneaux peints, de caractère nettement giorgionesque. Les meilleurs dessins qui lui sont attribués (Louvre ; Offices ; Paris, E. N. S. B. A.), notamment des paysages de la terra ferma, avec des collines et des « fabriques » pittoresques, évoquant la poésie arcadique du jeune Titien et de Giorgione, sont considérés par K. Oberhuber comme des oeuvres de ce dernier artiste.

CAMPAÑA Pedro ou KEMPENER Peter

de, peintre flamand

(Bruxelles 1503 - id. 1580).

Attiré par la prospérité de Séville, il vint s'y établir avant 1537, après avoir étudié en Italie les sciences et les arts et participé en 1530 à la décoration de l'arc de triomphe élevé à Bologne lors du couronnement de Charles Quint. Son principal mérite, selon ses contemporains, est d'avoir introduit en Espagne le style de Raphaël, mais l'observation directe de la nature tempère l'imitation des modèles classiques, dont il ne s'inspire jamais servilement. Son tempérament dramatique s'exprime dans ses premières oeuvres importantes, peintes sur bois comme l'est toute sa production : Crucifixion (Louvre), Flagellation (musée de Varsovie), Saint Antoine et saint Paul ermite (Séville, S. Isidoro), Christ à la colonne (Séville, S. Catalina). La Crucifixion du Louvre, en particulier, par le groupement dense des figures aux visages tourmentés, offre des affinités avec certaines oeuvres siciliennes de Polidoro da Caravaggio, qui permettent de conclure à une probable collaboration entre les 2 artistes à Messine, avant que Campaña ne parte pour l'Espagne. Dans la Descente de Croix (av. 1547, musée de Montpellier), Campaña développe la scène sur un paysage violemment éclairé d'où se détachent, au premier plan, les silhouettes sombres des personnages ; une lumière oblique vient frapper les visages dans un effet saisissant de clair-obscur. L'artiste s'engagea, en 1547, à reprendre le même thème pour l'église Santa Cruz (auj. à la cath. de Séville) en promettant d'exécuter une oeuvre supérieure à la précédente, alors conservée dans le couvent sévillan de S. Maria de Gracia. Campaña tint parole et intensifia l'aspect dramatique de la scène, grâce à la suppression de certains personnages et à une composition plus rigoureuse s'ordonnant autour du corps du Christ ; les réminiscences italiennes se sont estompées, et le tempérament flamand a inspiré l'expression pathétique des visages. Le retable de la Purification (cathédrale de Séville) est surtout redevable aux grandes compositions peintes par Raphaël pour le Vatican ; certains détails réalistes animent les tableaux d'un accent particulier et les portraits des donateurs échappent à toute convention.

Les dernières peintures de Campaña à Séville furent exécutées pour un retable de l'église S. Ana de Triana. Un élan lyrique anime

chaque scène, grâce aux effets de lumière, qui concentrent l'attention sur l'expression des visages. Certains épisodes ont été traités par des disciples ; mais le style propre de Campaña

atteint à sa plénitude dans le Départ de Joachim, la Rencontre à la forte Dorée et la Nativité du Christ.

D'étonnants effets de perspective et de clair-obscur, l'apparition de la réalité quotidienne dans l'histoire sacrée ouvrent la voie aux peintres sévillans du Siècle d'or. Campaña exécuta aussi un retable pour la chapelle Saint-Nicolas de la cathédrale de Cordoue. En 1563, il avait regagné Bruxelles, où il succéda à M. Coxcie comme peintre de cartons pour la manufacture de tapisseries (tapisserie de l'Histoire de saint Paul, coll. part. ; ensemble de la Chiesa Madre, Marsala). Dans une série d'oeuvres de petits formats, aux compositions plus dépouillées et traitées presque en grisaille, il reprend le thème de la Descente de Croix (musée de Prague ; coll. part.) auquel s'apparente un triptyque (coll. part.).

CAMPENDONK Heinrich, peintre allemande (Krefeld 1889 - Amsterdam 1957).

De 1905 à 1909, il est élève de l'École des beaux-arts de Krefeld, où il a comme professeur Thorn-Prikker, peintre symboliste. En 1911, il adhère sur l'invitation de August Macke au groupe Der Blaue Reiter. Cheval bondissant, 1911 (musée de Sarrebruck), montre une maîtrise du trait et de la couleur mais une composition figée qui le différencie des autres membres du groupe. Il adopte ensuite, en 1912, une mise en forme cubiste (Nature morte à la contrebasse, musée de Münster). À ces influences se mêlent celle des peintures populaires sous verre bavaoises, dont il aime les couleurs vives et la figuration naïve, celle de Chagall, à qui l'apparente une certaine fantaisie poétique, parfois celle de Kandinsky, à qui il emprunte des motifs de composition abstraits (le Sixième Jour, 1914, musée de Duisburg). La guerre interrompt son activité. Il part en Italie de 1920 à 1922 et sera fort impressionné par les peintures de Giotto et les mosaïques de Ravenne. Professeur à l'École des beaux-arts de Krefeld en 1922, il remplace quatre ans plus tard Thorn-Prikker à l'Académie de Düsseldorf. Révoqué par les nazis, il émigre à Amsterdam (1937), où il poursuit son oeuvre, fidèle à son optique figurative forgée dans les années vingt. Particulièrement doué dans le domaine décoratif, il obtient le grand prix pour un vitrail présenté à l'Exposition universelle de 1937 à Paris. Il est définitivement reconnu sur le plan international lorsqu'il succède à Kandinsky en 1944 à la vice-présidence de la Société anonyme fondée à New York en 1920. Il est représenté à Amsterdam (Stedelijk Museum) à Bâle, à

Eindhoven (Stedelijk Van Abbe Museum), à Cologne (W. R. M.), à New York (M. o. M. A.

et Guggenheim Museum), à Saint Louis (Art Museum) et à Strasbourg.

CAMPHUYSEN Govert Dircksz,

peintre néerlandais

(Gorinchem 1623/1624 - Amsterdam 1672).

Il fut probablement l'élève de son frère Rafael Dircksz (1598-1657). Il travailla à Amsterdam de 1646 à 1651, puis séjourna à Stockholm de 1652 à 1663, où il devint peintre de la Cour en 1655, et retourna à Amsterdam, où il mourut. Portraitiste, paysagiste, animalier, peintre d'intérieurs paysans (exemples à Copenhague, S. M. f. K. et à Bruxelles, M. R. B. A., daté 1650), il a laissé aussi quelques gravures. Il se montre très proche de Potter dans ses paysages pastoraux, et réalise un chef-d'œuvre dans sa Ferme au soleil couchant de la Wallace Coll. de Londres, où l'effet de lumière du soir atteint une fermeté et une poésie inconnues de Potter. Il est aussi représenté à l'Ermitage : Paysage boisé ; à Rotterdam (B. V. B.) : la Halte ; au musée de Kassel : Bétail dans un paysage ; au musée de Lille : Guillaume II à la chasse.

CAMPI (les), peintres italiens.

Galeazzo (Crémone v. 1470 - id. 1536), le fondateur de la lignée, resta toujours lié à la tradition de la fin du quattrocento crémonais. Il fut influencé par Pérugin et Costa et fortement marqué par l'art de son maître Boccaccio Boccaccino (Madone, Crémone, S. Agostino ; Polyptyque, Crémone, S. Maria Maddalena).

Giulio (Crémone 1500 - id. v. 1573), l'aîné de ses fils, marqué à ses débuts par l'œuvre de Pordenone, illustra avec éclectisme les influences successives du maniérisme sur l'école crémonaise : Madone et saints (1527, Crémone, S. Abbondio). Il reprend ensuite la manière plus éclatante du style de cour exploité par Giulio Romano (fresques de la Vie de sainte Agathe, Crémone, S. Agata, 1537). Son expression s'affine enfin lorsqu'il ressent à travers C. Boccaccino l'influence du Parmesan (fresques de la Vie du Christ à S. Margherita, 1547, et fresques de S. Sigismondo, 1557). Parmi ses autres œuvres importantes, on peut encore citer diverses peintures du dôme de Crémone et un cycle de fresques à S. Maria delle Grazie à Soncino (Crema).

Antonio (Crémone 1524 - Milan ? 1587), frère du précédent, montre à ses débuts la même attirance pour le style romaniste, tout en l'accentuant par un vérisme brutal. À partir de 1566 (Pietà, dôme de Crémone), il s'attache à des recherches d'effets dramatiques en exploitant le luminisme issu de l'école bresciane et de la manière tardive de Titien, effets que l'on retrouve amplifiés dans ses grandes toiles milanaïses (Scènes de la vie de la Vierge, 1557, S. Marco ; Martyre de saint Laurent et Décollation de saint Jean-Baptiste, 1579-1581, S. Paolo ; Scènes de la vie de sainte Catherine, 1583, S. Angelo). Dans ces oeuvres et quelques autres (Saint Jérôme, Prado ; Sainte Conversation, Brera ; Saint Sébastien, Milan, Castello Sforzesco),

downloadModeText.vue.download 124 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

123

R. Longhi a souligné l'existence d'éléments de « vérité » précarravagesques, cependant durcis par une tendance « illusionniste », caractéristique du maniérisme nordique. Une toile du Louvre, complexe dans son programme iconographique (les Mystères de la Passion, de la Résurrection et de l'Ascension), commandée par saint Charles Borromée (1569, Louvre), témoigne de sa participation au mouvement de réforme catholique de Milan.

Vincenzo (Crémone v. 1525/1530 - id. 1591) adhère de façon moins éclatante au goût brescian, mais, sous l'influence de Savoldo, son art s'avère plus intime et plus efficace (Saint Matthieu et l'ange, Pavie, S. Francesco). Il est marqué par le même éclectisme dont fit preuve sa famille, comme le démontrent le caractère romaniste de sa décoration à fresque de S. Paolo (Milan, 1588) et plus encore ses « bodegones » (la Marchande de fruits, la Marchande de poissons, les Marchands de poissons, la Marchande de volailles, Kirchheim, en Bavière, château Fugger ; la Marchande de fruits, Brera), nettement dérivées d'Aertsen et de Beuckelaer.

Bernardino (Crémone 1522 - id. 1591), élève de Giulio (sans être parent des Campi), témoigne, avec une cohérente monotonie, de la veine émiliano-parmesane et se rattache en même temps au maniérisme flamand des peintres romanistes d'Anvers

et d'Utrecht (Frans Floris). On lui doit les fresques de la coupole de S. Sigismondo de Crémone et différents tableaux dans d'autres églises de la ville.

CAMPIGLI Massimo, peintre italien

(Florence 1895 - Saint-Tropez 1971).

Autodidacte, il participe à ses débuts au mouvement futuriste en collaborant à la revue *Lacerba*. Sa peinture rejoint celle du mouvement Novecento à travers l'héritage des cultures figuratives « primitives » et la recherche d'une plasticité stylisée et puissante. À partir de 1928, Campigli crée une iconographie à laquelle il restera pratiquement toujours attaché, s'inspirant du portrait tardif égyptien et hellénistique, des Coré grecques et de la peinture étrusque. Il transforme ces modèles en simplifiant progressivement les formes. Les figures féminines (danseuses, joueuses de diabololo) représentent une thématique stéréotypée, évocatrice d'un monde archaïque et d'une naïveté recherchée (*Femmes sur la plage*, 1935, Amsterdam, Stedelijk Museum). Il utilise les procédés des primitifs (frontalité, juxtaposition et superposition des figures, répétition de motifs, emploi d'une peinture imitant la matière et la couleur de la fresque). Ses oeuvres plus récentes témoignent d'un rythme plus décoratif : les figures hiératiques et répétées dans un espace à deux dimensions évoquent le détail d'une décoration murale. Installé une première fois à Paris (1919-1939), Campigli travailla de nouveau en France. Depuis 1928, il a participé régulièrement aux Biennales de Venise et aux plus importantes manifestations internationales. Il a exécuté

de nombreuses fresques et décorations à la Triennale de Milan (1933) à l'université de Padoue (1940), au palais de la S. D. N. à Genève. En 1967, une rétrospective de son oeuvre a été organisée au Palazzo Reale de Milan, et en 1979 à Ferrare. Ses oeuvres sont conservées dans de nombreux musées européens.

CAMPIN Robert, peintre flamand

(Valenciennes 1378/1379 - Tournai 1444).

Mentionné à Tournai à partir de 1406, Robert Campin prend une place essentielle dans la vie de la cité. Peintre, il développe une grande activité, exécute des travaux variés, qui vont de la fresque aux cartons de tapisserie, sans compter des besognes plus modestes. Dans son atelier viennent se former au métier de nombreux apprentis, au premier rang des-

quels J. Daret et R. Van der Weyden. Homme politique, Campin participe très activement à la gestion municipale durant la période 1423-1428, assurée essentiellement par les guildes d'artisans, mais encourt en 1428 une condamnation qui lui interdit de briguer toute fonction publique pour avoir refusé de témoigner contre un bourgeois accusé de propos séditieux. Quelques années plus tard, c'est la dissolution de sa vie privée qui lui vaut une seconde condamnation, levée sur l'intervention de la duchesse de Hainaut. Aucune oeuvre de sa main n'a pu être identifiée d'une manière certaine par des mentions d'archives. Son identification avec le Maître de Flémalle a suscité des controverses passionnées qui ont débordé le cadre de l'histoire de l'art en opposant les Wallons et les Flamands. Elle paraît pourtant aujourd'hui très vraisemblable et fait la quasi-unanimité des spécialistes. Le Maître de Flémalle a été parfois nommé également Maître de Mérode ou Maître à la Souricière (d'après un détail qui figure dans le triptyque de Mérode). Son oeuvre a été regroupée autour de 2 volets de triptyque qui proviendraient du château et non, comme on l'a dit, de l'abbaye, inexistante, de Flémalle, près de Liège (Francfort, Städel. Inst.). Des trois noms qui avaient été envisagés, ceux de Jacques Daret, de Rogier Van der Weyden et de Robert Campin, c'est celui de ce dernier qui est aujourd'hui couramment tenu pour certain par la plupart des historiens. Le Maître serait donc un peintre tournaisien dans l'atelier duquel Rogier Van der Weyden et Jacques Daret auraient travaillé de 1426 à 1432. Un triptyque assez récemment découvert (Londres, coll. Seilern, Courtauld Institute) paraît être son oeuvre la plus ancienne connue à ce jour : la Mise au tombeau, la Résurrection avec un donateur agenouillé au pied du Golgotha sont prétextes à une composition dense alliant des silhouettes fines, de grâce toute gothique, mais dans une continuité de volumes soulignés par quelques drapés retombant en lourdes et massives corolles. L'originalité et la puissance du peintre apparaissent surtout dans ses oeuvres de maturité. Le panneau du Mauvais Larron (Francfort, Städel. Inst.) est le fragment supérieur du volet droit d'un grand triptyque consacré à la Déposition de

croix, dont la composition est connue par une copie ancienne du musée de Liverpool (W. A. G.). Le personnage du supplicié est d'un réalisme brutal, détaillant les muscles tendus, s'attardant sur les blessures horribles et souligné par le rythme saccadé des contours, qui se détachent sur un fond d'or.

Une prédilection pour les formes expressives, au prix même de la laideur, a dicté également le type des visages des deux assistants, d'autant plus saisissants qu'un modelé puissant leur confère une qualité sculpturale. Un caractère voisin se retrouve dans les 2 panneaux provenant de Flémalle : la Vierge et l'Enfant et Sainte Véronique s'inscrivent devant un fond de tissu damassé qui les isole dans un espace restreint, debout sur un gazon parsemé de plantes symboliques. Les personnages ont encore la vigueur plastique et expressive qui anime également la grisaille de la Trinité, revers du panneau de Sainte Véronique. Dans les oeuvres de petit format, les qualités d'expression dominant, et le caractère monumental s'efface tout naturellement. Un volet de triptyque du Prado souligne la différence des genres. Au verso, Saint Jacques le Majeur et Sainte Claire, peints en grisaille à l'imitation de statues placées dans des niches, sont voisins des grandes figures, mais laissent pressentir le souci d'une exécution plus fine. Au recto, le Mariage de la Vierge est figuré avec une richesse de détails caractéristique. Les personnages sont étroitement rapprochés et multipliés à plaisir. Certains ont des visages grimaçants frisant le grotesque.

Ce goût de l'anecdotique ne faiblit pas dans les oeuvres que l'on peut penser postérieures, mais il se dépouille au service d'une vision plus synthétique. La Nativité du musée de Dijon comporte l'un des premiers paysages septentrionaux. Un souci d'unité relie, tant par l'artifice d'un chemin serpentant que par la cohérence de la lumière, les personnages placés devant l'étable à l'arrière-plan. Les arbres dépouillés qui scandent la route se dressent dans une lumière blanchâtre singulièrement évocatrice des journées d'hiver des Flandres et constituent une étape décisive du nouveau réalisme. C'est une même vision qui dicte le parti de l'Annonciation du triptyque qui fit partie de la collection de la princesse de Mérode (New York, Cloisters). La scène est évoquée bourgeoisement dans un intérieur dont chaque détail est soigneusement analysé. Le monde quotidien devient objet de poésie, même si le symbolisme justifie souvent sa présence. Au volet droit, saint Joseph est évoqué comme un simple menuisier travaillant dans sa boutique, ouverte sur la place de la ville. Sur son établi, aux côtés des outils les plus familiers, on peut voir une souricière. La Vierge à l'écran d'osier (Londres, N. G.) évoque la Vierge allaitant dans un cadre voisin. Celle-ci est assise sur une banquette adossée à la cheminée, et un écran d'osier qui sert à la proté-

ger des ardeurs du feu forme derrière elle une sorte de mandorle naturelle. C'est encore ce même goût de l'intimité qui fait figurer sur un volet d'un petit diptyque de l'Ermitage la

downloadModeText.vue.download 125 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

124

Vierge assise se chauffant près d'une cheminée, l'Enfant nu sur ses genoux. À cette composition fait pendant une représentation de la Trinité, conçue selon une formule appelée à connaître une grande diffusion et souvent dénommée le « trône de Grâce » : Dieu le Père, assis sur un trône, tient dans ses bras le Christ mort, sur l'épaule duquel la colombe du Saint-Esprit est perchée. Une autre version plus ou moins grande du même thème (musée de Louvain) est peut-être également du Maître de Flémalle ou de son atelier, mais elle a subi des dommages importants. L'une et l'autre constituent des variantes de la composition peinte au revers de la Sainte Véronique de Francfort. Sur un petit panneau du musée d'Aix-en-Provence, le peintre a représenté dans une composition également souvent reprise la Vierge à l'Enfant assise sur un trône dans le ciel, les pieds sur un croissant de lune, selon la vision de l'Apocalypse. Ici, un moine est agenouillé sur terre entre saint Pierre et saint Augustin.

Plusieurs portraits ont pu être également attribués à Campin : un couple (Londres, N. G.), Robert de Masmines (2 versions, l'une à Berlin, l'autre à Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). Ils frappent par l'accent porté sur les visages, qui se détachent en volumes affirmés sans pour autant que soit négligée la précision de l'analyse des détails. L'oeuvre la plus récente – et la seule datée – qui nous soit parvenue (Prado) est un triptyque dont ne subsistent que les volets et qui avait été commandé en 1438 par Heinrich Werl, ministre de la province des Minorités de Cologne : le donateur est présenté par saint Jean l'Évangéliste devant sainte Barbe lisant dans un intérieur. L'art du peintre y est plus souple, moins violent, la lumière plus raffinée, le modelé plus délicat : sur le précurseur ont joué les influences de ses contemporains et de ses cadets, Jan Van Eyck et Rogier Van der Weyden.

Les compositions de Campin ont été très appréciées. Certaines d'entre elles ne nous sont plus connues que par des copies peintes ou dessinées. Telles sont une Vierge à

l'Enfant dans une abside, une Messe de saint Grégoire, une Adoration des mages, la Vengeance de Thomyris, Jael tuant Sisara, Saint Luc peignant la Vierge, une Vierge à l'Enfant et deux donateurs présentés par des saints, une Crucifixion.

Cet art puissant ne saurait être assimilé raisonnablement à l'oeuvre de jeunesse de Rogier Van der Weyden, sauf si l'on suppose une mutation radicale de l'esprit. À l'encontre de Rogier, en effet, Campin ne se soucie ni de finesse, ni de distinction, ni d'harmonie de lignes souples et équilibrées. Il est d'abord plasticien et recherche toujours une expression vigoureuse. Ses formes s'inscrivent en rythmes hachés, opposés à toute grâce réelle, et ont une saveur brutale et paysanne. Son apport est essentiel à l'édification du réalisme de la peinture flamande du XVe siècle. Hors même des territoires flamands, il exerça une influence considérable en Europe, aussi bien dans les pays germaniques (Witz, Maître de la

Passion de Darmstadt) qu'en France (Barthélemy d'Eyck et même Fouquet).

CAMPROBIN PASSANO Pedro de,

peintre espagnol

(Almagro, prov. de Ciudad Real, 1605 - Séville 1674).

Comme apprenti de Luis Tristán (1619), il s'est formé dans le groupe des peintres tolédans marqué d'un fort accent ténébriste. Il a pu voir les oeuvres de Loarte et, à Madrid, celles de Van der Hamen qui l'incitèrent sans doute à pratiquer la nature morte. Il se rend ensuite à Séville où il passe son examen de peintre en 1630 ; des documents attestent alors des travaux de restauration de tableaux d'autel (1652, église de l'hôpital de Las Llaguas) et l'exécution d'une série de 12 peintures de fleurs pour le couvent dominicain de S. Pablo. En 1660, il figure parmi les fondateurs de l'Académie sévillane de peinture à côté de Murillo, Herrera le Jeune et Valdés Leal. Ses compositions florales, où l'on décèle l'influence de Zurbarán (Panier de fleurs et tasse, Séville, coll. Ibarra) ou des éléments d'origine flamande (Madrid, coll. part.), sont traitées avec sobriété et raffinement dans une gamme chromatique restreinte et subtile. La Nature morte avec des oiseaux morts (1653, Dallas, The Meadows Museum) est un bel exemple de ses compositions plus rustiques échelonnées sur différents plans. Il s'intéressa également à la figure humaine (la Madeleine,

1634, Séville, église El Salvador ; et la Mort a le galant, Séville, Hospital de la Caridad).

CAMUCCINI Vincenzo, peintre italien

(Rome 1771 - id. 1844).

Élève de Domenico Corvi à Rome, Camuccini est encouragé dans sa vocation de peintre par son frère Pietro, collectionneur, antiquaire et marchand d'art ; c'est lui qui l'introduit dans les cercles les plus ouverts de la capitale, réunis autour d'A. Kauffmann et de Th. Jenkins. Entre 1790 et 1797, il fréquente l'Accademia de' Pensieri de Felice Giani où il peut côtoyer, en même temps que ses concitoyens, de nombreux peintres étrangers (Fabre, Wicar, Humbert de Superville). En 1793, il peint la première version de la Mort de César pour lord Bristol, qu'il détruit ensuite de ses propres mains ; la seconde version (1816-1817) et son pendant, une Mort de Virginie, sont conservés à Naples (Capodimonte). À partir de ces réalisations de jeunesse, les éléments essentiels de la peinture de Camuccini sont mis en place : mise en page rigoureuse (péchant parfois par excès de rhétorique), chromatisme sobre, sujets tirés de l'histoire ancienne et sélectionnés pour leur valeur morale (Pompée s'arme pour affronter César, pour le prince Pietro Gabrielli ; Virgile lit « l'Énéide » devant Auguste, pour la duchesse de Devonshire ; Tarquin et Collatin auprès de Lucrèce en 2 versions, l'une pour le comte Appony, l'autre pour les Rothschild de Naples). Il devient rapidement l'un des représentants les plus en vue du néoclassicisme italien de descendance davidienne. À partir des années 1820, le rôle officiel de Camuccini dans les milieux artistiques du royaume de Naples et de l'État pontifical se renforce. Entre 1814 et

1824, il est inspecteur des peintures publiques de Rome ; en 1819, le roi de Naples lui confie la tâche de réaménager les galeries de la Couronne ; en 1825, il est nommé directeur de l'Académie de Naples à Rome. Il fut aussi un brillant portraitiste (Portrait de Thorvaldsen, 1808 ; de Pie VII, 1815 ; du duc de Blacas, 1825 ; de Léon XII, 1825).

CANALETTO (Antonio Canal, dit),

peintre italien

(Venise 1697 - id. 1768).

Fils de Bernardo Canal, peintre de théâtre, il débuta comme scénographe, mais son tempérament le poussa progressivement à s'éloigner d'un genre uniquement décoratif. Cependant,

lors d'un séjour à Rome en 1719-1720, il exécuta des décors pour les opéras de Scarlatti. À Rome, il connut sans doute Vanvitelli et des Néerlandais, peintres de vedute (vues urbaines) et de bambochades, observateurs attentifs de la réalité, qui lui communiquèrent une conscience précise de la perspective, le goût de l'esquisse et de la vie populaire, et qui le poussèrent à « excommunier le théâtre [...] et [à] s'adonner aux vues naturelles » (Zanetti, 1733). En 1720, de retour à Venise (son nom paraît alors dans la « Fraglia » [corporation des artistes] des peintres), il ajoute à l'expérience de la veduta romaine la connaissance de Marco Ricci et de Luca Carlevarijs. Si la veduta la plus ancienne de Canaletto, la Place Saint-Marc (1723, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), montre en effet un certain lien avec Carlevarijs dans les petits personnages esquissés, l'alternance des zones d'ombre et de lumière, vibrant sur le rouge des briques du Campanile et sur le blanc azur des rideaux des Procuratie, le rapproche davantage de la manière de Marco Ricci, peintre de ruines. Les 4 Vues de Venise (Montréal, coll. Pillow), exécutées entre 1725 et 1726, témoignent d'un intérêt profond pour le clair-obscur dans la perspective, qui est coupée pour que la lumière tombe avec de riches effets pittoresques sur les surfaces lézardées des crépis ou sur les fentes roses des briques. De 1726 datent plusieurs compositions allégoriques peintes pour l'imprésario de théâtre Owen MacSwiny, le premier des clients anglais, si nombreux et importants dans la vie de Canaletto. La lumière, bien que plus claire, mais encore chaude, s'enrichit de tons foncés dans les 6 grandes Vues de la place Saint-Marc (1726-1727, Windsor Castle), tandis qu'une traduction plus habile de la perspective suggère des horizons plus larges. Cette ampleur panoramique et une lumière qui réchauffe les empâtements font de l'Église de la Carità vue de l'atelier des marbres de San Vital (Londres, N. G.) le sommet de l'oeuvre de Canaletto à cette époque.

À partir de la fin de la troisième décennie, les « vues idéales » et les effets de clair-obscur font place à un répertoire de « vues réelles », vénitiennes ou lagunaires, où joue une luminosité plus claire. Ainsi s'annonce la plus haute conquête de Canaletto, et la plus originale, celle d'une lumière « phénoménologique », la plus apte à rendre avec précision la réalité directe. Homme éclairé, participant à une morale et

à une culture qui le situe à un niveau vraiment européen, Canaletto évite toute forme de représentation qui ne peut être réduite à une règle scientifique. L'utilisation qu'il fait de la « chambre optique » est précisément due à cette volonté pointilleuse de saisir la « vérité » dans l'espace et de la peindre de la façon la plus rationnelle et objective possible. Les places, les « campielli », les canaux, les quais, toute la ville est fouillée par la lumière limpide qui glisse rapidement sur les objets du premier plan, s'insinue à la recherche de minuties plus lointaines, cristallise dans une goutte de chrome transparente l'humanité fourmillante de Venise. À l'encontre de tout pressentiment romantique, c'est d'une telle exigence rigoureuse de vérité dans la représentation que naît le langage poétique de Canaletto : il peint l'histoire de Venise, ville gaie et ensoleillée, riche et aristocratique, qui ne soupçonne rien de sa chute imminente. Le changement de style est nettement visible dans les deux grandes scènes de la coll. Crespi de Milan, la Réception de l'ambassadeur Bolagno au palais des Doges et le Départ du Bucentaure pour le mariage avec la mer : l'empâtement gras de la période du clair-obscur est désormais remplacé par un autre plus fluide et plus étalé, qui donne à la scène une propreté d'« après la pluie ».

Peu après 1730, Canaletto exécute une série de vues vénitiennes pour le duc de Bedford (Woburn Abbey) : la ville y est contemplée sereinement, jamais transfigurée, toujours exactement rendue dans le cadre de ses monuments et dans la couleur de son atmosphère. Le Quai de la Piazzetta et San Marco et le Palais des Doges de Washington (N. G.) datent de la même période. Dans le Cortège du doge sur le campo San Rocco (Londres, N. G.), l'allègre confusion de la foule en fête est traduite par les rythmes serpentins, la violence des touches curvilignes, la nervosité des taches de couleur, d'où jaillit et vibre une lumière de gemme.

Vers la fin de la cinquième décennie, Canaletto tend à diminuer les dimensions des édifices et des silhouettes et à agrandir, par contre, démesurément l'espace. Le Bassin de Saint-Marc (Boston, M. F. A.) en est un exemple : l'horizon sert de charnière à deux grands arcs, le champ du ciel, gradué par les nuages, et le miroir de l'eau, dont les passages sont rythmés par la disposition des barques sur des plans différents.

Depuis plusieurs années, Canaletto était en rapport avec l'Anglais John Smith, qui devint

son « mécène-marchand » et son intermédiaire auprès des clients anglais. L'album des gravures de Canaletto est justement dédié au consul de Sa Majesté britannique auprès de la république de Saint-Marc, charge qui fut donnée à Smith en 1744 ; les 31 eaux-fortes, cependant, furent exécutées en plusieurs années : en partie « idéales » et en partie copiées sur la réalité, elles représentent la lagune et les paysages de l'arrière-pays ; le peintre y obtient les pures valeurs de l'atmosphère même sans couleur, seulement en approfondissant et en marquant plus ou moins le trait.

Il est probable qu'en 1742-1743 Canaletto fit un deuxième voyage à Rome : ce fait pourrait

être confirmé par quelques dessus-de-porte exécutés pour Smith (Windsor Castle), d'un goût fantaisiste et d'une bizarrerie inventive qui rappellent les « caprices » de Pannini. L'Angleterre constitue le deuxième pôle de l'activité de Canaletto ; ses vues étaient vivement appréciées par les Anglais (auj. encore les musées et les collections britanniques conservent plus de 200 peintures de l'artiste, soit plus de la moitié de sa production autographe), non seulement par les touristes du « Grand Tour », mais aussi par ceux qui, dans leur pays, trouvaient familière sa simplicité toute rationnelle. Au cours de deux séjours londoniens entre 1746 et 1753, certainement organisés par Smith, la luminosité limpide et froide du ciel anglais, unie à un détachement contemplatif désormais bien acquis, inspire au peintre la représentation d'une réalité tout à la fois lyrique et immuable. Nombreuses sont les vues de la Tamise : celle de la Terrasse de Richmond (1746, Goodwood, coll. Earl of Richmond and Gordon) montre une perspective grandiose, organisée autour de la large courbure de la boucle du fleuve et de la diagonale de la terrasse ; la lumière méridionale met en évidence les virgules rococo des silhouettes roses et bleues. La perspective se dilate invraisemblablement le long de la grande allée centrale d'Old Horse Guards, vue de Saint James Park (1749, coll. Earl of Malmesbury), tandis que le charme de la campagne anglaise, douce et silencieuse, domine la vue du Château de Warwick (Warwick, coll. Earl of Warwick).

Rentré à Venise en 1755, Canaletto y trouva le climat changé, aussi bien dans le marché que dans le goût (il est significatif que l'Académie ait attendu 1763 pour l'accueillir). De ces dernières années datent le Portique de palais (Venise, Accademia) et l'Intérieur de Saint-Marc (Windsor Castle), une nouveauté chez le peintre de la lumière solaire qui, presque à la fin de sa vie, suscite par des signes tourbillon-

nants de mystérieux fantômes dans l'ombre de la basilique. Ainsi disparaissait Canaletto, qui, à n'en pas douter, ouvrait la route qui mène, en passant par les paysagistes anglais du XVIIIe s. et Constable, au XIXe s. et au romantisme lucide de Corot.

L'influence de Canaletto fut considérable non seulement à Venise même sur des artistes de premier plan, tels que son neveu Bernardo Bellotto, Francesco Guardi ou Michele Marieschi, mais aussi sur nombre d'imitateurs italiens (G. B. Cimaroli, G. Richter, F. Tironi, G. Moretti, G. Migliara) et étrangers, principalement anglais (S. Scott).

CANALETTO LE JEUNE → BELLOTTO
Bernardo

CANDIDO Pietro → WITTE Pieter de

CANE Louis, peintre français

(Beaulieu-sur-Mer 1943).

Il fréquente l'Ecole des arts décoratifs à Nice, puis à Paris, et commence à peindre en 1966-1967 (papiers peints découpés et collés). Suivent en 1968-1969 toiles et papiers portant l'empreinte d'un cachet-tampon répétant sur toute la surface « Louis Cane artiste peintre »,

procédé quelque peu néo-dadaïste auquel devait faire place une réflexion plus féconde sur la peinture. Cane s'inspire à la fois des nouvelles expériences de l'espace et du corps, instaurées par Pollock et l'expressionnisme abstrait, et de la réduction géométrique opérée par Newman, Rothko, Reinhardt. Mais, à ces sources communes à bien des peintres depuis la fin des années soixante, il ajoute une critique théorique qui, loin de se figer dans le dogmatisme, s'attache à des oeuvres apparemment aussi éloignées que la peinture chinoise ou celle de Poussin. Louis Cane a actualisé la dialectique du mur et du sol en peignant des toiles de grandes dimensions, toutes présentées à terre (Paris, gal. Yvon Lambert, 1972), ou faisant la liaison sol et mur (1971). La couleur recrée l'unité de vision ainsi rompue ; couleur monochrome, pulvérisée à distance et modulée par le dégradé, « moyen qui permet d'excéder picturalement la limite réelle du tableau » (L. Cane, 1976). La couleur de Cane est en effet d'une rare extensibilité ; refusant l'aplat, elle est en cela plus proche de celle de Cézanne et de celle des orientaux que de celle de Matisse et des abstraits américains (il a très bien pu dire, dans une tournure quasi cézannienne : « La peinture procède du dessin de la forme vers la

couleur de celle-ci »). Se référant constamment à l'histoire de la peinture, il transcrit les formes ou les structures de certaines oeuvres dans un ensemble de toiles de grand format (1974-1976), sobres et au coloris assourdi (Peinture, 1974, musée de Grenoble). Après de grandes toiles abstraites à thème souvent religieux (Arche avec ange, 1977), l'oeuvre évolue vers une peinture où la matière picturale s'inscrit dans une touche expressionniste et maniérée (Nymphéas, 1993 polyptyque peint à l'huile sur grillage). Créant un « réseau de confidences et de filiations permanentes », Cane reprend les modes stylistiques de quelques grands maîtres du XXe s., en particulier dans le traitement du corps humain : Picasso (Le Déjeuner sur l'herbe, 1983, Antibes, musée Picasso) ou De Kooning (Deux Femmes accroupies, 1985). En 1985, il présente trois grands tableaux sur le thème du Déluge, dont un Hommage à Paolo Uccello (gal. Templon). Exposant de Supports/Surfaces et fondateur de Peinture, cahiers théoriques, Cane a montré ses oeuvres à Paris, gal. Givaudan (à partir de 1969) puis gal. Yvon Lambert (1971-1972) et gal. Templon (presque annuellement de 1970 à 1985) ; il a fait l'objet d'une exposition à Paris (M. N. A. M.) en 1977 et au musée de Toulon en 1987.

CANO Alonso, peintre, architecte

et sculpteur espagnol

(Grenade 1601 - id. 1667).

Peintre, architecte et sculpteur, Cano est l'artiste le plus complet du Siècle d'or. Il part de bonne heure à Séville, où il collabore avec son père à la construction de retables. En 1616, il entre dans l'atelier de Pacheco, où il rencontre Velázquez, et, en même temps, il semble avoir appris la sculpture avec Montañes. De cette époque, deux ensembles sculptés sont conservés : le Retable de Lebrija (1629-1631) et le Retable de saint Jean l'Évangéliste au couvent

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

126

de Santa Paula de Séville, pour lequel Cano exécute également les peintures, aujourd'hui dispersées (Londres, Wallace coll. ; Sarasota, Ringling Museum ; Louvre). En 1638, il passe au service du comte-duc d'Oliveres à Madrid et se consacre surtout à la peinture. On conserve quelques compositions de cette époque, qui marquent bien le passage de la technique

encore ténébriste, aux modelés sombres, de la période sévillane (Saint François Borgia, 1624, musée de Séville), à une manière plus légère, aux couleurs claires et aux touches plus déliées (Christ en croix, 1643, coll. part.). En 1644, son épouse est assassinée. Impliqué dans le procès, il semble qu'il ait été disculpé, car, après un court séjour à Valence, il reprend son travail à la Cour (les Rois goths, Prado ; Retable de l'église de Getafe, près de Madrid, 1645). Durant ces années, son style s'allège et s'oriente vers une recherche de beauté idéale et un coloris clair et raffiné d'origine vénitienne, mais qui demeure sensible à celui de Velázquez (Miracle du puits de saint Isidore, Prado ; l'Immaculée, musée de Vitoria.) En 1652, sur la promesse de recevoir les ordres sacrés, il sollicite la charge de chanoine économe de la cathédrale de Grenade. Il l'obtient et revient dans sa ville natale, où il commence un grand cycle de 7 toiles de la Vie de la Vierge pour décorer le chœur de la cathédrale. Son style acquiert alors une certaine emphase baroque et une relative grandiloquence. De continuels procès avec le chapitre de la cathédrale l'obligent à revenir à Madrid en 1657, où il travaille pour des églises (le Christ à la colonne, Carmélites d'Ávila). En 1658, le procès s'étant terminé par son ordination sacerdotale, il revient à Grenade, s'installe de nouveau à son poste et réalise alors ses dernières oeuvres (la Vierge du rosaire, cathédrale de Málaga).

Parmi ses autres peintures, conservées hors d'Espagne, on peut citer la Via dolorosa du musée de Worcester, le Portrait d'un ecclésiastique (New York, Hispanic Society), Saint Jean l'Évangéliste et Noli me tangere (musée de Budapest), et le Christ aux limbes de Los Angeles (County Museum of Art). Cité le plus souvent comme sculpteur, il atteint cependant à la qualité des plus grands peintres espagnols.

CANON.

Règle fondée sur une observation rationnelle de la nature, mais révisée selon un système abstrait de rapports et de nombres (dépendant parfois de spéculations philosophiques), qui permet d'établir les proportions et les formes d'un type humain idéal.

CANOVA Antonio, sculpteur et peintre italien (Possagno, Trévise, 1757 - Venise 1822).

Canova exerça son activité de peintre, qui fut beaucoup moins importante que son activité de sculpteur, entre son premier séjour à Venise et 1800 (Complainte du Christ, 1799, Possagno, Tempio et Venise, musée Correr). Dans ses tableaux à sujets mythologiques, il

interprète d'une manière « moderne », adoptant le langage de Batoni et de Mengs, le classicisme du cinque-cento. Certains de ses premiers thèmes picturaux (Vénus et Satyre, 1785-1790, Possagno, Gipsoteca Canoviana) se

retrouveront plus tard développés en sculpture (Vénus victorieuse). Ses portraits (l'Antiquaire Amedeo Svaier, v. 1777-1779, Venise, musée Correr ; Autoportrait, 1792, Offices ; Portrait de la Giuli, 1798-1799, Possagno, Gipsoteca Canoviana), dans lesquels l'influence de la culture vénitienne prévaut sur le goût romain, présentent un plus grand intérêt. Le musée Correr à Venise et celui de Bassano conservent un ensemble de dessins de l'artiste. Une importante rétrospective a été consacrée à Canova (Venise, Musée Correr et Possagno, Gipsoteca Canoviana) en 1992.

CANTARINI Simone, peintre italien

(Pesaro 1612 - Vérone 1648).

Originaire d'une ville qui lui offrait peu d'exemples d'art « moderne », il se rend très tôt à Bologne, où, v. 1634, il est l'élève de Guido Reni. Dès ses premières oeuvres, Cantarini fait preuve d'un délicat naturalisme, que soulignent des clartés argentées et qui, par-delà la beauté, exprime les sentiments profonds d'une humanité passionnée et douloureuse. Il rentre à Pesaro en 1639 : renforcée par l'exemple des oeuvres que Gentileschi avait laissées dans les Marches, son orientation naturaliste s'affirme. Avant de revenir à Bologne, v. 1642, il séjourne à Rome, où – en peinture comme en gravure, expression dans laquelle, comme Pietro Testa, il fait autorité – il adopte la nouvelle manière néo-vénitienne. Bien qu'il n'obtint jamais une réelle notoriété et malgré la brièveté de sa carrière, on le tient néanmoins aujourd'hui, en raison de la force pathétique de sa peinture, du raffinement et de l'éclat de son coloris, pour un des meilleurs artistes italiens de son temps. Parmi ses principales oeuvres, on peut citer : la Vierge avec trois saints (Bologne. P. N.), plusieurs compositions sur le thème du Repos de la Sainte Famille (Brera ; Louvre ; Rome, Gal. Doria-Pamphili), un Miracle de saint Pierre (Fano, église S. Pietro in Valle).

CANUTI Domenico Maria, peintre italien

(Bologne 1620 - id. 1684).

Formé dans la tradition de Ludovico Caracci, il assimila – en étudiant en particulier les fresques de Pierre de Cortone au cours de son séjour à Rome (1651) – les éléments nou-

veaux apportés alors par la peinture baroque. Il connut un grand succès à Bologne, où sa décoration à fresque du plafond du palais Pepoli, celle de la bibliothèque et de la coupole de S. Michèle in Bosco comptent parmi les oeuvres essentielles du baroque bolognaise. En 1672, il était retourné à Rome pour peindre la voûte de l'église S. Domenico et Sisto, où il adopta des solutions décoratives fort audacieuses, qui font de l'oeuvre l'un des plafonds les plus spectaculaires de l'époque.

CAPANNA Puccio, peintre italien
(Florence ; actif à Assise durant le deuxième quart du XIVe s.).

Élève de Giotto, il est cité à Assise en 1341 et 1347. On lui attribue aujourd'hui une série de fresques remarquables à Assise, regroupées naguère par R. Longhi sous le nom de Stefano : la Crucifixion, dans la salle capitulaire du couvent de

S. Francesco, le Couronnement de la Vierge et 2 Scènes de la vie de saint Stanislas dans la basilique inférieure, la Vierge et des saints dans l'église S. Chiara, la Crucifixion et l'Annonciation au couvent de S. Giuseppe, et des oeuvres conservées au musée d'Assise. Bien que dérivant de l'art de Giotto, ces fresques en diffèrent par un sentiment plus chaud, par une tendresse intense, une ardeur émouvante ; elles montrent des résultats exceptionnels de diffusion de la lumière, de dégradé subtil des couleurs qui fondent les éléments de la scène dans une atmosphère assez inattendue en ces temps de fonds abstraits. Le rôle de Puccio Capanna dans la peinture du trecento est fondamental. Il représente l'alternative des deux orientations essentielles des deux capitales de l'art trecentesco : Florence-dessin, Sienne-couleur. C'est cette ligne, également celle de Maso di Banco, qui, durant toute la fin du trecento, apportera les seuls fruits authentiques avec les personnalités de Giotto, de Giovanni da Milano, de Giusto de' Menabuoi, car Florence est dès lors dominée par la tradition plus académique des Orcagna.

CAPOGROSSI Giuseppe, peintre italien

(Rome 1900 - id. 1972).

Il séjourne à Paris de 1927 à 1933 et son oeuvre évolue lentement du réalisme à l'abstraction. En 1948, sa peinture encore figurative se rattache à la Scuola Romana (école romaine). À partir de 1949, il devient l'un des plus importants représentants de la peinture abstraite en Italie. Faisant radicalement table rase de ses expériences précédentes, il invente un schéma

non figuratif obtenu par l'extrême simplification d'un signe et sa réduction à une forme graphique constante : un « E » dont le jambage gauche est arrondi. Cette « lettre » pure prend alors une valeur de symbole et, répétée sur un fond vide et neutre, devient en même temps la base rythmique de la composition ainsi que la forme elle-même. À partir de 1928, il figure régulièrement aux Biennales de Venise et participe en outre aux plus importantes manifestations internationales. Dès 1950, il expose avec le groupe romain Origine.

En 1962, le Guggenheim Museum de New York lui a consacré une rétrospective, ainsi que la Biennale de Venise. Ses oeuvres sont conservées dans de nombreux musées européens et américains (New York, M. o. M. A. ; Londres, Tate Gal. ; Superficie no 35, 1959, Rome, G. A. M.).

CAPORALI Bartolomeo, peintre italien

(Pérouse v. 1420 ? - id. 1505).

Malgré les nombreux documents qui attestent ses activités, aussi bien dans l'administration de Pérouse qu'au sein de la corporation des peintres, sa date de naissance et les étapes de sa formation restent inconnues. La première de ses oeuvres authentifiées, l'Annonciation du triptyque de Bonfigli peint pour l'église S. Domenico (1467-1468 ; Pérouse, G. N.), le révèle comme disciple de Fra Angelico (qui avait envoyé à Pérouse en 1437 un de ses fameux polyptyques pour l'église S. Domenico) et surtout de Benozzo Gozzoli. Les oeuvres plus tar-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

127

dives, comme la Pietà (1486) de la cathédrale de Pérouse, se rapprochent de celles de Fiorenzo di Lorenzo et du jeune Pérugin. La plupart des documents concernant Caporali font état de travaux mineurs tels que restaurations, dorures, peintures d'armoiries et d'étendards, préparations de cérémonies et de fêtes. Cette activité se traduit sur l'ensemble de son oeuvre, assez modeste en réalité, par une tendance à l'ornementation et une prédilection pour l'or décoré au poinçon.

CAPPELLE Jan Van de, peintre néerlandais
(Amsterdam 1626 - id. 1679).

Teinturier de son état, il apprit à peindre, puis

pratiqua cet art en dilettante. Autodidacte, formé sans doute d'après les oeuvres de S. de Vlieger, qu'il admirait, il s'agit du cas extraordinaire d'un personnage doué, peignant vraiment pour son plaisir, qui laissa une oeuvre relativement peu importante (près de 200 tableaux).

En 1653, il acquiert la citoyenneté de sa ville et, après 1663, on ne lui connaît plus d'oeuvres datées, ce qui a laissé supposer que, comme tant d'autres artistes néerlandais (Hobbema, Van der Neer), il s'est alors surtout consacré à son entreprise.

Riche, lié avec Rembrandt, qui le portraiture tout comme le firent Hals et Eeckhout, Cappelle laissait à sa mort une immense collection, dont 500 gravures de Rembrandt, 900 dessins d'Avercamp, 16 tableaux de Porcellis, 10 peintures et plus de 400 dessins de Van Goyen, d'autres peintures et dessins de E. Van de Velde, de P. Mlyn, de H. Seghers, un considérable ensemble de S. de Vlieger (90 tableaux et 1 300 dessins de Vlieger lui-même ou copiés par Cappelle), collection qui ne laissa pas d'exercer la plus large influence sur les débuts de l'artiste. Aussi celui-ci est essentiellement un peintre de marines « calmes », d'abord inspirées par celles de Vlieger et caractérisées par leur harmonie de gris argentés, puis de plus en plus personnelles. Cappelle sait mieux que tout autre évoquer la confusion de l'air et de l'eau, la transparence de celle-ci sous l'incertitude et la mobilité de grands ciels nuageux très légers, dans une riche harmonie de tons gris-brun et blonds. On admire particulièrement l'étude des reliefs des voiles et des coques sur l'eau tranquille. De tous les marinistes hollandais, Cappelle est certes l'un des plus poétiques – ses mers « calmes » ont un mystère qui rejoint, bien qu'avec des moyens différents et plus naturels, la poésie d'un Lorrain –, mais aussi l'un des plus novateurs. Il annonce Willem Van de Velde le Jeune.

Il a peint aussi quelques paysages d'hiver, chefs-d'oeuvre du genre (de bons exemples datés de 1653 au Mauritshuis et à l'Inst. néerlandais de Paris), assez comparables à ceux de Jacob Van Ruisdael. C'est à Londres (N. G.) qu'on peut le mieux étudier Cappelle, représenté par au moins 8 marines. D'autres oeuvres – elles sont assez rares – sont conservées dans

les musées d'Amsterdam, de Rotterdam, de La Haye, de Cologne, de Chicago et de Toledo.

CAPPIELLO Leonetto, peintre français

d'origine italienne

(Livourne 1875 - Grasse 1942).

Faisant de l'esprit parisien la base de ses oeuvres, il collabore à plusieurs journaux satiriques : le Rire (1898), l'Assiette au beurre (1901). Dessinateur hors pair, il exécute de nombreux « portraits de caractère », pleins de vivacité (Mounet-Sully dans « OEdipe »), des albums de silhouettes (Nos actrices). Grâce au développement de la lithographie, il crée des affiches très dynamiques tirant leur valeur publicitaire de leur arabesque ferme et de leurs couleurs vives (Le Frou-frou, 1899 ; l'Ouate Thermogène, 1909 ; Cinzano, 1910 ; Bitter Campari, 1921 ; le Bouillon Kub, 1931). Il s'y montre souvent caricaturiste féroce (Louise Balthy, 1902). Cappiello se révéla aussi portraitiste intelligent (Portrait de Paul Adam, musée d'Arras ; Portrait d'Henri de Régnier, 1910, musée d'Orsay), peintre habile (les Dormeuses, 1938, musée de Lyon) et bon décorateur dans ses cartons de tapisseries (l'Abondance, 1924, musée de Vesoul) et ses fresques murales (Restaurant Dupon-Barbès, 1935-1937). Une exposition lui a été consacrée à Paris (Grand Palais) en 1981. Il est bien représenté au musée d'Orsay.

CARACCIOLLO Giovanni Battista

(dit il Battistello), peintre italien

(Naples 1578 - id. 1635).

Il fut le premier et le plus prestigieux des maîtres de la grande peinture napolitaine du XVIIe siècle. Avec lui s'affirme l'orientation moderne de l'art à Naples, qui met fin aux nombreuses expériences encore maniéristes d'origine romano-florentine et vénitienne qu'avaient fait prévaloir au début du siècle des artistes comme B. Corenzio, F. Santafede, Curia, Imperato ou Forlì. Battistello, au contraire, s'inspire directement de Caravage, dont il étudie non seulement les oeuvres laissées dans les églises napolitaines (séjours de 1606-1607 et 1609-1610), mais aussi celles qui furent exécutées à Rome.

Dès ses débuts, Battistello opte ainsi pour un luminisme constructif, qui se révèle parmi les plus « engagés », même par rapport aux expériences romaines. En revanche, la recherche naturaliste apparaît déjà chez lui, dès cette première phase, fort estompée et fort éloignée de celle qu'on aurait pu penser trouver dans l'interprétation d'un peintre aussi directement lié à l'enseignement de Caravage. Cet enseignement se révèle pleinement dans la Libération de saint Pierre peinte en 1615 pour l'église du

Pio Monte della Misericordia, où, quelques années auparavant, Caravage avait exécuté pour le maître-autel ses Sept OEuvres de miséricorde, et dans tout un groupe d'oeuvres encore conservées dans différentes églises napolitaines (Immaculée Conception, S. Maria della Stella, 1607 ; Trinitas Terrestris, Pietà dei Turchini, 1617 ; Miracle de saint Antoine, S. Giorgio dei Genovesi).

Battistello tenta toujours de valoriser les volumes de la composition grâce à l'incidence

de la lumière, même lorsque, à la suite de nouvelles expériences à Rome (voyage dont parle De Dominici) et à Florence, il renonça définitivement à une représentation précise et naturaliste. Il adopta alors un formalisme solennel, attitude à laquelle n'étaient pas étrangers le succès d'Annibale Carracci à la Gal. Farnèse et l'impression ressentie au contact direct des grands modèles florentins du cinquecento (le Lavement des pieds, S. Martino, 1622). Ainsi s'explique ce curieux accent qui rappelle presque les débuts du maniérisme et qui, malgré la modernité de son langage, semble caractériser la position unique de Caracciolo au sein de la peinture napolitaine du XVIIe s. : un initiateur, un intermédiaire et pourtant un isolé.

L'utilisation de la lumière coupante, qui révèle et exalte les surfaces, caractérise les oeuvres les plus anciennes. Plus tard, la palette s'éclaircira de plus en plus ; le goût pour l'exaltation des volumes se traduira désormais, grâce à une nouvelle sensibilité chromatique, par la manière de disposer les couleurs, variées et recherchées, comme un encastrement de matières précieuses d'une pureté minérale.

Battistello déploie aussi une grande activité de fresquiste. Il donne à ses visions monumentales et sévères une gamme inattendue de couleurs claires et lumineuses, dans lesquelles éclate sa nostalgie pour les anciennes cadences formelles du XVIe s. : désaccord profond que seule une forte intuition dissipe. On retrouve ses fresques dans de nombreuses églises napolitaines : S. Teresa agli Studi (1617), église de la chartreuse de S. Martino (chapelle dell'Assunta, 1623-1626 ; chapelle S. Gennaro, vers 1631-1633), S. Maria la Nova (chapelle Severino, 1623-1624), oratoire dei Nobili au Gesù Nuovo (où son oeuvre fut achevée par Lanfranco). Dans le cycle de fresques de la chapelle dell'Assunta à S. Diego all'Ospedaletto (après 1631), enfin, la série de paysages des lunettes révèle un nouvel aspect de l'art de Battistello, nettement marqué, malgré tout, par l'exemple des Carrache. Une exposition rétrospective a

été organisée à Naples (Castel Sant' Elmo) en 1991.

CARAVAGE Michelangelo Merisi ou

Merighi ou Amerighi (dit il Caravaggio),
peintre italien

(Milan 1571 - Porto Ercole 1610).

LA FORMATION. Avant de quitter la Lombardie, son pays d'origine, pour tenter sa chance dans la Rome des papes et des mécènes, Caravage passa quelques années à Milan, où il fut mis en apprentissage dans l'atelier de Simone Peterzano en avril 1584. C'est la phase la plus problématique de sa carrière, car, si indubitablement le destin de ce peintre révolutionnaire se joua au cours de sa toute première adolescence, nous ne possédons aucun témoignage figuratif de cette période qui nous permette de reconstituer avec certitude la nature de ses premières expériences et de ses intérêts dominants. Le problème de la formation de Caravage va de pair avec l'histoire de sa « fortune critique ». Il remonte aux années de son vivant, lorsque F. Zuccaro le définissait avec dédain comme un bas imitateur de Giorgione et que

downloadModeText.vue.download 129 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

128

ses partisans l'exaltaient, encouragés d'ailleurs par lui-même (la nature, affirmait-il, l'avait suffisamment pourvu de maîtres), comme un peintre n'ayant d'autre maître que la nature. Seul V. Giustimani, fin connaisseur d'art, ressentit, derrière la spontanéité naturaliste des tableaux caravagesques, la présence d'une culture et une participation consciente à ce « retour à la nature » qui est le phénomène par excellence de la peinture italienne à la charnière des deux siècles. Les académies, en revanche, reprochent à Caravage de peindre des scènes « senza historia » et « senza actione » (« sans histoire » et « sans action »), de représenter sans décorum les événements sacrés, d'être donc incapable de traduire le mouvement et d'adhérer à l'iconographie religieuse dictée par l'Église. Bien qu'il ait fasciné au siècle dernier des peintres comme Courbet, Manet, Cézanne par sa poésie réaliste, l'approche critique de la personnalité de Caravage est une conquête du XXe siècle. Elle ne s'est pas faite sans contraste. C'est à R. Longhi que revient le principal mérite d'avoir défini avec une pénétration sans égale le style de l'artiste ainsi que son rôle dans

la peinture européenne. L'appartenance de l'artiste à la lignée réaliste et antihumaniste qui caractérise la meilleure production lombarde des XVe et XVIe s., ainsi que sa parenté avec des peintres comme Savoldo, Moretto, Lotto et les Campi, reste un fait acquis et essentiel pour la compréhension de son oeuvre tout entier. Mais la critique plus récente tend à élargir l'étendue de ses connaissances et à lui rendre, en particulier, cette composante vénitienne acquise sans doute dans le climat néo-giorgionesque milanaise (W. Friedlaender, 1955) et que R. Longhi (1928) lui avait refusée.

LES PREMIÈRES OEUVRES ROMAINES. Il ne convient guère d'insister ici sur les aventures, les querelles, les violences dont est parsemée la vie de Caravage, qui ne sont intéressantes que dans la mesure où elles contribuent à définir son portrait moral et à déterminer les étapes chronologiques et géographiques de sa carrière d'artiste. Âgé de vingt ans environ, Caravage, qui a conquis, avec un langage opposé à celui du milieu artistique officiel romain, les mécènes et les collectionneurs aristocratiques de la ville, persiste à partager la vie du peuple, où il trouve les protagonistes de ses oeuvres : accusé, poursuivi, emprisonné, il élabore à chaque pause forcée des chefs-d'oeuvre révélant une méditation de plus en plus approfondie et tourmentée : tout cela témoigne d'une conscience et d'une cohérence poétique qu'on ne retrouve que chez les plus grands génies. Il semble raisonnable de situer la date de son arrivée à Rome entre 1591 et 1592. Pendant son voyage, il regarda sans doute les oeuvres d'artistes comme Giotto et Masaccio, qu'il devait égaler par la force de sa vision novatrice. Ses débuts à Rome furent difficiles : tout en travaillant pour gagner sa vie à des oeuvres « grossières » destinées au petit commerce, il commença à peindre des tableaux personnels. Hospitalisé à S. Maria della Consolazione, il exécute des peintures qui seront peu de temps

après envoyées à Séville par le prieur espagnol de l'hôpital.

Il passe ensuite à l'école du Cavalier d'Arpin, peintre gracieux et superficiel qui le laisse indifférent et qu'il quitte rapidement pour s'installer chez le cardinal dal Monte. À cette première période romaine remonte un groupe de peintures dont la suite chronologique a fait l'objet de maintes discussions. Ce sont des tableaux de chevalet, de petites dimensions, destinés aux collectionneurs. Le style de Caravage y apparaît déjà très personnel, et sa position vis-à-vis de la tradition du cinquecento assez clairement définie. Essentiellement

antimaniéristes dans le rapport espace-image, ils empruntent au maniérisme la ligne tendue et nerveuse qui définit nettement les contours. Les couleurs claires et les fonds couverts la plupart du temps de façon uniforme mettent en évidence la vitalité des sujets représentés. Leur trait le plus original est leur choix même et la libre interprétation des schémas iconographiques traditionnels. Celle-ci marque la naissance du réalisme dans le sens moderne de ce mot. Pour la première fois dans l'histoire de la peinture européenne, le thème du Bacchus (Offices) devient un prétexte pour accumuler des produits naturels et des objets d'usage quotidien, vrais protagonistes de la scène, autour d'un adolescent couronné de pampres et qui se distingue à peine, par cet attribut presque moqueur, du Garçon à la corbeille de fruits (Rome, Gal. Borghèse). Pour la première fois, un incident vulgaire comme celui d'un Garçon mordu par un lézard (Florence, Fond. Longhi et Londres, N. G.) et un événement biblique tel que le Sacrifice d'Isaac (Offices) sont élevés au même rang dans leur signification picturale et traités avec le même sérieux et la même force dramatique. Dans les multiples aspects du réel qui nourrissent l'inspiration caravagesque, il n'y a pas de hiérarchie de valeurs ni de différence de classe. Ainsi, le Bacchus sera encore représenté comme un garçonnet de taverne mal nourri et maladif (Bacchus malade, Rome, Gal. Borghèse) ; la Madeleine repentie (Rome, Gal. Doria-Pamphili) sera vue non comme une courtisane, mais comme une femme du peuple seule avec sa souffrance dans une pauvre chambre dépouillée, alors qu'une courtisane romaine aura droit à un portrait aristocratique (Portrait de jeune femme, déduit à Berlin en 1945). Ainsi, le Repos pendant la fuite en Égypte (Rome, Gal. Doria-Pamphili) est représenté comme une « tranche de vie » comparable, par la situation spirituelle des acteurs, à des scènes profanes et inédites, comme la Diseuse de bonne aventure (Louvre), le Joueur de luth (Ermitage), les Tricheurs (Fort Worth, Kimbel Art Museum). Ainsi, finalement, une Corbeille de fruits, dans sa vérité éclatante et tangible, devient l'unique motif du tableau conservé à Milan (Ambrosienne), considéré comme la première et l'une des plus belles « natures mortes » modernes, car, par l'absence de toute recherche décorative, de toute complaisance descriptive, de toute implication magique, Caravage rompt définitivement avec les divertissements intellectualistes des « tableaux de genre » qui l'avaient précédé, comme avec le

méticuleux naturalisme flamand et l'exploration du « mystérieux » naturel de Léonard de Vinci.

LES TABLEAUX POUR SAINT-LOUIS-DES-FRANÇAIS ET POUR SAINTE-MARIE-DU-PEUPLE ; LA FIN DU SÉJOUR ROMAIN. L'exécution des peintures pour la chapelle Contarelli à Saint-Louis-des-Français, dont la chronologie a été récemment fixée, grâce à la découverte de nouveaux documents (Röttgen, 1965), aux années 1599-1600 pour les tableaux latéraux (la Vocation et le Martyre de saint Matthieu) et 1600-1602 pour le tableau d'autel (Saint Matthieu et l'ange), marque un tournant capital dans l'itinéraire caravagesque. Cette entreprise est immédiatement précédée de quelques oeuvres annonçant les premiers symptômes d'un renouvellement stylistique auquel n'est sans doute pas étrangère l'arrivée à Rome d'An-nibale Carracci en 1595 et qui témoigne, en tout cas, d'un changement d'attitude à l'égard de la culture officielle classique. Le Repas à Emmaüs (Londres, N. G.) semble en effet, par sa perspective plus élaborée, par son ton plus austère et solennel, une réponse à la « maniera grande » du peintre bolonais, alors que le Saint Jean-Baptiste (dans les deux versions de la Gal. Capitoline et de la Gal. Doria-Pamphili à Rome) et l'Amour vainqueur (musées de Berlin) – considérés non sans raison comme une sorte de parodie de motifs michelangélesques – montrent pour la première fois le souci de l'artiste de proclamer ouvertement, voire ironiquement, sa connaissance de la tradition classique du XVI^e siècle. Après le refus insouciant et ambitieux de tout préjugé qui caractérise la production de ses vingt ans, Caravage semble donc traverser une période de réflexion qui aboutit d'abord soit à un emploi plus pondéré de ses moyens habituels, soit à des emportements improvisés d'ordre polémique, et se transforme ensuite, au cours des travaux réalisés pour Saint-Louis-des-Français, en une crise de conscience qui remet en cause la totalité de son univers poétique. Il nous est possible d'être d'autant plus affirmatif sur l'existence de cette crise que l'examen radiographique des deux tableaux latéraux a révélé des changements de conception et de nombreux repentirs témoignant de l'inquiétude avec laquelle l'artiste s'interroge sur la validité de son interprétation réaliste de tout événement, même sacré, et cherche ensuite un langage nouveau et persuasif pour justifier les libertés qu'une telle interprétation entraîne nécessairement à l'égard de l'iconographie consacrée par la tradition et reconnue par l'Église. À travers cette recherche, le credo artistique de Caravage se consolide et s'impose par son caractère révolutionnaire de façon d'autant plus pénétrante qu'il s'exprime avec une sorte de calme certitude. Audacieusement transposés dans une ambiance contem-

poraine (une table de jeu devant un bureau de péage pour la Vocation, l'intérieur d'une église romaine pour le Martyre), les événements sa-
crés sont saisis dans leur évidence physique et spirituelle grâce au rôle révélateur de la lumière qui, provenant d'une source latérale extérieure au tableau, éclaire les éléments essentiels de la composition en obéissant non pas à des
downloadModeText.vue.download 130 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

129

lois optiques objectives, mais aux exigences expressives de l'artiste, bloque les gestes dans l'éclair d'un instantané en les chargeant d'une signification absolue, plonge la scène dans un clair-obscur silencieux et dramatique. C'est l'affirmation du « luminisme » caravagesque, dont les racines culturelles sont à rechercher dans nombre d'épisodes du maniérisme européen, mais qui, dépouillé de toute implication intellectualiste, acquiert chez Caravage, dont il traduit de façon immédiate la poétique antihumaniste, une fonction tout à fait nouvelle. La substitution de la lumière à l'homme dans la définition de l'espace physique et moral de la représentation correspond, dans le domaine des arts figuratifs, à ce même refus d'une conception anthropocentrique du monde qui se manifestait, au même moment, avec Gior-
dano Bruno et qui, peu de temps après, allait guider Galilée dans son exploration de l'univers. La première version du tableau d'autel (détruite à Berlin en 1945), jugée trop réaliste et irrespectueuse, fut refusée par les commanditaires. La deuxième version est d'une conception plus classique, conception « dangereuse » (Longhi, 1951) pour ce poète du peuple qu'était Caravage ; elle frappe surtout par la solidité des draperies qui enveloppent l'ange comme pour le soutenir dans son vol (le peintre sera à tout jamais incapable de faire « voler » un ange), ainsi que par les couleurs, dont la gamme est pourtant restreinte et l'emploi parcimonieux, qui semblent exploser au choc violent de la lumière contre le fond sombre de la toile. Bien que l'effet chromatique particulier de ce tableau laisse supposer une influence de la peinture tonale vénitienne, la place qui lui est réservée dans l'ensemble de la représentation, où les tons sombres sont prédominants, s'accorde avec l'orientation que le luminisme caravagesque avait commencé de prendre, l'année précédente, dans les deux toiles (la Crucifixion de saint Pierre et la Conversion de saint Paul) pour la chapelle Cerasi à Sainte-Marie-du-Peuple, terminées, selon les documents, en

novembre 1601. Plus intenses encore que les toiles Contarelli, ces compositions sont le fruit d'un approfondissement des thèmes religieux, pratiquement les seuls sujets traités dorénavant par le peintre. Cet approfondissement, qui aboutit à une traduction en dialecte populaire de l'histoire sacrée et qui serait à mettre en rapport, selon certains critiques (W. Friedlaender, 1955), avec les prédications de saint Ignace de Loyola et de saint Philippe Neri, s'exprime, dans les tableaux Cerasi, par un réalisme poussé à ses extrêmes conséquences (par exemple, la croupe du cheval en premier plan dans la Conversion de saint Paul, qui choqua le public de l'époque) et par une transformation du clair-obscur en une profondeur ténébreuse, percée par la lumière incidente dans un déchirement douloureux, à travers lequel les scènes, traitées avec une palette sobre et sans détails descriptifs, s'imposent avec la vérité rude et foudroyante du quotidien.

Dans cette même lignée se situent les autres tableaux peints par Caravage à Rome, avant sa fuite consécutive à un meurtre. Vers 1602-1604, ses méditations d'ordre classique

(la Mise au tombeau, Vatican) semblent trouver leur équilibre avec la Madone de Lorette (la « Madone des Pèlerins », 1603-1605), exécutée pour l'église S. Agostino, où la beauté sculpturale de la Vierge s'anime de tendresse humaine dans un dialogue silencieux avec ses humbles adorateurs. La vocation populaire de Caravage s'intensifie, à tel point qu'il choisit la fille d'une de ses voisines « pauvres » comme modèle pour la Vierge dans une composition à l'iconographie pourtant précieuse, la Madone au serpent (la « Madone des Palefreniers », Rome, Gal. Borghèse), peinte en 1605 pour la confrérie des Palefreniers. En même temps l'obscurité envahit de plus en plus ses tableaux et s'impose comme élément non pas complémentaire, mais opposé à la lumière, prenant valeur d'une lutte contre les ténèbres et subordonnant à leur triomphe l'existence des couleurs. C'est le cas du Saint Jérôme et du David de Rome (Gal. Borghèse), du Saint Jérôme du monastère de Montserrat et surtout de la Mort de la Vierge (Louvre), tragédie muette éclairée par une lueur rougeâtre qui explore les gestes et les expressions de la misérable assemblée recueillie autour du corps de la Vierge, un corps « enflé et aux jambes découvertes » (Baglione, 1642), dont le réalisme causa de nouveau de vives réactions auprès du public de l'époque.

LA FUITE DE ROME. LES OEUVRES NAPO-LITAINES, MALTAISES ET SICILIENNES. C'est probablement pendant sa fuite, caché dans

les domaines du prince Colonna, que Caravage exécute un Repas à Emmaüs (Brera) en le développant sur le schéma d'une « scène de taverne » plébéienne, dans laquelle chaque personnage sort de l'obscurité grâce à un éclairage individuel qui transperce la rude enveloppe corporelle et saisit sur le vif les sentiments. À Naples en 1607, il travaille fébrilement à de nombreuses oeuvres mentionnées par ses biographes et en partie perdues. Celles qui subsistent, la Vierge du rosaire (Vienne, K. M.), les Sept OEuvres de Miséricorde (Naples, église du Pio Monte), une Salomé avec la tête du Baptiste (Londres, N. G.) et une Flagellation (Naples, église S. Domenico Maggiore), témoignent d'une nouvelle orientation du style caravagesque vers des effets plastiques et monumentaux qui rappellent et contredisent à la fois la tradition classique et la tradition maniériste, confiés, comme ils le sont, aux seuls rapports entre l'ombre et la lumière et employés pour exalter les aspects les plus crus et réalistes de la réalité humaine.

À la fin de 1607 (?), l'artiste est à Malte, où il exécute pour l'Ordre des tableaux qui lui valent le titre de chevalier : deux portraits d'Alof de Wignacourt (dont l'un a été identifié, mais sans unanimité, avec le portrait du même grand maître de l'Ordre au Louvre), une Décollation de saint Jean-Baptiste et un Saint Jérôme pour la cathédrale Saint-Jean à La Valette. Après la parenthèse napolitaine, il reprend ici le discours commencé au début de sa fuite en l'intériorisant et en l'enrichissant d'un intérêt nouveau pour la matière picturale. Il le poursuit en Sicile, où il débarque en octobre 1608 ; au cours de ses pérégrinations (qui se concluent tragiquement, après une traversée en mer, par

sa mort sur une plage du Latium le 18 juillet 1610), il y laisse des chefs-d'oeuvre comme l'Enterrement de sainte Lucie (Syracuse, église S. Lucia), la Résurrection de Lazare et l'Adoration des bergers (musée de Messine), la Nativité (Palerme, oratoire de S. Lorenzo, tableau volé en 1969), une Salomé (Escortal, Casita del Principe) et, sans doute, le Saint Jean-Baptiste de la Gal. Borghèse à Rome. Fidèle jusqu'à la fin de ses jours à son attachement pour les aspects humbles de la vie quotidienne, Caravage en donne, dans ses dernières oeuvres, la version la plus spiritualisée, que traduit une mise en page toute de sobriété et de noblesse.

Mentionnons de plus, parmi les tableaux assurés de Caravage, la Capture du Christ en dépôt à la N. G. de Dublin, l'Extase de saint François du Wadsworth Atheneum d'Hartford et le Concert du Metropolitan Museum ; la

Sainte Catherine du Museo Thyssen-Bornemisza à Madrid, la Judith de la G. N., Gal. Corsini de Rome, et la Tête de Méduse des Offices ; les 2 Saint Jean-Baptiste du musée de Kansas City et de la G. N., Gal. Corsini de Rome ; enfin, dans les musées français, le Christ à la colonne de Rouen et l'Annonciation de Nancy. Le catalogue de l'oeuvre de Caravage s'est accru de plusieurs tableaux. Il s'agit souvent d'originaux retrouvés, d'oeuvres qui n'étaient connues que par des copies, ou de tableaux considérés jusqu'alors comme des copies et remis en valeur : Madeleine (Naples, coll. Klein), Crucifiement de saint André (musée de Cleveland), Marthe et Marie-Madeleine (Detroit, Inst. of Arts), Couronnement d'épines (anc. coll. Cecconi de Florence,auj. Cassa di Risparmi e Depositi de Prato). Signalons aussi le Reniement de saint Pierre à trois personnages (coll. part.), le Portrait d'Alof de Vignacourt à mi-corps (Florence, Pitti) et les Arracheurs de dents (dépôt des musées de Florence au Palazzo di Montecitorio à Rome). L'unanimité des historiens d'art ne s'est pas encore faite sur telle ou telle de ces attributions à Caravage.

CARAVAGISME.

La révolution accomplie par Caravage sur le plan formel et iconographique était le résultat d'un changement radical des rapports entre le peintre et le monde ; la force de pénétration du caravagisme était d'autant plus efficace qu'il pouvait répondre aux exigences de renouvellement d'un certain nombre de milieux culturels et sociaux, et surtout atteindre les sensibilités individuelles les plus originales sans s'imposer sous la forme d'un langage codifié. L'une des conséquences de la leçon caravagesque fut pourtant l'établissement d'un répertoire de formules (naturalisme de la représentation, figures grandeur nature, lumière incidente, valeur expressive du clair-obscur) et de thèmes iconographiques (scènes de taverne, joueurs de luth, diseuses de bonne aventure), adopté et divulgué par nombre de peintres italiens et étrangers, auxquels revient le titre de « caravagesques », bien que le maître lombard n'ait jamais eu la volonté de fonder une école. C'est entre les pôles d'une adhésion libre à une attitude mentale, d'une part, et de l'adoption fidèle (poussée souvent jusqu'à la copie) d'une ma-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

130

nière picturale, d'autre part, que se situe l'im-

pact de Caravage sur la peinture européenne. D'une façon générale, et abstraction faite des conflits personnels de certains, la lignée de souche caravagesque représente, au cours du XVII^e s., le courant d'opposition à la rhétorique classique des académies et à la brillante verve illusionniste et décorative du baroque.

ITALIE.

Le caravagisme romain et son rayonnement en Italie. Les sources anciennes nous renseignent sur la naissance rapide, dans le milieu artistique romain, d'un « parti » caravagesque, qui se décèle dans l'effort commun vers un langage plus direct, une prise de possession plus concrète des sujets représentés, qui unit, v. 1605-1606, le Toscan O. Gentileschi, le Vénitien C. Saraceni et l'Allemand A. Elsheimer. À ce même climat participèrent d'ailleurs des peintres destinés à de bien différentes évolutions, tels Rubens, Guido Reni. Par ailleurs, la leçon caravagesque connut une divulgation précoce grâce à l'exportation de quelques oeuvres de Caravage et grâce au départ de Rome d'artistes comme O. Borgianni et L. Finson, pressés de faire connaître, l'un en Espagne, l'autre en France, le nouveau message poétique.

Ce n'est que vers la fin de la première décennie qu'un foyer caravagesque commence à se former autour des plus anciens adeptes du peintre lombard, foyer cosmopolite composé de maîtres romains convertis au nouveau style, comme A. Grammatica et B. Cavarozzi, et d'artistes venus des autres régions d'Italie ou de l'étranger. Entre 1610 et 1620, le caravagisme, au sens propre, prend ainsi figure dans la ville ; mais le mouvement s'appuie sur les principes élaborés par ses fondateurs, à côté desquels acquièrent rapidement une place de premier plan de fortes personnalités septentrionales (en particulier G. Van Honthorst), sans lesquelles il serait difficile d'expliquer la complexité du caravagisme italien dès ses premières manifestations, ainsi que son fractionnement précoce en de nombreuses tendances, parfois divergentes. Le « vérisme » romantique d'Elsheimer devait faire longue école ; par ailleurs, le Néerlandais H. Ter Brugghen, lors de son retour à Utrecht, montrera qu'il a participé avec conviction à la traduction progressive du luminisme caravagesque, entreprise par O. Gentileschi, en une gradation lumineuse froide et transparente, caressant et exaltant la beauté des chairs et des étoffes, dans un souci de représenter de manière tangible les aspects séduisants du réel. Le penchant de Saraceni pour les Français est notoire : entouré de son anonyme « Pensio- nante » et de Leclerc, il enrichit la sobre palette

de Caravage de la chaude couleur vénitienne et en attendrit l'austère poésie par des accents intimistes et l'insertion de paysages lyriques empruntés à Elsheimer. C'est vraisemblablement autour de lui, et avec des échanges réciproques, que travaillaient le groupe des « tenebroso » français (le romantique Valentin de Boulogne, S. Vouet) au début de son séjour romain, Cecco del Caravaggio (l'un des rares, avec Mao Salini, à avoir compris la nature morte caravagesque), Vignon, T. Bigot et l'extraordinaire Maître du Jugement de Salomon. Saraceni, suivi par

Leclerc, terminera sa vie à Venise avec un retour sentimental au passé. Mais c'est moins à lui qu'au Romain D. Fetti, coloriste sensuel et passionné influencé par Borgianni, que le naturalisme caravagesque doit d'avoir pénétré dans la lagune, soutenu par l'exemple véronais de M. A. Bassetti et de A. Turchi, de retour de Rome, pour réapparaître enfin au siècle suivant dans l'œuvre de paysagistes comme Bellotto et Canaletto. O. Borgianni, revenant d'Espagne influencé par Greco, était une personnalité fougueuse et réceptive : il répondit aux sollicitations naturalistes avec spontanéité sans oublier ses précédentes expériences. Son exemple fut déterminant pour nombre de petits maîtres formés dans la tradition maniériste comme le Génois D. Fiasella, qui introduisit dans sa ville, en 1618, un caravagisme qui marqua des peintres aussi personnels que Strozzi et Assereto ; ces derniers gardèrent un certain goût pour le détail réaliste jusque dans leur phase baroque. L'exemple de Borgianni marque aussi G. Vermiglio et N. Musso, modestes mais sincères dans leur adhésion aux aspects les plus humains, voire émotifs, du mouvement.

Au cours de la même période, Manfredi, moins original, certes, mais doué d'un talent souple et quelque peu facile, divulguait à Rome avec succès les principes naturalistes, en les transposant sur un registre plus savant, allégorique et symbolique, ou en développant la « scène de genre » sur un ton de divertissement mondain moins déplaisant aux théoriciens du « Bello ideale » et particulièrement apprécié des collectionneurs. Dépouillée du sens profond du drame propre à la poésie caravagesque, mais fidèle à ses règles (notamment à la valeur expressive du clair-obscur, violent et corrosif), la « manfrediana methodus » était faite pour attirer ceux parmi les étrangers (tels N. Régnier, R. Tournier et D. Van Baburen) qui cherchaient à renouveler leur style sans approfondir la leçon même de Caravage. Ainsi en retrouverons-nous les traces en France et en Hollande. Manfredi fut d'ailleurs le seul à faire face, en tant que chef d'école, au mépris des

académies, au baroque naissant.

Après 1620, les caravagesques les plus authentiques abandonnent Rome ; les rares peintres qui y demeurent travaillent en isolés : Valentin, G. A. Galli (dit il Spadarino), et même Serodine d'Ascona, dont le stupéfiant modernisme anticipe certaines solutions des siècles à venir. D'autres, comme Vouet, se soumettent à des compromis qui les éloignent définitivement du caravagisme. Stomer et Preti, après avoir étudié à Rome les oeuvres de Caravage et de ses émules, quittent la ville pour approfondir à Naples, ou en Sicile, leurs expériences luministes et naturalistes.

Le caravagisme romain prend fin avec le cercle des bamboccianti, formé autour du Néerlandais P. Van Laer (dit il Bamboccio), qui développe dans un sens anecdotique l'intérêt, toujours rigoureusement essentiel chez le maître, pour la vie populaire, dans des tableaux de genre pittoresques et savoureux (bambochades) : cet aspect apparemment mineur du caravagisme eut un rôle important dans l'évolution de la peinture hollandaise d'intérieur, par

l'intermédiaire de peintres comme le Romain Cerquozzi et surtout le Flamand Sweerts, personnalité d'ailleurs très libre et travaillant en marge des bamboccianti.

Le retour dans leurs villes d'origine des artistes qui avaient travaillé dans l'ambiance caravagesque romaine ne provoqua, dans les autres régions d'Italie, que des réactions épisodiques. Le cas de la Toscane est exemplaire : malgré l'arrivée précoce à Florence du Cupidon de Malte et la présence d'Artemisia Gentileschi, fille et élève d'Orazio, à la cour médicéenne, où elle donna, entre 1610 et 1620, le meilleur de sa production, et en dépit du vif intérêt des Médicis pour des artistes comme Caracciolo (à Florence en 1617), Honthorst et Manfredi, dont Côme II acheta plusieurs tableaux en 1620, ce n'est qu'en province, au retour d'O. Riminaldi (en 1626) à Pise et de P. Paolini à Lucques que la leçon semble susciter quelque intérêt, subordonné cependant à un attachement indéfectible au maniérisme, qui paraît par exemple dans l'oeuvre des Siennois F. Rustici et R. Manetti. Encore plus fermée, la Lombardie voit à Bergame Baschenis créer ses prodigieuses natures mortes, et l'Emilie connaît le cas singulier de B. Manzoni, dont le naturalisme rustique est limité, mais non dépourvu de charme.

Nous ne mentionnerons que rapidement le problème du rapport entre le caravagisme et des peintres piémontais et lombards, comme

Morazzone, Tanzio da Varallo, Cerano et Francesco del Cairo, que l'on range d'habitude parmi les continuateurs de la tradition maniériste mais dont certains aspects, bien que fondamentalement intellectuels, dénoncent une vérité de vision à laquelle on ne peut pas nier une racine caravagesque. Rappelons enfin la modeste floraison sicilienne, qui trouve sans doute en Pietro Novelli (Pentecôte ET L'Annonciation, Palerme, G. N.), son meilleur représentant, lequel se rattache à la production napolitaine de Caravage (dont le séjour dans l'île semble être resté lettre morte pour les artistes locaux) et fut, par ailleurs, fortement influencé par le style noble de Van Dyck.

Caravagisme napolitain. Caravage, qui séjourna deux fois à Naples, délivra la peinture locale de son caractère provincial avec d'autant plus d'efficacité que la tradition du XVI^e s. n'y avait pas de racines profondes. L'école napolitaine surgit antérieurement et parallèlement au cercle romain : malgré ses rapports avec ce dernier, elle fut foncièrement indépendante, grâce au naturalisme presque obsesseur, traduit en de puissantes masses plastiques et dynamiques, de G. B. Caracciolo (Battistello), qui représente, dès la première décennie, l'une des plus hautes manifestations du caravagisme européen. En 1620 arrive à Naples, de Rome, J. Ribera, qui contribue non seulement à accentuer brutalement le réalisme caravagesque, mais aussi à acheminer sur des voies d'origine culturelle différente les élèves de Caracciolo, tels P. Finoglio et A. Vaccaro, et à provoquer un glissement du robuste naturalisme napolitain vers le précieux éclectisme luministe de B. Cavallino et de M. Stanzone, vers les hésitations académiques d'A. Gentileschi (à Naples depuis 1630) et vers le retour à un luminisme quelque peu empirique.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

131

rique mais toujours puissamment naturaliste de F. Fracanzano, de F. Guarino, de B. Passante et de G. B. Spinelli. Il appartiendra à Mattia Preti, après son séjour à Rome entre 1630 et 1640, de récupérer, à travers l'étude de Caracciolo, le caravagisme napolitain, pour le concilier avec l'exubérante imagination baroque. Entre-temps, A. Falcone se spécialise dans des scènes de bataille analogues aux bambochades romaines et crée une tradition qui sera reprise et divulguée par S. Rosa, le dernier des peintres italiens, avec L. Giordano, à avoir connu des débuts caravagesques.

Par ailleurs, avec Luca Forte, Paolo Porpora et G. B. Ruoppolo, il se forme à Naples, aux environs de 1630-1640, une école de nature morte liée à son début à la vision rigoureuse de Caravage. Soumise ensuite à des influences différentes, elle finit par élaborer un langage local et spécialisé qui se prolongea jusqu'au XVIIIe SIÈCLE.

PAYS-BAS.

Hollande. La constitution des Provinces-Unies des Pays-Bas au début du xviie s. et la scission consécutive entre les Flandres et le nouvel État protestant eurent autant d'importance dans le domaine artistique que sur le plan politique. En effet, la Hollande, délivrée de la contrainte du catholicisme de la Contre-Réforme, s'empessa de créer un art national attentif aux aspects les plus variés de la vie quotidienne et aux exigences d'une bourgeoisie solide et florissante. Le message de liberté lancé par Caravage ne pouvait y trouver meilleur accueil : le premier divulgateur en fut Ter Brugghen, qui, après son séjour à Rome (1604-1614), où il fut en rapport étroit avec O. Gentileschi, Saraceni et Manfredi, jeta à Utrecht les bases du caravagisme hollandais. On caractérise Ter Brugghen, et on l'a reconnu de son temps, comme le meilleur disciple de Caravage. Avec Baburen – l'un et l'autre comme leur maître moururent jeunes –, il échappe en effet à la reprise pure et simple des thèmes formels imaginés par l'artiste romain et sait pénétrer sa dévotion profonde, son sens du coloris (Saint Sébastien secouru par les Saintes Femmes, 1623, Oberlin Art Museum), sa démarche parfois agressive, en recourant même à un populisme très voulu et dont la Crucifixion mystique (Metropolitan Museum) donne l'exemple. À l'opposé de cet art grave et sévère, celui de Honthorst, très apprécié en Italie – où on l'a surnommé Gherardo delle Notti –, se caractérise par un réalisme paisible et parfois joyeux, ainsi que par une pertinente définition psychologique des personnages (portraits) et des situations (scènes d'intérieur), qui suppose la reprise de certains motifs du naturalisme flamand traditionnel. Le retour de G. Van Honthorst à Utrecht en 1620 provoqua la naissance d'une école qui ne tarda pas à atteindre d'autres foyers comme ceux de Haarlem, de Leyde et de Delft. Dans une atmosphère plus détendue, le peintre s'adonne à l'illustration de sujets gais et plaisants (qui aboutiront à la peinture quasi humoristique de J. Van Bylert), dans lesquels, à la force sobre et synthétique du dessin et de la lumière, se joint une vive caractérisation physiologique. Son exemple sera

déterminant, à Haarlem, pour la formation de F. Hals et de son élève J. Leyster. On pourrait mentionner de nombreux peintres appartenant à l'école d'Utrecht ou en étant issus et qui ont adhéré plus ou moins strictement au caravagisme italien (c'est le cas de D. de Haen et de W. de Geest, de W. P. Crabeth et de F. F. de Grebber). Mais la leçon caravagesque, telle que l'avaient entendue Ter Brugghen et Honthorst, M. Sweerts ou les « petits maîtres » issus d'Elsheimer, était destinée à donner ses meilleurs fruits dans ce que A. Moir a défini comme la « zone périphérique » du caravagisme, ce domaine de la création artistique où l'expérience du maître lombard conserve intacte sa force révolutionnaire et sollicite de nouvelles recherches. La plus haute réponse à cette sollicitation fut donnée par ce visionnaire de la réalité que fut Rembrandt. À ce domaine appartiennent aussi, d'une part, les paysagistes italianisants liés au cercle des bamboccianti, tels Poelenburgh, Breenbergh, Swanevelt ou Berchem, d'autre part la peinture d'intérieur de Ter Borch, de Steen, de P. de Hooch et surtout de Vermeer de Delft, ce poète de l'intimisme lumineux.

Flandres. Dominées par Rubens et Van Dyck, la Flandre n'offrait pas un terrain favorable au caravagisme ; les nombreux peintres qui avaient fait le voyage de Rome et y avaient connu une période caravagesque changeaient généralement de style à leur retour en se pliant au goût du jour. Cependant, Rubens lui-même était un grand admirateur de Caravage : par son intermédiaire arrivait à Anvers, peu après 1617, la Madone du rosaire, OEUVRE RICHE EN IMPLICATIONS SUSCEPTIBLES d'être interprétées sur le mode baroque ; elle devait attirer l'attention des peintres flamands et les mettre en contact direct avec les préceptes caravagesques de composition et d'éclairage. En 1621, J. Janssens revenait de Rome pour développer à Gand un style réaliste de très haute qualité, parallèlement à celui, plus rustique et violent, de l'Anversois Jordaens ; par la suite, le Néerlandais Brouwer, formé à Haarlem, s'installait à Anvers et y divulguait une peinture « de genre » proche de l'orientation donnée au caravagisme par F. Hals et son école et que D. Téniers prolongea. Par ailleurs, la Flandre, où Sweerts était sans doute retourné après son séjour romain et avant de quitter l'Europe, connaissaient, entre 1620 et 1630, le cas surprenant de Van Loon, considéré comme une sorte de Serodine flamand.

FRANCE. Dès le début du XVIIe s., la cour de France, suivant l'exemple du milieu artistique

officiel romain, avait adopté l'idéal classique, qui devait être consacré avec la fondation de l'Académie en 1648. Le caravagisme était donc condamné en France à un certain isolement et, dans ses grandes lignes, il apparaît comme un phénomène essentiellement provincial, dépassant rarement le niveau de l'activité individuelle ; il est caractérisé en outre, en raison de sa nature épisodique, par sa grande variété, en dépit même de la perspective toute particulière dans laquelle l'art de Caravage semble s'être imposé aux yeux de ses adeptes français : ne peut-on l'interpréter comme un moyen de

récupération de l'humanité et de la rigueur expressive des « primitifs » en opposition aux formules du maniérisme tardif, ressenties à la longue comme le funeste héritage d'un style d'importation ? Ce retour à la tradition, qui confère une saveur archaïque aux meilleurs fruits du caravagisme français, ne fut pas une attitude réactionnaire : au contraire, il garda à l'abri de tout compromis la force du mouvement, développé avec une pureté d'intentions qui n'eut d'égale que chez un Zurbarán ou les plus convaincus des caravagesques italiens. Ce fut un Flamand, L. Finson de Bruges, qui introduisit Caravage en France ; meilleur connaisseur et collectionneur que peintre, il apporta avec lui à Aix-en-Provence, en 1613, des copies d'après le maître lombard et sans doute des tableaux de l'école napolitaine. Par ailleurs, ses propres oeuvres, imprégnées d'un caravagisme flagrant un peu lourd et pénible dans sa réalisation, semblent avoir été assez stimulantes pour orienter le choix des peintres français qui faisaient le voyage de Rome. Les Toulousains fondèrent un foyer régional qui interpréta librement, avec une austérité de conception toute française, la « manfrediana methodus » et les expériences toscanes ; celles-ci sont particulièrement sensibles dans les oeuvres de Chalette et se retrouvent aussi dans l'oeuvre de Guy François, en Auvergne. Le représentant le plus personnel de l'école toulousaine fut N. Tournier, savant constructeur de volumes dans un profond clair-obscur relevé par des blancs lumineux qui « obscurcissent ceux de Zurbarán » (R. Longhi). Cette tradition se prolongea jusqu'à A. Rivalz, – jusqu'à la charnière des XIIe et XVIIIe SIÈCLES. Mentionnons seulement les caravagesques de Bourgogne, tels P. Quantin et J. Tassel, moins engagés dans la pénétration des principes naturalistes que dans l'imitation d'un style séduisant, ainsi que les auteurs de natures mortes dont l'appartenance au caravagisme reste difficile à préciser (c'est le cas de Baugin, de Stoskopff, de Louise Moillon). Il faut en revanche mettre en relief la stupéfiante compréhension de l'art de Caravage par deux peintres

à qui, selon toute probabilité, la leçon du maître ne parvint qu'indirectement, leur présence en Italie n'étant pas attestée. À Lunéville, cette leçon fut peut-être transmise à G. de La Tour par Leclerc à son retour en Lorraine (rappelons également que l'Annonciation de Caravage se trouvait dans la cathédrale de Nancy dès cette époque) et, surtout, par des contacts avec Ter Brugghen et Honthorst. Cependant, et en cela réside à la fois son originalité et sa directe parenté spirituelle avec Caravage, il fut animé par un sens ardent de la religion, qu'il exprima par des moyens formels simplifiés, volumes réduits à leur structure géométrique, palette sobre tendant à des effets de monochromie. L. Le Nain, en revanche, actif à Paris jusqu'au milieu du siècle, approfondit, dans ses claires « paysannes », sa connaissance des milieux humains les plus humbles, exerçant dignement leur labeur quotidien dans une atmosphère de rusticité qui rappelle certains aspects du caravagisme napolitain. La culture du peintre de Laon fut d'ailleurs fort complexe : sa connaissance du paysage néerlandais est certaine et Orazio

downloadModeText.vue.download 133 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

132

Gentileschi, à la cour de Marie de Médicis v. 1625, dut aussi l'influencer (même des artistes officiels comme Ph. de Champaigne et La Hyre furent marqués par la peinture d'Orazio).

Et pourtant, à travers cette culture, c'est encore la solennité française archaïque qui impose et qui, tout en payant tribut à la révolution picturale du siècle, choisit sa vérité au nom d'une conscience nationale sans doute unique en ces temps.

ESPAGNE. L'Espagne fut, chronologiquement, le premier pays étranger à connaître Caravage. Les documents sont éloquents : alors que, dès 1593, Borgia en divulguait à Madrid les toutes premières nouveautés, arrivaient à Séville les tableaux exécutés par le jeune Lombard pour l'hôpital de la Consolazione (auj. perdus) et, peu après 1600, plusieurs copies du Martyre de saint Pierre ; rentré en Italie en 1603, Borgia revenait à Madrid en 1605 après avoir étudié les dernières œuvres romaines du maître, dont, à la même époque, 2 tableaux étaient apportés à la Cour par le vice-roi, comte de Bénévent, notamment le Martyre de saint André de l'époque napolitaine. Dans la collection de l'amiral Enriquez de Cabrera, en outre, figurait une Salomé avec la tête de saint

Jean-Baptiste (auj. au Palais royal de Madrid). D'autre part, plusieurs copies (Incrédulité de saint Thomas, Descente de croix) sont signalées dans le premier quart du XVIIe s. à Séville et à Valence. Deux d'entre elles avaient pour auteur Juan de Ribalta, fils du grand fondateur de l'école valencienne et lui-même peintre très doué, qui devait mourir prématurément. Las du maniérisme, les peintres espagnols étaient prédestinés à donner une adhésion quasi massive à ce « populisme héroïque » de Caravage qui répondait à leur sensibilité profonde. De plus, ils étaient préparés à l'accueillir par deux « vagues » antérieures de peinture réaliste et luministe, dont les historiens espagnols récents ont justement souligné l'importance entre 1570 et 1600 : celle du nocturne pastoral issu des Vénitiens (le dernier Titien et surtout Bassano) que représentent Navarrete à l'Escurial, Greco à Tolède et qu'Orrente prolonge au début du XVIIe s. ; celle qui, v. 1600, part de Tolède, d'un faire plus large et plus plastique, qu'incarnent Luis Tristan, disciple émancipé de Greco, et le peintre chartreux Sánchez Cotán (particulièrement dans ses natures mortes). On peut rattacher à ce courant, dans une large mesure, l'art de maturité de Ribalta, Catalan qui se forme en Castille avant de se fixer à Valence. Sur ce fonds antérieur, le caravagisme va se greffer tout naturellement, apportant aux Espagnols l'exemple d'un « relief » – c'est le terme qu'emploie Pacheco – sculptural et d'une violence neuve dans les contrastes lumineux. Les théoriciens académiques, en dépit de leurs réactions hostiles, jettent du lest : Pacheco, s'il exige une interprétation idéaliste de la figure humaine dans les sujets sacrés, conseille l'étude du « relief » comme une excellente école pour les jeunes peintres et ceux qui peignent des poissonneries, des « bodegones », des animaux, des fruits et des paysages (Velázquez suivra ce conseil dans ses premières

oeuvres). Carducho lui-même, s'il considère en 1634 Caravage comme une sorte d'Antéchrist venu pour détruire la peinture, évolue sous son influence et, dans maint tableau, notamment dans son grand cycle chartreux du Paular, pratique un ténébrisme modéré.

En dehors de Ribera – grand maître si profondément espagnol par le sentiment, mais qui relève directement de Caravage et de l'Italie –, on peut dire que, entre 1620 et 1635, toute l'aile marchante de la peinture espagnole est caravagesque. En tout premier lieu, le Retable des « Cuatro Pascuas » peint par Maino pour S. Pedro Mártir de Tolède en 1612. Les dernières oeuvres de Ribalta, v. 1625 (Évangélistes et saints de la chartreuse de Porta Coeli), sont

délibérément ténébristes, sans doute sous l'influence de son fils Juan – qui revient d'Italie – et à son exemple. Les oeuvres sévillanes de Velázquez sont caravagesques non seulement dans l'ordre profane (Musiciens, Femme faisant frire des oeufs, Vendeurs d'eau), mais aussi dans les tableaux religieux (Apparition de la Vierge à saint Ildefonse, Adoration des mages) et le portrait (Mère Jérónima de la Fuente) ; en 1629, à la veille de son premier voyage à Rome, il interprète le thème de Bacchus selon un réalisme picaresque auquel le public donnera caution en appelant le tableau Los borrachos (les Buveurs). Quant à Zurbarán, il traverse entre 1627 (date où il devient vite célèbre grâce à ce Christ en croix, pour S. Pablo de Séville, qu'on prenait pour une sculpture dans le demi-jour de sa chapelle grillagée) et 1633 (date du cycle des Apôtres du M. A. A. de Lisbonne) une crise de ténébrisme aigu. Après 1635, pour toute l'Espagne, le caravagisme est assimilé et dépassé : d'autres influences, celle de Venise, puis celles de Rubens et de Van Dyck, vont lui succéder. Mais il reste en quelque sorte consubstantiel aux peintres espagnols, sous son double aspect de vigueur plastique et de réalisme épique.

CARBONNET Bruno, peintre français

(Calais 1957).

Si, dès le début des années quatre-vingt, la pratique artistique de Carbonnet se situe pleinement dans le champ du médium pictural, celle-ci existe cependant en retrait, et porteuse d'une attitude critique, face à la réémergence d'une certaine peinture traditionnelle dans le contexte artistique de cette période. Les oeuvres de l'artiste interrogent alors l'identité même de la peinture, du tableau de chevalet, telle qu'elle a été conçue à son origine, soit à la Renaissance. La représentation envisagée en termes de coupe dans le réel permettant une visibilité en deux dimensions, de regard lié à l'objet du désir, de perspective et d'espace de manifestation des images, retient plus particulièrement Carbonnet. Ces notions constituent la ligne directrice de toute sa création. À partir de 1988, le tableau et la technique de l'huile sur toile sont assumés. Emblématiques de son art, ces peintures établissent un rapport analogique entre le sujet représenté et l'identité même de la peinture. Carbonnet poursuit sa recherche dans un autre ensemble (« Body Trap », 1991-

1993) ayant pour thème le fragment anatomique – conséquence même d'une découpe de matière. La présence même de l'image pose la question du mystère ; la couleur traitée avec

magnificence en est l'écrin indispensable. La pratique de la peinture devenant de plus en plus pour Carbonnet un espace pour l'exploration d'une expérience mystique, celui-ci choisit d'affronter directement des thèmes s'y référant. Deux commandes pour des édifices religieux, l'une en 1994 (Jérusalem céleste, coll. FNAC), l'autre en 1996 (Buisson ardent), lui en offrent l'opportunité. Ce face-à-face ne constitue cependant qu'une parenthèse permettant à l'artiste d'insuffler dans son art une énergie suffisante pour aborder par la suite l'énigme de la présence sur un mode tout à la fois simple et complexe. Le thème de la fleur apparaît dans sa création. Ainsi, une suite de tableaux récents (Tournesols, 1997-1999) conjugue le flamboiement de la matière à l'évidence du sujet représenté, et témoigne de la création par l'artiste d'un espace de représentation très spécifique où l'image se découpant sur un fond suscite chez le regardeur émerveillement et questionnement. Par son art, Carbonnet parvient à faire exister la peinture aujourd'hui dans la force de sa simplicité, loin de toute glorification et de toute polémique théorique.

CARDI Ludovico → CIGOLI

CARDUCHO Vicente, peintre espagnol

d'origine italienne

(Florence 1570 - Madrid 1638).

Il se fixa en Espagne, où il arriva à l'âge de neuf ans avec son frère Bartolomé (1566-1608), peintre à l'Escorial, et se forma sous sa direction. Il est la figure la plus influente du monde artistique madrilène avant la venue de Velázquez. Peintre du roi depuis 1609, il reçoit de nombreuses commandes pour le Prado, le couvent de la Encarnación et l'Alcazar de Madrid avec Cajès, il décore le Sagrario de la cathédrale de Tolède. Très en faveur sous Philippe III, il fut supplanté par Velázquez auprès du nouveau roi. Il vécut dès lors un peu à l'écart, se consacrant au grand ensemble qui devait décorer le grand cloître de la chartreuse du Paular (1626-1632) : scènes de l'histoire de l'ordre, visions, miracles, depuis sa fondation par saint Bruno jusqu'aux persécutions subies pendant les guerres religieuses du XVI^e siècle. Leur style, proche de celui des artistes toscans de sa génération (Ludovico Cardi, dit Cigoli), unit la tradition académique et les débuts du naturalisme à un souci de la couleur hérité des Vénitiens. On connaît un certain nombre d'esquisses peintes (Louvre, musée d'Édimbourg). Les 56 toiles qui constituent cette oeuvre maîtresse ont été malheureusement réparties

entre une vingtaine de musées et d'édifices publics. Carducho est, avant Zurbarán, le grand pourvoyeur des ordres religieux, franciscains, militaires, moines de la Merci. Son art probe et savant est souvent un peu froid ; néanmoins, la sincérité du sentiment, la qualité des blancs, le sens du paysage, voire l'emploi timide des procédés ténébristes (en dépit de sa défiance envers Caravage) conservent à son

downloadModeText.vue.download 134 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

133

oeuvre abondante un intérêt très vif. Il écrit un ouvrage théorique : *Diálogos de la pintura* (Madrid, 1633), qui est l'un des plus importants de l'époque en Espagne.

CARIANI (Giovanni Busi, dit), peintre italien (San Giovanni Bianco, Bergame, 1480/1485 -

Venise apr. 1547).

Descendant d'une famille de Fuipiano, il vécut presque toute sa vie à Venise (on le trouve dès 1509 dans l'entourage de Bellini), exceptions faites pour un séjour à Bergame (v. 1518-1524), suivi peut-être par un deuxième voyage dans la même ville (v. 1527-1532). Aux environs de 1512-1513, Cariani est tenté de s'inspirer du modèle poétique de Giorgione, sans toutefois y céder tout à fait, car à la fluidité du « tonalisme » il oppose les résistances typiques de sa nature lombarde, comme en témoignent le Joueur de luth (musée de Strasbourg) et le Concert (Washington, N. G.). Une couleur chargée, étalée d'une façon énergique et uniforme, jouant de contrastes audacieux, et une grande intensité psychologique sont des traits constants de l'art de Cariani. Dans le Groupe de portraits de la famille Albani (1519, Bergame, coll. Roncalli), la couleur éclaircie et simplifiée permet une extraordinaire dilatation des formes.

Comme portraitiste, fidèle à son tempérament enclin au concret, il vise à la caractérisation précise du modèle (Portraits d'hommes à l'Accad. Carrara de Bergame, qui conserve le plus important ensemble d'oeuvres de l'artiste ; Portraits d'hommes, Ottawa, N. G., et Londres, N. G.). À Bergame, Cariani connut Lotto et renforça sa résistance au « tonalisme », rencontre vivifiante à laquelle on doit des oeuvres d'une grande fraîcheur comme la Pala de San Gottardo (Brera), la Vierge avec des saints (id.) et la Résurrection du Christ avec saint Jérôme et

saint Jean-Baptiste (1520, id.). Outre les scènes de genre et les compositions religieuses (Montée au Calvaire, Milan, Ambrosienne), Cariani a également traité des sujets mythologiques ou arcadiques permettant le développement du paysage, également important dans la Madone couchant (v. 1524-1528, Rome, G. N., Gal. Barberini), Jeune Femme dans un paysage (musées de Berlin). Il faut noter que l'on a récemment retrouvé quelques fresques de lui à la citadelle de Bergame.

CARICATURE.

On peut définir la caricature comme la représentation grotesque, en dessin, en peinture, etc., obtenue par l'exagération et la déformation des traits caractéristiques du visage ou des proportions du corps, à fin nettement satirique ou encore comme l'image infidèle et la reproduction déformée de la réalité.

Il n'est pas certain que les représentations grotesques de l'Antiquité appartiennent au genre de la caricature, dans la mesure où elles s'appliquent à des personnages imaginaires, dans un contexte religieux et souvent avec un but d'exorcisme. De même en est-il au Moyen Âge des figures de monstres, de diables ou des « infidèles ». La pratique de la caricature apparaît comme un jeu dans l'atelier d'Anni-

bale Carracri, à Bologne, à la fin du XVI^e siècle. Le mot est défini pour la première fois, dans la préface (par Mosini) des *Cris de Bologne* d'après A. Carracci (1646), comme une méthode de portrait issue d'un souci réaliste, mais dans un but fantaisiste ou comique.

Le « portrait-charge » (de l'italien caricare, charger) connaît alors une grande vogue en Italie et est importé à la cour de Louis XIV par le Bernin. Cette « méthode » apparaît alors comme un rejet des normes de représentation du corps humain strictement élaborées pendant la Renaissance, une « idéalisation inversée ». Dürer avait déjà mathématiquement exploré les déformations qu'on pouvait faire subir à l'image d'un visage, et Léonard de Vinci, plus empiriquement, avait étudié des visages laids ou monstrueux. Rien n'était plus sérieux que leur démarche : ce n'est qu'une fois ces règles maîtrisées et devenues des codes que, de leur transgression, put naître le comique. Dès le XVI^e s., on observe le passage des représentations diaboliques dirigées contre le pape ou contre Luther à la caricature politique ; celle-ci ne s'épanouit, cependant, qu'au fur et à mesure de la montée de la bourgeoisie, particulièrement en Angleterre, où elle devient, avec

Hogarth, après 1730, une véritable arme contre l'aristocratie et le « bon goût ».

En France, la caricature joue également un grand rôle dans les luttes contre Louis XVI, puis contre Charles X. Après avoir libéré la presse en 1830, Louis-Philippe, harcelé par Daumier et l'équipe du journal républicain la Caricature, fondé en 1830, la réprime en faisant valoir que la caricature est plus subversive qu'un texte. Jusqu'à la loi sur la liberté de la presse de 1881, les périodes de répression, plus longues que les périodes libérales, témoignent de la force de la caricature contre les pouvoirs.

Les théories de Freud sur le « mot d'esprit » ont été utilisées pour expliquer ce pouvoir de la caricature, la transgression des normes du dessin classique étant assimilée à celle des règles du langage et interprétée comme une régression volontaire du dessinateur. Dans la caricature, le dessinateur s'approprie l'espace et soumet son sujet à ses propres règles, le privant de sa permanence et de son autorité. L'abandon des normes classiques dans l'art moderne a naturellement fait perdre de sa force à la caricature proprement dite, qui devient, par exemple avec l'Américain David Levine, un outil de consécration plus que de dérision des gens célèbres.

Parmi les figures les plus notoires de l'histoire de la caricature, on peut citer : en Italie, au XVIIe s., le Bernin, Guerchin, Mola, et au XVIIIe s. Ghezzi ; en Angleterre, au XVIIIe s., Hogarth, Cruikshank, Gillray et Rowlandson ; en France, au XIXe s., Daumier, Grandville, Gavarni, Traviès, qui appartenaient à l'équipe du Charivari, puis, sous la IIIe République, Gill, Léandre, Forain, A. Faivre, Grandjouan, Sem ; pendant la Première Guerre mondiale, G Bofa et H.-P. Gassier ; puis Sennep. L'Allemagne a eu les dessinateurs du journal Simplicissimus (Thomas Theodor Heine, Olaf Gulbransson...), ainsi qu'un G. Grosz. De nos jours, la plupart des dessinateurs de presse ont recours à la caricature : Tim ou l'équipe du Canard enchaîné,

par exemple, qui n'atteignent cependant pas la violence satirique des dessinateurs qui se sont succédé à Hara-Kiri ou Charlie Hebdo depuis les années soixante (Siné, Willem, Gébé, Vuillemin ou, aujourd'hui, Charb, Riss et Luz).

CARLEVARIJS ou CARLEVARIS Luca,

peintre italien

(Udine 1663 - Venise 1730).

Il est considéré comme l'initiateur à Venise

du « Vedutisme », qu'illustreront Canaletto et Guardi. Après un séjour à Rome, en 1703, il publie les 104 eaux-fortes montrant Le Fabbriche e vedute di Venezia, où il donne naissance à un « vedutisme » conçu rigoureusement en perspective. Si ses Vues exactes – dont le sujet est Venise avec ses monuments caractéristiques, rendus grâce à une large perspective et à un chromatisme toujours plus clair et lumineux – sont typiques, non moins indicatifs d'un certain goût anecdotique sont ses autres tableaux, de caractère narratif (Entrée de l'ambassadeur comte de Colloredo au palais des Doges, 1726, Dresde, Gg) et qui montrent une grande vivacité dans le jeu pittoresque des silhouettes posées en taches.

CARLONE ou CARLONI (les), peintres

italiens, d'origine lombarde.

Giovanni Battista di Taddeo (Gênes 1592 - Turin 1677) est le peintre le plus célèbre de la famille. Bien que formé à Rome et ayant passé la dernière partie de sa carrière à Turin, à la cour de Savoie, il est le plus grand décorateur baroque des églises de Gênes dans la première moitié du XVIIe s. grâce à son talent plein de fougue et même d'exubérance (Gesù ; chapelle du Palais ducal, 1655 : voûte de l'église S. Siro, exécutée de 1657 à 1670, esquisses au palais Spinola).

Giovanni, dit il Genovese (Gênes 1590 - Milan 1630), collabora avec son frère Giovanni Battista pour les fresques de l'église de la S. Annunziata, et termina celles de S. Antonio de Milan, laissées inachevées à la mort de ce dernier.

Giovanni Andrea (Gênes 1639 - id. 1697), fils de Giovanni Battista, fut son élève. Après un séjour à Rome auprès de Carlo Maratta, il revint à Gênes, où il exécuta de nombreuses fresques dans la tradition de Pierre de Cortone (S. Annunziata).

CARLONI Carlo Innocenzo, peintre italien (Scaria, Val d'Intelvi, près de Côme, 1686 - id.

1775).

Issu de la branche des Carloni de Scaria, architectes et stucateurs travaillant depuis des générations dans les pays germaniques, il se forma à Venise auprès de son concitoyen Giulio Quaglio, s'initia à ses côtés, sur le chantier de Ljubljana (1703-1706, cathédrale), à la décoration illusionniste dans la lignée d'A. Pozzo, puis il se rendit à Rome, auprès de Trevisani (1706-

1710). Longtemps classé dans l'école de Tiepolo, il se rattache davantage au courant décoratif romain, évoluant du baroque au rococo par un allègement des compositions et une grande dextérité dans l'alliance du stuc et de la fresque.

downloadModeText.vue.download 135 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

134

Attiré par l'existence de chantiers d'une ampleur inconnues en Italie, répondant à l'appel de princes désireux d'affirmer leur autorité par leur magnificence, il passa les meilleures années de sa carrière en Autriche (de 1710 à 1725), en Allemagne (de 1727 à 1737), mais retourna finalement en Lombardie (de 1737 à 1775) en raison de la naissance d'une école picturale germanique et d'un changement de goût dans la seconde moitié du siècle.

Célèbre à Vienne par sa décoration du Belvédère (Belvédère inférieur, 1716 ; Belvédère supérieur, 1721-1723) et du palais Daun (1715-1716), il s'affirme comme le peintre préféré de la monarchie, maître en allégories apologétiques, appelé successivement à travailler à Linz (Landhaus, 1717), à Paura près de Lambeach (chapelle de la Trinité, 1721), à Ludwigsburg dans le Wurtemberg (chapelle, 1720), à Breslavia (cathédrale, 1721), puis en une seconde période à Gross-Siegharts près de Vienne (cathédrale, 1727), à Schlosshof (Marchfeld) et au palais Gallas à Prague (1727-1729), travail avec lequel s'achève l'activité de Carloni au service de la monarchie autrichienne. Il se mit alors au service des princes de l'Allemagne du Sud, à Ludwigsburg (1733, fresques du plafond de la galerie des Ancêtres), à Ansbach et à Stuttgart.

Excepté la décoration du château d'Augustusburg à Brühl (1750-1752), il ne travailla plus à partir de 1737 qu'en Italie, à Scaria, sa ville natale (église S. Maria), à Lodi (Extase de saint Philippe, v. 1750-1752, S. Filippo), mais surtout dans la région de Brescia (villa Lecchi à Montirone, 1745-1746 ; villa Moroni de Stezzano ; villa Il Gromo à Mapello ; palais Gaifani et S. Maria degli Angeli à Brescia ; églises nouvellement construites d'Orzivecchi et de Castrezato) et enfin au dôme d'Asti (1773). C'est durant cette dernière période qu'il se rapproche le plus de la peinture vénitienne, surtout de celle de Pittoni, à qui il emprunte la composition de ses « pale ». Vite oublié en Allemagne comme en Italie, il ne laissa que quelques disciples à Brescia (Scalvini, Savanni, Cattaneo) et en Allemagne du Sud (Troger). Avec lui s'éteint l'âge

d'or des artistes de la Val d'Intelvi.

CARLOS Frei (dit O Flamengo), peintre

portugais d'origine flamande

(actif de 1517 à 1540).

Frei Carlos, dit O Flamengo (le Flamand), travailla jusqu'en 1540 au monastère hiéronymite d'Espinheiro, près d'Évora, où il avait fait profession en 1517. On ignore les étapes de sa formation, mais son oeuvre est liée au milieu artistique d'Évora, largement ouvert aux influences septentrionales. D'anciens documents attestent qu'il reçut du roi Manuel la commande du retable principal et des autels collatéraux de la chapelle Notre-Dame d'Espinheiro, d'où proviennent, sans qu'on puisse en préciser la disposition initiale, la plupart des peintures qui lui sont attribuées (Lisbonne, M. A. A.) ; parmi celles-ci, deux sont datées : l'Annonciation en 1523 et l'Apparition du Christ à la Vierge en 1529. Il travailla également pour d'autres monastères de son ordre (Belem, S. Marinha da Costa). Autour de son oeuvre capitale, on a groupé, grâce à des parentés de style, quelques

panneaux contestés, compositions calmes et équilibrées, qui ont en commun précision, clarté limpide, suavité et intériorité mystique des personnages. Frei Carlos semble s'être inspiré de la technique flamande à la manière de Memling et de Gérard David : le Bon Pasteur, le Christ bénissant, au revers de la Vierge avec le Christ enfant et deux anges (Lisbonne, M. A. A.). La découverte du Triptyque Vilhena, d'un dessin plus animé (le Calvaire, Saint Jean-Baptiste et Saint Jérôme, 1520, Lisbonne, coll. part.), confirme les attributions qu'on lui avait faites de la Résurrection, de l'Assomption, de l'Ascension (Lisbonne, M. A. A.) et de la Nativité (musée d'Évora), exécutées peut-être antérieurement à 1529. Étrangère à l'influence des écoles italiennes, l'oeuvre de Frei Carlos représente au Portugal les traditions de la peinture flamande du XVe siècle. On a rattaché à ce cycle quelques tableaux groupés autour du Maître de Lourinhã (Saint Jean l'Évangéliste, couvent de la Miséricorde de Lourinhã).

CARNEIRO Antonio, peintre portugais

(Amarante 1872 - Porto 1930).

Formé à Porto, il reçut à Paris les leçons de B. Constant et de J.-P. Laurens. Auteur de poèmes, ce peintre d'inspiration littéraire fut marqué par le symbolisme : Triptyque de la vie (Lisbonne, coll. M. Brito), Camoens (São

Paulo, musée de l'État). On peut également rattacher son oeuvre à certaines recherches de Munch dans le domaine du paysage expressionniste aux couleurs symboliques (Lisbonne, coll. J. Brito). Ses portraits au fusain, où l'on décèle l'influence de Carrière, furent très appréciés. Vers la fin des années vingt, il travailla également avec succès au Brésil. Nombre de ses aquarelles sont conservées dans des coll. part. brésiliennes et portugaises. À Porto, un atelier-musée conserve une grande partie de son oeuvre, qui a été remise en valeur par une grande exposition rétrospective, en 1972, à Lisbonne (Fond. Gulbenkian).

CARNOVALI ou CARNEVALI Giovanni

(dit il Piccio), peintre italien

(Montegrino Valtravaglia, près de Luino, 1804 - Crémone 1873).

Il travailla à l'Accademia Carrara de Bergame, sous la direction du peintre néo-classique Diotti, grâce auquel il acquit le goût de la dignité formelle. Seul, il avait étudié les peintures laissées à Bergame par Lotto et Moroni et poursuivi son éducation artistique en copiant même, au cours de nombreux voyages (séjours à Rome en 1831 et en 1855, à Paris en 1845), les oeuvres des maîtres du XVI^e s., de Corrège à Reni. Son style définitif est caractérisé par une facture veloutée faite d'empâtements et de glacis qui dissolvent les contours, et par des tons riches et vibrants. Carnovali donne une fluidité particulière à ses paysages (Paysage aux grands arbres, 1844-1846, Milan, G. A. M.) et à ses tableaux mythologiques (Salmacis et Hermaphrodite, 1856, coll. part.) ou bibliques, inspirés pour la plupart de sa pala représentant Agar dans le désert (terminée en 1862). Isolée au sein du courant romantique italien, son oeuvre, qui comporte principalement des

portraits (Benedetto Tasca, v. 1850, coll. part. ; Gina Caccia, 1862, coll. part. ; Portrait du vétérinaire, Rome, G. A. M.), auxquels s'ajoute une grande série d'autoportraits (coll. part.), eut une influence déterminante sur des peintres comme Faruffini, Cremona et Ranzoni. L'artiste est représenté dans de nombreuses coll. part., dans les G. A. M. de Rome et de Milan ainsi qu'à la Brera.

CAROLUS-DURAN (Charles Durand, dit),
peintre français

(Lille 1837 - Paris 1917).

Il peignit d'abord des toiles réalistes (le Convalescent, 1861, musée d'Orsay), dont la composition, solide, et la pâte, riche, s'inspirent de Courbet et de la peinture espagnole (l'Assassiné, 1866, musée de Lille). Sa Dame au gant (1869, musée d'Orsay) fut justement célèbre pour ses qualités de facture et de coloris proches de Van Dyck et de Velázquez : elle lui valut un tel succès parisien qu'il fut assailli de commandes et devint malgré lui le plus adulé des portraitistes virtuoses (Portrait de Mlle de Lancey, 1876, Paris, Petit Palais ; la Comtesse Berta Vandal, 1878, Offices ; Mme Georges Feydeau et ses enfants, 1897, Tōkyō, musée d'Art occidental). Glissant peu à peu vers la facilité d'un réalisme bourgeois (la Dame au chien, 1870, musée de Lille), Carolus-Duran y fait encore preuve de talent et d'un excellent métier qu'on ne retrouve pas dans ses grandes décorations (Triomphe de Marie de Médicis, 1878, Louvre). Cet artiste très élégant et mondain accéda à tous les honneurs officiels et, en 1905, dirigea l'Académie de France à Rome.

CARON Antoine, peintre français

(Beauvais v. 1521 - Paris 1599).

Après des débuts discrets à Beauvais (cartons pour les verriers), il est, entre 1540 et 1550, mentionné à Fontainebleau sous les ordres de Primatice dans l'équipe de Nicolò dell'Abate. En 1561, il est chargé de collaborer à l'entrée de Charles IX, qui sera reportée en 1571 et exécutée sans le concours de l'artiste. Établi à Paris, il s'y marie (1568) ; ses trois filles épouseront respectivement le portraitiste Pierre Gourdelle et les graveurs Thomas de Leu et Léonard Gaultier. « Peintre, dessinateur, enlumyneur du roi » (1572), il participe en 1573, avec le poète Dorat et Germain Pilon, à l'Entrée du duc d'Anjou, élu roi de Pologne, le futur Henri III. En 1575, il est élu juré de la corporation des peintres et sculpteurs. En 1581, il organise les fêtes pour les Noces du duc de Joyeuse. Célèbre, vanté par Dorat et par Louis d'Orléans, « poète ligueur », il est inscrit par son gendre Gaultier dans la liste des « hommes illustres ayant fleuri en France depuis 1500 avec Clouet et Pilon ». À la fin de sa vie, il travaille pour les graveurs (Mathonnière). Un seul tableau de lui, les Massacres du Triumvirat (Louvre), est signé et daté (1566). Son nom apparaît encore sur 8 gravures de ses gendres pour le Philostrate de Biaise de Vignère (1614 ; dessins v. 1594 ?) ainsi que sur le dessin d'Henri IV gravé par Voënius (1600) et la Flagellation (Louvre). Des mentions anciennes lui donnant, avec Lerambert, la responsabilité des cartons pour les tapisseries de l'Histoire

downloadModeText.vue.download 136 sur 964

d'Artémise de N. Houel (Paris, Mobilier national), on lui attribue certains des projets pour cette suite fameuse (dessins, Paris, Louvre et B. N.) et, par comparaison, l'Histoire des rois de France, les Tapisseries des Valois (Offices), réalisées d'après les cartons de L. de Heere. Par analogie, on peut lui attribuer certains tableaux : la Sibylle de Tibur (1585, Louvre), les Astronomes étudiant une éclipse (v. 1572, Los Angeles, J. P. Getty Museum), Abraham et Melchisedech (v. 1594 ?, coll. part.), la Résurrection du Christ (v. 1593, musée de Beauvais) et les Saisons (coll. part.) ; avec la collaboration de son atelier, la Femme adultère (musée de Nantes).

Certaines peintures ont aussi été rapprochées de suites dessinées, comme la Remise du livre et de l'épée (musée de Beauvais) et la Rédemption de Milan (Ottawa, N. G.). Il faut rendre à des artistes de son entourage le Supplice de Thomas More (musée de Blois), la Femme de Sestos et le Carrousel à l'éléphant (coll. part.)

Si sa manière est parfois sèche, Caron décrit les événements et l'histoire dans de complexes allégories. Peintre de cour, rival sans doute des Italiens, auxquels il doit beaucoup (surtout à Nicolò dell'Abate), Caron exerça une influence certaine et reflète l'actualité et la mode de son temps. Il se distingue encore mal de ses collaborateurs (Delaune, Jean Cousin le fils, Pellerin) et de ses imitateurs.

CAROTO Giovan Francesco, peintre italien (Vérone v. 1480 - ? 1555).

Élève de Libérale da Verona, il se montra fort tôt ouvert à de multiples influences. C'est surtout l'art de Costa qui se reflète dans ses oeuvres de jeunesse, en particulier celles qu'il exécuta à Mantoue (l'Archange saint Michel et saints, église S. Maria della Carità ; Saint Paul entre saint Sébastien et saint Jacques, au Palais ducal de Mantoue ; le Christ avec la croix entre deux saints, église de Redondesco). Veuf en 1507, il quitta Vérone pour Milan, travaillant pour A.-M. Visconti, puis pour le marquis Guglielmo di Monferrato à Casale, où il séjourna de façon intermittente jusqu'en 1518 ; mais il conserva des liens avec la Lombardie bien après cette date. L'Annonciation (1508, Vérone, oratoire de S. Gerolamo), premier témoignage de ces rapports nouveaux, montre des affi-

nités avec Foppa et ses architectures dérivées de Bramante, un goût pour les ombres et des verts clairs très proches de ceux de Luini. Vers 1515-1520, il adhéra toujours davantage à ce milieu (Déposition du Christ, 1515, Turin, ancienne coll. Fontana ; Triptyque de S. Giorgio in Braida, v. 1515, Vérone ; fresques de l'église véronaise de S. Eufemia : Histoires de Tobie et de l'archange Raphaël). Vers 1527-1530, sous l'influence de Raphaël, l'art de Caroto subit une profonde transformation, perdant de son intensité lyrique, tombant dans l'éclectisme (sauf dans les fresques véronaises de S. Maria in Organo) à partir des fresques Spolverini à S. Eufemia (ainsi dans les petits tableaux de l'Accad. Carrara de Bergame : Nativité de la Vierge et Massacre des Innocents, 1527, où Caroto se révèle assez proche de Mazzolino) mais capable d'une vraie originalité expressive (Por-

trait d'un enfant montrant un dessin, Vérone, Castelveccchio). Cependant, à partir de 1530, on le voit se rapprocher toujours plus de Giulio Romano, dont il devait connaître les fresques de Mantoue (Sainte Famille, 1531, Vérone, Castelveccchio ; Archange et Lucifer, id.). Parfois, dans ses Madones à l'Enfant (musée de Pavie : Augusta, Géorgie, Gertrude Herbert Inst.), Giovan Francesco Caroto n'est pas très loin de Dosso. Ouvert aux influences, heureux surtout dans sa rencontre avec l'esthétique lombarde, il est un exemple caractéristique de ces peintres provinciaux du début du XVIe s. qui essayèrent d'adapter le nouveau langage classique à leur tradition locale. Son frère Giovanni (v. 1488-1563/1566), peintre dilettante, est surtout connu pour le tableau d'autel de S. Giovanni in Fonte à Vérone : la Vierge à l'Enfant entre saint Martin et saint Étienne avec un donateur.

CARPACCIO Vittore, peintre italien

(Venise 1460/1465 - id. 1525/1526).

Si l'on admet l'hypothèse de T. Pignatti (1958) concernant sa naissance, Vittore, fils de Piero Scarpazza, marchand de peaux, préféra changer son nom en celui de Carpaccio.

Carpaccio détient une place éminente et originale dans l'histoire de la peinture vénitienne du XVe siècle. La critique n'est pas encore tout à fait unanime pour déterminer l'origine de sa formation. On considère d'abord, après avoir écarté, et à juste titre, l'hypothèse d'un apprentissage auprès de Bastiani, qu'il subit l'influence des Bellini (particulièrement celle de Gentile) et, plus déterminante, celle d'Antonello de Messine, transmise par A. Vivarini et B. Montagna. On doit aussi constater, pour

justifier un style et un goût propres à Carpaccio, fort rares à Venise, des rapports avec l'art flamand ou avec des zones artistiques en dehors de la Vénétie (Ferrare, Marches, Ombrie, Latium, Toscane) qui devraient impliquer, bien que ce fait n'ait pas été prouvé, plusieurs déplacements de l'artiste. L'hypothèse d'un voyage de Carpaccio en Orient est encore plus problématique ; celle d'un voyage à Rome l'est moins. Sa prédilection pour des thèmes évoquant le monde oriental (Fiocco) pourrait trouver une explication dans la source iconographique des xylographies de Reeuwijk ou encore dans l'observation du caractère particulier de la vie vénitienne de l'époque ; elle répond cependant à la singulière mobilité de la fantaisie inventive de Carpaccio.

On attribue à sa première période le Christ parmi les apôtres (anc. coll. Contini-Bonacossi), dont la volumétrie rappelle Antonello de Messine, la « paletta » (Vierge et l'Enfant avec quatre saints) influencée par Montagna du musée de Vicence, et le polyptyque d'un style encore rude de la cathédrale de Zara, datant de la dernière décennie du XVe siècle.

C'est avec le cycle de l'Histoire de sainte Ursule, exécuté entre 1490 et 1496 pour la Scuola di S. Orsola (cette dernière se trouvait à côté de l'abside de la basilique de S. Giovanni e S. Paolo), que la personnalité de Carpaccio se montre dans toute sa nouveauté déjà mûre et constituée dans ses traits les plus originaux. Les 8 toiles (support qu'il est l'un des premiers

vénitiens à utiliser régulièrement) évoquent la vie de la sainte (auj. à l'Accademia), mais dans un ordre d'exécution qui ne correspond pas au développement historique des différents épisodes), inspirée par la Légende dorée de Jacques de Voragine : Arrivée des ambassadeurs anglais auprès du roi de Bretagne, Adieux des ambassadeurs, Rapatriement des ambassadeurs, Rencontre des fiancés et départ en pèlerinage (1495), Rencontre des pèlerins avec le pape, Rêve de la sainte, Arrivée à Cologne (1490), Martyre des pèlerins et funérailles de la sainte (1493). Le travail se déroula pendant un peu plus d'un lustre pour se terminer en 1496 (la date de la pala avec la Gloire de la sainte, pourtant datée de 1491, n'est pas sûre ; elle est sans doute un peu postérieure). Les capacités de narrateur de Carpaccio paraissent ici dans toute leur vivacité. L'artiste est curieux de tout indice vrai, de tout accident épisodique. Il situe l'événement sacré, réduit aux dimensions d'un fait humain étonnamment vivant, dans un monde fantastique, gai et exubérant.

Cependant, considérer la personnalité de Carpaccio exclusivement sur la base de ses mérites, par ailleurs exceptionnels, d'« illustrateur », comme le faisait l'historiographie avant les études fondamentales de Fiocco, équivaudrait à se méprendre profondément sur le sens nouveau de sa peinture. Celle-ci est fondée sur une analyse lucide de la forme, une conscience très sûre des moyens fournis par la perspective pour définir l'espace, un chromatisme riche, lumineux, qui annonce parfois le « tonalisme » du XVI^e siècle. Une profonde compréhension de la culture humaniste de l'époque, si fervente en Vénétie, soutient en outre, sur le plan de l'information culturelle la plus sérieuse, les recherches figuratives de Carpaccio et explique le niveau de son monde poétique. On en juge bien si l'on compare ses créations avec le récit plus froid et plus superficiel des toiles de Gentile Bellini, avec qui il entre en concurrence en participant au cycle de l'Histoire de la Croix pour la Scuola di S. Giovanni Evangelista. L'exceptionnel Miracle de la relique de la Croix (1494, Venise, Accademia), dont la scène se déroule à côté du pont du Rialto, est par ailleurs un document précieux sur Venise et sur sa vie à la fin du XVe siècle. Son activité, entrecoupée d'autres oeuvres (Le Sang du Christ, 1496, musée d'Udine ; Sainte Conversation, Avignon, Petit Palais, et les travaux au palais des Doges [1501 et 1507], perdus dans l'incendie de 1577), s'exerce pour le décor des Scuole de Venise. À la Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni (1501-1507), il raconte en une série de toiles, toujours en place, l'histoire de saint Jérôme (Saint Jérôme et le lion dans le couvent, Funérailles de saint Jérôme, Saint Augustin dans son atelier), de saint Trifone et de saint Georges (Saint Georges et le dragon, Triomphe de saint Georges, Baptême des Sélénites).

Chez ce Vénitien en marge des courants, la veine narrative, toujours vivifiée par la rencontre du réel avec le fabuleux, s'enrichit de rythmes plus dynamiques et d'un sentiment humain plus profond. La mise en scène, plus complexe, présente les épisodes avec une perspective très large, et l'architecture, tout en

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

136

évoquant le monde oriental, n'est pas sans rappeler l'école lombarde. Sa vision « lenticulaire » note avec une égale curiosité l'ambiance réaliste et les fantaisies funèbres. On retrouve ce goût du macabre dans les deux chefs-d'oeuvre

du Metropolitan Museum (Méditation sur la Passion du Christ) et de Berlin (Lamentations sur le Christ mort), évoquant l'un et l'autre la Déploration du Christ, mais il se limite à des observations de détail, sans affecter la riante sérénité du paysage et des ciels ni celle des animaux agiles et multicolores, les mêmes qui égaient l'oisiveté vénitienne des Deux Courtisanes (tant admirées par Ruskin) du musée Correr (à l'origine elles étaient surmontées par le paysage aquatique, avec la Chasse au canard, du J.-P. Getty Museum de Los Angeles), les mêmes encore qui animent l'air limpide et le fragile jardin qui forme un cadre fabuleux et infiniment précieux à la figure guerrière du Chevalier dans un paysage (1510, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). À côté de ces chefs-d'oeuvre de fantaisie et de libre invention, Carpaccio exécute pour l'église S. Giobbe la monumentale Présentation au Temple (1510, Accademia), où se reflète une méditation profonde sur les solutions plastiques découvertes par Giovanni Bellini.

La force créatrice du maître, fidèle aux conquêtes et aussi aux limites de la vision du XVe s., semble s'atténuer, au cours de la deuxième décennie du siècle, comme s'il était écrasé par la « modernité » des gloires naissantes du cinquecento vénitien. D'autre part, l'intervention toujours plus fréquente de l'atelier, déjà perceptible dans la série des 6 Scènes de la vie de la Vierge peintes pour la Scuola degli Albanesi (auj. partagée entre l'Accad. Carrara à Bergame, la Brera, le musée Correr et la Ca' d'Oro à Venise), alourdit souvent ses oeuvres. Les Scènes de la vie de saint Étienne de la Scuola di S. Stefano (1511-1520), partagées entre la Brera, le Louvre, les musées de Stuttgart et de Berlin, gardent toutefois, surtout dans certains épisodes (la Dispute, 1514, Brera ; la Prédication, Louvre), un chromatisme lumineux, un sens concret de l'espace, une netteté formelle et une limpidité aérienne qui désignent encore le meilleur Carpaccio. Cependant, sa production tardive, réservée en partie à la province et partagée avec ses fils Benedetto et Piero, révèle que la parabole de Carpaccio décline désormais dans le sens de la sécheresse et de la faiblesse académique (oeuvres à la cathédrale et au musée de Capodistria).

CARPEAUX Jean-Baptiste, peintre et

sculpteur français

(Valenciennes 1827 - Courbevoie 1875).

Arrivé à Paris en 1842 avec le désir de faire carrière de sculpteur, Carpeaux débuta misérable-

ment. Admis à l'École des beaux-arts en 1844, il fut l'élève de Rude, puis de Duret, et remporta le prix de Rome en 1855. Malgré ses succès, malgré la faveur de Napoléon III, qui l'attira dans son intimité et le combla d'honneurs, sa vie fut pleine d'amertume. Incompris de ses contemporains, déçu dans ses affections, miné par la maladie, il connut bien des découragements. Sculpteur génial, Carpeaux fut aussi un

grand peintre. Il confiait : « J'ai barbouillé bien des toiles... j'aime cet art avec passion. » Très tôt, il copia Rubens, Géricault, Delacroix. Pensionnaire à la Villa Médicis, il s'imprégna des fresques de la Sixtine. Il accomplit néanmoins un oeuvre peint parfaitement original. Étranger aux concessions, il fouettait sa toile de zébrures sombres et colorées, lui conférant avec ces accents emportés un aspect pathétique : caractère bien assorti à certains sujets (l'Attentat de Berezowski, 1867, musée d'Orsay), mais qui se retrouve dans les représentations de fêtes (Bal costumé aux Tuileries, 1867, id.).

Peintre visionnaire des tumultes et des foules vibrantes, il fut aussi un portraitiste pénétrant, laissant de ses familiers et de lui-même des images tendres ou cruelles, toujours intenses (la Marquise de Cadore, 1862, musée de Valenciennes). Il devait ce don de la spontanéité et du fugitif à la promptitude de son oeil, à la rapidité de son dessin. À tout instant, il prenait des notes, aussi bien dans la rue qu'aux réunions de la Cour. Les peintures nées de ces croquis, avec une apparence voulue d'ébauche et de premier jet, sont, dans un esprit moderne, l'expression même de la vie et du mouvement.

Le musée de Valenciennes, le château de Compiègne, le Petit Palais et le musée d'Orsay à Paris conservent de belles séries de peintures de Carpeaux.

CARPIONI Giulio, peintre italien

(Venise 1613 - Vicence 1679).

Il s'orienta très tôt, sans doute après un voyage à Rome, où il aurait connu Poussin, vers une position classique, qui fit de lui une personnalité singulière de la peinture vénitienne du XVII^e siècle. Son attention s'attache surtout au dessin, dans une recherche formelle toujours plus élaborée, accompagnée toutefois d'une couleur précieuse avec des tons froids et aigres. À partir de 1638, Vicence devient le centre de son activité. Dans cette ville, il exécute les tableaux commémoratifs des podestats, parmi lesquels, en 1651, le Portrait allégorique de F. Grimani à Monte Berico, énorme toile

d'ordonnance classique. Un sens de la beauté idéale, non dépourvu d'un subtil charme mélancolique, se fait jour dans quelques portraits surprenants (Autoportrait, Brera ; Musicienne, musée de Vicence), où la précision graphique est accompagnée d'un jeu de timbres aigres qui semblent évoquer des images plastiques. Parmi ses décorations à fresque, la plus significative, par le naturel du trait et la limpidité du paysage, est celle de la villa Pagello à Caldogno (Vicence). Ses oeuvres les plus caractéristiques sont cependant les tableaux mythologiques (Le Règne d'Hypnos, Vienne, K. M. : Triomphe de Silène, Venise, Accademia ; Mort d'Adonis, Dijon, musée Magnin ; Fête de Silène, Bordeaux, M. B. A.), où son sens classique trouve son atmosphère la plus naturelle, même si parfois un expressionnisme plus marqué peut leur

donner, de façon inattendue, un convaincant accent dramatique.

CARRÀ Carlo, peintre italien

(Quargnento, Alexandrie, 1881 - Milan 1966).

Autodidacte, il travaille comme décorateur d'abord à Milan, puis à Paris et à Londres. En 1906, il entre à l'Académie de Brera et étudie sous la direction de Cesare Tallone. Il expose, pour la première fois, à Milan en 1908 et se fait connaître par une série de paysages tout imprégnés par la tradition du XIXe s. lombard, puis fortement marqués par le divisionnisme ; c'est le début du profond renouvellement de son style (la Sortie du théâtre, 1909, Londres, Tate Gal.). Après sa rencontre avec Marinetti, il participe en 1910, avec Balla, Boccioni et Russolo, à la rédaction du Manifeste de la peinture futuriste. Les oeuvres de cette période sont très importantes pour l'histoire du futurisme : les Funérailles de l'anarchiste Galli (1910-1911, New York, M. o. M. A. ; Ce que m'a dit le tram, 1911). Comme les autres futuristes, il passe du divisionnisme au cubisme (la Galerie de Milan, 1912), puis il cherche par le moyen de la décomposition de la forme et de la « simultanéité des images » à traduire le mouvement : Simultanéité, la femme au balcon (1912). À ce moment, il donne des articles dans la revue Lacerba, puis commence la pratique du collage (Bouteille et verre, 1914, coll. part.), dans laquelle la décomposition des objets laisse une certaine lisibilité à l'image. En 1914, au cours d'un long séjour à Paris, il se lie avec Apollinaire et Picasso : cette période culmine avec le Manifeste interventionniste Fête patriotique, un collage abstrait de 1914, parfait représentant du « cubo-futurisme », où, dans une composition centrifuge fondée sur des cercles concentriques

et des diagonales rayonnantes, en jouant du clair-obscur, Carrà introduit soit par le moyen du collage, soit en les peignant, des lettres, des mots, des chiffres, des bouts de phrases, des onomatopées qui constituent pour lui l'équivalent d'une manifestation avec ses bruits et ses rumeurs et qui représentent l'équivalent pictural des poèmes que Marinetti écrira sous le nom de Mots en liberté futuriste. Il collabore ensuite avec le groupe florentin de La Voce. Une crise intellectuelle l'amène à démissionner en 1915 du mouvement Futuriste de Marinetti : c'est l'époque des oeuvres qualifiées par lui d'« antigrazioso » (1916). Il publie dans La Voce des essais sur la peinture ancienne, en particulier Giotto (« Parlata su Giotto ») et Paolo Uccello (« Paolo Uccello costruttore »). Il rencontre alors Giorgio De Chirico et Alberto Savinio à Ferrare en 1916. Il adopte tout en suite l'iconographie et la facture de la peinture métaphysique, mais en lui donnant une coloration particulière (Gentilhomme ivre, 1916). Les tableaux qu'il va réaliser alors (la Muse métaphysique, 1917, ou encore le Fils du constructeur, 1917-1921) connaîtront autant sinon plus que celles de Giorgio De Chirico, une influence considérable sur le plan international, en particulier par l'intermédiaire de la revue Valori Plastici (1918-1921), à laquelle collabore Carrà. En Allemagne, particulièrement, George Grosz, Rudolf Schlichter, Max Ernst, mais

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

137

aussi Oskar Schlemmer seront particulièrement marqués par ses oeuvres. Dès 1919, Carrà évolue en adoptant à la fois des sujets plus traditionnels, paysages ou compositions tirés de la Bible (les Filles de Loth, 1919 ; le Pin au bord de la mer, 1921) et surtout en adoptant un style et une facture volontairement archaïsants. C'est le début d'une période qui durera jusqu'en 1930, que l'on peut qualifier de « réalisme magique » et qui participe bien de ce retour à l'ordre auquel on assiste à l'époque en Europe et dont il est l'un des principaux artisans. Cette recherche aboutit parfois à des compositions qui peuvent paraître arides, à la fois par la simplification de la forme et la sécheresse de la facture. La Maison de l'amour (1922) est à cet égard un exemple caractéristique de cette tendance archaïsante qui peut déboucher sur une maladresse apparente. À partir de 1925, le « réalisme » de Carrà évolue avec utilisation de thèmes plus classiques, composés de natures mortes, de paysages terrestres et maritimes,

très solidement construits et où se remarque le souvenir de Cézanne mêlé à une facture naïve issue de la peinture primitive. Mais un tableau comme les Pêcheurs (1929-1935, Milan, Civica Galleria d'Arte Moderna) reste monumental par sa composition et le traitement de ses formes. Carrà poursuivra jusqu'à la fin de sa vie cette veine qui peut le conduire jusqu'au dépouillement total : la Dernière Campagne (1963) montre seulement une plage dénudée avec une maison stylisée à l'extrême et une barque flottant sur la mer. En 1950, Carrà a obtenu le premier prix de la Biennale de Venise. Une grande exposition rétrospective de son oeuvre a été organisée à la Kunsthalle de Baden-Baden en 1987. Ses peintures et dessins ont été présentés (Bergame, G. A. M.) en 1996.

CARRACHE (Carracci, dit les), peintres

italiens.

Ludovico (Bologne 1555 - id. 1619), cousin d'Agostino et d'Annibale, tous deux frères, étudie d'abord avec Prospero Fontana, mais, très rapidement, enrichit sa culture par des séjours à Florence, Parme, Mantoue, Venise. À Bologne, l'influence de Bartolomeo Cesi détermine la construction simple et rigoureuse de ses oeuvres de jeunesse, parmi lesquelles on peut citer l'Annonciation (Bologne, P. N.) et la Vision de saint François (Rijksmuseum). Alors que se réveillent, à Bologne et ailleurs, certaines tendances naturalistes, Ludovico s'exprime avec une peinture fondée sur des clairs-obscurs fortement contrastés, renouvelant ainsi les schémas de sa propre vision. Plusieurs oeuvres illustrent, dans un crescendo expressif, sa manière de peindre à cette époque : la Chute de saint Paul (1587), la Madone des Bargellini (1588), la Madone des Scalzi (toutes trois à Bologne, P. N.), la Flagellation du Christ (Douai, musée de la Chartreuse) et son chef-d'oeuvre, la Madone avec saint François et saint Joseph (1591, Émilie, musée de Cento), tant par la fougue picturale qu'il y déploie que par les nuances de sentiments qui s'en dégagent. Passionné et chaleureux, d'imagination ardente, il ne donne pas d'autre fin à

sa création que l'effusion picturale sur des thèmes religieux de prédilection, loin de tout esprit d'expérimentation et de tout « intellectualisme ». Très attaché à sa ville natale, il ne s'en éloigne qu'en de rares occasions et pour peu de temps : en 1607-1608 il se rend à Plaisance pour exécuter les fresques du chœur du Dôme ; mais les autres commandes que lui font cette ville ou d'autres

(d'Émilie ou de Lombardie) sont toujours expédiées de Bologne. Peu enclin à suivre l'évolution de son époque en se mettant au goût du jour, il apparaît vite vieilli par rapport aux nouvelles tendances de l'art bolognaise, représenté à Bologne même par Guido Reni et l'Albane, à Rome par Dominiquin et Lanfranco. Il consacre ses dernières années à l'enseignement et à la direction de l'Académie des Incamminati (1585-1595) qu'il avait fondée avec Ludovico et Agostino en réaction contre les excès du maniérisme et en accord avec les exigences du concile de Trente. Sa dernière oeuvre importante fut la série de fresques qu'il exécuta (1604-1605) avec ses élèves dans le cloître de S. Michele in Bosco. Aujourd'hui fort endommagées, ces fresques ne peuvent être vraiment appréciées qu'à travers des reproductions. Bien que son exemple ait joué un rôle déterminant dans la formation d'artistes comme Guerchin et, plus tard, G. M. Crespi, il n'atteignit jamais le renom d'Annibale, et son influence n'eut qu'un rayonnement limité. Agostino (Bologne 1557 - Parme 1602). Formé dans le climat maniériste bolognaise avec son frère Annibale et son cousin Ludovico, il travaille en particulier avec l'architecte Domenico Tibaldi. Mais ce sont des voyages d'étude à Parme et à Venise qui lui font connaître des expériences plus importantes. Ses premières oeuvres sont des gravures d'après Baroque, Tintoret, Véronèse, Campi, Corrège. Il collabore avec Ludovico et Annibale aux cycles de fresques du palais Fava et du palais Magnani de Bologne. Il peint seul plusieurs oeuvres, parmi lesquelles la fameuse Communion de saint Jérôme (Bologne, P. N.), où il se montre fidèle aux principes établis par l'Académie des Incamminati. Vers 1595-1597, il suit son frère Annibale à Rome et travaille avec lui à la décoration du palais Farnèse (1595-1600). À Parme, en 1600, au service de Ranuccio Farnèse, il entreprend la décoration à fresque d'une voûte du Palazzo del Giardino. Homme cultivé et habile graveur, il resta toutefois un artiste sans grand renom. Il ne put jamais atteindre l'idéal que prônait l'Académie et qu'elle plaçait dans les modèles de la peinture vénitienne.

Annibale (Bologne 1560 - Rome 1609). Sa vocation peut facilement s'expliquer par la présence dans sa famille de deux peintres, son cousin Ludovico et son frère Agostino. Il s'initie à la peinture aux côtés du maniériste Prospero Fontana, mais, comme son frère, c'est en qualité de graveur qu'il débute et donne ses premiers essais originaux en

1581. Par sa première pala (1583), la Crucifixion de S. Maria della Carità à Bologne

(peinte pour l'église S. Niccolò), il s'affirme avant Ludovico et Agostino. Il recherche alors d'autres enseignements hors du milieu bolonais et se tourne surtout vers Baroque, dont l'influence est sensible dans le Baptême du Christ (1585) de S. Gregorio de Bologne. En même temps, il étudie les Campi et J. Bassano, s'intéressant à l'observation des aspects les moins héroïques de la réalité. Il aborde tous les genres de peinture : portrait, paysage, décoration murale. Au palais Fava de Bologne, il travaille avec Ludovico et Agostino au cycle de fresques illustrant l'Histoire de Jason. Dans une autre salle du palais, peu après, il peint seul l'Histoire d'Europe, qui révèle les influences subies au cours d'un voyage d'étude à Parme et à Venise, influences dont font état, d'ailleurs, ses biographes. Fidèle aux principes fondamentaux énoncés par l'Académie des Incamminati, qu'il avait définis en 1585-1586 avec son frère et son cousin comme les principes idéaux, il exécute d'imposantes peintures pour Bologne, Parme et Reggio. Les fresques d'un salon du palais Magnani (Histoire de Romulus) à Bologne, peintes entre 1588 et 1592, présentent les mêmes caractéristiques. Bien qu'il soit difficile de préciser la part prise par chacun des trois Carrache, cette œuvre, en révélant un commun désir de réaction à la manière des grands maîtres du XVI^e s. (Corrège, Titien, Véronèse) qui idéalisent la réalité tout en respectant les formes de la nature, constitue en quelque sorte leur manifeste artistique.

Durant les quelques années qu'Annibale Carracci devait encore passer à Bologne, il peint des portraits fortement naturalistes (naturalisme qui apparaissait déjà dans des scènes de genre telles que la Boucherie de Christ Church à Oxford ou le fameux Mangeur de fèves de la Gal. Colonna à Rome). Cependant, il excelle surtout dans la peinture de paysage, genre qu'il renouvelle par une interprétation romantique qui, pourtant, ne fuit jamais la réalité. Il se plaît à évoquer la vie des collines bolonaises, les fleuves avec leurs pêcheurs et leurs bateliers, les voyageurs et les chasseurs, sur un fond d'arbres aux chaudes couleurs automnales (la Pêche et la Chasse, Louvre). Ce n'est que plus tard, à Rome, que sa vision se fera plus sévère, plus solennelle, impliquant une conception de la nature conforme à la théorie du « beau idéal » ; elle sera le théâtre héroïque des grands événements humains et divins.

En 1595, il est appelé à Rome par le cardinal Odoardo Farnèse. Il travaillait alors à la Charité de saint Roch (auj. à Dresde, Gg). Cette oeuvre, conçue suivant les normes classiques, met en évidence un changement dans l'évolution de son style. Composition complexe et équilibrée, elle s'exprime en cadences rythmées et solennelles, en gestes lents et majestueux, en figures conçues comme des statues. Les expériences naturalistes précédentes enrichiront toujours sa nouvelle vision, nourrissant sa sensibilité aux effets de la lumière naturelle sur la surface vraie des choses, sensibilité qui restera toujours vive, downloadModeText.vue.download 139 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

138

même lorsqu'à Rome il aura renoncé définitivement à la représentation directe de la réalité.

Sa première oeuvre romaine, la décoration à fresque du « Camerino », au palais Farnèse, illustre les Histoires d'Hercule et d'Ulysse entourées de grisailles qui révèlent une étude approfondie de l'Antiquité classique. Deux ans plus tard environ, il commence une nouvelle décoration à fresque pour la galerie du palais Farnèse, à laquelle collaborèrent son frère Agostino, puis plusieurs de ses élèves, parmi lesquels Dominiquin, l'Albane et Lanfranco. Achievée après cinq ans de travail, cette entreprise grandiose permit à Annibale de déployer tout son génie. Le thème en était l'exaltation de l'Antiquité classique, représentée par les Amours des dieux. Il le traita dans le cadre d'une architecture feinte d'une grande complexité, comprenant des figures peintes de manière à donner l'illusion soit de personnages réels, soit de statues de bronze ou de marbre sur lesquelles joue une lumière dorée et mouvante, d'un effet atmosphérique puissant, qui semble venir des angles de la voûte à travers des fenêtres ouvrant sur le ciel. Annibale innovait une conception de la décoration développée par la peinture baroque.

Durant cette période, l'artiste honora également des commandes de tableaux d'autel, de peintures profanes, de paysages. En 1602, il fut chargé de décorer la chapelle Herrera à S. Giacomo degli Spagnuoli ; les fresques (auj. démembrées et réparties dans divers musées espagnols) seront achevées par ses élèves en 1607. À la même époque, le cardinal Aldobrandini lui confie la décoration d'une chapelle de son palais, comportant des tableaux en forme de lunette représentant des épisodes de la vie

de la Vierge, sur fonds de paysages. Annibale exécuta personnellement la Fuite en Égypte et la Mise au tombeau du Christ (l'ensemble des lunettes est auj. à Rome, Gal. Doria-Pamphili). Cette série inaugurerait le genre héroïque de la peinture de paysage du XVII^e s. et servit de modèle à des artistes comme Dominiquin et Claude Lorrain.

En 1605, atteint d'un mal incurable, Annibale doit pratiquement renoncer à peindre ; il n'en continue pas moins toutefois à dessiner et à diriger les travaux exécutés par ses élèves.

L'artiste meurt au cours de l'été 1609, universellement regretté. L'admiration générale pour son oeuvre ne commença à faiblir qu'un siècle et demi plus tard, lorsque Winckelmann et certains critiques néo-classiques mirent en doute sa grandeur, voyant en lui un imitateur quelque peu éclectique. Notre époque, en réhabilitant son génie, a fait justice de cette interprétation.

L'oeuvre d'Annibale comporte un grand nombre de dessins (études d'après nature, paysages, caricatures, projets pour les grandes décorations), souvent à la pierre noire rehaussée de blanc, d'une puissante autorité. Le Louvre, les collections royales britanniques (Windsor

Castle) et la coll. Ellesmere (en partie dispersée en 1972) en conservent d'abondantes séries.

CARRAND Louis, peintre français

(Lyon 1821 - id. 1899).

Né dans une famille aisée, il débuta dans l'atelier du paysagiste Fonville, puis, préférant travailler sans autre maître que la nature, il partit pour l'Italie et le midi de la France. En 1865, des revers de fortune le contraignant à de modestes emplois, il ne put peindre qu'à ses moments de loisirs, dans la campagne des monts du Lyonnais : Collonges et Saint-Cyr-au-Mont-d'Or lui ont inspiré ses meilleures études. Ses premiers essais le rapprochaient des peintres de Barbizon, mais très vite il se détacha de l'étude des formes. Séduit par les théories optiques de Chevreul, comme son compatriote et ami Ravier, il s'appliqua, à l'aide de touches juxtaposées claires et argentées, à traduire les brumes et les effets de lumière (Paysages au soleil couchant, Louvre). En cela, il fut un précurseur direct des impressionnistes, sans avoir eu pourtant de contact réel avec eux. Il est largement représenté au musée de Lyon ainsi qu'aux musées de Bagnols-sur-Cèze et de Grenoble.

CARREAU (MISE AU).

Procédé permettant de reproduire à la même échelle ou à une échelle différente un modèle original peint ou dessiné. Pour « mettre au carreau », on trace (à la sanguine, au charbon) des lignes verticales et horizontales, régulièrement espacées et se coupant à angle droit, sur toute la surface du modèle et on reproduit les divisions ainsi obtenues, ou carreaux, sur le support destiné à la copie. Pour ne pas endommager certains tableaux, on tend des fils entre les points de divisions ; le quadrillage n'est ainsi qu'apparent. Pour les mêmes raisons, le quadrillage des miniatures est exécuté sur un papier transparent (calque).

CARREÑO DE MIRANDA Juan,

peintre espagnol

(Avilès 1614 - Madrid 1685).

D'une famille noble asturienne, il vint à Madrid à l'âge de onze ans et entra dans l'atelier de Pedro de las Cuevas, puis travailla avec Bartolomé Roman, imitateur de Rubens, mais disciple de Velázquez. Ses premières oeuvres le montrent entièrement inféodé au style et à la technique des Flamands et dénotent déjà un sens de la composition classique, rare chez les maîtres espagnols. Le Saint François prêchant aux poissons (1646, Villanueva y Geltrú, musée Balaguer) et surtout l'Annonciation (1653, Madrid, hôpital de la Orden Tercera) décèlent des emprunts évidents à Rubens. L'ampleur des formes, l'aisance du dessin, l'éclat des couleurs, la lumière dorée ne doivent rien aux compatriotes de Carreño. Il semble bien que sa production ait augmenté considérablement entre 1650 et 1660, période où apparaissent de nombreuses toiles religieuses signées et datées. Carreño, qui assumait une charge officielle à la cour du roi Philippe IV, rendait souvent visite à Velázquez ; ce dernier, probablement entre 1655 et 1659, selon Palomino, lui proposait de l'aider pour la décoration du salon des Miroirs

à l'Alcazar de Madrid. Carreño, qui possédait la technique de la fresque, entreprit 2 compositions (disparues dans l'incendie de l'Alcazar en 1734). La coupole de S. Antonio de los Portugueses, exécutée sur un projet de Colonna et fortement retouchée par Giordano, ne permet pas d'évaluer avec précision la science de l'artiste dans ce domaine, de même qu'une coupole de la cathédrale de Tolède, entièrement repeinte au XVIIIe s. par Maella. En 1657, le maître asturien représentait le Songe du pape Honorius dans l'église du collège Saint-Thomas

de Madrid ; cette composition, auj. disparue, avait suscité l'admiration du décorateur italien Michele Colonna, qui déclarait que Carreño était le meilleur peintre de la cour d'Espagne. Sa collaboration étroite et permanente avec Velázquez peut être considérée comme le tournant capital de son évolution ; c'est à ce moment-là que le peintre, sans renoncer à l'esthétique flamande, lui insuffle les sentiments de gravité et de passion qui lui donnent alors un cachet authentiquement espagnol. Seul véritable disciple de Velázquez, Carreño résolut, grâce à lui, les problèmes de lumière, d'atmosphère et d'espace d'une manière tout à fait novatrice. Cette transformation, déjà sensible dans le Saint Dominique (1661, musée de Budapest), devient évidente avec le chef-d'oeuvre de Carreño, la Messe de fondation de l'ordre des Trinitaires (1666, Louvre), toile exécutée pour les moines trinitaires de Pampeleune. Dans un espace clair et lumineux, défini suivant les conceptions de Velázquez, les personnages sont harmonieusement groupés ; le recueillement, l'expression extatique des visages surprennent par leur intensité ; les couleurs vives et riches – bleu, rouge, ors bruns –, appliquées avec vigueur, font penser au romantisme polychrome de Delacroix. Carreño réalise dans d'autres toiles de la même période un heureux compromis entre l'exemple de Velázquez, le souvenir de Titien et le style septentrional, auquel il demeure attaché : Sainte Anne (1669, Prado), l'Immaculée Conception (1670, New York, Hispanic Society), l'Assomption (musée de Poznań). En 1669, il fut nommé peintre du roi, et en 1671 « pintor de Cámara » ; il s'affirma dès lors comme portraitiste. Outre de nombreux portraits de Charles II enfant (Berlin ; Vienne, coll. Harrach ; Prado), où l'image qu'il a laissée du petit prince débile est saisissante, Carreño de Miranda a représenté à plusieurs reprises la Reine Marianne en costume de veuve (Prado ; Vienne, K. M.). Il a laissé également de prestigieuses effigies de hauts personnages de cour, tels que le Marquis de Santa Cruz (coll. part.), le Duc de Pastrana et l'Ambassadeur russe Potemkine (Prado).

CARRIERA Rosalba, peintre italien

(Venise 1675 - id. 1757).

Elle débuta comme miniaturiste, mais se consacra bientôt à l'art du portrait, dans lequel elle excella. Son style régulier est d'une grâce vaporeuse dont l'usage exclusif du pastel facilita le rendu. Les seigneurs vénitiens, insouciantes et galants, les étrangers voulant garder le souvenir de ce milieu devinrent bientôt ses meilleurs clients. La peinture de Rosalba fut

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

139

influencée par celle de Gian Antonio Pellegrini, beau-frère de l'artiste et champion du rococo vénitien avec Ricci et Amigoni. À ce goût appartiennent les couleurs claires et aérées, le sfumato des formes, comme effrangées, la sensibilité mondaine et souriante, mais tirés cordiale et humaine, la grâce poudrée des dames et des chevaliers. Rosalba reçut des commandes du duc de Mecklembourg (1700), de Frédéric IV de Danemark (1709) et de l'Électeur de Saxe (1717). Tout au long de sa vie, elle fut très recherchée particulièrement par la cour de Dresde. En 1720, elle se rendit à Paris, où elle remporta un succès extraordinaire. Le Portrait de jeune fille (Louvre) laisse entrevoir dans la fraîcheur particulière de ses notes psychologiques ce qui rapproche l'artiste du goût français. Mais il faut noter, en revanche, que les portraitistes français ne furent pas insensibles à l'influence de l'artiste vénitienne. En 1723, elle fut à la cour d'Este à Modène, et en 1730 à Vienne. Sa vieillesse fut assombrie, à partir de 1746, par la maladie.

Parmi les portraits d'hommes les plus remarquables de l'artiste, signalons celui du Comte Nils Bielke (1729, Stockholm, Nm), composé avec la légèreté typique de Carriera et selon la manière bien structurée de Fra Galgario, ou celui d'un Gentilhomme (Londres, N. G.), raffiné dans la disposition habile des différents plans. Parmi les portraits féminins se détachent ceux de la Danseuse Barberina Campani (Dresde, Gg) et de Caterina Barbarigo (id.), noble dame d'une coquetterie distinguée et dont les vêtements sont arrangés selon un jeu complexe de facettes.

L'artiste est particulièrement bien représentée à Dresde (Gg). La Ca' Rezzonico et l'Accademia de Venise conservent également des ensembles de pastels.

CARRIÈRE Eugène, peintre français

(Gournay 1849 - Paris 1906).

Encore enfant, Carrière est placé comme apprenti lithographe à Strasbourg (1864-1867), puis à Saint-Quentin (1868). Impressionné par les pastels de La Tour, puis par les Rubens du Louvre (1869), il entre dans l'atelier de Cabanel aux Beaux-Arts. Prisonnier à Dresde en 1870,

il affirme, dès 1871, son socialisme humanitaire dans une lithographie déplorant l'écrasement de la Commune (les Droits de l'homme). En 1872 et 1873, il travaille pour Chéret, puis, après son mariage, s'installe à Londres (1877-1878), où il découvre Turner. Il est soutenu par les milieux socialistes et symbolistes (portraits lithographies de J. Dolent et de Verlaine). Il fonde avec Rodin et Puvis de Chavannes la Société nationale des beaux-arts (1890) et préface, en 1896, le Salon de l'Art nouveau. Son oeuvre, consacrée à l'évocation attendrie de l'amitié, de l'enfance et de l'amour maternel, se développe presque exclusivement, à partir de 1879 (Maternité, musée d'Avignon), dans des scènes intimes (les Dévideuses, 1887, Londres, Tate Gal. ; la Grande Soeur, musée d'Orsay) et des portraits fervents noyés de brumes bistres, aux sinuosités de plus en plus marquées par le Modern Style (Portrait de M. Devillez, 1887, id. ; Portrait d'E. de Goncourt, v. 1892, musée

de Pontoise ; Méditation, v. 1900, musée de Strasbourg). On lui doit aussi des variations sur le thème du Christ en croix, de précieuses Natures mortes, des Paysages et quelques Nus (musée d'Orsay). L'atelier libre qu'il ouvre de 1898 à 1903 accueille Matisse, Derain, Puy, Laprade. En 1904, Carrière est le premier président du Salon d'automne. Le musée d'Orsay conserve un bel ensemble de peintures de l'artiste (accru en 1981 par le legs Ivan Loiseau), qui est également fort bien représenté au musée Rodin (Paris) et au musée de Strasbourg.

CARSTENS Asmus Jakob, peintre allemand
(Saint Jürgen, Schleswig, 1754 - Rome 1798).

En 1778, Carstens poursuit ses études à l'Académie de Copenhague. Il travaille ensuite à Lübeck jusqu'en 1788 et, de 1788 à 1792, à Berlin. Son but est de rénover l'art par un retour à l'antique. Exclusivement intéressé par la figure humaine, il s'oriente vers une monumentalité de la forme qui doit beaucoup à Michel-Ange. En 1792, il va à Rome, où ses idées - souvent imparfaitement formulées - influencent Wächter. Koch, puis Genelli, Carstens, dont la culture littéraire était très vaste, a surtout laissé des dessins et des cartons, aux thèmes en grande partie empruntés à la littérature grecque (la Nuit avec ses enfants, musée de Weimar).

Il est représenté à Copenhague (S. M. f. K.) et dans les musées de Berlin, de Hanovre et de Weimar.

CARTEL.

Ornement destiné à décorer le cadre et la bordure d'un tableau. Par extension : étiquette de bois, de métal, de verre, de carton ou de matière plastique fixée sur le cadre d'un tableau ou à côté et sur laquelle sont inscrits le nom et les dates de l'auteur, le titre et, éventuellement, le numéro d'inventaire de l'oeuvre.

CARTELLINO.

Feuille de papier, tablette ou cartouche de marbre figuré en trompe l'oeil dans un tableau et sur lequel est inscrite la signature du peintre et parfois la date de l'oeuvre.

CARUCCI Jacopo → PONTORMO

CARUS Carl Gustav, médecin, botaniste,

théoricien d'art et peintre allemand

(Leipzig 1789 - Dresde 1869).

Médecin formé à Dresde, il fut initié au dessin par Julius Dietr. Il connaît Tieck, Thorvaldsen et Humboldt. Il voyage dans les Riesengebirge (1820), à Weimar (visite Goethe en 1821), en Italie (1821, 1828 et 1841), en France (rencontre David d'Angers en 1835) et en Angleterre (1844) et est, à partir de 1827, médecin de la maison royale de Saxe.

Il est considéré comme l'un des artistes les plus représentatifs du romantisme allemand et le principal théoricien de la peinture de paysages : Neuf Lettres sur la peinture de paysage (1831) et Douze Lettres sur la vie de la terre (1841). Lié avec Goethe, dont il admirait l'universalité (Monument à la mémoire de Goethe,

1832, Hambourg, Kunsthalle), il correspondit avec lui à partir de 1818 et fut son biographe (Goethe, 1843). D'abord profondément influencé par Friedrich (Sépulture préhistorique au clair de lune, 1820, Brême, Kunsthalle), il développe ensuite une théorie du paysage comme visualisation de la vie propre de l'univers et s'attache alors à une description vériste des éléments géologiques (la Chaîne du Mont-Blanc, 1821-1824, Essen, Museum Folkwang).

Il est représenté dans les musées de Düsseldorf (Paysage alpin, 1822 ; Promenade en barque sur l'Elbe, 1827), de Dresde (9 paysages, dont les Chênes au bord de la mer), de Karlsruhe (Atelier au clair de lune, 1826), de Leipzig (Le Cimetière d'Oybin, 1828), de Hambourg.

CASANOVA Francesco Giuseppe,

peintre italien

(Londres 1727 - Brühl 1802).

Né à Londres de parents vénitiens, frère de Jean-Jacques Casanova, auteur des célèbres Mémoires, Francesco fut l'élève de G. Guardi à Venise, où il copia aussi les oeuvres de Simonini : il séjourna à Dresde (1753-1761), à Paris (1761-1783), où il fut reçu académicien en 1763, à Vienne (1783-1802). Ses dessins, d'une grande liberté (Louvre), ses paysages, ses scènes pastorales et, surtout, ses batailles sont un brillant pastiche de Parrocel, de Courtois et de Wouwermann, et sont traités avec un brio qui suggère à la fois l'influence des grands Vénitiens et celle de Fragonard. Malgré le manque d'originalité de ses compositions, il fut célèbre dans toute l'Europe et reçut des commandes du prince de Condé (Bataille de Rocroi, 1768-1775, Lyon, École de médecine militaire), de Catherine II, de Kaunitz, de Mme du Barry (4 panneaux, l'Orage, l'Ouragan, Attaque de voleurs, Rupture d'un pont, provenant de son pavillon de Louveciennes, musée de Rennes).

CASAS Y CARBO Ramón, peintre espagnol
(Barcelone 1866 - id. 1932).

Disciple du peintre Juan Vicens, il partit en 1882 pour Paris, où il fut l'élève de Carolus-Duran. Après des séjours à Madrid, à Grenade et à Barcelone, il revint à Paris en 1885, fréquenta l'Académie Gervex et se lia avec d'autres Espagnols de Paris, le Basque Zuloaga, les Catalans Rusiñol et Utrillo, en compagnie desquels il vécut à Montmartre jusqu'en 1894. Durant cette période, il peignit de nombreuses scènes de la vie parisienne, adroites et sensibles. Revenu à Barcelone, il y apporta un peu de l'atmosphère montmartroise, fondant, à l'imitation du Chat-Noir, le cabaret des Quatre Gats, dont la revue du même nom (à laquelle succéda en 1899 Pel i Ploma) fut, par ses articles et ses illustrations, un foyer d'élection pour le « modernisme » catalan. Casas fit surtout, depuis cette époque oeuvre de portraitiste. Dessinateur large et incisif, il influença certainement le jeune Picasso ; la collection de grands fusains qui est entrée au M. A. C. de Barcelone est à la fois une galerie de portraits et un document d'histoire où revit toute l'intelligentsia catalane des années 1900. Casas laissa, à la même époque, un ensemble intéressant d'affiches. Il a fondé et dirigé deux revues d'art à Barcelone : Forma et Pel i Ploma.

downloadModeText.vue.download 141 sur 964

Ses oeuvres ont été exposées dans des capitales européennes : Madrid, Paris, Vienne, Berlin et Munich. Il est représenté à Madrid dans les collections du M. E. A. C.

CASORATI Felice, peintre italien

(Novara 1886 - Turin 1963).

Il vécut et travailla à Turin, mais sa formation artistique apparaît fortement influencée par le Jugendstil, l'art de Toorop et par la Sécession viennoise, comme le montrent son oeuvre graphique et ses premières peintures (les Vieilles, 1908-1909, Rome, G. A. M. ; Portrait de la soeur de l'artiste, 1908, Turin, G. A. M.). Son évolution s'effectue en marge des mouvements et lui permet de développer à travers une interprétation personnelle quelques principes de la peinture métaphysique, à laquelle il se rallie à partir de 1919 à la suite de la lecture de la revue Valori Plastici (la Femme et l'armure, 1921). Son style dépouillé se signale par des compositions rigoureusement géométriques, des lignes simplifiées et des couleurs généralement claires. Dans la série des « Intérieurs » (Midi, 1922, Trieste, G. A. M.), dans ses portraits et natures mortes, l'univers intime et familier se fige en un monde silencieux et austère où une analyse lucide des formes et de l'espace abolit toute sensibilité. Il est bientôt sensible aux leçons de la peinture ancienne et son portrait de Silvana Cenni (1922) montre des références visibles au Quattrocento lombardo-vénitien et au motif de la « Vierge trônante » qui se voit dans les Pale. À partir de 1923, son atelier à Rome est largement fréquenté au point de devenir une véritable « école ». En 1924, à la Biennale de Venise, une salle entière lui est consacrée, présentée par Lionello Venturi. Dans les natures mortes, fréquentes à partir de 1930, Casorati poursuit une recherche rigoureuse excluant toute anecdote dans les rapports des objets entre eux. À partir de 1927, il s'intéresse aussi à la mise en scène, se passionne pour le travail du grès qui le conduira à réaliser des bas-reliefs (exposition d'architecture de la Ve Triennale de Milan, 1933). En 1938, il obtient le prix de peinture de la Biennale de Venise. Dans ses oeuvres postérieures, la couleur s'adoucit et joue un rôle plus important.

En 1964, deux rétrospectives de son oeuvre ont été organisées au M. A. M. de Turin et à la Biennale de Venise. Ses tableaux sont conservés aux G. A. M. de Turin et de Rome et dans des collections privées. Une exposition Casorati a été présentée (Turin, Fondazione Polazzo

Bricherazio) en 1996.

CASSANDRE

(Adolphe Jean-Marie Mouron, dit),

peintre français

(Kharkov, Ukraine, 1901 - Paris 1968).

Après des séjours alternés en France et en Russie, il se fixe à Paris en 1915 et étudie la peinture chez L. Simon, puis à l'académie Julian. Très influencé par le cubisme, l'oeuvre de F. Léger puis le purisme, il inaugure son oeuvre d'affichiste en 1923 par le Bûcheron, obtient dès 1925 le grand prix de l'Affiche et voit son oeuvre diffusée avec grand succès dans toute l'Europe. En 1927, il crée les réclames pour la société

Dubonnet, les Galeries Lafayette et la Compagnie des chemins de fer ainsi que des alphabets pour l'imprimerie. Cofondateur, en 1930, de l'Alliance graphique avec Moyrand et Loupot, il s'y édite lui-même (Pathé, Pernod, Wagons-Lits Cook), en même temps qu'il exécute des travaux typographiques et des décors de théâtre (Amphitryon 38, de Giraudoux, 1934). Il collabore au Harper's Bazaar à New York en 1936 et délaisse l'affiche, à partir de 1938, au profit de la peinture et du décor (les Mirages, Opéra, 1947 ; Don Giovanni, Aix-en-Provence, 1949). Il fut l'un des plus grands créateurs dans le domaine de l'affiche au XXe siècle.

CASSAS Louis-François, peintre,

dessinateur et graveur français

(Azay-le-Ferron 1756 - Versailles 1827).

Élève de Vien et de Lagrenée le Jeune, il rapporta de ses voyages des dessins, qu'il grava (Hollande, 1776). Il collabora aux Voyages pittoresques de l'abbé de Saint-Non (Sicile) et de Choiseul-Gouffier (Syrie, 1784-1787) et séjourna en Italie (1779-1784 ; Rome, 1787-1792). Il enlève rapidement ses paysages (aquarelles, 1792, musée d'Orléans), étudie de façon précise, mais sans sécheresse, des détails d'architecture (Fronton et frise du Parthénon), contribuant ainsi, dès son retour en France (1792), à propager le goût pour l'Antiquité et l'Orient méditerranéen.

CASSATT Mary, peintre américain

(Allegheny City,auj. Pittsburgh, 1844 - Mesnil-

Théribus, Oise, 1926).

Née dans une riche famille de Pittsburgh, l'artiste passa son enfance en Allemagne et en France, avant de se former à la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie (1861-1865), voyagea en Italie, notamment à Parme, où elle étudia Corrège (1872), et en Espagne, où elle fit de même avec Velázquez (1875). À Paris, elle fréquenta l'atelier de Chaplin (1866), mais Degas, qui avait remarqué ses envois au Salon, devint son conseiller et l'invita à se joindre aux impressionnistes (1877) à la suite du refus, par le Salon de 1876, de sa Jeune Mariée (N. J., Montclair Art Museum). Dès lors, elle participa à leurs expositions et se révéla comme la meilleure représentante féminine de ce mouvement.

La figure humaine l'occupa exclusivement, en particulier le thème de la mère et de l'enfant, qu'elle illustra sa vie durant. Empruntant à Renoir l'éclat lumineux des chairs et des étoffes (la Loge, 1878-1879), elle ne néglige pas le dessin, qu'elle rend aussi vrai et aussi peu conventionnel que possible. Comme Degas, c'est la vérité du geste qu'elle retient, dépouillant de tout artifice les images de la vie quotidienne : Mère et enfant sur fond vert ou Maternité, 1897 (Louvre). L'influence de ce dernier est particulièrement sensible dans les pastels, les dessins et les gravures. L'exposition d'estampes japonaises qu'elle avait visitée en compagnie du peintre en 1890 lui inspira une série d'estampes en couleurs, remarquable par la précision du trait et la valeur expressive du dessin. Elle pratiqua également la pointe sèche et l'aquatinte et

tient une bonne place, aujourd'hui réévaluée, dans le cercle des graveurs impressionnistes.

Mary Cassatt consacra les dernières années de sa vie à faire connaître la peinture impressionniste aux États-Unis, où elle-même n'atteignit la notoriété qu'avec une peinture murale commandée par son amie Mrs Potter Palmer pour l'exposition de Chicago, la Femme moderne (1892-1893, aj. perdue). Elle possédait une importante collection et conseilla plusieurs amateurs comme son frère Alexander Cassatt, James Stillmann, Mrs Palmer et surtout Horace et Louisine Havemeyer : c'est en partie grâce à ses efforts que les musées américains possèdent de nos jours de magnifiques ensembles de cette école. On peut approuver le jugement que Gauguin exprima à son sujet ; comparant ses envois à ceux de Berthe Morisot, il déclara : « Miss Cassatt possède autant de charme, mais plus de force. » Atteinte d'une maladie des yeux, elle arrêta de peindre vers 1914.

Mary Cassatt est représentée à Paris (musée d'Orsay et Petit Palais) et surtout dans les musées américains.

CASSONE.

Les cassoni étaient en Italie des meubles destinés le plus souvent à contenir le trousseau, les étoffes et le linge que les femmes apportaient habituellement en dot à leur mariage (coffre de mariage). D'abord décorés à pastiglia de stuc ou de velours ou de tissu damassé, ils s'ornèrent, à partir du XVI^e s., d'un somptueux décor sculpté. En Toscane, depuis les premières années du XV^e s., il fut d'usage de les décorer de panneaux peints de scènes de la mythologie ou de l'histoire ancienne ou récente. Sous le même nom de cassone on a pris l'habitude, dans le langage de l'histoire de l'art, de désigner à la fois le coffre décoré et les peintures qui l'ornent ; le terme s'étend improprement encore à certains panneaux décoratifs, utilisés dans l'ameublement florentin de la fin du XV^e au début du XVI^e s., que l'on disposait le long des murs en frise continue dans les grandes salles ou les chambres nuptiales (spalliere).

CASTAGNO → ANDREA DEL CASTAGNO

CASTELLO Valerio, peintre italien

(Gênes 1624 - id. 1659).

Son père Bernardo (1559-1629) ne put exercer aucune influence sur lui. Il fut l'élève de Domenico Fiasella et de G. A. De Ferrari. Fortement marqué par les toiles laissées à Gênes par G. C. Procaccini, il se rendit à Milan pour mieux étudier l'artiste et les autres peintres lombards, puis à Parme, où les œuvres de Corrége et de Parmesan furent pour lui une révélation. La diversité de ces influences, auxquelles il faut joindre celles de Rubens et de Van Dyck, ne devait nullement étouffer sa personnalité, l'une des plus originales de la peinture génoise de la première moitié du XVII^e siècle. Sa touche, scintillante et fluide, relâchée et frémissante (qui apparaît particulièrement dans les esquisses, les « modelli », tel le Mariage de la Vierge de la G. N. du Palazzo Spinola à Gênes),

downloadModeText.vue.download 142 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

141

annonce celle d'un Magnasco, alors que son

goût du mouvement et d'un clair-obscur évanescent, sa poétique font de lui un baroque du XVIII^e s. avant la lettre. Parmi ses oeuvres, assez nombreuses, conservées à Gênes, il faut au moins signaler ses fresques au palais Balbi-Senarega et au palais Royal-Durazzo (plafond de la Renommée) et quelques tableaux : le Baptême de saint Jacques (1647, Oratorio S. Giacomo della Marina), la Sainte Famille et le Repas chez Simon du Palazzo Rosso, et citer, hors de Gênes, l'Enlèvement des Satines des Offices, l'Adoration des mages de la Gal. Pallavicini de Rome, le Frappement du rocher du Louvre et la Pietà du musée de Nancy.

CASTIGLIONE Giovanni Benedetto

(dit il Grechetto), peintre italien

(Gênes v. 1609 - Mantoue 1665).

Castiglione demeura à Gênes jusqu'en 1632. Ses maîtres furent alors G. B. Paggi, puis G. A. De Ferrari et aussi Van Dyck (lors de son second séjour à Gênes de 1621 à 1627). Mais c'est plutôt vers les peintres de genre d'origine flamande qu'il se tourne alors et surtout vers un élève de Snyder, Jan Roos (à Gênes de 1614 à 1638). Il lui emprunte ce type de composition présentant des animaux surchargés d'ustensiles divers, qu'il traite d'une manière beaucoup plus large que ne le faisait S. Scorza, évoquant également Aertsen et Beuckelaer. J. Bassano, dont l'oeuvre était loin d'être inconnue à Gênes, dut également l'impressionner. Adeptes du naturalisme du Nord, ils produisent alors des scènes animalières à prétexte biblique comme le Voyage d'Abraham (Düsseldorf, K. M.), thèmes qu'il traitera pendant toute sa carrière. C'est aussi l'époque où il exécute des eaux-fortes (têtes enturbannées) marquées par l'étude de celles de Rembrandt, qu'il fut le premier parmi les Italiens à découvrir. C'est donc encore par l'intermédiaire des Nordiques qu'il fut touché par le caravagisme. Rembrandt devait d'ailleurs rester pour lui, sa vie durant, une source de renouvellement, surtout dans le domaine graphique.

Castiglione quitta Gênes pour Rome vers 1631-1632, où il fit deux séjours, le premier jusqu'en 1635, le second de 1647 environ à 1651. On pense que la période intermédiaire a dû se dérouler à Naples, où il est mentionné en 1635, ainsi que dans diverses villes italiennes, mais surtout à Gênes. Durant son premier séjour romain, il fut en relations avec le cercle de Poussin et de Cassiano dal Pozzo ; il n'est pas très éloigné stylistiquement de P. Testa et de P. F. Mola, qui se trouvent à Rome. Il se détacha alors de l'art flamand pour devenir un

adepte du néovénétianisme de Poussin dans les années 1630-1635, lui empruntant ses thèmes bachiques et élégiaques. Son répertoire s'élargit, son style se fait plus ordonné et son coloris plus chaud ; ses compositions sont allégées et ses dessins plus libres. Il élabore une technique du dessin à l'huile sur papier, héritée sans doute des Flamands et des Vénitiens, lui permettant d'employer des couleurs telles que le vermillon, qu'il est le seul à utiliser alors. Il invente aussi la technique du monotype, consistant à faire un tirage unique à partir de la plaque métallique qui supporte le dessin à l'encre ; ces deux pro-

cédés autorisent une plus grande liberté et des effets de clair-obscur. De retour à Gênes, il y peignit de grandes compositions religieuses d'un effet baroque accentué : l'Adoration des bergers (1645, église S. Luca ; version de petit format au Louvre) ; Saint Bernard adorant le Christ en croix (église S. Martino à Sampierdarena) ; Saint Jacques chassant les Maures d'Espagne (oratoire de S. Giacomo della Marina). L'Adoration des bergers témoigne d'un sens certain de l'espace, tandis que dans le Saint Bernard apparaît pour la première fois le sentiment de l'extase, qu'il développera plus tard dans ses « bozzetti ». La leçon de Rubens devient alors prépondérante, comme le montre le Saint Jacques chassant les Maures, directement tiré des scènes de chasse rubéniennes.

Durant son second séjour romain (1647-1651), Castiglione ne suit plus Poussin, qui emprunte alors une voie classique et trop intellectuelle pour lui. Par l'intermédiaire de patrons communs, les Raggi et les Fiorenzi, il est en contact avec Bernin et avec Pierre de Cortone ; sous l'influence de ce dernier, il pratique un moment « la grande manière » dans l'Immaculée d'Osuno (1650, Minneapolis, Inst. of Arts). Mais la note dominante est celle du fantastique et du pittoresque, qui apparaît dans le Diogène (Prado) ou l'Offrande à Pan (Gênes, coll. Durazzo). Ces œuvres se placent dans la ligne des recherches bizarres de P. Testa ; elles eurent une influence considérable sur S. Rosa.

La dernière partie de la vie de l'artiste, de 1651 à 1665, se déroula surtout à Mantoue, où il est peintre de cour des Gonzague. À la suite d'un voyage à Venise en 1648, sous l'influence des grands Vénitiens et d'un contemporain, Jan Liss, mais surtout au contact de l'art de Fetti, son prédécesseur à la cour de Mantoue, sa touche devint plus libre ; s'il continue à traiter des sujets philosophiques et pittoresques, la figure humaine devient le centre d'intérêt principal de ses tableaux (la Découverte de Cyrus, Dublin, N. G.). L'influence latente de Bernin et

de Rubens apparaît dans des dessins tels que Moïse recevant les Tables de la Loi (Windsor Castle), renforçant la tendance baroque, déjà sensible à Gênes en 1645. Entre 1659 et 1665, il partage son activité entre Mantoue, Gênes, Parme et Venise, mais en restant toujours au service des Gonzague. Il revient alors aux compositions de sa jeunesse avec souvent un étalement extraordinaire de gibier au premier plan et de petites figures au loin. Mais le maniérisme a fait place au baroque, comme le montre les Marchands chassés du Temple (Louvre) ou le Voyage des enfants d'Israël (Brera). Un peu comme Bernin et Strozzi, Castiglione termine sa carrière sur une note mystique avec une série de dessins et de « bozzetti » représentant des saints franciscains en extase ou des Christ en croix : il paraît ainsi, à la fin de sa vie, à la tête du mouvement de peinture mystique génois issu de Strozzi et représenté par D. Piola et G. De Ferrari.

Historiquement, Castiglione est une figure significative de la phase de l'art italien qu'ont régénérée Flamands et Néerlandais. Adeptes du baroque, il l'exploite à tous les niveaux ; parti de la simple virtuosité pour aboutir à l'imagi-

nation la plus vive, aussi à l'aise dans le genre rustique que dans la « grande manière », prodigieux dessinateur et graveur, il aura une influence très large au XVIIIe s. sur Ricci, Tiepolo et surtout Boucher et Fragonard. Il eut comme élèves directs son fils Francesco († 1716), qui lui succéda à la cour de Mantoue, et Anton Maria Vassallo (actif de 1640 à 1660), qui continua son genre animalier ; sa grande manière intervint dans la formation de D. Piola et de Gregorio De Ferrari. Une importante exposition Castiglione a eu lieu à Gênes en 1990.

CASTILLO José del, peintre espagnol

(Madrid 1737 - id. 1793).

Ayant commencé très jeune son apprentissage aux cours du Conseil préparatoire de l'Académie, il fut remarqué par Don José Carvajal y Lancaster qui finança sa formation à Rome auprès de Giaquinto (1751-1753). Rentré à Madrid avec son maître appelé au service de Ferdinand VI, il fut lauréat de l'Académie et commença à travailler pour la manufacture de tapisseries de Santa Barbara. Une nouvelle pension lui valut un second séjour à Rome (1757-1764). Revenu définitivement à Madrid, il entre à la Manufacture de tapisseries et la réalisation de cartons est la partie la plus spécifique de son oeuvre : travaillant d'abord à partir d'oeuvres de Giaquinto ou Giordano, il renouvelle le genre

en concevant des scènes populaires, notamment pour les appartements des Princes (le Marchand d'éventails, Madrid, Théâtre royal ; Jeux d'enfants, Madrid, Museo romántico), des scènes de chasse et des natures mortes. Ses cartons sur la vie madrilène (Pradera de San Isidro, Madrid, Musée municipal) aux couleurs audacieuses, pleines d'atmosphère, s'apparentent aux oeuvres de jeunesse de Goya. Il dut aussi participer à la décoration peinte des demeures royales, comme le montre l'Allégorie du roi Charles III (musée de Castres), grisaille, qui révèle ses talents de dessinateur (nombreux dessins au Prado). Il fit notamment les dessins préparatoires aux gravures de la série Varones Ilustres de la nouvelle Chalcographie (in situ) et à une édition de Don Quichotte (Academia Española). Son oeuvre religieuse montre aussi une fusion, parfois heureuse, entre les principes de Giaquinto et l'académisme de Mengs (Madrid, San Francisco el Grande). Académicien en 1785, directeur-adjoint de peinture en 1792 mais aussitôt destitué, il mourut dans la misère et son talent, véritable (mais étouffé par une production parfois expéditive) fut longtemps occulté.

CATEL Franz, illustrateur et peintre allemand (Berlin 1778 - Rome 1856).

Avant de s'adonner à la peinture, qu'il étudia à l'Académie de Berlin avec Schinkel en 1806 puis à Paris de 1807 à 1811, il était l'illustrateur d'almanachs le plus apprécié avec Ramberg. Il fut le premier à illustrer Hermann et Dorothee (1799, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum) de Goethe, qui voyait en lui un grand talent menacé par des distractions mondaines (lettre à W. von Humboldt, 1801). Catel aimait en effet la vie en société et les voyages (il visita Pompéi en 1813 en compagnie de l'archéologue français Millin, en 1818 la Sicile avec Schinkel, Hess et Begas, et en 1824 la baie de Naples), qui lui fournissaient autant de motifs pour sa peinture de paysage. Fixé à Rome à partir de 1811, il rencontra les nazaréens, peignit les dessus-de-porte de la Casa Bartholdi, mais demeura réfractaire à leur influence. Il fut davantage marqué par l'exemple de Koch et ressuscita l'art des vedute en fixant sur la toile des sites italiens (Rome ; la Baie de Naples) baignés d'une subtile lumière. Il les enrichira plus tard de scènes de la vie populaire traitées

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

142

logue français Millin, en 1818 la Sicile avec Schinkel, Hess et Begas, et en 1824 la baie de Naples), qui lui fournissaient autant de motifs pour sa peinture de paysage. Fixé à Rome à partir de 1811, il rencontra les nazaréens, peignit les dessus-de-porte de la Casa Bartholdi, mais demeura réfractaire à leur influence. Il fut davantage marqué par l'exemple de Koch et ressuscita l'art des vedute en fixant sur la toile des sites italiens (Rome ; la Baie de Naples) baignés d'une subtile lumière. Il les enrichira plus tard de scènes de la vie populaire traitées

en gros plans réalistes. Ses contacts avec la maison royale de Prusse et celle de Bavière lui valurent plusieurs commandes – des portraits (La Société des artistes allemands et le Prince héritier Louis de Bavière au cabaret espagnol de Ripa Grande, 1824, Munich, Neue Pin.), un retable de la Résurrection (Berlin, Charlottenburg, Luisenkirche ; détruit en 1944) –, dans lesquelles sa facture dépouillée, au modelé soumis à la lumière, s'apparente assez au réalisme de l'époque Biedermeier. Catel, qui vendait ses « vues » aux voyageurs distingués qui parcouraient l'Italie et jouissait d'une certaine fortune, encouragea les artistes allemands en organisant des expositions et fonda à Rome le Pio Istituto Catel, qui existe encore aujourd'hui.

CATENA (Vincenzo di Biagio, dit),

peintre italien

(Venise v. 1480 – id. 1531).

Une iconographie souvent empruntée à Giovanni Bellini, une couleur émaillée et une construction géométrique des formes, typiques de la culture du XVe s., sont caractéristiques des nombreuses Saintes Conversations de Catena (Baltimore, Walters Art Gal. ; Liverpool, Walker Art Gal.). À partir de 1510, sa manière s'adoucit ; sa couleur est plus fondue, sous l'influence évidente du climat artistique instauré par Giorgione et Titien (Sainte Famille au chevalier, Londres, N. G.). Après 1520, ce « giorgionisme » s'accentue encore, comme en témoigne la pala de Sainte Christine (Venise, S. Maria Mater Domini), chef-d'oeuvre de son style tardif. On lui doit quelques beaux portraits d'hommes (Trissino, Louvre ; Homme au livre, Vienne, K. M. ; Andrea Gritti, Metropolitan Museum) et de femmes (Washington, N. G.).

CATLIN George, peintre et écrivain américain (Wilkes-Barre, Pennsylvanie, 1796 – Jersey City,

New Jersey, 1872).

Forcé par sa famille à poursuivre des études de droit, Catlin ne reçut aucune éducation artistique. Établi à Philadelphie en 1823, il réussit, à force de travail, à être élu en 1824 membre de la Pennsylvania Academy of Fine Arts et fut membre de la N. A. D. en 1826. Il commença sa carrière de peintre en exécutant des portraits de la bourgeoisie de Philadelphie, mais il se rendit rapidement compte que sa vocation résidait ailleurs.

Conscient des rapides progrès de la civilisa-

tion industrielle et de la disparition progressive du peuple indien et de ses coutumes, il se fixa

pour objectif de les relever afin de les sauver de l'oubli.

À partir de 1830, Catlin organisa plusieurs expéditions dans l'ouest et le sud des États-Unis (Missouri, 1832 ; Sud-Ouest, 1834 ; Grands Lacs, 1835-1836 ; Caroline du Sud, 1837-1838), accumulant portraits, aquarelles et notes sur 48 tribus et exécutant ainsi près de 500 toiles, qu'il présenta au public dès 1833. Il publia également, en 1841, *Illustrations of the Manners, Customs and Conditions of the North American Indians*. En 1839, il s'embarqua pour l'Europe avec sa collection. Il la présenta en Angleterre, en Belgique et en France. Elle fut exposée en 1845 au Louvre, où Louis-Philippe l'admira, et, après ce tour d'Europe achevé en 1851, en Amérique latine (1858-1870). Baudelaire lui consacra quelques pages enthousiastes de son Salon de 1846. Malgré cela, Catlin ne reçut qu'une reconnaissance tardive aux États-Unis. Il mourut en 1872 dans l'oubli, mais environ 450 tableaux de sa Galerie indienne sont aujourd'hui conservés à Washington (Smithsonian Institution), où ils sont toujours, en raison de leur exactitude, une source d'études intarissable pour les ethnologues et les historiens.

Les tableaux qu'il peignit après 1850 en Amérique du Sud et sur la côte du Pacifique sont conservés au Muséum d'histoire naturelle de New York. Il est ainsi l'un des meilleurs représentants de toute une série de peintres ayant décrit la réalité de la Frontière américaine dans la première moitié du XIXe s., comme Karl Bodmer ou John Mix Stanley.

CAVALIER BLEU → BLAUE REITER (der)

CAVALIER d'Arpin → ARPIN

CAVALLINI Pietro, peintre italien

(Rome v. 1250 ? - 1re moitié du XIVE siècle).

On sait par les documents qu'au cours de sa longue carrière il exerça son activité dans les plus importantes églises romaines et napolitaines, exécutant les commandes pour de grands personnages tels que Pietro di Bartolo Stefaneschi, Charles et Robert d'Anjou. Les sources littéraires (Ghiberti, Vasari) mentionnent plusieurs oeuvres perdues (décoration pour la basilique de San Paolo fuori le Mura ; à Saint-Pierre, les Évangélistes et Saint Pierre et Saint Paul ; décoration pour San Francesco a Ripa). Parmi ses oeuvres subsistantes,

la plus ancienne est, à Rome, la décoration en mosaïque (qui porte son nom) de l'abside de S. Maria in Trastevere (1291), avec 6 épisodes de la Vie de la Vierge et la Présentation à la Vierge, par saint Pierre, du donateur Stefaneschi. Peu de temps après, Cavallini réalise les fresques de l'église S. Cecilia in Trastevere. La grande scène du Jugement dernier, redécouverte en 1901 derrière les stalles du chœur et seule conservée de cet ensemble, constitue certainement son oeuvre la plus importante et la plus achevée.

À Naples (1308), il travaille pour la famille d'Anjou. La participation de l'atelier de Pietro Cavallini et surtout de graves altérations successives ne permettent pas de déterminer exactement la part qu'il prit personnellement

dans l'exécution d'une fresque du Dôme (Arbre de Jessé, chapelle S. Lorenzo) et dans telle ou telle partie de l'immense ensemble des fresques de l'église S. Maria Donnaregina (Jugement dernier, Apôtres et Prophètes). Une grande partie de ses oeuvres romaines, mentionnées par Ghiberti et par Vasari, sont perdues, ainsi que la mosaïque exécutée v. 1321 pour la façade de la basilique S. Paolo à Rome et dont il ne reste presque rien.

Cavallini occupe une place de premier plan dans la peinture italienne de la fin du duecento et du début du trecento aux côtés de Giotto, de Cimabue et de Duccio. Formé encore à la culture byzantine, comme il était naturel pour un peintre de sa génération, il n'en a pas assimilé passivement les maniérismes les plus courants ; il a tenté, au contraire, d'en recréer librement les formes les plus hautes et aussi les plus anciennes. En choisissant ce mode d'expression, il suit la voie de la grande peinture romaine du Moyen Âge, jouissant de la même expérience artistique que le « troisième Maître d'Anagni ». Sur ce tronc majeur de l'art romain, il eut le génie de greffer l'apport des expériences les plus hardies de son temps, d'abord celle de Cimabue (à Rome en 1272), puis celle de Giotto. Il est satisfaisant de voir un rapport établi en ce sens entre les deux artistes plutôt que d'adopter la thèse qui désignerait Cavallini comme le « maître romain de Giotto ». Toutefois, dans chacune de ces hypothèses, la confrontation de leurs oeuvres révèle la réelle grandeur de Cavallini en face de Giotto. L'ampleur et la solidité formelles données aux figures des fresques de S. Cecilia constituent en effet, par rapport aux mosaïques de S. Maria in Trastevere, un pas en avant qui ne peut s'expliquer sans l'influence de Giotto. Chez Cavallini, la couleur donne à chaque

forme son autonomie ; les ombres intenses et pénétrantes mettent les figures en relief et leur confèrent une solennelle placidité. La création d'une réalité physionomique peut exprimer en même temps la ferveur sacrée ou un bonheur humain. Ces éléments de l'art de Cavallini marquent son oeuvre de la plus haute poésie et d'une puissance expressive tout à fait personnelle. Les peintures romaine, napolitaine et ombrienne du XIVe s. lui doivent beaucoup.

CAVALLINO Bernardo, peintre italien

(Naples 1616 - id. 1656).

Il fut le plus lyrique et le plus sensible des maîtres napolitains du XVIIe s. et acquit rapidement un style qui influença fortement de très nombreux peintres de l'époque. Nettement marqué à ses débuts par l'oeuvre de Massimo Stanzione (Rencontre d'Anne et de Joachim, musée de Budapest ; Martyre de saint Barthélemy, Naples, Capodimonte), il reçoit l'enseignement du vieux maître en l'affranchissant de toute tendance académisante. Il l'adapte en fait aux modes de la nouvelle vague caravagesque, suscitée à Naples par le passage de Velázquez et par la diffusion de la culture romaine des « bamboccianti », dont Aniello Falcone s'était fait le propagateur. Dans le petit format, cher au groupe des derniers caravagesques, auquel il réduit les scènes, il reste fidèle, du moins au

downloadModeText.vue.download 144 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

143

début, à la thématique de Stanzione et de ses émules, en particulier le Maître de l'Annonce aux bergers avec lequel il collabora occasionnellement : scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament (Abigail et David, Milan, Castello Sforzesco ; Esther et Assuérus, Offices ; Songe de saint Joseph, musée de Varsovie) ou même scènes mythologiques (l'Enlèvement d'Europe, Liverpool, Walker Art Gal.). Ses oeuvres, surtout les plus anciennes, offrent une anthologie de citations caravagesques en un format réduit qui implique d'ailleurs un adoucissement pictural des contrastes lumineux et une présentation nettement théâtrale, excluant toute accoutumance naturaliste.

Vers 1635-1640, la peinture napolitaine subit l'influence de Van Dyck ; la connaissance directe de quelques-unes de ses peintures dut sans doute avoir une action déterminante, ainsi que la présence de l'un de ses disciples (Pietro

Novelli, dit Monrealese). Cavallino évolua rapidement, sous son influence et celles de Vouet, Stanzone et A. Gentileschi, vers un style plus pictural. Au violent contraste des ombres et des lumières de ses premières oeuvres, il substitue un tissu pictural toujours plus précieux, un élégant chromatisme, des raffinements de pénombre, des accords inhabituels et suggestifs (Loth et ses Filles, Paris, Louvre). Son unique oeuvre datée, la Sainte Cécile en extase (1645, en dépôt à Florence, Palazzo Vecchio), permet de situer le départ de ce processus, qui s'affirme de plus en plus par la suite. Cavallino éclaircit sa palette et travaille ton sur ton avec les clairs ; le dessin conduit les figures aux limites d'un charme alanguï qui porte déjà en lui toute la grâce du XVIIIe siècle. Cette manière de réagir au nouveau goût par une peinture plus nettement baroque prévaut à Naples entre 1640 et 1650. Les figures isolées, les portraits caractérisés se font plus nombreux ; exprimant une nouvelle réalité quotidienne, ils se chargent d'un témoignage sur l'actualité qui n'entrave d'ailleurs pas l'expression lyrique (Cantatrice, Naples, Capodimonte ; Joueur de Clavicorde, Lyon, M. B. A. ; Sainte Cécile, Boston, M. F. A. ; Judith, chef d'oeuvre de sa maturité, Stockholm, Nm).

Les compositions à nombreuses figures, désormais presque des scènes de genre (deux scènes de la Jérusalem délivrée, Munich, Alte Pin. ; Découverte de Moïse et Abigaïl, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), peuvent se situer sur le même plan de recherche, préfigurant les raffinements aristocratiques de la peinture « arcadienne ». La peinture napolitaine trouve avec Cavallino, peu avant la grande peste de 1656, l'exaltation lyrique la plus haute pour toute la période de son évolution, qui va du luminisme au naturalisme. À ce moment, pourtant, Cavallino n'est qu'un isolé. En comparaison des réussites du style néo-vénitien et du baroque romain, les recherches intimes, les résonances un peu mystérieuses, les notations de grâce alanguie, qui rendent sa peinture si personnelle, appa-

raissent pourtant comme archaïques et déjà dépassées.

CAVAZZOLA (Paolo Morando, dit il),

peintre italien

(Vérone 1486/1488 - id. 1522).

D'abord élève de Bonsignori, puis de Francesco Morone, il fut aussi à ses débuts impressionné par la stabilité de l'art de Domenico Morone.

Arrivé à maturité (Vierge à l'Enfant, 1509, La Gazzada, Fond. Cagnola), il utilise un style plus rude, un clair-obscur emprunté à Bonsignori, un goût sculptural pris au contact de Mantegna, enfin un coloris chaud, rappelant Caroto. En 1510-1511, il exécute à l'église S. Nazaro e Celso de Vérone une fresque (Annonciation avec saint Blaise et saint Benoît), mais il ne parvient à exprimer pleinement sa personnalité que dans la série des 5 Scènes de la Passion, terminée en 1517 avec la Déposition du Christ, son chef-d'oeuvre (auj. à Vérone, Castel Vecchio). Les oeuvres de 1518 (Saint Roch, Londres, N. G. ; Vierge, autref. à Milan, coll. Frizzoni) montrent l'aboutissement de cette évolution. Aux couleurs vives et aux reflets métalliques, Cavazzola préfère désormais une harmonie à base de gris correspondant à la gravité de ses représentations, qui, dans leur élégance, semblent refléter quelque chose de l'école romaine. On peut citer de ces années également la Madone du Städel Inst. à Francfort (1519). Sa dernière oeuvre, inachevée (selon Vasari), est le tableau d'autel exécuté pour la famille Da Scacco et destiné à S. Bernardino : Vierge en gloire avec six saints et la donatrice Caterina Scacco (auj. au Castel Vecchio de Vérone). Cavazzola fut aussi un bon portraitiste, suivant en cela les penchants de son maître Bonsignori, comme le montre l'admirable Portrait de Giovanni Emilio de' Megli (Dresde, Gg).

CAZIN Jean-Charles, peintre français

(Samer, Pas-de-Calais, 1841 - Le Lavandou 1901). Élève préféré de Lecocq de Boisbaudran, il s'intéressa aussi bien à l'architecture et à la céramique qu'à la peinture, dont il essaya de rénover les anciennes méthodes à la cire. Il voyagea en Angleterre et en Hollande et se spécialisa dans les paysages de landes et de dunes, souvent animés de scènes empruntées aux deux Testaments (Agar et Ismaël, 1880, musée de Tours), qui connurent une grande popularité. Il termina au Panthéon les peintures que Puvis de Chavannes avait laissées inachevées à sa mort, en 1898. Il est bien représenté au musée d'Orsay (la Journée faite, 1888) et dans les musées de Tours, de Bormes-les-Mimosas et de Boulogne.

CECCO Bravo (Francesco Montelatici,

dit), peintre italien

(Florence 1607 - Innsbruck 1661).

Élève de Biliverti, il se distingue à Florence au XVIIe s. par son désir de prolonger la tradition maniériste du XVIe s., dont il renouvelle la viva-

cité et certaines étrangetés antiacadémiques tout en adoptant le luminisme naturaliste. Avec Funni et Vannim, il continua dans le même style la décoration à fresque à la gloire de Laurent le Magnifique de la salle « degli

Argenti » au palais Pitti, laissée inachevée en 1636 par G. da San Giovanni. C'est à la cour tyrolienne d'Anna de Médicis qu'il termina sa carrière (1660-1661). Ses oeuvres sont rares : un groupe de toiles jusqu'alors données à Sebastiano Mazzoni (Apollon et Daphné, musée de Ravenne ; Herminie chez les bergers, musée de Pistoia) lui ont été attribuées.

CECCO DA CARAVAGGIO ou DEL

CARAVAGGIO, peintre italien ?

(premier tiers du XVIIe s.).

Le point de départ de la reconstitution de l'oeuvre de cet artiste, l'un des plus originaux de l'entourage immédiat de Caravage, est le Christ chassant les marchands du Temple (musées de Berlin), cité dès 1673 comme de « Checcus a Caravagio ». Autour de cette toile, on peut regrouper une série de compositions (Résurrection, Chicago, Art Inst. ; l'Amour à la fontaine, coll. part., Joueur de flûte, Oxford, Ashmolean Museum, Musicien, 2 versions dont l'une au Wellington Museum de Londres et l'autre à la Pin. d'Athènes ; Saint Laurent, Rome, Chiesa Nuova ; Portement de croix, musée de Bratislava) au luminisme violent, presque surréaliste, où le peintre saisit comme à l'arrêt les expressions inquiètes des visages ; on date généralement ces oeuvres v. 1610-1620. Mentionné, dans une déposition au cours d'un procès, par le peintre Agostino Tassi comme travaillant avec lui et une équipe de Français à la décoration du Casino du cardinal Montalto à Bagnaia en 1613, cité par Mancini vers 1620 (comme « Francesco, dit Cecco del Caravaggio ») parmi les principaux élèves de Caravage, Cecco, dont l'oeuvre montre d'incontestables rapports avec les tableaux d'un Finson ou d'un Douffet, comme avec ceux d'un Cavarozzi ou d'un Mayno, reste l'une des plus énigmatiques et attachantes figures de ce milieu bouillonnant que fut la peinture romaine des premières décennies du XVIIe siècle. On a récemment proposé, avec de bonnes chances de succès, d'identifier Cecco à un peintre lombard mal connu, Francesco Boneri (né v. 1590 ?) à qui est payé en 1619-1620 une Résurrection peinte pour S. Felicità de Florence qui est presque certainement la Résurrection de l'Art Inst. de Chicago. Mais le Jaël et Sisara de la N. G. de Dublin, très proche de la manière de Cecco,

porte la signature, révélée par une restauration, de Pedro Nunez del Valle, peintre espagnol présente Rome en 1613-1614.

CENNINI Cennino di Drea (dit Cennino),
peintre italien

(Colle di Val d'Elsa, près de Sienne, fin du XIVe -
début du XVe s.).

Élève d'Agnolo Gaddi, il est mentionné en 1398 au service de Francesco da Carrara à Padoue. Plusieurs peintures portant la marque de son maître, mais d'assez médiocre qualité, lui sont aujourd'hui attribuées. Mais Cennini est célèbre par son Libro dell'arte (Traité de la peinture), dont le plus ancien exemplaire (probablement oeuvre d'un copiste) fut achevé d'écrire en 1437.

Traité de technique artistique, cet ouvrage est le recueil précieux des traditions gothiques
downloadModeText.vue.download 145 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

144

florentines, de Giotto (« le grand maître ») et de ses suiveurs. Il énonce des recettes pour toutes les nombreuses opérations courantes effectuées au XIVe s. dans un atelier de peintre : préparation des couleurs, des pinceaux et des colles, préparation des panneaux, placage des ors, mise en relief des diadèmes et ornements (gesso pour les tableaux, chaux pour les fresques), explication détaillée enfin des différentes techniques alors utilisées (tempera, huile, a fresco, a secco). Suivant la tradition toscane, Cennini considère la peinture à fresque comme « le plus doux et le plus gracieux travail qui soit ». Les explications qu'il donne sur cette technique ont servi de guide à tous les spécialistes, jusqu'à nos jours. Rédigée en un italien didactique et très clair, l'oeuvre de Cennini est encore d'une lecture aisée. Elle met en évidence une étape déjà avancée dans l'évolution du langage des ateliers et par cela même peut être considérée comme l'un des fondements de la critique d'art moderne. Des termes comme disegno (dessin), maniera (manière), naturale (naturel), moderno (moderne), colorire (colorer), sfumare (estomper), employés par Cennini, font depuis lors partie du vocabulaire spécifique de la peinture.

CERANO (Giovanni Battista Crespi, dit),
peintre italien

(Cerano ?, Novara, v. 1575 - Milan 1632).

Ses premières oeuvres (Dernière Cène, église paroissiale de Cerano ; Madone du gonfalon, Oratorio del Gonfalone à Trecate) témoignent d'une culture provinciale lombarde se situant entre la tradition de Gaudenzio Ferrari et celle des écoles de Brescia et de Bergame. On suppose qu'en 1596 un voyage à Rome en compagnie du cardinal Borromée peut avoir révélé à Cerano le point extrême des cultures maniéristes romano-toscanes et nordiques, et surtout l'art de Baroque. Ces influences sont sensibles dans l'Adoration des mages (Turin, Gal. Sabauda ; en provenance de Mortara), Saint Michel (Milan, Castello Sforzesco), le Mariage mystique de sainte Catherine (Florence, fondation Longhi), la Visitation (Dijon, musée Magnin). Cerano domine la scène artistique à Milan de 1600 à 1610, sous la protection du cardinal Frédéric Borromée. Fidèle interprète des idées contre-réformistes du cardinal dans le sens d'une spectaculaire propagande, il peint les vastes toiles de la Vie (1602-1603, 4 tableaux) et des Miracles de saint Charles Borromée (1610, 6 tableaux) au dôme de Milan. Dans ces immenses « machines », Cerano déploie une étonnante fantaisie chromatique et une richesse d'invention dans les compositions qui traduit sa vision tragique de chroniqueur réaliste. De la même période datent les fresques et les tableaux peints dans l'église S. Maria dei Miracoli, près de S. Celso de Milan. Dans la série des pale d'autel où transparait encore l'influence maniériste, son art atteint son apogée en 1610 : Pietà (musée de Novare), Crucifixion et saints (Mortara, S. Lorenzo). On décèle dans cette dernière oeuvre comme un écho, fort précoce, de la manière de Rubens, qu'il connut peut-être au cours d'un second voyage à Rome. La même année, Cerano préside au

décor (gonfalons, ornements liturgiques) des cérémonies de canonisation de saint Charles Borromée. Il peint quelque temps plus tard la saisissante effigie du Saint en gloire (Milan, S. Gottardo).

Après 1610, Cerano, se rapprochant du baroque sévère de Ludovico Carracci et de ses disciples bolonais, exécute plusieurs admirables pale de la Madone avec des saints (Berra ; chartreuse et dôme de Pavie ; Turin, Gal. Sabauda). Au cours de la période suivante, son goût s'orientant vers Venise (surtout Tintoret), il utilise des contrastes offerts par une palette riche et par le jeu d'ombres profondes et dramatiques (Messe de saint Grégoire, Varèse, S. Vittore ; Baptême de saint Augustin, 1618,

Milan, S. Marco ; Désobéissance de Jonathas, Milan, S. Raffaelo ; le Christ ressuscité et des saints, 1625, Meda, S. Vittore). Délaissant cette manière néo-vénitienne, Cerano redonne à ses derniers chefs-d'oeuvre l'empreinte sévère de la Contre-Réforme dans le goût bolonais (Ludovico Carracci) et espagnol (Pala de saint Pierre des Pèlerins, Vienne, K. M. ; Pietà, Milan, Monte di Pietà ; Crucifixion avec des saints, 1628, séminaire de Venegono).

Longtemps oublié, comme tous les autres « maniéristes » lombards et piémontais du XVIIe s., Cerano est aujourd'hui remis à l'honneur. Une grande exposition de l'ensemble de ses oeuvres, organisée à Novare en 1964, a clairement montré l'originalité et la force de son art ainsi que son rôle d'initiateur et de chef d'école.

Hors d'Italie, il est représenté notamment dans les musées de Genève, de Vienne, de Vitoria (Espagne), de Bristol, de Varsovie et de Francfort.

CERCLE ET CARRÉ.

Le nom de ce mouvement artistique parisien doit son origine à la rencontre du critique Michel Seuphor et du peintre uruguayen Joaquín Torrès-García, en janvier 1929. Leur but était de regrouper, à l'échelle internationale, des peintres, sculpteurs, architectes, d'esprit constructiviste. Les réunions des sympathisants avaient lieu à Paris au café Voltaire, place de l'Odéon, puis à la brasserie Lipp. Le nombre des membres allant croissant, il fut bientôt possible d'éditer une revue et d'organiser une exposition internationale. La revue Cercle et carré publia 3 numéros, qui contiennent surtout des articles théoriques tels que « Pour la défense de l'architecture » de Michel Seuphor, ou des extraits des essais de Mondrian. À côté de ces textes figuraient des reproductions de quelques oeuvres typiquement constructivistes. L'exposition, organisée par Seuphor, qui y donna un récital de « musique verbale » (poésie phonétique) avec accompagnement de musique bruitiste, par Russolo, un ancien futuriste, regroupait la plupart des sympathisants tels que Mondrian, Kandinsky, Léger, Baumeister, Arp, Werkman, Vantongerloo, Le Corbusier, Pevsner, Charchoune, Gorin, Torrès-García, Prampolini, Vordemberge-Gildewart, Marcelle Cahn, Kurt Schwitters, Ozenfant, Sophie Taeuber.

Guidé par des principes idéalistes, le mouvement n'allait cependant pas se maintenir au-

delà des épreuves d'une grave maladie qui attei-

gnit Michel Seuphor, son animateur : mais, un an plus tard, reprenant l'essentiel des idées qu'il avait approfondies, un nouveau mouvement, Abstraction-Création, regroupa les forces vives du constructivisme international.

CEREZO Mateo, peintre espagnol

(Burgos 1637 - Madrid 1666).

Disciple de Carreño de Miranda, il fut l'un des maîtres les plus habiles de l'école madrilène. Souple et raffinée, sa technique allie la leçon vénitienne (Titien), sensible dans le coloris riche et sensuel, à l'influence flamande héritée de Van Dyck. Son oeuvre connue est peu abondante en raison de sa mort précoce à 29 ans. Parmi ses premiers tableaux, il faut citer le Re-table du couvent de Jésus et Marie (Valladolid), d'une technique un peu sèche, puis l'influence de Carreño est manifeste dans ses Immaculée Conception, animées de groupes d'angelots exubérants (Madrid, coll. Benavites), l'Ecce Homo (musée de Budapest), le Saint Jean-Baptiste (musée de Kassel) et la Madeleine (Rijksmuseum). Il réalise de somptueux effets de lumière et de perspective dans le Mariage mystique de sainte Catherine (Prado) où la belle nature morte du premier plan rappelle qu'il cultivait avec un égal succès ce genre (Mexico, musée San Carlos ; Prado ; Bilbao, coll. Arasjauregui).

CERQUOZZI Michelangelo

(dit Michel-Ange des Batailles),

peintre italien

(Rome 1602 - id. 1660).

À Rome, où il resta sans interruption jusqu'à sa mort, il fréquenta l'atelier du Cavalier d'Arpin, puis celui du peintre de batailles Jacob de Haase. Ces maîtres n'eurent pas la moindre influence sur lui, mais le second dut le mettre en rapport avec le milieu flamand, où, v. 1630, il fit la rencontre déterminante de Pieter Van Laer. Ce dernier l'amena à découvrir un certain aspect de la peinture : l'appréhension de la réalité dans sa simplicité quotidienne, lui transmettant ainsi une des leçons du caravagisme, qui semblait mort alors à Rome, où commençait le règne baroque. Les premières oeuvres de Cerquozzi (la Cardeuse de laine, Rome, G. N., Gal. Corsini ; le Fils prodigue, Hambourg, Kunsthalle ; le Sac d'un bourg, 1630, Naples, musée de S. Martino) sont nettement influencées par Van Laer. Mais il se détacha bientôt de son maître, négligeant la caricature au profit du pittoresque. Il fut surtout un observateur de la vie populaire,

qu'il se contenta de décrire sans la grandeur d'un Caravage. Ses oeuvres les plus originales se placent dans la 5e décennie du siècle : la Révolte de Masaniello (1648, Rome, Gal. Spada) et le Bain (Rome, coll. Incisa della Rocchetta), où se remarque la collaboration, pour le décor architectural, de Viviano Codazzi, revenu de Naples en 1647 ; l'Abreuvoir (Rome, G. N., Gal. Corsini) ; les Joueurs de mourre (coll. part.). On lui doit également de grandes natures mortes de fruits parfois animées de figures (la Cueillette des grenades, Rotterdam, B. V. B.). Cerquozzi est avec Van Laer le premier des Bamboccianti, créant un courant isolé, parallèle au grand goût baroque, mais fort prisé par les amateurs parti-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

145

culiers ; avec Codazzi, il permit au caravagisme de se survivre encore quelques années et il n'est pas étranger à la manière d'Aniello Falcone, de S. Bourdon et de Velázquez lors du premier voyage de celui-ci à Rome.

CERUTI Giacomo (dit il Pitocchetto),

peintre italien

(Milan 1698 - id. 1767).

Réhabilité assez récemment par la critique, il est considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands peintres italiens du XVIIIe siècle. La majeure partie de son oeuvre, et la plus connue, est composée de peintures de genre et de portraits d'un réalisme dépouillé et d'une grande intensité psychologique (Portrait du comte G. M. Fenaroli, Corneto, Lombardie, coll. du comte Fenaroli ; Portrait d'un jeune homme fumant, Rome, G. N., Gal Corsini ; la Jeune Fille à l'éventail, Bergame, Accad. Carrara ; Portrait d'une religieuse, Milan, musée Poldi-Pezzoli ; Portrait d'homme, musée de Seattle). Les peintures de genre sont le plus souvent représentées avec des personnages grandeur nature (différence essentielle par rapport aux Bamboccianti du XVIIe s.) : scènes de la vie populaire (Brescia, Pin. Tosio-Martinengo ; Padernello, Lombardie, coll. des comtes Salvadego-Molin), mendiants (pitocchi, d'où le surnom du peintre), représentés seuls (Bergame, coll. Bassi-Rathgeb ; Brescia, coll. Nobili-Seccamani ; Padernello, coll. des comtes Salvadego-Molin) ou en groupe (Brescia, Pin. Tosio-Martinengo ; Padernello, coll. des comtes Salvadego-Molin). Ces peintures étaient souvent réunies en sé-

ries ; l'une d'entre elles, intacte et admirable, est conservée dans cette collection de Padernello. On lui doit aussi des Natures mortes (Brera). À la différence de tant de « peintres de genre », Ceruti exclut toute tentation de souligner l'anecdotique ou le pittoresque, toute tendance à marquer une supériorité de classe par rapport à la réalité populaire qu'il représente. Son observation de la vie des pauvres gens est toujours d'une totale gravité, l'exécution picturale d'un réalisme rude et insistant, mais jamais vulgaire ni pesant. Une telle attitude à l'époque où dominait le rococo ne pouvait guère flatter le goût dominant et explique en partie le silence qui entoura sa carrière et la rareté des renseignements dont on dispose à son sujet. Citons, cependant, celles de ses oeuvres auxquelles se réfère un document ou une date. Le Portrait du comte Giovanni Maria Fenaroli (1724, Corneto, Lombardie, coll. Fenaroli), semble être la plus ancienne. Le talent de l'artiste s'était certainement affirmé à Brescia lorsqu'en 1729 le podestat Andrea Memmo lui commanda 15 « portraits symboliques » pour le Broletto, ancien palais communal dont seul subsiste sans doute un Portrait équestre de commandant (Florence, Fond. Acton). En 1734, Ceruti signe un contrat pour les tableaux d'autel de Gandino (Nativité et Mort de la Vierge). Il est possible que ces tableaux, d'une qualité médiocre et sans rapports stylistiques avec ses « peintures de genre », aient été l'oeuvre d'un autre peintre à qui il aurait pu confier la commande.

La même année, il peint la Madone au rosaire pour l'église d'Artogne, près de Bres-

cia. Après l'exécution du Mendiant (1737, coll. R. Bassi-Rathgeb), il signe un contrat pour les deux pale de l'église S. Antonio à Padoue (1738). En 1739, il figure dans la liste des habitants de cette ville et peint deux grands tableaux ovales avec les Portraits d'un gentilhomme et d'une dame (coll. part.).

À Plaisance, en 1743, il exécute le Portrait d'un condottiere. Enfin, il reçoit un paiement, en 1757, de l'Ospedale Maggiore de Milan pour le Portrait du noble Attilio Lampugnani Visconti. Une exposition a été consacrée à l'artiste (Brescia) en 1987.

CESARE DA SESTO, peintre italien

(Sesto Calende, Lombardie, 1477 - Milan 1523).

C'est l'un des élèves les plus connus de Léonard de Vinci ; Vasari signale sa première activité v. 1505, à la Rocca di Ostia, aux côtés de Peruzzi. Certains auteurs s'appuient sur cette

indication pour lui attribuer une fresque de style vincien, à S. Onofrio à Rome, tandis que d'autres, au contraire, y voient l'oeuvre de Boltraffio. Il travailla certainement avec Léonard de Vinci durant la seconde période milanaise de celui-ci, donnant à ses compositions, chargées de clair-obscur, une plastique un peu lourde (Madone, Brera). À Messine, à partir de 1514, toujours influencé par son maître, il peint l'Adoration des mages (Naples, Capodimonte), où les figures, d'inspiration léonardesque, sont groupées dans une riche mise en scène dérivée de Raphaël. Il laisse inachevée l'imposante Pala de Saint Roch, commandée en 1523 (ce qui en subsiste est conservé à Milan, au Castello Sforzesco) ; son art, tributaire à la fois de Vinci et de Rome, y traduit déjà un goût maniériste dans l'éclat sculptural des formes. C'est à cette époque (et non dix ans auparavant, comme on le pense habituellement) qu'il exécute, sur un fond du Flamand Bernazzano, le grand Baptême du Christ (coll. part.). Il est aussi l'auteur de la Vierge à l'Enfant avec saint Roch et saint Jean-Baptiste de San Francisco (De Young Memorial Museum).

CESARI Giuseppe → ARPIN

CÉZANNE Paul, peintre français

(Aix-en-Provence 1839 - id. 1906).

D'origine aixoise et dauphinoise, ouvrier puis négociant chapelier, le père de Cézanne devient en 1847 banquier, assurant à son fils un avenir dénué de préoccupations financières. De 1852 à 1858, Paul reçoit une solide formation humaniste au collège Bourbon d'Aix. Zola y devient son ami. Ensemble, ils font de longues promenades agitées de rêves et de discussions. Bachelier en 1858, Cézanne entre à la faculté de droit, mais l'échange de lettres qu'il entretient avec Zola l'encourage bientôt à réclamer son indépendance, prétextant une vocation picturale qui semble alors reposer avant tout sur le mirage intellectuel de la capitale. Les Quatre Saisons (1860, Paris, Petit Palais) dont il décore le « Jas de Bouffan », maison de campagne que son père vient d'acquérir, témoignent surtout d'une juvénile maladresse. À Paris, en 1861, il fréquente l'Académie Suisse, reçoit les conseils de son compatriote Villevieille, mais

son inexpérience le décourage : il revient à la banque paternelle pour peu de temps, sa vocation de peintre s'étant définitivement affirmée. De 1862 à 1869, entre Paris et Aix, Cézanne, qui ne connaissait que les caravagesques des églises aixoises et les collections importantes, mais peu actuelles, du musée Granet, assiste

au conflit opposant l'éclectisme cultivé et fade des milieux officiels au réalisme révolutionnaire de Courbet, de Manet et des « refusés » de 1863. Conciliation anachronique de l'art des musées et du modernisme, l'oeuvre de Delacroix apparaît alors, à la rétrospective de 1864, comme un ultime vocabulaire où puiser ses justifications. Perméable à ces influences variées, il participe aux réunions du café Guerbois et est ébloui par le lyrisme de Géricault ou de Daumier.

LA PHASE BAROQUE. Cézanne traduit ses débordements et ses angoisses dans ce qu'il appelle sa manière « couillarde ». En une pâte éclatante et boueuse, lourde de noirs épais, brutalement maçonnés, il évoque les scènes de genre érotiques et macabres que lui inspirent les baroques italiens et espagnols ou tel de leurs imitateurs, comme Ribot (Le Festin, v. 1867-1872 ; la Madeleine, 1869, musée d'Orsay ; l'Autopsie, 1867-1869). Plus tenus, ses portraits et ses natures mortes témoignent alors d'une force et d'une intensité surprenantes (Le Nègre Scipion, 1865, musée de São Paulo ; Portrait d'Empereur, 1866, musée d'Orsay ; L'Oncle Dominique, 1866, musée d'Orsay ; Metropolitan Museum ; Le Père de l'artiste, Washington, N. G. ; la Pendule noire, 1869-1871, coll. Niarchos). Se trouvant à l'Estaque (1870) au moment où éclate la guerre entre la France et l'Allemagne, Cézanne ignorera le conflit jusqu'à la fin des hostilités. Il y peint sur le motif de nombreux paysages aux plages colorées, audacieusement composés (La Neige fondante à l'Estaque, 1870, Zurich, coll. Bührle). Cette période souvent méconnue fut l'objet d'une exposition en 1988 (Londres, Paris, Washington).

CONTACTS AVEC L'IMPRESSIONNISME.

Prêt à assimiler les recherches des impressionnistes, il s'installe en 1872-1873 auprès de Pissarro, à Auvers-sur-Oise, et subit son influence. Humainement détendu auprès de sa compagne, Hortense Fiquet, qui vient de lui donner un fils, et de ses amis Guillaumin, Van Gogh et surtout le docteur Gachet, Cézanne substitue en petites touches beurrées le « ton au modelé », définissant dans des paysages comme la Maison du pendu (1873, musée d'Orsay) ou des natures mortes telles que le Buffet du musée de Budapest (1873-1877) un univers personnel fortement animé, mais toujours soumis aux exigences du tableau. Réservant l'analyse psychologique aux autoportraits riches de défiance et de passions (anc. coll. Lecomte, v. 1873-1876 ; Washington, Phillips Coll., v. 1877), Cézanne observe simplement la cadence des volumes et des tons dans l'espace pictural. L'assise géométrique de Madame

Cézanne au fauteuil rouge (1877, Boston, M. F. A.), le dialogue serein de la Nature morte au vase et aux fruits (v. 1877, Metropolitan Museum), l'ordonnance des arbres du Clos des Mathurins (v. 1877, Moscou, musée Pouch-
downloadModeText.vue.download 147 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

146

kine) témoignent de préoccupations identiques, que le peintre s'attachera désormais à résoudre. Prétextes à variations rythmiques, les corps résolument déformés de la Lutte d'amour (1875-1876) rappellent Rubens et Titien, comme les Baigneurs et Baigneuses qu'il commence dès lors. En 1874, Cézanne avait participé à la première exposition des impressionnistes chez Nadar ; il présente en 1877 16 toiles et aquarelles à l'exposition impressionniste de la rue Pelletier. Blessé par les ricanements de la presse et du public, il s'abstiendra désormais d'exposer avec ses amis.

LA MATURITÉ. Instable, l'artiste passe à Paris ; parfois présent au café de la Nouvelle-Athènes, il est plus souvent provincial : chez Zola, à Médan, en 1880 (son père, hostile à sa vie familiale, lui ayant coupé les vivres) ; chez Pissarro, à Pontoise, en 1881 ; avec Renoir à La Roche-Guyon, puis à Marseille, où il rencontre Monticelli, en 1883 ; avec Monet et Renoir, à l'Estaque, en 1884 ; chez Chocquet, à Hatten-ville, en 1886.

Période de maturité féconde, où Cézanne, s'écartant des impressionnistes, maîtrisant sa touche, reprend sans cesse le même motif. Soucieux de « faire du Poussin sur nature » en traitant la nature « par le cylindre et par la sphère », il ordonne autour du cristal bleuté de la Sainte-Victoire (1885-1887, Londres, N. G. ; Metropolitan Museum) la cadence et l'ondoiement ocre et vert des terres et des pins, morcelle et balance les facettes des murs de Gardanne (1886, Merion, Barnes Foundation) et des rochers aixois (1887, Londres, Tate Gal.), anime de réseaux linéaires l'espace opaque de la mer à l'Estaque (1882-1885, Metropolitan Museum ; musée d'Orsay ; 1886-1890, Chicago, Art Inst.), dresse dans l'air vibrant l'abstraction du Grand Baigneur (1885-1887, New York, M. o. M. A.). L'harmonie légère du Vase bleu (1885-1887, musée d'Orsay) semble conserver la miraculeuse attention des aquarelles où Cézanne indique d'un fin tracé, soutenu d'une touche frêle, le rythme retenu. Très nombreuses (Venturi en signale plus de 400),

mais connues d'un cercle restreint de collectionneurs tels que Chocquet, Pellerin, Renoir, Degas ou le comte Camondo, ces aquarelles ne furent guère remarquées avant l'exposition qui leur fut consacrée par Vollard en 1905. Citons seulement quelques exemples remarquables : la Route (1883-1887, Chicago, Art Inst.), le Lac d'Annecy (1896, Saint Louis, Missouri, City Art Gal.), les Trois Crânes (1900-1906, Chicago, Art Inst.), le Pont des Trois-Sautets (1906, musée de Cincinnati).

DIFFUSION DE L'OEUVRE. Irritable et défiant, très isolé depuis 1886, année de la mort de son père et de sa rupture définitive avec Zola, dont l'Œuvre, qui le prenait en partie pour modèle, l'avait blessé, Cézanne n'est connu que des rares initiés qui entraînent, de 1887 à 1893, chez le père Tanguy ou qui lisaient les textes confidentiels de Huysmans (la Cravache, 4 août 1888) et de É. Bernard (Hommes d'aujourd'hui, 1892). Mystérieux, l'artiste connaît pourtant quelque notoriété. Conduits par Gauguin, É. Bernard et P. Sérusier, Maurice Denis et les nabis subissent dès lors profondé-

ment son influence ; il peut exposer une toile à l'Exposition universelle de 1889, est invité aux XX, à Bruxelles, en 1890. Les 100 toiles présentées en 1895 par Vollard retiennent vivement l'attention, provoquant une hausse des cours, sensible de 1894 (ventes Druet et Tanguy) à 1899 (vente Chocquet). En 1900, 3 oeuvres figurent à l'Exposition universelle, tandis que le musée de Berlin acquiert une toile.

LA DERNIÈRE PÉRIODE. Cézanne exécute alors, avec une sensibilité moins crispée, un ensemble d'oeuvres capitales qui opposent au brillant éphémère impressionniste « quelque chose de solide comme l'art des musées ». De l'immuable ampleur de la Femme à la cafetière du musée d'Orsay (v. 1890), au jeu dynamique et maîtrisé de compositions complexes telles que le Mardi gras (1888, Moscou, musée Pouchkine) ou l'importante série des Joueurs de cartes, sans doute inspirée du Le Nain du musée d'Aix (1890-1895, Merion, Barnes Foundation ; Metropolitan Museum ; Londres, Courtauld Inst. ; musée d'Orsay), il s'affirme peintre au-delà du quotidien. Analyse souvent chargée d'émotions, qui noie de pénombres mauves et brunes le charme réfléchi du Garçon au gilet rouge (1890-1895, Zurich, coll. Bührle), la gravité inquiète du Fumeur accoudé (1890, musée de Mannheim), la présence de Vollard (1899, Paris, Petit Palais), l'air gorgé d'harmonies bleues du Lac d'Annecy (1896, Londres, Courtauld Inst.).

Sensible à la ferveur des jeunes peintres (É. Bernard, Ch. Camoin viennent le voir ; M. Denis expose aux Indépendants de 1901 son Hommage à Cézanne), enfin reconnu au Salon d'automne de 1903, où il expose 33 toiles, Cézanne s'acharne à « réaliser comme les Vénitiens », en un lyrisme plus exalté, les thèmes qui l'obsèdent, reprenant sans cesse ses Baigneurs (1900-1905, Merion, Barnes Foundation ; Londres, N. G.), résumés dans l'ample architecture de son chef-d'oeuvre, les Grandes Baigneuses du Museum of Art de Philadelphie (1898-1905). Au rythme allusif et nerveux du pinceau, l'hallucinante vibration du Château noir (1904-1906, Washington, N. G.), l'angoisse du Portrait de Vallier (1906), les ultimes Sainte-Victoire (1904-1906, Moscou, musée Pouchkine ; Philadelphie, Museum of Art ; Zurich, coll. Bührle) précèdent de peu sa mort, survenue le 22 octobre 1906.

La vision cézannienne, une fois de plus révélée au Salon d'automne de 1907 (57 toiles), annexée et transformée par les cubistes, adoptée par les fauves, répandue à l'étranger (en Angleterre par les expositions postimpressionnistes organisées en 1912 et 1913 par R. Fry ; en Allemagne par l'exposition de Sonderbund à Cologne en 1912 ; en Italie lors de l'exposition romaine Secessione de 1913 ; aux États-Unis par l'exposition de l'Armory Show à New York en 1913), apparaissait dès lors et pour longtemps comme le fondement essentiel de toute analyse picturale.

L'artiste, dont le catalogue comprend environ 900 peintures et 400 aquarelles, est représenté dans la plupart des grands musées du monde entier, notamment à la Barnes Foundation (Merion, Pennsylvanie), au Metropolitan

Museum et au M. o. M. A. de New York, à Paris (Orangerie des Tuileries, Donation Walter-Guillaume, et musée d'Orsay). Une importante rétrospective a été consacrée à Cézanne (Paris, Londres, Philadelphie) en 1995-1996.

CHAGALL Marc, peintre français

d'origine russe

(Vitebsk 1887 - Saint-Paul-de-Vence 1985).

LES DÉBUTS À VITEBSK. Issu d'un milieu modeste, il montre de bonne heure des dispositions pour le dessin et fait ses débuts chez un peintre local, Jehouda Penn. En 1907, il se rend à Saint-Petersbourg et fréquente, outre l'école impériale des beaux-arts, le cours d'art moderne que Bakst vient d'ouvrir et qui lui révèle

certain aspects de la peinture française. Dès lors Paris l'attire : quand un député, Vinaver, lui propose de l'aider d'une petite subvention et lui laisse le choix d'une résidence à Rome ou à Paris, Chagall se prononce en faveur de cette dernière. Dans les tableaux de cette première période, un talent déjà personnel se fait jour. La vie quotidienne de Vitebsk autant que l'esprit et les rites de la doctrine hassidique (elle mettait l'accent sur la valeur d'une effusion à la fois mystique et physique) inspirent des scènes dont la couleur discrète et la mise en page évoquent parfois celles des nabis, mais dont l'irréalisme spontané est le caractère majeur de tout l'oeuvre de Chagall.

PREMIÈRE PÉRIODE PARISIENNE (1910-1914). Arrivé en août 1910 à Paris, Chagall occupe d'abord un atelier impasse du Maine, puis s'installe en 1912 à la Ruche. Il pénètre rapidement dans le milieu artistique de Paris, fait la connaissance de Delaunay et fréquente les vendredis de Canudo, directeur de la revue Montjoie, où il rencontre La Fresnaye, Gleizes, Metzinger, Marcoussis, Lhote, Le Fauconnier (qui le corrigera à l'Académie de la Palette). Il se lie également avec Cendrars et Apollinaire, et les deux poètes s'enthousiasment pour sa peinture. À Van Gogh, aux fauves, Chagall demande d'abord une leçon de couleur, pour lui un élément essentiel (l'Atelier, 1910 ; le Père, 1910-1911) ; il emprunte pourtant au cubisme et à la conception luministe de Delaunay une manière nouvelle de présenter les rapports formels. La composition gagne alors en clarté et en dynamisme, le dessin en fermeté : Moi et le village (1911, New York, M. o. M. A.) est la première synthèse, sur un thème fréquemment traité, du folklore poétique chagallien et des principes en vigueur à Paris ; À ma fiancée (1911, musée de Berne) est riche d'un symbolisme érotique fort rare à cette époque dans le milieu parisien. D'autres importants tableaux indiquent peu après une exploitation plus concertée du cubisme, mais toujours à des fins et par des moyens originaux – teintes saturées soumises au dégradé rapide des valeurs, motifs très solidement construits (À la Russie, aux ânes et aux autres, 1911-1912, Paris, M. N. A. M. ; Le soldat boit, 1912-1913, New York, Guggenheim Museum). Par l'entremise de Guillaume Apollinaire, Chagall rencontre Walden à Paris en 1912, puis expose à Berlin au

premier Salon d'automne allemand (1913) et à Der Sturm (juin-juillet 1914).

SECONDE PÉRIODE RUSSE (1914-1922). Il est à Vitebsk quand la guerre éclate. Il exécute en 1914-1915 plusieurs études de types israélites sur une dominante colorée, tableaux d'une grande expressivité (le Juif en rose, 1914, Saint-Pétersbourg, Musée russe). En 1917, d'abord soutenu par le gouvernement révolutionnaire grâce à Lounatcharsky, commissaire du peuple à l'Instruction publique, qu'il avait connu à Paris, il est nommé commissaire des Beaux-Arts de sa province, et, en 1918, une première monographie lui est consacrée ; mais l'orientation de la politique artistique le déçoit et il s'oppose à Malevitch : il résilie ses fonctions (1920) et quitte Vitebsk pour Moscou, où il collabore au Théâtre juif, peignant de grands panneaux en 1920, conservés à la Gal. Tretiakov (la Musique, la Danse, le Théâtre, la Littérature, etc.) et réalisant décors et costumes pour trois pièces de Scholom Aleïchem (1921). Les tableaux de cette seconde période russe ne diffèrent pas sensiblement des précédents ; ils comprennent une suite de vues de Vitebsk ou de vastes compositions inspirées par son mariage avec Bella (Autoportrait au verre de vin, 1917, Paris, M. N. A. M.), mais quelques-uns témoignent d'une brève et singulière résurgence du cubisme, avec une fidélité inattendue à son esprit (Paysage cubiste, 1919) ou d'expérimentation du travail en pleine pâte (le Père, 1921). Chagall quitte la Russie en 1922.

LE RETOUR EN FRANCE (1923-1941). Il s'arrête à Berlin (1922-1923), où il rencontre Grosz, Hofer, Meidner, Archipenko et s'initie aux divers procédés de la gravure. Il grave alors pour Paul Cassirer les illustrations de son autobiographie, Mein Leben (26 eaux-fortes et pointes-sèches, publiées sans texte à Berlin en 1923 ; la traduction française, Ma vie, sera publiée à Paris en 1931). Cette première expérience de la gravure prélude aux grandes commandes faites par Vollard dès le retour de Chagall à Paris, en septembre 1923 : illustrations pour les Âmes mortes de Gogol (118 eaux-fortes, 1924-1925), les Fables de La Fontaine (100 eaux-fortes, 1926-1931), la Bible (105 eaux-fortes, 1931-1939, dont 39 planches reprises et achevées de 1952 à 1956) ; à l'occasion de cette dernière entreprise, Chagall fit un voyage en Palestine (1931) et alla étudier les gravures de Rembrandt à Amsterdam (1932). Ces ouvrages majeurs, tous trois publiés par Tériade après la Seconde Guerre mondiale, révèlent une intelligence vive de textes fort différents, et l'artiste a subtilement nuancé ses moyens d'expression : verve cocasse et savou-

reuse pour les Âmes mortes, monumentalité atténuée par le clair-obscur pour les protagonistes des Fables, stylisation plus libre, mobile, pour évoquer les grands épisodes bibliques. Chagall fut un moment sollicité par les surréalistes, car Breton estimait fort les tableaux d'avant-guerre, modèles d'une « explosion lyrique totale », et reçut la visite d'Ernst et d'Eluard ; mais cette rencontre fut sans lendemain. Son évolution s'effectuait loin maintenant de la tension conflictuelle caractéristique de ses débuts, et suivant un mode identique

au point de vue graphique comme au point de vue pictural : l'élimination des séquelles de l'écriture cubiste aboutit à la fusion des noirs et des blancs d'une part, à l'interpénétration des tons de l'autre. Chagall fait désormais plus ample connaissance avec la France (séjours en Bretagne, en Auvergne, en Provence, en Savoie) ; le bestiaire familial de Vitebsk s'enrichit de la présence de plus en plus fréquente du poisson et du coq, figurants d'une thématique aux implications symboliques complexes (Le temps n'a pas de rives, 1939-1941, New York, M. o. M. A.). Le bouquet prend aussi une importance croissante, rarement pur prétexte aux jeux de la couleur, plus souvent motif privilégié d'une vision heureuse du monde (les Mariés de la tour Eiffel, 1928). Le climat politique de plus en plus troublé lui inspire la Révolution (qu'il détruisit) en 1937, année où il obtient la nationalité française. L'année suivante, la Crucifixion blanche (Chicago, Art Inst.) inaugure une série plus symbolique et concernant davantage les souffrances du peuple juif. Chagall vit aux États-Unis de 1941 à 1948 ; ce long et douloureux exil (sa femme Bella meurt en 1944) est marqué surtout par les décors et les costumes qu'il exécute pour Aléko (1942) et l'Oiseau de feu (1945), et par les 13 lithographies en couleurs de l'album Four Tales from the Arabian Nights.

VENCE (1950-1956) - SAINT-PAUL (1966). De retour en France, il s'installe à Vence en 1950 ; de nouvelles techniques le sollicitent (céramique et sculpture) et Paris lui inspire une série de tableaux (1953-1956), rêveries poétiques d'une couleur diffuse et cendrée (les Ponts de la Seine, 1953). Chagall fut chargé de nombreuses commandes : céramiques et vitraux pour le baptistère d'Assy (1957), décors et costumes pour Daphnis et Chloé (1958 ; la suite lithographiée paraît en 1961), vitraux pour la cathédrale de Metz (1960-1968) et pour la synagogue de l'hôpital de Jérusalem (1960-1962), décor du plafond de l'Opéra de Paris (1963-1965), mosaïque pour l'université de Nice (Histoire d'Ulysse, 1968) et pour une

place de Chicago (les Quatre Saisons, 1974), vitrail pour l'église Fraumünster à Zurich, vitraux pour la cathédrale de Reims (1974). Les réalisations graphiques sont importantes : lithos en couleurs et en noir pour Cirque (1967), lithos en couleurs pour Sur la terre des dieux (1967), diverses eaux-fortes et aquatintes, 24 bois en couleurs pour Poèmes (Genève, 1968), monotypes à partir de 1961. En juillet 1973, un musée Chagall a été inauguré à Nice. Il est consacré au « Message biblique » et comprend principalement 17 tableaux et leurs esquisses préparatoires, exécutés de 1954 à 1967, les 39 gouaches inspirées par la Bible en 1931, les 105 planches de la Bible gravée (avec les cuivres originaux) et 75 lithographies. L'art de Chagall intègre avec aisance la mobilité affective du fonds slave et judaïque à l'esprit rationnel de l'Occident ; il offre en dernière analyse, avec ses gerbes de fleurs, ses amants blottis dans la nuit bleue ou le demi-jour à l'enseigne du coq ou de la chèvre, l'image d'une réalité réconciliée avec la fable. L'artiste est représenté dans la plupart des grands musées, notamment à Paris

(M. N. A. M.), New York (M. o. M. A. et Guggenheim Museum), Philadelphie (Museum of Art), Londres (Tate Gal.), Amsterdam (Stedelijk Museum). Il a, par deux fois, exposé au Louvre de son vivant : en 1967 (le Message biblique) et en 1977 (62 tableaux de 1967 à 1977).

Une dation (1988) a enrichi les collections nationales françaises de 45 peintures et de quelque 500 dessins partagés entre le M. N. A. M., le musée national Message biblique à Nice et plusieurs musées de province. Parmi les nombreuses rétrospectives consacrées à l'artiste, mentionnons « Marc Chagall, les années russes, 1907-1921 » (musée d'Art moderne de la Ville de Paris) en 1995.

CHAISSAC Gaston, peintre français

(Avallon 1910 - La Roche-sur-Yon 1964).

Cordonnier à Paris en 1934, il s'installe en 1937 chez son frère, rue Henri-Barbusse : dans le même immeuble habitent Otto Freundlich et sa femme, Jeanne Kosnik Kloss, qui lui apprennent à dessiner et à manier la gouache. Avec eux, il découvre l'art abstrait, mais, très tôt, sa personnalité trouve une expression originale. Malade en 1937-1938, il se remet à dessiner au sanatorium : Bête, oiseaux et serpents (1938, gouache) est un des premiers exemples d'éléments imbriqués dont il fera un si large usage. Cordonnier à Clairvivre (Dordogne), village sanitaire, Chaissac développe en 1939 ses premiers thèmes dessinés à l'encre de

Chine (Forme aux quatre visages, 1939 ; Bête s'envolant, 1940), où le motif est traité comme un puzzle recouvert de hachures parallèles. À Saint-Rémy-de-Provence en 1942, il se lie avec Gleizes, Lhote, A. Bloc, l'écrivain Ch. Mauron. En octobre de la même année, il quitte le Midi pour Vix (Vendée), où il se marie. Il exécute en 1942-1943 des dessins sur fond jaspé ou moucheté et aborde vraiment la peinture à l'huile en 1944. Au Salon des surindépendants de 1945, Queneau, Paulhan et Dubuffet remarquent son envoi et il restera avec eux en relations épistolaires. Dubuffet préface en 1947 son exposition à la gal. Arc-en-ciel. De 1943 à 1948, il vit à Boulogne (Vendée), où sa femme est institutrice, puis à Sainte-Florence-de-l'Oie (1948-1960), où Dubuffet et Benjamin Péret lui rendent visite, enfin à Vix. L'art de Chaissac se situe au niveau de la vie quotidienne, que son ingéniosité peuple de « bouquets, masques, portraits... que je peux dire miens ». Ses personnages des années quarante témoignent d'un souci de caractérisation expressive (Tête verte aux doigts piquants, 1944 ; Personnage aux gros yeux, 1946) qui s'épurera après l'expérience des compositions abstraites (1950-1951 ; série de gouaches, 1959) en un signe simplifié de masque (Personnage, 1961-1962, gouache et collage de papier de tapisserie, Paris, M. N. A. M.). Il rencontre dans les objets domestiques – épluchures de courges, chutes de planches, fragments de souches – des stimulants à son inspiration. Objets, totems et tôles peintes, verveuses et drolatiques ; apparaissent à partir de 1953 (les Soeurs siamoises, 1960, huile sur fragments de souche assem-

downloadModeText.vue.download 149 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

148

blés ; Y' a d' la joie, 1961, totem peint, Les Sables-d'Olonne, musée).

À la fin de sa carrière, il a associé avec bonheur gouache et papiers peints, exploitant le contraste entre le raffinement décoratif du papier et l'allure mal équarrie des surfaces franchement colorées portant leurs signes figuratifs (Personnage au chapeau violet sur fond noir, 1963-1964). L'inspiration délibérément « brute » de Chaissac, son intelligence de certaines formes contemporaines font de lui le créateur original d'une « peinture rustique moderne ».

Son oeuvre est représentée à Paris (M. N. A. M.), aux musées de Lyon, de Nantes

(la Cène, 1956-1957), de Saint-Étienne ; le musée de l'abbaye Sainte-Croix, aux Sables-d'Olonne, présente un important ensemble d'oeuvres et gère un centre d'études sur l'artiste. Une rétrospective a eu lieu à Paris (M. N. A. M.) en 1973 et une exposition a été présentée (Francfort, Muséum für moderne Kunst ; Wuppertal, von der Heydt-Museum) en 1996-1997.

CHAMPAIGNE ou CHAMPAGNE

Philippe de, peintre français

d'origine flamande

(Bruxelles 1602 - Paris 1674).

Élève, dans sa ville natale, de Jean Bouillon de 1614 à 1618, il travaille en 1618 dans l'atelier du miniaturiste Michel de Bourdeaux et en 1619 dans celui d'un peintre inconnu à Mons, avant de recevoir à Bruxelles, en 1620, l'enseignement du paysagiste Fouquières. Refusant, en 1621, d'aller dans l'atelier de Rubens, il préfère se rendre en Italie pour y achever sa formation et choisit à cet effet non la route d'Allemagne, habituellement suivie par les peintres flamands, mais la route de Paris, où il arrive en 1621. Champaigne entre alors dans l'atelier de Lallemant, sur les dessins de qui il peint, en 1625, une Sainte Geneviève implorée par le Corps de Ville destinée à l'église Sainte-Geneviève-du-Mont, à Paris (auj. à l'église de Montigny-Lemcoup, Seine-et-Marne). Logé au collège de Laon, où habite également Poussin, à qui il donne un paysage de sa main, il contribue, par des paysages également, sous la direction de Nicolas Duchesne, à la décoration du palais du Luxembourg (1622-1626). En 1627, il regagne Bruxelles, et peut-être y serait-il demeuré si Claude Maugis, intendant de Marie de Médicis, ne lui avait offert la succession de Duchesne avec le titre de peintre ordinaire de la reine mère et valet de chambre du roi, une pension annuelle de 1 200 livres et un logement au Luxembourg. Séduit par ce travail et ces avantages, Champaigne revient le 10 janvier 1628 à Paris, où il épouse, le 30 novembre, la fille de Duchesne. Où en est-il de son art lors de son retour à Paris ? Bien qu'il ne soit pas à proprement parler flamand, sa formation première se rapproche de celle des peintres flamands. Certains de ses tableaux les plus anciens, les Trois Âges de 1627 (coll. part.) et l'Enfant au faucon (attribution discutée, Louvre), le montrent voisin d'un Cornelis de Vos. On pense aux études de têtes de Jordaens en face de celle que conserve de lui le musée

de Dijon. Sans doute ce fonds flamand se fera-t-il, au cours des années, de moins en moins apparent ; il ne sera pas renié pour autant : paysagiste, Champaigne n'oubliera jamais la leçon de Fouquières ; portraitiste, il excellera dans le rendu des carnations et des étoffes comme Van Dyck ; peintre sacré et décorateur, il ne dédaignera pas une certaine opulence ; et partout il affectionnera le beau métier sensuel qui était celui des peintres des Pays-Bas méridionaux. Mais son passage par l'atelier de Lallemant l'a frotté au maniérisme et lui a fait contracter un goût, très français, de l'ordre et du style ainsi que l'amour d'une réflexion et d'une discipline qu'a peut-être développées le commerce de Poussin. Il en résulte un art sinon délibérément éclectique, du moins composite, d'autant que, sans être allé en Italie, Champaigne n'ignore néanmoins ni le caravagisme, ni le classicisme des Carrache, ni le néo-vénitienisme, ni les recherches baroques, toutes tendances dont on trouve les traces dans les tableaux que Marie de Médicis lui avait fait exécuter, ainsi qu'à son atelier, en 1628-1629, pour le carmel du faubourg Saint-Jacques de Paris : la Nativité (musée de Lyon), la Présentation au Temple (musée de Dijon), la Résurrection de Lazare (musée de Grenoble), l'Assomption (Gréoux-les-Bains, chapelle de Rousset) et la Pentecôte (église de Libourne). Doté, en janvier 1629, de « lettres de naturalité » et apprécié par la reine mère, il l'est aussi de Louis XIII, qui lui commande, en 1634, une Réception du duc de Longueville dans l'ordre du Saint-Esprit (musée de Toulouse). Il semble être également le peintre favori de Richelieu, qui le charge de décorer, v. 1630, au Palais-Cardinal, la galerie des Objets d'art et la galerie des Hommes illustres, tâche qu'il partage avec Vouet. De sa contribution à la décoration de la galerie des Hommes illustres, trois oeuvres seulement sont parvenues jusqu'à nous : le Gaston de Foix (Versailles), le Monluc (coll. du duc de Montesquiou-Fezensac) et le Louis XIII dit à la Victoire (Louvre).

Bien qu'il ait refusé, en 1635, d'aller diriger les travaux de décoration du château de Richelieu, le cardinal ne lui retirera jamais sa faveur, laissera Lemercier lui passer la commande, en 1641, des décorations de l'église de la Sorbonne et posera à plusieurs reprises devant lui (Louvre, Chantilly, Varsovie, Londres).

Peintre officiel de la Cour (le roi le charge, en 1637, de peindre le Voeu de Louis XIII, musée de Caen), il est également très apprécié de l'Église. C'est ainsi qu'en 1631-1632 il décore de peintures murales le couvent des Filles-du-Calvaire, proche du Luxembourg, et le carmel de la rue Chapon, pour qui il peint également une

Ascension et une Pentecôte, que, v. 1636, il exécute une Annonciation (musée de Caen) pour la chapelle de Masle à Notre-Dame de Paris et que, v. 1638, il décore le retable de Saint-Germain-l'Auxerrois d'une Assomption (musée de Grenoble) et de deux admirables figures de Saint Germain et de Saint Vincent (Bruxelles, M. R. B. A.).

La mort de Richelieu (1642) et celle de Louis XIII (1643) n'arrêtent pas la faveur de Champaigne, que consacre sa participation, en 1648, à la fondation de l'Académie royale

de peinture et de sculpture. Il « tire », comme on disait alors, à plusieurs reprises Louis XIV (dessin au Louvre) et travaille pour Anne d'Autriche : soit, en 1645, au couvent du Val-de-Grâce, pour lequel il peint en particulier une Assomption (musée de Marseille) et 4 paysages illustrés de scènes tirées des Pères du désert, traduits par Arnauld d'Andilly (Louvre, musée de Tours et Mayence, Mittelrheinisches Landesmuseum), soit, en 1646, au Palais-Royal, où il décore l'oratoire de la reine d'un Mariage de la Vierge (Londres, Wallace Coll.) et d'une Annonciation (id.). Il a également la faveur des « clients » de la Régente et du Premier ministre : ainsi Jacques Tubeuf, qui lui fait exécuter des peintures destinées à sa chapelle dans l'église de l'Oratoire, et Colbert, dont il peint, en 1655, un admirable portrait (Metropolitan Museum). Mais il ne travaille pas seulement pour eux. Il le fait aussi pour leurs adversaires : par exemple, pour le Corps de Ville parisien, qui lui commande en 1648, 1654, 1657 l'effigie collective du prévôt des marchands et des quatre échevins accompagnés du procureur du roi et du greffier ainsi que le portrait individuel de chacun de ces personnages. Le portrait collectif de 1648 se voit auj. au Louvre. Il est alors un des peintres les plus achalandés de Paris. Le clergé lui demeure fidèle. Il peint en 1648 une Présentation au Temple pour la collégiale Saint-Honoré (Bruxelles, M. R. B. A.) et en 1657 3 scènes de la légende de saint Gervais et de saint Protas pour les tapisseries laissées inachevées par Le Sueur (une au musée de Lyon et deux au Louvre). Sa réputation gagne même la province : en 1644, il exécute une Nativité pour la cathédrale de Rouen (une de ses rares oeuvres encore in situ) et, peu après, une Vision de saint Bruno pour la chartreuse de Gaillon, dont on ne connaît que le dessin préparatoire (Paris, Petit Palais). On peut voir dans cette oeuvre une des premières manifestations de l'amitié particulièrement étroite qui ne cessera plus de lier Champaigne avec l'ordre des Chartreux, pour lequel il travaillera à maintes reprises, exécutant, par exemple, pour

la chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, une Visitation (auj. à l'église de cette ville), pour la Grande-Chartreuse un Christ en croix (musée de Grenoble), et un Enfant Jésus retrouvé au Temple (1663, musée d'Angers) pour la chartreuse de Vauvert à Paris, à qui il légua un Christ en croix (Louvre).

Il n'est pas moins apprécié des grands. Bien qu'un nombre considérable de ses portraits soient perdus, nous savons, par la gravure et par les effigies parvenues jusqu'à nous, que toute la haute société française a posé devant lui entre 1642 et 1660 : prélats comme le cardinal de Retz, l'évêque d'Orléans Netz, l'évêque de Comminges Choiseul, l'évêque du Mans Lavardin, l'Évêque de Belley Camus (musée de Gand) ; grands seigneurs comme le duc de Longueville, le comte d'Harcourt, le duc d'Angoulême ; ministres et secrétaires d'État comme Chavigny, Guénégaud, Le Tellier ; parlementaires comme le Président de Mesmes (Louvre), Omer Talon (Washington, N. G.), Pomponne de Bellièvres (musée d'Aix-en-Provence). Peu de femmes dans cette galerie et peu

downloadModeText.vue.download 150 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

149

d'enfants, à l'exception des Enfants Montmort (musée de Reims) ; des artistes, en revanche, et des « intellectuels » comme le poète Voiture, l'architecte Jacques Lemercier (Versailles). Ainsi Champagne put-il s'affirmer comme un des plus grands portraitistes de son siècle et l'un des plus originaux. Ne pratiquant jamais le portrait équestre cher à Van Dyck comme à Velázquez, intériorisant le portrait d'apparat, c'est moins l'apparence physique de ses modèles qu'il veut traduire que leur être, leur être permanent, appréhendé dans son essence et même dans cette participation à l'Idée par quoi l'individu prend place dans une catégorie et devient un représentant de l'« humaine condition ». À cet égard, il est bien le contemporain de Descartes et de Pascal, de La Rochefoucauld et de Retz, des grands « moralistes » français de son siècle. Cette consécration, comme maître du portrait et de la peinture sacrée, ne faisant que confirmer le succès qu'il s'était acquis dès avant la mort de Richelieu et de Louis XIII, il n'y aurait ainsi guère de nouveautés dans la vie de Champagne sous le ministère de Mazarin sans trois événements qui se placent entre 1642 et 1646. Le premier – la mort de son fils Claude en 1642 – entraîna le deuxième, l'appel qu'il adresse en 1643 à son neveu Jean-Baptiste

de venir de Bruxelles pour travailler à Paris. Bien plus important, le troisième marque le début des relations entre Champaigne et le milieu de Port-Royal. C'est vraisemblablement par Arnould d'Andilly que ces relations s'établirent v. 1646, date à laquelle il peint le portrait de Martin de Barcos (coll. part.) et celui, posthume, de Saint-Cyran (nombreux exemplaires, le plus beau étant celui du musée de Grenoble). À partir de cette date, les rapports sont étroits entre le peintre et le milieu port-royaliste. En 1648, il met ses deux filles en pension à Port-Royal. La même année, il peint pour Port-Royal de Paris une Cène (Louvre) à laquelle il donnera, en 1652, une réplique pour Port-Royal des Champs. Un Saint Bernard et un Saint Benoît (perdus) avaient précédé cette Cène à Port-Royal des Champs, où elle sera rejointe, dès avant 1654, par un Christ mort (Louvre), puis par un Bon Pasteur (musée des Granges) et un Ecce Homo (id.), tandis qu'une Samaritaine (musée de Caen), une Madeleine (musée de Rennes), un Saint Jean-Baptiste (musée de Grenoble) venaient retrouver la Cène de 1648 à Port-Royal de Paris. Dotant de frontispices divers livres sortis de plumes jansénistes, il « tire » également quatorze fois les gens de Port-Royal, souvent d'après leurs masques funéraires, quelquefois ad vivum, mais alors généralement à leur insu : jamais leur humilité n'eût consenti à ce qu'on les portraiture. Outre les effigies de Saint-Cyran et de Barcos, il a laissé : d'après les directeurs de Port-Royal, celles de Singlin et de Sacy ; d'après les « solitaires », celles d'Antoine le Maître, d'Arnould d'Andilly (1667, Louvre) et de Pontis ; d'après les religieuses, celles de la Mère Angélique (1654, Louvre), de la Mère Agnès et de Soeur Catherine de Sainte-Suzanne Champaigne, ces deux portraits étant les études en vue de l'Ex-Voto de 1662 (Louvre), par lequel il voulut remercier Dieu de la guérison miracu-

leuse de sa fille Catherine, le 7 janvier 1662. La galerie port-royaliste de Philippe de Champaigne n'est donc pas très abondante, non plus que les tableaux sacrés peints pour les deux monastères ; mais c'est là qu'il a atteint aux sommets de son art.

Cet art, comment le définir en ces années 1643-1662 ? S'il lui arrive de suivre le mouvement général du Paris de l'époque – celle de La Hyre et de Le Sueur – vers un goût plus épuré, un ordre plus dépouillé, un classicisme plus sévère, il lui arrive aussi de sacrifier encore (ainsi dans les scènes de la Légende de saint Génais et de saint Protas) à ce baroque tempéré qui avait défini sa production v. 1629-1630. Avant tout, Champaigne est docile à la

destination de l'oeuvre à réaliser. Mais on sent bien que, maintenant, les ouvrages où il est le plus à l'aise sont ceux où il donne libre cours à son penchant pour l'austérité, à son sentiment de la spiritualité, voire de la vie contemplative. Comme il ne pouvait guère le faire davantage que dans ceux qu'il destinait à Port-Royal ou aux jansénistes, il n'est pas étonnant que ce soit là qu'il ait livré le meilleur de lui-même. Le sommet de sa peinture sacrée, c'est peut-être ce Christ mort étendu sur son linceul (Louvre), dont il est instructif de comparer la noblesse, la réserve et l'intériorité avec l'expressionnisme de celui, si fameux, de Holbein ; et les cimes de sa production de portraitiste, nul doute que ce ne soient ces effigies des religieuses et des directeurs de Port-Royal, l'Ex-Voto de 1662 se trouvant au confluent de ces deux veines privilégiées et occupant, de ce fait, la place suprême dans son art.

De cet art, il semble qu'à partir de 1662 la fécondité se tarisse. Sans doute Louis XIV lui commande-t-il une Réception du duc d'Anjou dans l'ordre du Saint-Esprit (connue par la réplique qu'en fit Carle Van Loo, au musée de Grenoble) et le charge-t-il, en 1666, ainsi que son neveu, de décorer l'appartement du Grand Dauphin aux Tuileries. Le goût de la jeune Cour n'en semble pas moins se détourner de lui comme du « barbon » Corneille. Homme d'une époque alors révolue, il ne s'accorde guère avec celle qui se crée. Symptômes significatifs, ses conférences à l'Académie sur l'Éliézer et Rébecca de Poussin (1666) et sur la Vierge au lapin de Titien (1671) lui valent une polémique avec Le Brun et ses fidèles. Une exposition, Philippe Champaigne et Port Royal a été présentée (musée national des Granges de Port-Royal) en 1995.

Son neveu, Jean-Baptiste (1631-1681), fut son élève, puis son collaborateur, avant de prendre sa succession à sa mort, en 1674, à la tête de l'atelier familial. Il travailla à des décors aux Tuileries (Éducation d'Achille et l'Aurore, Louvre) et à Versailles (plafond du Salon de Mercure, 1672). Il est avec Nicolas de Plattenmontagne l'auteur d'un remarquable double portrait les représentant tous deux (1654, Rotterdam, B. V. B.).

CHANCI.

Altération du vernis d'un tableau sous forme de moisissures blanches et farineuses dues à

l'action de l'humidité sur certain vernis, qu'elle décompose en superficie ou en profondeur.

Le chanci forme une sorte de voile blanchâtre plus ou moins opaque sur la surface picturale. Pour lui rendre son rôle protecteur et sa transparence, on doit procéder à une « régénération » du vernis.

CHARDIN Jean-Siméon, peintre français

(Paris 1699 - id. 1779).

La carrière de Chardin s'est entièrement déroulée à Paris, entre la rue de Seine, où il est né, les rues Princesse et du Four, où il occupera plusieurs logements, et le Louvre, qu'il habita de 1757 à sa mort.

Élève de Pierre-Jacques Cazes, Chardin entre ensuite dans l'atelier de N. Coypel. En 1724, il est reçu maître peintre à l'Académie de Saint-Luc. Quatre ans plus tard, il expose place Dauphine plusieurs natures mortes, dont la Raie (Louvre). Toujours en 1728, l'Académie lui ouvre ses portes, grâce, semble-t-il, à l'appui bienveillant de N. de Largillière, auteur, actuellement quelque peu méconnu, d'admirables natures mortes. Reçu et agréé le même jour, il offre la Raie et le Buffet (Louvre) à l'Académie et en suivra dorénavant fidèlement les séances. En 1731, il épouse Marguerite Saintard, avec qui il était fiancé depuis 1720. La même année naît un fils, Pierre-Jean, dont son père voudra, en vain, faire un peintre d'histoire. Malgré ses premiers succès, Chardin est obligé d'accepter des tâches « peu satisfaisantes ». Ainsi, Jean-Baptiste Van Loo l'engage-t-il à ses côtés pour la restauration de la Galerie François-Ier à Fontainebleau. C'est durant cette même période que Chardin se tourne vers le tableau de figures, la scène de genre à la manière des Hollandais : Dame cachetant une lettre (1733, Berlin, Charlottenburg). En 1735, l'artiste perd sa femme. L'inventaire après décès de celle-ci révèle une certaine aisance. En 1737, le Salon, qui n'avait plus eu lieu depuis 1704, sauf en 1725, présente 8 tableaux du peintre. Chardin y exposera fidèlement jusqu'à l'année même de sa mort.

De 1738 environ datent quelques-unes de ses plus charmantes représentations de l'enfance : le Jeune Homme au violon, l'Enfant au toton (tous deux au Louvre). Il est présenté à Louis XV en 1740 et offre au roi la Mère laborieuse et le Bénédicté (tous deux au Louvre). En 1744, il épouse en secondes noces Marguerite Pouget, qu'il devait immortaliser par le pastel du Louvre de trente ans postérieur. Ces années marquent l'apogée de sa réputation. Louis XV paie 1 500 livres la Serinette (Louvre), le seul tableau de l'artiste que le roi ait acquis.

Ses collègues de l'Académie, en témoignage de confiance, le chargent officieusement (1755) puis officiellement (1761) de l'« accrochage » des tableaux du Salon. Cette mission, dont il s'acquitte avec humour, lui permet de mettre en valeur les oeuvres qu'il aime et d'entrer en contact avec Diderot, qu'il se plaira à guider.

Jusqu'en 1770, la réputation de Chardin dans les genres dont il s'est fait une spécialité est grande et sa vie paisible. Mais, à cette date, J. B. M. Pierre devient le tout-puissant directeur de l'Académie, écartant les protecteurs

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

150

de Chardin, et les dernières années du peintre sont difficiles. Il démissionne de ses différents postes à l'Académie ; la critique s'étonne, certes, devant ce « vieillard infatigable », ce « phénomène pittoresque », et devient sévère. Sa vue baisse, l'obligeant à se tourner vers le portrait au pastel (quatre au Louvre), et Chardin meurt dans une indifférence quasi générale qui devait durer presque un siècle.

« ... Un jour, un artiste fait grand étalage des moyens qu'il employait pour purifier et perfectionner ses couleurs. M. Chardin, impatient de ce bavardage de la part d'un homme à qui il ne reconnoissoit d'autre talent que celui d'une exécution froide et soignée, lui dit : "Mais qui vous a dit qu'on peignît avec les couleurs ? - Avec quoy donc ? répliqua l'autre, fort étonné.

- On se sert des couleurs, reprit M. Chardin, mais on peint avec le sentiment." » C'est ainsi que Cochin parlait de son ami dans une lettre qu'il envoyait, au lendemain de sa mort, à Haillet de Couronne, qui devait prononcer l'éloge funèbre du peintre devant l'académie de Rouen, dont il avait été membre. En effet, c'est ce sentiment qui différencie l'art de Chardin de celui de ses nombreux contemporains, spécialisés comme lui dans ces genres - alors considérés comme mineurs - de la nature morte et de la scène de genre. Chardin a en effet deux registres qu'il pratique tour à tour. Et si, dans la scène de genre, il se tourne de préférence vers les exemples hollandais, qu'il interprétera à sa manière (à une autre échelle et sans chercher par exemple à rendre avec minutie les nuances du satin), dans ses natures mortes (il convient de donner une place à part à l'unique Bouquet de fleurs de la N. G. d'Édimbourg), c'est l'exemple d'un Fyt, de ses émules

francisés, tel Pieter Boel, ou encore d'un Largillière qui semble avoir guidé ses premiers pas. Pourtant, le problème de l'évolution paraît, en ce qui concerne Chardin, d'importance secondaire. Les natures mortes d'avant 1730 (un bel ensemble au musée de Karlsruhe) se reconnaissent à un faire particulièrement gras, à une mise en page moins équilibrée, à une construction moins rythmée, et les figures de genre des années 1740 (la Pourvoyeuse, 1739, Louvre ; la Gouvernante, id., Ottawa, N. G.) sont particulièrement savantes dans la juxtaposition des plans et évitent le détail anecdotique. Mais l'essentiel est ailleurs : peintre de la vie bourgeoise, Chardin est surtout peintre de la « vie silencieuse », des objets les plus familiers comme de leurs usagers. Jamais l'artiste ne sera plus grand toutefois que devant la mort, et l'émotion qui se dégage de toiles comme le Lapin mort (musée d'Amiens) ou le Lièvre au chaudron (Stockholm, Nm) est obtenue sans aucune concession à la facilité de l'anecdote ou à l'effet. Une composition comme la Serinette (Louvre et New York, Frick Coll.) est un chef-d'œuvre d'intimisme « hollandais » élégant et bourgeois, traduit à la française, et le Bocal d'olives (1760, Louvre) comme la Brioche (1763, id.) sont des chefs-d'œuvre d'illusion et de vérisme que Diderot admirait déjà : « Vous revoilà donc, grand magicien, avec vos compositions muettes... comme l'air circule autour de ces objets... C'est une vigueur de couleurs

incroyable, une harmonie générale, un effet piquant et vrai, de belles masses, une magie de faire à désespérer, un ragoût dans l'assortiment et l'ordonnance ; éloignez-vous, approchez-vous, même illusion, point de confusion, point de symétrie non plus parce qu'ici il y a calme et repos. » En 1765, il reçoit commande par le marquis de Marigny de trois dessus-de-porte (deux – Attributs de la Musique, Attributs des Arts – sont au Louvre). Enfin, les pastels (Autoportraits du Louvre de 1771 et de 1775 ainsi que celui non daté, et le Portrait de son épouse, 1775, id.) terminent cette carrière par une note d'analyse psychologique jusqu'alors absente.

On estime à plus de 1 000 le nombre de toiles exécutées par Chardin durant sa longue carrière, ce qui surprend de la part d'un peintre que ses contemporains accusent souvent de « paresse ». Avec plus de 30 tableaux provenant en majeure partie de la collection Lacaze, le Louvre est le musée le plus riche en Chardin. Les musées de Stockholm, Karlsruhe, Glasgow, le musée Jacquemart-André et le musée de la Chasse à Paris possèdent, eux aussi, de beaux ensembles d'œuvres de l'artiste. Deux rétrospectives lui ont été consacrées, en 1979 (Paris,

Cleveland, Boston) et en 1999-2000 (Paris, Düsseldorf, Londres, New York).

CHARLIER Jacques, artiste belge

(Liège 1939).

Il apprend à peindre à l'âge de 15 ans, en auto-didacte, en retransposant à peu près toute la peinture moderne. De 1957 à 1977, il travaille au Service technique provincial de Liège. Ses thèmes favoris, traités de façon humoristique, sont : l'art, l'art par rapport à l'art, le monde de l'art. Vers 1960, ses premières expositions sont une mise en scène d'objets récoltés dans les brocantes ; vers 1970, il réalise des photographies de vernissage, des romans-photos, des dessins humoristiques, des expériences musicales (le groupe After-Punk Terril). Les années quatre-vingt correspondent aux grandes satires picturales, où il a recours aux cadres d'époque, aux craquelures (Peinture pirate, 1989). En 1983, son oeuvre fait l'objet d'une rétrospective à Bruxelles, au palais des Beaux-Arts ; il participe à l'exposition « l'Art en Belgique : un point de vue », musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1990.

CHARLTON Alan, peintre britannique

(Sheffield 1948).

Après avoir effectué ses études à la Sheffield School of Arts en 1965-1966 puis à la Camberwell School of Art et à la Royal Academy de Londres de 1966 à 1972, Alan Charlton apparaît comme le meilleur représentant de l'école britannique de la peinture monochrome. Couleur uniforme, grands formats et châssis découpés, mais à l'intérieur du champ pictural : carrés évités, fentes médianes longitudinales, pourtour formant un cadre. Ses dessins sont à cet égard très révélateurs de sa démarche dans leur précision et leur objectivité conceptuelle. Charlton va ensuite passer à l'utilisation du polyptyque en réalisant ses peintures monochromes sur des châssis différents et en juxtaposant des modules : rectangles horizontaux superposés,

panneaux verticaux disposés en série sur le mur ou dans l'angle de la pièce (présentation à la Gal. Liliane et Michel Durand-Dessert en 1986). Il commence à exposer dès 1972, dans un contexte très marqué par l'art conceptuel, ses premiers tableaux monochromes gris (Whitechapel Art Gal., Londres ; Konrad Fisher, Düsseldorf). Variété des formats, d'une exposition ou d'une période à l'autre, diversité des rythmes, austérité et raffinement de la gamme colorée, conception originale et

dynamique de l'espace, rigueur de la démarche, telles sont les caractéristiques de l'abstraction très conceptuelle que pratique Alan Charlton depuis 1972 (exposition au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1989). Son oeuvre est représentée dans de nombreuses collections particulières et publiques en Grande-Bretagne et en Europe, à Lyon (musée Saint-Pierre) et au musée de Grenoble.

CHARRETON → QUARTON Enguerrand

CHASE William Merritt, peintre américain

(Williamsburg,auj. Ninevah, Indiana, 1849 - New York 1916).

Il étudia tout d'abord avec Benjamin Hayes à Indianapolis (1868) et J. O. Eaton à New York à la N. A. O. (1870) avant de se rendre en Allemagne, en 1872, où, bien qu'élève de Karl von Piloty et d'Alexander Wagner à la Münchner Akademie, il subit surtout l'influence de Wilhelm Leibl (1872-1876). Il visita ensuite l'Italie, en particulier Venise, avec Duveneck et Twachtman, alors également à Munich. Il revint à New York en 1878 et consacra une grande partie de sa vie à enseigner, tout d'abord à l'Art Students League, puis à la Chase School of Art, qu'il fonda en 1896 (connue aussi sous le nom de New York School of Art, 1898-1908), à la Pennsylvania Academy of Fine Arts, et enfin à la Summer School, qu'il créa à Shinnecock, Long Island, tous lieux d'un enseignement rompant avec la tradition. Charles Sheeler, Morton Schamberg et Georgia O'Keeffe furent au nombre de ses élèves. Ses activités de professeur, des voyages en Europe, ne l'empêchèrent pas de laisser une production considérable (plus de 2 000 oeuvres), qui atteste une grande fermeté de style. Il peignit portraits et natures mortes (surtout à ses débuts) aussi bien que scènes d'intérieur et paysages. L'influence des maîtres anciens qu'il admirait – Hals, Velázquez, Tintoret –, liée aux pratiques de l'école de Munich, se retrouve dans une toile telle que An English Cod (1904, Washington, Corcoran Gal.), brossée avec vigueur et brio. Ses paysages (Near the Beach, 1895, musée de Toledo) révèlent l'influence de l'impressionnisme (Chase encourageait ses étudiants à peindre en plein air), mais n'en acceptent cependant pas tous les principes.

Chase fut célèbre et honoré de son vivant. Personnalité prépondérante dans le milieu artistique new-yorkais, il conseilla de nombreux collectionneurs (c'est sur son avis que J. A. Weir acheta pour Erwin Davis les deux premiers Manet entrés aux États-Unis, la

Femme au perroquet et l'Enfant à l'épée du Metropolitan Museum de New York). Son oeuvre
downloadModeText.vue.download 152 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

151

est bien représentée dans les musées américains. Une de ses toiles, Jeune Fille en blanc, se trouve au musée d'Orsay.

CHASSÉRIAU Théodore, peintre français

(Sainte-Barbe-de-Samana, Saint-Domingue,

1819 - Paris 1856).

Son père, envoyé de France à Saint-Domingue, redoutant les séditions des Noirs pour sa femme et ses enfants, les installa à Paris en 1822, sous l'égide de son fils aîné. Ce frère, de dix-huit ans plus âgé que le jeune Théodore, encouragea sa vocation artistique extraordinairement précoce et, plus tard, fonctionnaire influent, lui assura le plus intelligent appui.

En 1831, Chassériau entra dans l'atelier d'Ingres, qui, dès la première heure, comprit les dons exceptionnels de cet adolescent, qu'il désira emmener à Rome quand il fut nommé directeur de l'Académie de France en 1834 ; mais la gêne pécuniaire obligea le jeune élève à remettre ce voyage. Il fut alors livré à lui-même, mais, à quinze ans, il était déjà en possession de son métier et lié aux artistes et aux écrivains les plus en vue. Le Salon de 1836 reçut de lui 6 peintures ; 4 d'entre elles - des portraits - sont maintenant au Louvre : la Mère de l'artiste, Adèle Chassériau, Ernest Chassériau, le Peintre Marilhat. Le succès remporté au Salon de 1839 (Vénus marine et Suzanne au bain, Louvre) lui valut une commande dont le gain permit son départ pour l'Italie. Il séjourna six mois à Rome et à Naples. De cette époque date le prodigieux Portrait de Lacordaire (1840, Louvre). En retrouvant Ingres, il s'aperçut de leur dissension. La morbidesse, le charme ambigu, le frémissement coloré des figures de Chassériau parurent au maître, autoritaire et partial, autant de traits d'insoumission à sa doctrine. Pourtant, soit que sa formation initiale l'ait marqué de façon indélébile, soit qu'elle ait répondu à une aptitude innée, Chassériau, tout au cours de sa vie, témoigna de sa dette envers Ingres. Andromède (1840, Louvre), Toilette d'Esther (1842, id.), les Deux Soeurs (1843, id.), Mademoiselle Cabarus (1848, musée de Quimper), le Tepidarium (1853, musée d'Orsay) montrent une sinuo-

sité linéaire alliée à un statisme antique d'esprit ingresque.

Néanmoins, à partir de 1842, de nouvelles tendances s'affirment dans l'art de Chassériau, un attrait grandissant pour la couleur, pour les formes plus mobiles, pour des sujets empruntés à des auteurs goûtés des romantiques, tel Shakespeare (peintures et lithographies tirées d'Othello, 1844). Son voyage en Algérie, en 1846, détermina le choc qui confirma ces inclinations. Son contact avec l'Orient révéla une entente sincère avec la lumière et le mouvement (Cavaliers arabes emportant leurs morts, 1850). La critique voulut voir dans cette expression nouvelle une imitation de Delacroix qui fit, en 1832, un voyage au Maroc, à Alger et en Espagne. L'influence de celui-ci fut indéniable, mais le mot « pastiche » ne peut être prononcé.

Chassériau, artiste au tempérament complexe, sut marier à l'enseignement reçu un exemple diamétralement opposé, créant un oeuvre original. Ce double aspect se fait jour

dans ses grandes peintures murales, partie essentielle de sa production.

À Paris, il décora une chapelle à Saint-Merri (Histoire de sainte Marie l'Égyptienne, 1844), les fonts baptismaux de Saint-Roch (Saint Philippe baptisant l'eunuque de la reine d'Éthiopie, Saint François-Xavier apôtre des Indes et du Japon, 1853), l'hémicycle de Saint-Philippe-du-Roule (Descente de croix, 1855) et l'escalier de la Cour des comptes (1844-1848), son plus prestigieux ensemble, incendié lors de la Commune (d'importants vestiges dégradés par le feu en subsistent au Louvre : la Paix, la Guerre, le Commerce). De l'art de Chassériau émane une sorte de charme mystérieux, suscité en grande partie par le type féminin que des femmes admirées ou passionnément aimées, la soeur de l'artiste Adèle, Alice Ozy (la Nymphé endormit du musée Calvet, Avignon), la princesse Cantacuzène, parmi tant d'autres, lui ont suggéré.

Cet art, à la fois noble et voluptueux, fut la source de l'inspiration de deux grands artistes de la seconde moitié du siècle : Puvis de Chavannes et Gustave Moreau. Grâce, en particulier, aux donations d'un neveu de l'artiste, le baron Arthur Chassériau, le Louvre conserve un ensemble considérable de toiles, d'esquisses peintes et de dessins de Chassériau. Une exposition a été consacrée à Chassériau en 2002 à Paris (Grand Palais) et à New York (Metropolitan Museum).

CHÂSSIS.

Assemblage de pièces de bois ou d'autre matière sur lequel est tendue et fixée, selon différents procédés, une toile à peindre. Sur les châssis en bois, généralement consolidés au revers par des barres, des traverses et des écharpes, la toile est maintenue au moyen de clous, ou broquettes, plantés sur l'endroit (mode de fixation de la première toile tendue sur châssis, comme la Présentation au Temple, de Mantegna, auj. à Berlin), sur la tranche ou sur le revers.

CHEVALET.

Assemblage de pièces de menuiserie servant de support à un tableau en cours d'exécution.

De forme variable (trépied ou bâti vertical reposant sur deux traverses à angle droit), le chevalet est employé pour exécuter des tableaux de moyennes ou petites dimensions, dit « tableaux de chevalet ». La tablette horizontale sur laquelle repose le tableau peut se hausser ou s'abaisser à volonté, au moyen d'un système à crémaillère. Des chevalets plus massifs servent à la présentation, dans les musées ou dans les collections particulières, de tableaux spécialement choisis.

CHIA Sandro, peintre italien

(Florence 1946).

Il étudie à l'Académie des beaux-arts de Florence, où il obtient son diplôme en 1969. En 1970, il s'installe à Rome et fait de nombreux voyages en Europe et en Inde. Ses premières oeuvres sont d'un éclectisme subversif, puis, de 1972 à 1975, il abandonne la peinture pour faire du « conceptualisme magique ». En 1975, il recommence à dessiner, puis retourne à la peinture avec une figuration complexe où le vrai

sujet n'est autre que la peinture. Chia pratique aussi la sculpture (le Peintre poète, 1983, bronze polychrome). Il impose la prédominance des couleurs vives, à la limite du kitsch, et joue sur une texture épaisse ou transparente, tandis que ses sujets multiples développent souvent des thèmes mythiques (Perpétuelle [E] Motion, 1978 ; Oisiveté de Sysiphe, 1981). Il présente des personnages de grand format, souvent figurés en gros plan, parfois en apesanteur dans des paysages colorés, sans topographie précise (Grotte bleue, 1980 ; Événement au café Tintoretto, 1982 ; Figure avec arbre, 1990). Artiste appartenant à la Trans-avant-garde italienne, il tente de remettre au premier plan les valeurs

picturales tout en privilégiant la couleur.

CHINTREUIL Antoine, peintre français

(Pont-de-Vaux 1814 - Septeuil 1873).

Artiste pauvre, de santé précaire, Chintreuil fut un paysagiste isolé. Il fit ses débuts au Salon de 1847. En 1850, il alla habiter Igny (vallée de la Bièvre), puis quelques années plus tard se fixa à Septeuil, près de Mantes. Conseillé à ses débuts par Corot, il témoigna de son influence dans ses premières études, mais très vite s'attacha à une technique différente, s'appliquant, dans un souci de sincérité et de respect vis-à-vis de la nature, à s'effacer devant elle. Il évita, au contraire des paysagistes contemporains, de personnaliser son oeuvre par la « touche ». Il procéda souvent par aplats, d'où découle une certaine monotonie, qui peut passer, à l'inverse du sentiment qui l'animait, pour un manque d'émotion (Pluie et soleil, Salon de 1873, musée d'Orsay). Ses études directes, dont le musée de Pont-de-Vaux montre un ensemble, nous retiennent davantage par leur spontanéité que des oeuvres de Salon plus ambitieuses, comme l'Espace (1869, musée d'Orsay). Le centenaire de l'artiste a été célébré par une rétrospective au musée de Bourg-en-Bresse en 1973.

CHIRICO → DE CHIRICO Giorgio

CHITTUSSI Antonín, peintre tchèque

(Ronov nad Doubravkou 1847 - Prague 1891).

Formé (1866-1876) à Prague, à Munich et à Vienne, il peint d'abord des tableaux de genre et des paysages de Bohême, de Hongrie (1872-1873) et de Bosnie, où il avait été envoyé comme soldat (1878). Déçu par la médiocrité de la vie artistique à Prague, il se rend à Paris (1879), où il passe six ans, en retournant de temps à autre en Bohême pour y peindre et exposer.

Les premiers tableaux qu'il exécute en France révèlent l'influence de Daubigny et de Rousseau. Il expose aux Salons de Paris des motifs de la forêt de Fontainebleau ou des rives de la Seine, ainsi que des paysages de Bohême (la Seine à Suresnes, v. 1885, Prague, G. N. ; Paysage des hauteurs tchéco-moraves, 1882, id.). Malgré l'audience favorable qu'il obtient en Bohême, il reste isolé. Il a pourtant dégagé définitivement le paysage tchèque des schémas romantiques et introduit dans son pays la peinture de plein air en utilisant une technique particulière fine et presque translucide. L'exemple

downloadModeText.vue.download 153 sur 964

de Chittussi exerça une puissante influence sur la génération des paysagistes tchèques des années 1890, notamment sur Slavičk.

CHODOWIECKI Daniel Nikolaus, peintre et graveur allemand d'origine polonaise

(Dantzig 1726 - Berlin 1801).

Établi à Berlin à partir de 1743, Chodowiecki se consacra à la miniature, soit à l'aquarelle, soit sur émail, pour le décor des tabatières. Puis il apprit la technique de l'huile et devint membre de l'Académie en 1764. Sa production peinte, peu importante, céda de plus en plus le pas à son activité de graveur. Si la mimique sentimentale et mélodramatique à la manière de Greuze nuit aux Adieux de Calas (1765, musées de Berlin), gravés en 1768, Chodowiecki est plus à l'aise dans le genre de Watteau : Réunion galante au Tiergarten à Berlin (musée de Leipzig). Enfin, lorsqu'il combine cette amabilité à un intimisme très simple, comme dans la Chambre de l'accouchée (musées de Berlin), il fait preuve d'une fraîcheur sincère et d'une observation pénétrante. On retrouve ces mêmes qualités dans tout l'oeuvre gravé, qui restitue l'environnement familial et social de cet artiste bourgeois (l'Atelier du peintre, 1771). Les quelque 2 000 gravures, d'un format réduit, qu'il exécuta à l'eau-forte, avec une technique minutieuse au trait et au pointillé, étaient destinées à illustrer des almanachs et des livres. Les dessins préparatoires pour les gravures (Voyage de Berlin à Gdansk, 1773 ; le Vicaire de Wakefield, de Goldsmith) sont précis et un peu raides, mais certains dessins (Jeune Fille assise, musées de Berlin) font preuve de sûreté dans le trait et la répartition des effets. Chodowiecki fut nommé directeur de l'Académie royale de peinture de Berlin en 1797.

CHRISME.

Terme d'iconographie chrétienne désignant le monogramme formé soit par la ligature des lettres grecques X et I du nom du Christ, soit, plus souvent, par celle des lettres X et P. Ces monogrammes apparaissent dès le III^e siècle.

CHRISTO (Javacheff Christo, dit), artiste

américain d'origine bulgare

(Gabrovo, Bulgarie, 1935).

Après des études à l'Académie des beaux-arts de Sofia (1952-1956), au cours desquelles il participe aux travaux d'« agencement » du paysage le long du trajet de l'Orient-Express, Christo passe à l'Ouest (1956) et s'installe à Paris (1958). Dans l'ambiance du courant des Nouveaux Réalistes, il réalise ses premiers emballages d'objets, bouteilles, meubles, magazines (Emballage, 1959, Marseille, musée Cantini), sous des plastiques transparents ou des tissus opaques (Panneaux de signalisation emballés, 1963, musée de Mönchengladbach). En 1961, à Cologne, il expose ses premières structures de barils et de rouleaux de papier dissimulés sous une toile goudronnée, barils dont il se sert en 1962 pour le Rideau de fer, où 240 bidons de pétrole barrent la rue Visconti à Paris sur 4,5 m de hauteur. Cet intérêt pour la surface des matériaux se retrouve en 1963 dans les vitrines de magasins oblitérées par des papiers

ou des tissus, suivies, après son installation à New York en 1964, des premières devantures. Après les premiers travaux monumentaux tels que les emballages d'air (Emballage de 5 600 m³ d'air pour la Documenta de Kassel, 1968), Christo, qui depuis 1961 projetait l'emballage d'édifices publics, peut réaliser en 1968 l'emballage de la Kunsthalle de Berne. Passant de l'espace urbain à l'espace naturel, il réalise, dans la lignée du Land Art, l'emballage de deux kilomètres de plages rocheuses en Australie (Little Bay, 1969), suivi en 1972 par le Rideau dans la vallée, à Rifle, Colorado, puis par la Barrière qui court (1976), rideau de tissu de 40 kilomètres de long tendu en Californie. Par la suite, il poursuit ses réalisations d'emballages de monuments urbains (Pont-Neuf 1985, Paris ; Reichstag, Berlin, 1995) ou de lieux naturels (Îles entourées, 1983, Floride), toujours préparés par de très nombreux dessins ou collages, et généralement autofinancés. Présent dans de très nombreuses collections publiques, son oeuvre a fait l'objet d'importantes expositions à Cologne, musée Ludwig (1981), et à Nice (M. A. C.), 1989.

CHRISTUS Petrus, peintre flamand

(mentionné à Bruges à partir de 1444 - Baerle, Brabant, 1473).

On ne possède sur sa vie que les éléments suivants : mentionné à Bruges à partir de 1444, il exécute en 1454 trois copies de la Vierge miraculeuse de Cambrai, s'inscrit en 1462 à la confrérie de « l'Arbre sec » avec sa femme. En

1463 et en 1467, il décore une bannière pour la procession du Saint Sang et, en 1472, il est juré des peintres. L'origine de son style est un problème encore mal expliqué. Il était autrefois admis que seule pouvait l'expliquer la plus étroite collaboration avec Jan Van Eyck. Dès lors, on imaginait volontiers en lui un chef d'atelier devenu indépendant seulement après la mort de son maître, dont il était chargé de mener à bien les oeuvres inachevées. Cette hypothèse a été reprise récemment à propos des documents qui paraissent concerner la Vierge au Chartroux, très eyckienne d'aspect (New York, Frick Coll.) et la réplique qui en fut faite par Christus (musées de Berlin). Son oeuvre est jalonnée de quelques tableaux datés, qui permettent de suivre un temps son évolution. Le Portrait de moine (1446, Metropolitan Museum) est remarquable par l'effet de trompe-l'oeil : sur le parapet qui, à l'exemple de Van Eyck, ferme la composition au premier plan, le peintre a placé une mouche. Le Portrait d'Edward Grymstone (Londres, N. G.), daté de la même année, fait mieux apparaître les orientations de l'artiste : son goût d'une lumière nette, affaiblissant les modelés dans les plans éclairés et les opposant par des lignes sèches aux zones d'ombre. Cette tendance est accusée par une prédilection pour les architectures simples, quasi géométriques. De 1449 date l'important Saint Éloi (Metropolitan Museum, coll. Lehman) : sous le prétexte d'évoquer le patron des orfèvres, le peintre décrit une véritable scène de genre, un jeune couple faisant l'achat d'un anneau dans la boutique du saint. Les souvenirs eyckiens sont sensibles notamment dans les jeux

de reflets et conduisent même à ne pas exclure l'existence d'un prototype du maître flamand. Ils sont cependant associés à une recherche de volumes simples et de gestes raides qui constituent un élément essentiel du style simplificateur de Christus. Ils se retrouvent dans la Nativité (Washington, N. G., coll. Mellon), qui emprunte à Rogier Van der Weyden le thème de l'arc « diaphragme », motif d'architecture marquant au niveau du panneau une ouverture sur la scène représentée. On les reconnaît également dans la Déposition de croix (Bruxelles, M. R. B. A.), dont il existe cependant une petite version (Metropolitan Museum) dans laquelle ils sont moins marqués. Christus trahit dans ces deux oeuvres sa totale incompréhension de l'art de Rogier Van der Weyden : s'il lui emprunte quelques gestes, comme celui de la Madeleine éplorée, l'esprit en a complètement disparu ; le sens du pathétique absent est remplacé par une méditation solennelle et figée. En 1452, Christus signe 2 volets (musées de Berlin), dont l'un reproduit assez fidèlement

la Crucifixion attribuée à Van Eyck (Metropolitan Museum) : il n'en garde cependant ni la finesse ni la qualité de lumière et souligne les éléments anecdotiques de la composition. Un petit panneau du Städel. Inst. de Francfort (la Vierge à l'Enfant assistée des saints Jérôme et François) porte une date autrefois lue 1417 (ce qui avait donné lieu à des hypothèses variées sur la carrière du peintre), mais qu'il convient de lire 1457. Une Vierge à l'Enfant assise dans une chambre (musée de Kansas City) reprend très fidèlement le cadre imaginé par Jan Van Eyck pour la Naissance de saint Jean-Baptiste (Heures de Milan-Turin), mais en conférant à l'architecture, par une lumière plus dure, un aspect quasi méridional. L'oeuvre la plus populaire du peintre n'est pas datée : le Portrait de jeune femme (musées de Berlin) ; le visage, d'un bel ovale, aux yeux légèrement bridés, traité en volumes simples, revêt un caractère mystérieux particulièrement attachant. Il est mis en valeur par la ligne nette d'un hennin court, retenu sous le menton par un bandeau de velours, et se détache sur un fond brun clair. Une autre oeuvre charmante, très caractéristique de l'auteur, est la célèbre Madone à l'arbre sec (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), datable sans doute des alentours de 1462, où l'artiste en revient aux réductions du Gothique international. La Pietà (Louvre) est d'un esprit très différent de celle de Bruxelles ; elle reprend la composition d'une enluminure des Heures de Milan-Turin. On attribue également à Christus une Mort de la Vierge (San Diego, Timken Art Gal.) dont l'art surprenant fait songer à l'Italie ; un voyage de Petrus Christus au-delà des Alpes a souvent été tenu pour probable. Une mention mystérieuse dans les archives milanaises pourrait y faire allusion. Une importante expo-

downloadModeText.vue.download 154 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

153

sition lui a été consacrée par le Metropolitan Museum de New York en 1994.

CHROMOLITHOGRAPHIE.

Procédé par le quel on obtient, au moyen de la lithographie, des dessins en plusieurs couleurs par impressions successives.

CHTCHÉDRINE, famille de peintres russes.

Semion Fiodorovitch (? 1745 - Saint-Pétersbourg 1804) fut formé à l'Académie de Saint-Pétersbourg, puis à Rome et à Paris chez

F. Casanova. Il a laissé de jolies vues des environs de Saint-Pétersbourg dans l'esprit de J. Vernet et de Moreau l'Ainé (le Pont de pierre à Catchina, v. 1800, Moscou, Gal. Tretiakov).

Silvestre Feodossievitch (Saint-Pétersbourg 1791 - Sorrente 1830), son neveu, est l'un des meilleurs paysagistes européens de son époque. Il étudia à l'Académie de Saint-Pétersbourg (1800-1811). Il vécut en Italie (Rome et Naples) de 1818 à sa mort prématurée ; ses petits paysages de la campagne romaine et du littoral napolitain obtinrent un grand succès auprès de la clientèle internationale des « touristes ». Ces tableaux, où la nature est interprétée avec une émotion de romantique et un sens des formes et de la lumière qui appellent le rapprochement avec les oeuvres italiennes du jeune Corot, se trouvent aujourd'hui pour la plupart à la Gal. Tretiakov à Moscou (Vue de Rome avec le château Saint-Ange, 1825 ; Vue de Sorrente, 1826 ; Grotte à Sorrente, 1827) et au Musée russe de Saint-Pétersbourg (la Terrasse, 1829). Le Louvre possède de Chitchédrine une Terrasse à Sorrente (1826).

CHURCH Frederick Edwin,

peintre américain

(Hartford, Connecticut, 1826 - New York 1900).

Formé d'abord localement, il fut remarqué par le mécène et collectionneur D. Wadsworth, qui lui permit d'aller étudier avec Thomas Cole, dont il fut le dernier élève, avant de se rendre à New York, à la N. A. D. (1845). Il en fut élu associé (1849) puis membre. Il élargit le cadre géographique de l'Hudson River School aux dimensions du monde connu. Auteur de paysages panoramiques gigantesques, d'une très grande minutie d'exécution, il voyagea en Amérique du Sud (1853), aux Antilles, au Labrador (1861), puis il visita l'Etna, le Parthénon, Jérusalem et Baalbek (1867). Influencé par le Cosmos de Humboldt (1847), il considéra la peinture comme un instrument scientifique d'exploration du monde en même temps qu'un moyen d'éducation pour une symbolique théologique. Il réunit souvent dans ses toiles différents points de vue sur un même site. Son succès fut immense à partir de Niagara (1857, Washington, Corcoran Gal. of Art) ; le Crépuscule dans la nature sauvage (1860, musée de Cleveland) représente au mieux sa conception de la nature, qui est un reflet de la présence divine. Church se préoccupait beaucoup de la présentation de ses toiles (ainsi que l'a montré

l'exposition rétrospective de la N. G. of Ame-

rican Art de Washington en 1987-1988). Une arthrose de la main l'obligea à se rééduquer pour continuer à peindre (1877), mais son succès déclina rapidement après 1880 et il mourut oublié. Son oeuvre est aujourd'hui réévaluée.

CIEL.

Partie concave du dais ou du baldaquin venant en couronnement de certains retables (notamment en Provence et dans la région des Alpes) pour les protéger. Souvent peint, le ciel prolonge la composition picturale du retable.

CIGNANI Carlo, peintre italien

(Bologne 1628 - id. 1719).

Fortement influencé à ses débuts par son maître, l'Albane, il exploite à l'extrême les possibilités expressives du classicisme de type bolonais, qu'il charge d'inflexions sentimentales. Son idéal de perfection formelle se réalise dans la plénitude insistante des formes. Bien plus que dans ses oeuvres de chevalet (Flore, Modène, Pin. Estense ; Joseph et la femme de Putiphar, Dresde, Gg ; la Charité chrétienne, Turin, Gal. Sabauda ; Jésus et saint Jean, Rome, G. N., Gal. Corsini), aimables dans leurs sujets souvent raffinés, qui lui valurent une grande renommée tant en Italie qu'à l'étranger, c'est dans les fresques (en particulier celles de S. Michèle in Bosco à Bologne et celles de la coupole du dôme de Forlì) qu'il sut, dans ses formes épanouies, faire renaître la vision « illusionniste » d'Annibale Carracci.

CIGNAROLI Giambettino, peintre italien

(Salò, près de Vérone, 1706 - Vérone 1770).

Après avoir subi l'influence de Balestra, il séjourna à Venise (1735-1738), où il exécuta des fresques au palais Labia, à côté de Tiepolo, et en 1737 le Martyre de saint Félix et saint Fortunat pour le dôme de Chioggia, qui lui apporta la célébrité. De Venise, il retint surtout le chromatisme de Ricci et les compositions lumineuses de Piazzetta. De retour à Vérone en 1739, il s'y installa pour ne plus guère s'en absenter. S'il peignit quelques fresques (la Lutte d'Apollon et Marsyas en 1739 et le Sacrifice d'Iphigénie en 1741 à la Villa Pompei à Illasi ; l'Aurore à la Casa Fattori en 1748) inspirées de Balestra et de Piazzetta, il produisit surtout un grand nombre de tableaux : la Mort de saint Joseph (1740, dôme de Mantoue), Sainte Hélène (1741, Vérone, Castelvechio), la Fuite en Égypte (1742,

Bergame, S. Maria Maggiore). Ce n'est qu'après 1744, avec San Procolo visitant San Fermo et San Rustico (Bergame, Duomo) et la Vierge à l'Enfant entre saint Jérôme et saint Alexandre (Bergame, chiesa dell'Ospedale) qu'il atteint à un nouveau classicisme, aux expressions pathétiques, qu'admira Joseph II lors de sa visite à Vérone en 1769, en réaction contre les baroques autrichiens. D'ailleurs, dans les dix dernières années de sa vie, il adhéra à la nouvelle peinture d'histoire classicisante (la Mort de Rachel, Venise, Accademia). Professeur, puis directeur de l'Académie de Vérone, il fut appelé à Turin en 1766 pour y réorganiser l'Académie

de la ville. Il écrivit une Lettera sul colorire qui donne un bon résumé de son art.

CIGOLI (Ludovico Cardi, dit), peintre italien (Cigoli 1559 - Rome 1613).

Élève à Florence d'A. Allori et de Buontalenti, Cigoli travaille comme architecte et organisateur de fêtes à la cour des Médicis (1589). Il prolonge, dès ses débuts (Martyre de saint Laurent, 1590, Cenacolo di S. Salvi), certaines des recherches luministes de Corrège et de Baroque, en particulier dans ses dessins, aux lignes fluides, largement ombrés (études pour le grand Martyre de saint Étienne du palais Pitti, v. 1597). Opposé à Caravage lors du concours proposé à Rome par Mgr Massimi (Ecce Homo, Florence, Pitti), il s'établit définitivement dans cette ville en 1604 et travaille pour le pape Paul V ainsi que pour le cardinal Scipion Borghèse (Histoire de Psyché, 1610-1613, fresques transférées à la Pin. capitoline). Parmi ses oeuvres, on peut encore citer le Martyre de saint Pierre martyr (Florence, couvent de S. Maria Novella), Saint François (Florence, Pitti), Saint Antoine et le miracle de la mule (1597, Cortone, église S. Francesco), Saint Jérôme (1599, Rome, S. Giovanni de Fiorentini), Vierge et saints avec le pape Pie V (1601, Paris, N.-D.-de-Bonne-Nouvelle), Nativité (1602, Pise, M. N.), la Fuite en Égypte (musée de Chartres), le Sacrifice d'Abraham et la Déposition de croix (Florence, Pitti), enfin Joseph et la femme de Putiphar (1610, Rome, Gal. Borghèse) et quelques portraits (Autoportrait, Offices). Longtemps admiré, puis négligé ou discuté, l'art de Cigoli, peintre, dessinateur et architecte, est depuis quelques années (une grande exposition lui fut consacrée en 1958) l'objet de nouvelles études. On voit mieux aujourd'hui combien, par certains côtés, il annonce les recherches baroques.

CIMABUE (Cenni di Pepi, dit), peintre italien (v. 1240 - apr. 1302).

En même temps que le poète Guido Guinizzelli et que le miniaturiste Oderisi da Gubbio, Dante le chante comme le plus grand peintre qui précéda Giotto. D'après la tradition critique florentine (Ghiberti ; Livre d'Antonio Billi), Cimabue aurait été le maître et l'« inventeur » de Giotto. Au début du XXe s., certains critiques ont mis en doute l'existence même de Cimabue. Cependant, Cenni (Benci-Venni, Benvenuto) di Pepi, dit Cimabue, est bien mentionné à Rome en 1272 et à Pise en 1301, où il travaillait à la mosaïque de l'abside du Dôme (la figure de Saint Jean-Baptiste qu'il exécuta a subsisté et a servi de base à la critique moderne pour reconstituer son oeuvre). Un document de 1302 atteste son appartenance à la Compagnia dei Piovuti, à Pise également.

Parmi les oeuvres liées entre elles par le style qui lui sont attribuées avec la plus grande vraisemblance, la plus ancienne est certainement le Crucifix de l'église S. Domenico à Arezzo, qui lui fut restitué par P. Toesca. On peut le dater d'une époque antérieure à celui de Pistoia (1274), peint par Coppo di Marcovaldo et son fils Salerno. Il serait possible qu'il ait même été exécuté avant le séjour de l'artiste à Rome

downloadModeText.vue.download 155 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

154

en 1272. La surface émaillée et les draperies finement soulignées d'or révèlent les liens qui le rattachent au byzantinisme « aulique » de son compatriote Coppo di Marcovaldo, tandis que le pathétique raccourci du corps du Christ rappelle l'art de Giunta Pisano, le plus influent peintre pisan à cette époque.

La critique situe peu après le Crucifix (en partie détruit en 1967 par l'inondation de Florence) de l'église S. Croce à Florence. Il semble être antérieur en tout cas au Crucifix de Deodato Orlandi (1288) et même à celui, déjà cité, de Coppo di Marcovaldo (1274). Dans cette oeuvre ainsi que dans la grande Maestà (Louvre) provenant de l'église S. Francesco à Pise, Cimabue manifeste un profond renouvellement, grâce aux exemples qu'il put suivre à Rome et surtout à Pise dans les oeuvres de Nicola Pisano (citoyen pisan depuis 1258). Il tend nettement à se détacher du byzantinisme orthodoxe (ou constantinopolitain) pour tenter, sous l'impulsion des plus forts courants gothiques, de renouer avec l'héritage de la fin de l'Antiquité. Il abandonne la cuirasse rigide

des Byzantins pour un traitement plus doux, plus subtil, extrêmement sensible, particulièrement dans les chairs ; aux filaments d'or des étoffes, il substitue des drapés aux plis profonds imitant la sculpture. Par l'animation subtile de ces plis, Cimabue est parvenu à suggérer un effet d'imprécision mouvante, contrastant avec la plastique statique des Byzantins, que l'emploi – surtout à l'origine – d'un chromatisme délicat (bleus, roses, mauves, jaunes pâles) rendait plus sensible à l'oeil. Il est possible que Cimabue ait été encouragé dans cette voie par l'exemple d'un contemporain de Nicola Pisano, le Maître de San Martino.

Les fresques du transept de la basilique supérieure S. Francesco à Assise ont aujourd'hui, en raison surtout de leur déplorable état de conservation et de l'altération des coloris, un aspect moins vif. Elles représentent, à la voûte, les Quatre Évangélistes et, sur les murs, des Scènes de la vie de la Vierge, de la Mission des apôtres, de l'Apocalypse, des Anges et le Calvaire. Bien que leur datation soit controversée, de récents travaux permettent, semble-t-il, de situer leur exécution v. 1278-1279. Cette hypothèse peut être confirmée par le fait que le pape Nicolas III Orsini assumait personnellement la charge de sénateur de Rome de septembre 1278 à août 1280 : en représentant dans la voûte Saint Marc évangéliste, Cimabue semble évoquer cet événement par une vue de Rome avec le Capitole portant quatre armoiries de la famille Orsini. Après les fresques d'Assise et un panneau représentant Saint François (musée de S. Maria degli Angeli, près d'Assise), Cimabue paraît désormais le plus grand peintre florentin ; son influence devient déterminante sur le développement de la peinture toscane. Elle est particulièrement ressentie par le principal peintre de Sienne, Duccio (Madone Rucellai, 1285, Offices), par Manfredino da Pistoia (fresques de 1292, Gênes, Accad. Ligustica, 1292) et par Corso di Buono, chef de la confrérie des peintres de Florence en 1295 (fresques de Montelupo). La célèbre Maestà de S. Trinità (Offices), très proche de l'oeuvre de Corso di

Buono, offre une mise en page plus large, un rythme pictural plus calme que la Maestà de Pise (Louvre). Les autres oeuvres attribuées à Cimabue ou à son atelier sont en rapport avec celles du jeune Duccio, puis de Giotto. Citons la fresque de la basilique inférieure S. Francesco à Assise (Maestà avec saint François) et la Maestà des Servi de Bologne.

Il faut enfin rappeler que Cimabue, qui fut le maître de sa génération, collabora sans doute au fameux cycle de mosaïques du baptistère de

Florence. L'analyse stylistique de cette décoration est rendue difficile par le fait qu'il s'agit d'une traduction dans une autre technique que la peinture et aussi à cause des dommages dont a souffert l'oeuvre. Cependant, on peut supposer que Cimabue participa assez longtemps à ce chantier, le reprenant au point où l'avait abandonné Coppo di Marcovaldo (ou un autre artiste de sa génération) et le conduisant, seul ou avec des artistes proches de lui, jusqu'aux dernières histoires, où apparaissent alors deux artistes différents et de culture plus moderne : le premier pouvant s'identifier à Gaddo Gaddi, et le second à l'artiste prégiottesque dit le « Dernier Maître du Baptistère ».

CIMA DA CONEGLIANO

(Giovanni Battista Cima, dit),

peintre italien

(Conegliano 1459/1460 - id. 1517/1518).

L'histoire de la formation artistique de Cima reste problématique, en l'absence de documents et de références précises. Sa première peinture signée, la Vierge et l'Enfant entre saint Jacques et saint Jérôme (1489, musée de Vicence) révèle, par la rigueur volumétrique et la gamme chaude des couleurs, un goût assez proche de celui de Bartolomeo Montagna. Malgré cette influence, Cima établit déjà dans cette oeuvre les bases d'un style auquel il restera fidèle. La lumière claire adoucit l'austérité anguleuse des vêtements et la dureté des visages de Montagna, tandis que l'invention de la « pergola » prépare aux fraîches images des futurs paysages de Cima. L'influence de Montagna cesse de se manifester au moment où, certainement avant 1492 (date à laquelle sa présence est attestée à Venise), le peintre provincial, ayant pris contact avec la culture artistique de Venise, rencontre Alvise Vivarini et Giovanni Bellini et est impressionné par la Pala de S. Cassiano d'Antonello de Messine. Selon Pallucchini (1962), le polyptyque de l'église paroissiale d'Olera est le premier fruit de l'activité vénitienne de Cima, qui va se précisant dans les oeuvres suivantes : la Sainte Conversation de la Brera et la Vierge avec des saints (1493) de la cathédrale de Conegliano, dont la structure suit l'exemple des retables de S. Cassiano d'Antonello (fragment à Vienne, K. M.) et de S. Giobbe de Giovanni Bellini : organisation architecturale complexe, trône s'élevant devant un arrière-plan ouvert, effort pour disposer des figures solides selon un rythme et un ordre qui puissent suggérer le dialogue. Mais la poésie de Cima s'épanouit quand il peut rassembler Vierge et saints dans

le paysage des douces collines de Conegliano, à la fois réelles et imaginaires (Sainte Conversation, Lisbonne, Fond. Gulbenkian). Dans ce

dialogue sentimental entre créatures et nature, la lumière réchauffe et polit les personnages du Baptême du Christ (1494, Venise, S. Giovanni in Bragora), figures sereines dans l'atmosphère limpide d'un paysage auquel la nostalgie de l'artiste revient sans cesse, faisant couler le Jourdain au milieu des collines trévisanes. La minutie des détails, la limpidité de la lumière, la beauté toute classique des personnages, qui correspondent à une typologie constante dans la production de Cima, se retrouvent dans la Vierge à l'oranger (v. 1495, Venise, Accademia), qui offre un des plus beaux paysages peints par l'artiste, celui du château de Salvatore di Col-lalto, alors que le château Saint-Ange de Rome sert d'arrière-plan au Saint Sébastien de Strasbourg qui, avec le Saint Roch de la même collection, une Sainte Hélène à Londres (N. G.) et une lunette, composaient le retable peint pour San Rocco à Venise.

À l'invention, due à Giovanni Bellini, des « saintes conversations » en plein air correspond l'influence de Carpaccio dans les architectures polychromes de certaines scènes de petit format comme l'Ambassade du sultan du musée de Zurich ou le Miracle de saint Marc des musées de Berlin. Le tempérament méditatif de Cima, souvent plus enclin à réfléchir sur des thèmes anciens qu'à en inventer de nouveaux, le pousse à composer de nombreuses Vierges à l'Enfant, dont la plus réussie est sans doute celle de l'église S. Maria della Consolazione d'Este (Padoue), datée de 1504 : la saine rusticité de Marie éclate dans les timbres violents des rouges, des bleus et des jaunes comme dans le volume monumental de l'image qui se détache avec une force surprenante sur le paysage de l'arrière-plan. On peut aussi dater v. 1505 le Saint Pierre martyr avec les saints Nicolas et Benoît (Brera), aux pures architectures, et la Vierge à l'Enfant entre saint Michel et saint André (Parme, G. N.), où, parmi les ruines ombragées, sous la lumière chaude de l'après-midi, évoluent des personnages méditatifs et mélancoliques, dont se détache, dans une attitude absorbée, l'élégante silhouette de l'archange Michel. La lumière zénithale immobilise contre le ciel les trois personnages de l'Incrédulité de saint Thomas (Venise, Accademia), insérés dans le vaste cadre d'une grande arcade au premier plan, mais en même temps elle paraît dissoudre, dans un horizon exceptionnellement bas, les savoureuses petites silhouettes des personnages qui se déplacent au loin en un fabuleux voyage entre le village juché

sur la colline et le calme sous-bois de buissons et de feuillage.

C'est déjà l'idylle de Giorgione ; ce rapprochement permet d'ailleurs de suggérer que le sens « géorgique » de la nature et le dialogue muet entre des personnages rêveurs, propres à Cima, aient pu constituer les véritables signes précurseurs des plus hautes visions de Giorgione (Pallucchini, 1962). La modification des proportions et le grand jardin ombragé de la Nativité du Carmine, à Venise, confirment les rapports d'inspiration avec le monde giorgionesque ainsi que le choix de nouveaux sujets humanistes et mythologiques. Endymion dormant et le Jugement de Midas (1505-1510)

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

155

Parme, G. N.), le Duel au bord de la mer (musées de Berlin) et Bacchus et Ariane (Milan, musée Poldi-Pezzoli) sont conçus avec une sensibilité chromatique proche du sentiment tonal. Cependant, le langage de Cima, tout en s'inspirant parfois des solutions les plus géniales de ses contemporains, ne se transforme pas et continue de trouver en lui-même la possibilité de se renouveler, ainsi qu'en témoigne le Saint Pierre en chaire (1516, Brera), où, délaissant la peinture tonale et les autres nouveautés du cinquecento, il revient à la mise en page du siècle précédent et aux images immobiles d'une beauté toute antique.

CIMAISE.

Corniche située en haut et en avant d'un mur ou à hauteur d'appui. On y accroche ou l'on y pose les tableaux dans les musées et les galeries.

Au XIXe s., on disait d'un peintre qui exposait au Salon qu'il avait obtenu les « honneurs de la cimaise » s'il était parvenu à faire accrocher son tableau à hauteur d'appui, donc bien en vue.

CINÉMA ET PEINTURE.

L'AVANT-GARDE ALLEMANDE ET FRANÇAISE. Dès 1915, Marinetti, en Italie, qui venait de lancer les manifestes du futurisme, rangeait le cinéma au nombre des nouveaux moyens d'expression, réclamant pour lui une place au soleil. Mais la plupart des artistes et des intellectuels étaient encore réticents : le cinéma leur paraît relever davantage de l'exhibition foraine

que d'une création véritablement inspirée. Quelques années plus tard, cependant, dans un grenier de la Chaussée-d'Antin à Paris, naît le Club des amis du 7e art sous la houlette de Ricciotto Canudo, qui rassemble des personnalités aussi marquantes que les peintres Picasso, Léger, La Fresnaye, les musiciens Stravinski, Ravel, les écrivains Cendrars, Apollinaire. À l'image de ce premier club, d'autres se forment, en Europe notamment. Lieux de rencontre entre artistes, ils favoriseront les recherches que d'aucuns mènent déjà individuellement. Certains peintres appartenant au mouvement dada ou surréaliste seront tout naturellement enclins à s'intéresser à l'image cinématographique, qui leur ouvre le domaine inexploré de l'abstraction dynamique ou du rêve.

Les premières manifestations ont lieu en Allemagne, où le peintre d'origine suédoise Viking Eggeling, qui avait fréquenté Arp, Friesz, Kisling, Derain, et avait participé avec enthousiasme au Dadaïsme, cherche à résoudre certains problèmes rythmiques dans la peinture. En 1918, grâce à Tzara, il rencontre à Zurich un autre peintre dadaïste, Hans Richter. Tous deux seront à l'origine de l'avant-garde cinématographique allemande. Eggeling tourne successivement *Vertikal-Horizontal Mass* (1919), peinture abstraite animée faite de spirales et de dents de peigne, puis *Vertikal-Horizontal Symphonie* (1920) et *Diagonale Symphonie* (1920). Richter, dans *Rythm 21* (1921), organise un véritable ballet de carrés et de rectangles et approfondit ses travaux dans *Rythm 23* et *Rythm 25*. Quelque vingt ans plus tard, Rich-

ter, dans *Dreams that Money can buy* (Rêves à vendre), s'assurera le concours de Fernand Léger, de Max Ernst, de Marcel Duchamp, de Man Ray et de Calder pour réaliser un film des plus curieux, dont l'objectif était de « libérer l'homme en atteignant à une surréalité irréductible au monde de la logique et de la conscience claire et qui naîtrait d'une utilisation des possibilités cinématographiques strictement lyrique et créative d'insolite ».

Outre Eggeling et Richter, un autre peintre, Walter Ruttmann, s'intéresse à la même époque à des recherches visuelles et rythmiques avant de bifurquer vers le documentaire, fortement influencé par les théories du cinéma-œil du Soviétique Dziga Vertov. Dans des *Opus I à IV* - (1923-1925), Ruttmann anime des signes géométriques qui rappellent la photographie, aux rayons X et, dans les *Nibelungen* (1924) de Fritz Lang, il intercale un épisode expérimental (le Rêve des faucons) : une danse muette de figures héraldiques abstraites. Disciple de

Ruttman, Oskar Fischinger étudie les rapports de l'image, de la musique et de la couleur (Studie 1 à 12 ; 1928-1932 ; Komposition in blau, 1933). Dans Motion Painting no 1 (1949), il invente une « sorte de tapisserie en couleurs composée de très petits motifs plastiques sur plusieurs plans, les nouveaux venant recouvrir les précédents en les laissant subsister comme des souvenirs plus ou moins visibles, en tout cas présents sous l'accumulation de motifs nouveaux ». En regard des recherches sévères de l'école allemande, l'avant-garde française apparaît placée sous le signe de l'ironie et de l'étrangeté, que les films soient dus au talent du peintre Fernand Léger (Le Ballet mécanique, 1924), à celui du photographe Man Ray (Emak Bakia, 1927 ; L'Étoile de mer, 1928) ou à celui des jeunes cinéastes René Clair (Entr'acte, 1924, réalisé d'après un scénario de Picabia) et Germaine Dulac (La Coquille et le clergyman, 1928). Prenant le relais du Dadaïsme, le sur-réalisme influence les metteurs en scène épris de nouveauté et d'étrangeté. Luis Buñuel, avec Un chien andalou (1928) et L'Âge d'or (1930), dont les scénarios ont été écrits en collaboration avec Salvador Dalí, signe deux oeuvres qui n'ont pas trouvé tout de suite une approbation publique unanime – on connaît les remous et les scandales provoqués par le passage de ces films dans les salles où ils furent programmés –, mais qui resteront néanmoins dans l'histoire du cinéma comme les meilleurs exemples d'un surréalisme totalement libre des contraintes quelles qu'elles soient, une sorte de cocktail explosif où l'onirisme, la psychanalyse et l'anarchisme se mêlent au jaillissement spontané d'une poésie insolite.

LE DESSIN ANIMÉ. Les progrès du dessin animé vont permettre, notamment après 1940, à certains artistes peintres, dessinateurs, caricaturistes, de donner la pleine mesure de leurs talents. Déjà Emile Cohl, J. S. Blackton et Winsor McCay, les pionniers de l'animation, avaient été avant tout des dessinateurs. La lutte d'un Walt Disney contre l'académisme sera bénéfique pour le graphisme aussi bien aux États-Unis que dans différents pays d'Europe (particulièrement en Tchécoslovaquie, en Po-

logne et en Yougoslavie). L'influence de la peinture moderne (Klee, Miró, Kandinsky), le trait de plume de dessinateurs comme Steinberg ou Thurber conduisent certains animateurs réunis autour de Stephen Bosustow à inventer un univers nouveau où la simplicité de la forme, le triomphe de l'anguleux sur le sphérique, la prédominance du 1 sur le 0, le traitement acide des couleurs remplacent avantageusement le réalisme anthropomorphique qui avait jusqu'alors

exercé une constante domination dans l'animation mondiale.

Parmi tous les chercheurs, une place à part doit être faite au Canadien Norman McLaren, qui s'impose petit à petit comme le plus grand des magiciens de l'animation, essayant et inventant des techniques nouvelles : pastel animé (*Là-haut sur les montagnes*, 1946), dessin direct sur pellicule (*Blinkity Blank*, 1954), films en relief stéréoscopique (*Now is the Time*, *Around is around*, 1951), animation image par image de personnages humains (*Les Voisins*, 1953), d'objets (*Histoire d'une chaise*, 1957), de chiffres (*Rythmetic*, 1956), abstractions géométriques (*Mosaïques*, 1965), gouaches stylisées (*Le Merle*, 1958).

Selon McLaren, « l'animation n'est pas de mettre les dessins en mouvement, mais des mouvements dessinés. Ce qui se passe entre deux images est plus important qu'aucune image. L'animation est l'art de bien savoir traiter les intervalles invisibles existant entre les images ».

À la suite des recherches de l'école abstraite allemande et de celles de McLaren, de nombreux artistes, comme Mary Ellen Bute, John et James Whitney, le peintre abstrait Robert Breer, Carmen d'Avino, Teru Murakami, Andy Warhol et les cinéastes expérimentaux « underground » américains, se sont orientés vers des expériences diverses, traçant la voie d'un art cinétique de plus en plus élaboré.

En France, un peintre comme Robert Lapoujade ne se contente pas de l'animation pure, mais il l'insère dans les péripéties d'un film de fiction (*Le Socrate*, 1968), jouant avec la couleur naturelle des objets, qu'il renforce ou atténue à l'aide de poudres spéciales ; le peintre se sert ainsi du film exactement comme d'une toile aux mille facettes kaléidoscopiques, qu'il modifie à son gré.

LES DÉCORATEURS. La confection des décors permet pour certains films une véritable collaboration entre le peintre – ou l'architecte – et le réalisateur. Parfois même, c'est le décor qui prend une importance primordiale dans l'élaboration d'un film : ce fut le cas notamment pour les oeuvres qui se rattachent au courant expressionniste allemand des années vingt. L'expressionnisme cinématographique a été fortement influencé par l'expressionnisme pictural (Kokoschka, Klein, Kubin, Nolde) et il ne faut pas s'étonner de rencontrer parmi les grands décorateurs de l'époque une majorité de peintres. Le symbolisme des formes devait

exprimer les états d'âme des personnages et en restituer tous les drames. Peu à peu, les décors de toile peinte (le Cabinet du docteur Caligari) ont fait place à des décors moins stylisés, plus réalistes, mais où les jeux d'ombre et de lumière

downloadModeText.vue.download 157 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

156

gardaient néanmoins une place de choix. L'influence expressionniste, loin de se limiter à une période relativement courte, a profondément marqué des cinéastes comme Josef von Sternberg, Orson Welles, Marcel Carné.

Les grands décorateurs expressionnistes furent Hans Poelzig, Rochus Gliese, Hermann Warm, Walter Röhrig, Walter Reimann, Kurt Richter, Robert Herlth, Erich Kettelhut, Otto Hunte, Karl Vollbrecht.

En France, Marcel L'Herbier, dans l'Inhumaine (1924), fait appel à Alberto Cavalcanti, à Claude Autant-Lara, à l'architecte Robert Mallet-Stevens et au peintre Fernand Léger. Lazare Meerson, en utilisant le verre, le fer, le ciment, révolutionne entièrement les traditions. Parmi les autres grands noms des décorateurs du cinéma international, il faut citer Georges Wakhevitch, Alexandre Trauner, Hiroshi Mizutani, Cedric Gibbons, Ievgueni Ieneï, Serguei Kozlovski, Eugène Lourié, Erik Aaes, André Barsacq, Andreï Andreïev, Max Douy, Hans Dreier, Jean d'Eaubonne, Mario Garbuglia, Piero Gherardi, Tony Masters, Danilo Donati, Bernard Evein, Roman Mann, Jacques Saulnier.

LES FILMS SUR L'ART. Longtemps, les documentaires consacrés aux beaux-arts ont souffert d'un parti pris naïf et souvent pompeux de pédagogie primaire. Ces « films sur l'art » se voulaient avant tout explicatifs et ne parvenaient bien souvent qu'à engendrer l'ennui et la méfiance d'un public parfois peu averti que l'on rebutait au lieu d'intriguer. C'est que le cinéaste se contentait de décrire l'œuvre d'art (architecture, sculpture, peinture, gravure, dessin) au lieu de la faire revivre grâce aux mille ressources du « langage » cinématographique. Mouvements de caméra, science du montage, précision du commentaire ont une importance toute particulière dans un genre qui cherche à recréer par l'image, la musique et le texte l'« atmosphère » propre à l'œuvre évoquée. Il s'agit parfois d'une véritable « re-crédation » artistique comme dans le Van Gogh (1948) d'Alain Resnais, qui utilise les techniques les plus brillantes

pour faire évoluer le spectateur dans l'univers infini du peintre, n'hésitant pas à donner l'illusion saisissante – grâce à des travellings, des panoramiques, des contrechamps précis – que l'oeil de la caméra et l'oeil du peintre ne font qu'un et que l'on participe « en direct » au travail créateur de l'artiste.

Certains cinéastes se sont effacés – avec beaucoup de talent – derrière l'artiste qu'ils entendaient honorer et ont su faire revivre une oeuvre picturale grâce à l'aide efficace et subtile du découpage cinématographique et des mouvements d'appareils, privilégiant tour à tour un ensemble ou mettant en valeur un détail. Parmi les grandes réussites de ce genre, il faut citer l'Idée (1934) de Berthold Bartosch (d'après Frans Masereel), Regards sur la Belgique ancienne (1936) d'Henri Storck, Matisse (1945) de F. Campaux, Il Dramma di Cristo (Giotto) [1946] de Luciano Emmer et Enrico Gras, l'École de Barbizon (1947) de Max de Gastyne, Rubens (1947) de Paul Haesaerts, Hieronimus Bosch (1949) de G. Betti, De Renoir à Picasso (1949) de Paul Haesaerts, Piero della Francesca (1949) de Luciano Emmer, Henri

Rousseau le Douanier (1950) de Lo Duca, les Fêtes galantes (1950) de Jean Aurel, Toulouse-Lautrec (1950) de R. Hessens, Gauguin (1950) d'Alain Resnais, les Charms de l'existence (1950) de Pierre Kast et Jean Grémillon, Goya (1950) de Luciano Emmer, Marc Chagall (1951) de R. Hessens, Guernica (1951) d'Alain Resnais, Brueghel l'Ancien (1953) d'Arcady, le Mystère Picasso (1955) de H. G. Clouzot, André Masson et les quatre éléments (1958) de Jean Grémillon, l'Univers de Paul Delvaux (1960) de P. Haesaerts, Georges Braque (1964) de J. Simonnet. Les documentaires consacrés aux grands peintres se sont multipliés au cours des années 1960-1970 (Picasso, un portrait [1971] d'Édouard Quinn), sans pour autant renouveler les rapports de déférence un peu froide ou au contraire d'admiration redondante qui lient bien souvent le cinéaste et l'artiste. En 1976, pourtant, André Delvaux, dans son Avec Dieric Bouts, renouvelle l'optique du film d'art en repensant en termes cinématographiques l'oeuvre du grand peintre flamand. Tandis que Herbert Kline promène sa caméra dans les musées et les ateliers des peintres contemporains (le Défi de la grandeur, 1974), Emile de Antonio brosse un remarquable panorama de la peinture américaine (Painters Painting, 1976). Le cinéma de fiction s'est lui aussi attaché à rendre vivant l'univers d'un peintre. Tâche délicate entre toutes. Combien de Goya, combien de Greco ont été massacrés par des scénaristes et des réalisateurs dépourvus de

sensibilité et de génie, combien sont devenus simple prétexte à romans-photos filmés à la va-vite ! Moulin-Rouge de John Huston en 1953 ou la Vie passionnée de Vincent Van Gogh de Vincente Minnelli en 1956 ont été surpassés, et de loin, par l'excellente Danse de la vie de Peter Watkins (1975), consacrée au peintre norvégien Edvard Munch et qui demeure à ce jour le plus bel essai de reconstitution d'un univers socio-pictural.

FILMS D'ARTISTES CONTEMPORAINS.

Beaucoup d'artistes, qu'ils viennent de la peinture de chevalet, de la sculpture ou de différents types d'activités contemporaines (happenings, art corporel, art conceptuel), consacrent au cinéma une part plus ou moins importante de leur travail dans les années soixante. Ce regain d'intérêt pour l'image filmique prend une telle importance qu'il donne naissance à la dénomination ambiguë de « films d'artistes ». Ils peuvent être regroupés en 3 tendances : la tendance narrative, la recherche sur l'image proprement filmique et le film en temps réel.

Ainsi, Boltanski, après la peinture, s'intéresse à la photographie, puis réalise une dizaine de courts métrages. Chacun des films restitue l'action particulière d'un personnage et limite à cette seule action son champ d'investigation : l'Homme qui tousse (1969), l'Homme qui lèche (id.) ; l'Appartement de la rue de Vaugirard (1974) est vide, mais, en énumérant les objets absents sur un ton monocorde, Boltanski restitue la mémoire du lieu. Dans Essai des quarante-cinq jours qui précédèrent la mort de Françoise Guignou (1971), il mêle la banalité à la tragédie, à partir d'un fait divers qu'il raconte en voix « off ». Dans le même genre

de préoccupation sur l'absence et la mémoire se situe le film de Jean Le Gac, Signal (1970), dans lequel un mouchoir suspendu sur un fil tendu entre deux rochers disparaît peu à peu sous l'effet d'une projection de peinture sur la pellicule qui finit par envahir l'écran. Une simple phrase pour terminer énonce qu'il est possible de vérifier l'action en allant à l'endroit indiqué. Gina Pane interprète la mémoire dans son contexte d'angoisse et de névrose ; Solitrac (1968) montre 15 minutes de la vie d'une femme seule dans une chambre, face à la fenêtre ouverte, d'où, dans un cri strident, elle s'efface en disparaissant ainsi de l'écran. Otto Muehl et l'école de Vienne utilisent la caméra comme le moyen le plus propre à garder le témoignage de manifestations et de happenings qu'ils réalisent. La caméra devient tributaire de l'événement qu'elle filme. Lorsque Ben filme Dérouler une ficelle ou Me cogner la tête contre

un mur, il transforme un événement ponctuel en une action ininterrompue. Par l'absurdité de la répétition, le geste banal débouche sur l'infini. Bruce Nauman, dans *Art Make up*, reprend la symbolique de l'acteur se préparant à entrer en scène. Se référant à un rituel bien précis, il filme les différentes étapes du maquillage d'un personnage ; dans *Pulling Mouth* (1969), l'écran est entièrement occupé par un visage dont la bouche prend toutes sortes de formes, que la distorsion rend inattendues.

Un autre courant – illustré par Lemaître, Raysse, Sonnier, Bury – cherche, dans les techniques propres au cinéma, un nouveau langage. Le film est déjà commencé de Maurice Lemaître est l'application immédiate du procédé de surimpressions d'images et du grattage de la pellicule. La bande-son est produite par les perforations de la piste optique. Martial Raysse utilise fréquemment le négatif couleur et les effets de persistance de l'image ; Pol Bury filme la tour Eiffel à l'aide d'un miroir déformant placé devant l'objectif et d'une pellicule dite « de haut contraste », c'est-à-dire sans dégradé de gris, par simple juxtaposition de noir et de blanc ; dans *Positive Négative* (1970), Keith Sonnier montre les oppositions lumière-ombre dans une structure de collage filmique. Des sculpteurs comme Morris et Serra transmettent des expériences précises sur l'espace et sa perception par le corps, parfois à travers des gestes systématiques et répétitifs. Peter Foldès, lui, tentera d'utiliser l'ordinateur pour reconstituer l'image. Ces essais seront poursuivis et amplifiés par E. Emswiller dans le domaine de la vidéo. Toutes les possibilités seront abordées et la plupart de ces films retrouveront l'image fixe du tableau avec ses blancs et ses silences.

Le courant non narratif est essentiellement représenté par Andy Warhol et Michael Snow, qui utilisent le cinéma en temps réel. Le premier, qui est l'un des principaux acteurs de l'explosion du pop américain, détruit le temps filmique en respectant scrupuleusement le temps réel : *Eat* (45 min), *Haircut* (33 min), *Sleep* (6 h 30 min), *Empire* (8 h), et désamorce ainsi la charge émotionnelle de l'événement par le recours au même plan fixe pendant toute la durée du film. Ainsi, en annulant le temps fictif et le mouvement dans l'espace suscité par

downloadModeText.vue.download 158 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

157

le mouvement de la caméra, il crée un cinéma

non directif. La Région centrale (1970-1971), de Michael Snow, part du champ de vision le plus étroit, amplifiant ainsi la notion du temps et de l'espace, et aboutit à une fascination de l'immobile et du silence. Avec des ralentissements et des accélérations de la caméra, des panoramiques répétés en va-et-vient, de gauche à droite et de haut en bas, Snow rompt toute analogie possible avec une narration traditionnelle. David LaMelas, après plusieurs essais de caméra fixe, utilise certains schémas du cinéma narratif pour cerner un objet qui n'est jamais atteint et préserve sa dimension mythique. Les nombreuses études entreprises par ces réalisateurs sur la nature de l'image filmique ont désormais déclenché d'autres recherches et notamment ouvert l'avènement de l'image vidéo. Grâce à sa maniabilité et à son coût relativement faible, la vidéo connaît un grand succès auprès d'une nouvelle génération d'artistes, qui parfois se spécialisent dans l'utilisation de cette technique.

Dans les environnements qu'ils créent, Vito Acconci livre des moments d'une grande intensité psychique, Dan Graham amène le spectateur à s'interroger sur la perception qu'il a de son corps par rapport à l'espace qui l'entoure, et Nam June Paik joue avec humour et poésie sur l'illusion de l'image télévisuelle.

CINÉTISME.

Né de la convergence de manifestations isolées, le cinétisme est apparu en tant que tendance, au milieu des années cinquante, avec la tentative faite par certains artistes (Agam, Pol Bury, Soto et Tinguely) d'introduire le mouvement dans les arts plastiques. Les futuristes (Balla, Boccioni, Carra) et Marcel Duchamp (Nu descendant un escalier, 1913, musée de Philadelphie) avaient essayé de restituer le mouvement en le décomposant. En 1913, ce dernier réalisa la première oeuvre réellement mobile : une roue de bicyclette fixée sur un tabouret. Dans les années vingt, Naum Gabo, avec une tige mobile animée par un moteur, et Vladimir Tatline, avec son projet de monument pour la IIIe Internationale, gigantesque édifice qui devait comprendre des parties mobiles, s'intéressaient au mouvement. En Allemagne, l'oeuvre la plus significative est sans doute le Modulateur d'espace et de lumière réalisé par Moholy-Nagy au Bauhaus (1922-1930) : cette sculpture en métal, construite comme une machine avec des parties mobiles, tournait sur elle-même à l'aide d'un moteur et renvoyait par réflexion les faisceaux lumineux qu'elle recevait de projecteurs. De son côté, Calder commençait dès 1931 à créer ses « mobiles », constructions abs-

traïtes animées de mouvements mécaniques, ou constituées de tiges métalliques reliées les unes aux autres et équilibrées par des plans colorés, suspendues au plafond par un fil ou posées au sol sur un socle et qui se mettent en mouvement au moindre souffle d'air. Dès 1919, Hans Richter et Viking Eggeling présentent leurs oeuvres sous forme de rouleaux afin d'abandonner la lecture statique qu'impose la peinture de chevalet, puis décident d'utiliser le moyen du cinématographe pour mettre

en mouvement des formes souvent géométriques ; cette initiative sera suivie par Man Ray et Fernand Léger (*Le Ballet mécanique*, 1924). Kurt Schwerdtfeger et Ludwig Hirschfeld-Mack, au Bauhaus, ont réalisé des expériences de formes colorées en mouvement projetées sur un écran dans le cadre des recherches sur les contrastes de forme engendrés par des effets d'optique, expériences qui ont notamment été développées au Bauhaus par Josef Albers. Après 1950, ces préoccupations se précisent avec les recherches de Vasarely, marqué par ces mêmes travaux sur la surface exécutés au Bauhaus. Elles se montrent enfin en 1955 à l'exposition « Le Mouvement » organisée à Paris par la gal. Denise René et où figurent, outre Marcel Duchamp, Calder, Vasarely (avec des oeuvres en verre jouant sur la profondeur et l'illusion optique) et Robert Jacobsen (qui présentait des sculptures en fer comprenant des parties mobiles), Yaacov Agam, Pol Bury, Jésus Rafael Soto et Jean Tinguely. Utilisant des formes mobiles ou fixes, s'aidant de moteurs électriques, ayant recours au mouvement réel ou virtuel, employant des matériaux modernes tels que le Plexiglas, les tableaux transformables d'Agam, les plans mobiles de Pol Bury, les trames superposées de Soto, les machines de Tinguely témoignent de soucis nouveaux concernant la nature même de l'oeuvre d'art et sa perception visuelle. Cet événement avait cependant été anticipé par les différentes manifestations du groupe Madi, dont les membres présentent, notamment à Paris depuis 1948, des oeuvres mobiles et transformables. Avec l'arrivée d'autres artistes sud-américains à Paris (Julio Le Parc, Hugo Demarco, Luis Tomasello), les premières réalisations de sculptures mobiles de Nicolas Schöffer et enfin, en 1960, la fondation du G. R. A. V. (Groupe de recherche d'art visuel) par Horatio Garcíá-Rossi, François Morellet, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Joël Stein et Jean-Pierre Yvaral, le cinétisme, qui allait bientôt prendre la forme du lumino-cinétisme, commençait. L'idée est de se servir du mouvement et de la lumière dans l'art : le mouvement engendre la modification de l'oeuvre, qui de ce fait perd son caractère fondamental

de stabilité et de permanence ; d'autre part, au lieu de recevoir de la lumière, l'oeuvre peut en émettre. Ces travaux sont souvent réalisés au moyen de formes géométriques, en utilisant des moyens simples comme les superpositions de trames, qui procurent des effets moirés, mais aussi parfois des moyens plus importants sur le plan technique qui amènent inévitablement des rapprochements avec la science et la technologie (Piotr Kowalski, Takis). Ces artistes ont très souvent eu le souci de faire participer le spectateur à la création même de l'oeuvre ou de le faire intervenir, ou au contraire de l'éprouver physiquement par des agressions visuelles ou tactiles : les « Labyrinthes » du G. R. A. V., suivis des « Pénétrables » de Soto. Le lumino-cinétisme a très vite débouché sur des préoccupations spatiales et a cherché à s'intégrer à l'architecture et à l'urbanisme. Avec des personnalités en marge, telles que la Brésilienne Lygia Clark ou le sculpteur américain George Rickey, le lumino-cinétisme allait

devenir bientôt international et trouver des représentants en Allemagne (Günter Uecker, Heinz Mack, Otto Piene, Gerhard von Graevenitz), en Italie (Gianni Colombo et Getulio Alviani, les Gruppo T et N), le cinétisme ayant été largement annoncé dans ce pays par les recherches de Bruno Munari et d'Enzo Mari, en Espagne (Angel Duarte avec le groupe Equipo 57), en Suisse (Karl Gerstner, Christian Megert et Paul Talmann), au Royaume-Uni (Jeffrey Steele et Budget Riley), aux États-Unis (Richard Anuskiewicz et Len Lye). De nombreuses expositions collectives ont marqué le succès de cette tendance : Bewogen Beweging à Stockholm (Moderna Museet) et Amsterdam (Stedelijk Museum) en 1961, Nouvelles Tendances à Zagreb en 1961, suivie par de nombreuses autres manifestations, en particulier à la Nouvelle Biennale de Paris en 1963, au musée des Arts décoratifs à Paris en 1964, au Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven en 1966 (Kunst Licht Kunst), enfin en 1967 Lumière et mouvement au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. En 1968, Julio Le Parc recevra le grand prix de la Biennale de Venise pour son oeuvre. Mais cette année marque le commencement du déclin de cette tendance, qui cessera presque définitivement en 1970.

CINQUECENTO.

Terme italien désignant le XVI^e siècle.

CIRE.

Substance d'origine animale (cire d'abeille), végétale (carnauba, cire du Japon, cardilla)

ou minérale (cires fossiles, paraffine, cérésine, stéarine) de couleur jaune ou blanche, qui sert de liant agglutinant dans certaines peintures ou vernis.

Employée directement à chaud (cire d'abeille, degré de fusion 63 °C), elle enrobe les pigments broyés dans le procédé de la peinture à l'encaustique. Lorsqu'elle est dissoute à froid par des solvants (térébenthine, essences), elle peut être incorporée dans une peinture à l'huile pour lui donner un aspect satiné et mat (peinture à la cire).

La cera color, peinture à la cire moderne, est une émulsion composée d'un liquide aqueux (solution alcaline de caséine) et d'un liquide à base huileuse (résine glycérophtalique dissoute dans de l'huile de lin) dans lequel des pigments sont en suspension. On obtient avec elle des tons plus mats qu'avec la peinture à l'huile et plus lumineux qu'à la fresque.

CITROEN Paul, peintre néerlandais

(Berlin 1896 - Wassenaar 1983).

La formation et la première partie de la carrière de Paul Citroen se déroulent en Allemagne, où il entre en contact dès 1914 avec Herwarth Walden et la gal. Der Sturm. Il abandonne la peinture et devient libraire. Il se trouve aux Pays-Bas en 1917, où il s'occupe aussi de commerce d'art. De nouveau à Berlin en 1918, il est pris dans le mouvement Dada : Paul Citroen est notamment lié avec Erwin Blumenfeld et George Grosz. En 1920, il collabore à l'Almanach Dada de Richard Huelsenbeck. Il réalise à ce moment ses premiers photomontages,

downloadModeText.vue.download 159 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

158

dont les plus célèbres sont la Ville et Metropolis : ces oeuvres sont constituées de fragments de photographies représentant des bâtiments disposés sur toute la surface de façon à donner une impression d'accumulation et de chaos. Il retourne à la peinture en 1922 et séjourne au Bauhaus de Weimar, où il étudie avec Johannes Itten. Il se trouve ensuite à Berlin, puis s'établit en 1927 aux Pays-Bas, où il continuera à peindre tout en ayant une activité de photographe. De 1935 à 1960, il a été professeur à l'Ac. des beaux-arts de La Haye.

CLAEISSSENS (les), peintres flamands.

Pieter I l'Ancien (Bruges 1499/1500 - id. 1576). Il fut élève d'Adriaen Becaert en 1516, franc maître à Bruges en 1530, doyen de la gilde en 1576. On peut citer, à Bruges, sa Résurrection (église Saint-Sauveur) et un diptyque avec Saint Antoine et l'abbé Antoine Wydoot (v. 1557-1558, Bruges, musée Groeningue) ; l'artiste s'y révèle comme un typique « attardé » brugeois, dans la suite de Gérard David, de Benson, de Provost.

Antoon (Bruges v. 1538 - id. 1613). Troisième fils de Pieter I, il fut franc maître en 1570 et peintre officiel de Bruges de 1570 à 1581. Il travailla beaucoup pour l'hôtel de ville de Bruges, dans un style archaïsant que souligne la comparaison avec son compatriote Pierre Pourbus. Comme son frère Pieter, dont il est proche, il se montre prisonnier de la tradition brugeoise d'Ambrosius Benson et d'Isenbrant, comme de l'influence plus moderne du style de Frans Floris, qu'il tend cependant à raidir et à pasticher de manière plutôt décorative. Le musée Groeningue de Bruges conserve de lui un Festin (1574) qui est un portrait collectif des fonctionnaires de la ville de Bruges et une peinture mythologique plus ambitieuse : Mars entouré des Arts et des Sciences terrasse l'ignorance (1605).

Pieter II le Jeune (Bruges v. 1540 - id. 1623). Fils de Pieter I, franc maître en 1570, il fut plusieurs fois doyen de la gilde des peintres de Bruges. Il succéda en 1581 à son frère Antoon comme peintre officiel de la ville de Bruges et garda ce titre jusqu'en 1621. Peintre fécond, archaïque et figé, il démarque souvent d'autres artistes, Floris, par exemple, dans l'Allégorie de la Paix aux Pays-Bas (1577, Bruges, musée Groeningue), peint à l'occasion de l'intronisation de Don Juan d'Autriche comme gouverneur, ou Metsys, dans la Vierge du Louvre.

CLAESZ Allaert ou Aert

(dit aussi Aertgen Van Leyden),

peintre néerlandais

(Leyde 1498 - id. 1564).

Formé dans l'atelier d'Engebrechtsz, il subit des influences diverses, notamment celles de Lucas de Leyde, de Vermeyen et de Heemskerck. La Nativité souvent copiée, dont Rubens possédait un exemplaire et dont des versions sont conservées à Cologne, Anvers, Saint-Péters-

bourg et au Louvre, se rapporte probablement à sa jeunesse, v. 1525. L'influence de Heemskerck apparaît plus nettement dans la Résurrection de

Lazare (Rijksmuseum) et dans le triptyque au Jugement dernier, peint en 1555 pour la famille Van Montfoort (musée de Valenciennes) et détermine son style tardif, tourmenté, dynamique et foisonnant.

CLAESZ Pieter, peintre néerlandais

(Burgsteinfurt, Westphalie, 1597/1598 - Haarlem 1661).

Installé avant 1617 à Haarlem, où il travailla jusqu'à sa mort, Pieter Claesz, qui prit quelquefois le surnom de Berchem, est le père du peintre Nicolaes Pietersz Berchem. Il est, avec Heda, le maître de l'école haarlémoise de nature morte de tendance « monochromiste ». Il peignit quelques Vanités, mais surtout des Déjeuners et des Banquets.

Ses oeuvres de jeunesse, exécutées de 1621 à 1630 env. (Nature morte, 1624, Rijksmuseum ; Vanitas, 1624, Dresde, Gg ; Nature morte aux instruments de musique, 1625, Louvre), sont assez proches de Floris, Van Dyck et de Nicolaes Gillis ; la vision de haut en bas y est accentuée, et les couleurs, assez soutenues.

Sa période véritablement « monochrome » s'étend de 1630 à 1640 env. : un des meilleurs exemples en est la Nature morte de 1636 (Rotterdam, B. V. B.), plus concentrée et plus cohérente, où les objets sont davantage liés et où la tonalité générale très sourde s'organise autour d'une gamme de gris-bruns.

De 1640 env. jusqu'à sa mort, son style évolue sous l'influence de J. D. de Heem dans un sens plus décoratif et plus monumental, comme le montrent les Natures mortes de Bruxelles (1643, M. R. B. A.), des musées de Strasbourg et de Nantes (1644), de La Haye (1644, Mauritshuis) et de Londres (1649, N. G.). Par le raffinement et l'intimité de ses compositions, Pieter Claesz a ouvert la voie, comme Heda, à une nouvelle conception de la nature morte. Son oeuvre a connu, de son vivant même, un grand succès et il a influencé de nombreux artistes, parmi lesquels P. Oversee et Jan de Bray.

CLAIR-OBSCUR.

PEINTURE. On appelle clair-obscur la technique consistant à moduler la lumière sur un fond d'ombre, en créant des contrastes

propres à suggérer le relief et la profondeur. De cette façon, les figures ou objets représentés sur une surface plane donnent l'illusion du relief en jouant, afin d'y parvenir par le savoir-faire technique de l'artiste, des passages subtils de la lumière à l'ombre pour modeler les formes. Léonard de Vinci et Giorgione ont été les précurseurs de ce procédé développé par Corrège et pratiqué notamment par Titien, Caravage, Velázquez, Rembrandt, Georges de la Tour, etc. Dans son Cours de peinture par principes (1708, nouvelle édition, Paris 1989) qui résume toute l'esthétique du XVIIe s., l'écrivain Roger de Piles consacre un long développement au clair-obscur dans lequel il précise notamment que « la science des lumières et des ombres qui conviennent à la peinture est une des plus

importantes parties, et des plus essentielles de cet art. »

GRAVURE. On appelle clair-obscur ou camaïeu les bois gravés et imprimés en plusieurs teintes au repérage. On distingue parfois le camaïeu, auquel les Allemands ont été fidèles, où une planche donne le dessin complet et les autres le relief, et le clair-obscur, où toutes les planches sont indispensables à la composition technique, méthode pratiquée notamment par Ugo da Carpi et Nicolo Vicentino. Mais cette distinction, concernant l'exécution plutôt que le procédé lui-même, ne se perçoit que difficilement. Le procédé semble avoir été mis au point en Allemagne entre 1507 et 1510 par Lucas Cranach et Hans Burgkmair ; Ugo da Carpi, dont la découverte est peut-être indépendante de la leur, en obtint le privilège à Venise en 1516. Dans une certaine mesure, les clairs-obscur italiens imitent le lavis. Pourtant, les bonnes épreuves de la première moitié du XVIe s. s'en distinguent souvent par des couleurs assez vives (vert, violet, orangé), d'une évidente recherche. Les bistres dominent dans l'oeuvre d'Andrea Andreani (v. 1600) et dans ses nombreuses réimpressions de bois anciens. Le clair-obscur, qui avait disparu avec Büsinck, connut un renouveau au XVIIIe s. (Zanetti, Skippe, J.-B. Jackson). Munch et les expressionnistes allemands ont pratiqué des bois gravés en couleurs, de tons parfois violents, d'un type tout à fait différent.

CLARK Lygia, artiste brésilienne

(Belo Horizonte 1920 - Brésil 1990).

Elle étudie en 1947 à Rio de Janeiro sous la direction de Roberto Burle-Marx et, entre 1948 et 1950, avec Arpad Szenes, auprès de Fernand Léger, à Paris. En 1952, elle obtient

un prix à la Biennale de São Paulo et, en 1959, elle est membre fondateur du groupe brésilien M. A. M., qui se réclame d'un constructivisme strict, dans le droit fil de Tatline. À cette époque, elle réalise des reliefs aux formes géométriques, revêtus de couleurs pures ; munis de charnières, certains plans peuvent être rabattus ou ouverts comme des volets, donnant à l'oeuvre plusieurs configurations possibles. Sur le même principe, elle construit ses Biches (Animaux, à partir de 1960), sculptures articulées en aluminium. Opposée à la contemplation passive des oeuvres, désireuse d'intensifier les facultés du spectateur, elle devient une des pionnières de ce que la terminologie du temps nomme le part'art (art de participation). À la Biennale de Venise de 1968, elle présente un environnement, La maison est le corps, composé d'une suite de petits espaces où le public est invité à entrer et à refaire le chemin de la conception à la naissance. C'est le début de ses « tunnels », structures de tissus ou de plastique souple où les spectateurs-participants se perdent, ressentant collectivement les gestes et mouvements de chacun. Par la manipulation, à plusieurs, d'objets souples comme des filets, des toiles et des sacs de plastique, elle cherche à (ré)susciter des sensations élémentaires, comme la conscience du corps et de l'environnement physique. Dans ses actions proches des pratiques initiatiques et tribales, elle dit elle-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

159

même vouloir créer du rite libéré de la nécessité du mythe. Elle expose à plusieurs reprises ses conceptions dans des écrits d'importance pour la question des nouveaux rapports entre le regardeur et le créateur de l'oeuvre. Son travail a été peu présenté, relativement à son importance, après la Documenta 5 de Kassel, en 1972. Son oeuvre est conservée à Rio de Janeiro et à São Paulo (Museu de Arte Moderna), à New York (M. o. M. A.), à Paris (F. N. A. C.) et au musée de Grenoble.

CLAUS Émile, peintre belge

(Vijve-Saint-Éloi 1849 - Astene 1924).

Il suit les cours de Nicaise de Keyser et de Jacob Jacobsz à l'Académie d'Anvers de 1870 à 1874 et expose pour la première fois à Bruxelles en 1875. Jusqu'en 1888, il reste fidèle à un réalisme sentimental ou de tendance sociale : son Combat de coqs en Flandre, exposé à Paris en 1882,

le rend célèbre (coll. part.). Il excelle alors dans des décors pittoresques (peinture de genre et portrait) qui rappellent Bastien-Lepage.

S'étant installé en 1888 dans la vallée de la Lys, à Astene, il se rend peu après à Paris où il retourne à plusieurs reprises en 1890-1891 et 1892. Là, sous l'influence de Pissarro et de Sisley, il a la révélation de l'impressionnisme, dont il devient en Belgique l'ardent propagateur. Il produit pourtant encore des tableaux à sujet narratif (la Récolte de betteraves, 1890, musée de Deinze ; la Levée des nasses, 1893, Ixelles, musée des Beaux-Arts), puis se consacre exclusivement au paysage, surtout celui des bords de la Lys, dans une palette lumineuse et colorée. Il participe à plusieurs cercles comme celui des Vingt de la Libre Esthétique et le cercle vie et lumière, qu'il fonde en 1904 avec Ensor, Lemmen, Anna Boch... L'admiration pour Monet le conduit à Venise en 1906. Exilé à Londres pendant la guerre, il prend alors la Tamise pour thème favori (Londres, midi en novembre, 1916, Bruxelles, M. R. B. A.). Une exposition rétrospective lui fut consacrée en 1927 par la Société nationale de Bruxelles.

Il est représenté en Belgique, à Ixelles, Courtrai, Gand, Liège, Anvers (M. R. B. A.) et Bruxelles (M. R. B. A.), mais aussi en Allemagne, à Dresde et Berlin (N. G.), ainsi qu'en France (Rayon de soleil, 1899, musée d'Orsay ; Brouillard sur la Lys, Douai, musée de la Chartreuse).

CLEMENTE Francesco, peintre italien

(Naples 1952).

Il appartient au groupe des artistes de la trans-avant-garde italienne de la fin des années soixante-dix. Il étudie l'architecture à Rome. Marqué par les expériences de J. Beuys, de Cy Twombly et de Boetti, il commence à peindre en 1970, en réaction contre ceux qui annoncent la fin de la peinture, avec des techniques traditionnelles (fresques, aquarelles, peintures à l'huile, mosaïques, dessins). En 1973, il voyage en Inde, où il vit une partie de l'année depuis 1975. Son répertoire iconographique et métaphorique est issu de la tradition classique, judéo-chrétienne et orientale. Il peint des figures qui subissent des déformations, des contorsions ou des transformations. Peintre subjectif

par excellence, ses autoportraits sont un des thèmes récurrents de son oeuvre (Autoportrait, 1979, où il se représente la tête séparée du corps). En 1981, il fait un premier séjour à New York, où il vit régulièrement depuis 1982. Il

y conçoit un cycle de tableaux à l'huile qu'il intitule les Quatorze Stations (1981-1982). Ses images sont un mélange d'abstraction, combiné avec des éléments figuratifs (visages, corps, membres, orifices) dans un espace où chaque symbole maintient son individualité tout en restant en relation avec les autres (Fresques de la piscine de Saint-Moritz, 1982 ; Tendre Mensonge, 1984 ; le Troisième Autel, 1990 ; The Sky, pastel, 1994-1995). Une exposition Clemente, Basquiat, Warhol a été présentée (Kassel, Museum Fridericianum) en 1996.

CLEVE Joos Van, peintre flamand

(Clèves ? v. 1484 - Anvers 1540/1541).

On l'a identifié avec le Maître de la Mort de Marie, ainsi appelé à cause de 2 retables (oeuvres de ses débuts) représentant ce sujet et conservés à Munich (Alte Pin.) et à Cologne (W. R. M.). Il est franc maître à Anvers en 1511 et doyen de la gilde de Saint-Luc en 1519 et 1525. Il aurait habité Bruges avant de venir à Anvers ; il a subi, en tout cas, l'influence de Memling (la Vierge et l'Enfant adorés par saint Bernard, Louvre) et de Gérard David (le Repos pendant la fuite en Égypte, Bruxelles, M. R. B. A. ; la Mort de la Vierge, Munich, Alte Pin.). Il n'est pas certain qu'il ait séjourné en Italie, où cependant se trouvent plusieurs de ses oeuvres (églises et musées de Gênes notamment). Au reste, certains de ses tableaux révèlent une influence italienne très marquée. Ainsi, le Retable de saint François (Louvre), exécuté v. 1530-1535, évoque à la fois l'art de Léonard et celui de Gaudenzio Ferrari. On sait qu'il fut appelé à la cour de France v. 1530 pour exécuter des portraits de François Ier (Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson) et de sa seconde femme, Éléonore de France (Vienne, K. M.), et qu'il fit à Londres, en 1536, le Portrait d'Henri VIII (Hampton Court). Il est l'un des meilleurs portraitistes du temps, et le naturel plein de distinction de ses figures (Autoportrait, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza ; Femme au rosaire, Offices ; Portraits d'hommes, musée de Lyon et Louvre) fait parfois de lui l'égal de Holbein.

On doit à Joos Van Cleve des tableaux religieux, retables, polyptyques ou panneaux isolés (musées de Berlin, de Bruxelles, de Détroit, de Dresde, de Munich, de Philadelphie, de Prague, Metropolitan Museum). L'artiste fut copié par les élèves de son atelier anversoïse.

CLICHÉ-VERRE.

Procédé des arts graphiques inventé par Grandguillaume et Adalbert Cuvelier, et

pratiqué presque exclusivement par Corot, Rousseau, les artistes de Barbizon, puis, plus tard, par Man Ray. Une plaque de verre étant couverte de collodion, l'artiste enlève le trait à la pointe ; il peut aussi poser la couche protectrice au pinceau pour obtenir plus ou moins de

transparence. On tire ensuite des épreuves sur papier photographique.

CLIVAGE.

Séparation qui se produit entre deux couches superposées d'une peinture. Cette perte d'adhérence (entre la couche d'impression et la couche picturale, ou entre la couche picturale et la couche protectrice) est provoquée par différents facteurs : altération des éléments constitutifs de la matière picturale, dilatation et contraction du support, contraction des vernis. Un clivage local se manifeste sous forme de cloque ; un clivage largement répandu provoque un écaillage généralisé.

CLOISONNISME.

Ce terme fut inventé et utilisé pour la première fois par le critique Édouard Dujardin dans un article publié dans la Revue indépendante du 19 mai 1888. Dujardin saluait ainsi la naissance d'un art nouveau qui lui semblait annoncé par les toiles que le peintre Louis Anquetin venait de présenter à l'exposition des Vingt à Bruxelles. Déçus par le néo-impressionnisme qui les avait un moment tentés, Anquetin et Émile Bernard s'étaient détournés des recherches divisionnistes pour simplifier et recomposer l'image perçue en formes élémentaires aux teintes plates cernées d'un contour, « quelque chose comme une peinture par compartiments, analogue au cloisonné », « le dessin affirmant la couleur et la couleur affirmant le dessin », notait É. Dujardin. Le procédé était emprunté aux estampes japonaises, au vitrail, aux xylographies populaires et médiévales ; il devait séduire Gauguin, que Bernard avait retrouvé à Pont-Aven au début d'août 1888, et devenir l'une des bases du Synthétisme, élaboré par le groupe de Pont-Aven ; Gauguin et de nombreux artistes du groupe, tels que Sérusier ou Filiger, puis certains nabis catéchisés par Sérusier, l'utilisèrent souvent. Sollicité par des influences contradictoires, É. Bernard devait l'abandonner à partir de 1892.

CLOSE Chuck, peintre américain

(Monroe, Washington, 1940).

Il se forma à l'université de Washington, à

l'université Yale (1960-1964) et à l'Académie des beaux-arts de Vienne, en Autriche (1964-1965). Sa première exposition personnelle a lieu en 1967 à l'Art Gal. d'Amherst (Mass.). Close se donne pour but de « transcrire l'information photographique en information peinte », et ce dans des portraits très réalistes, tirés de photographies, accentuant tous les détails physiologiques. De novembre 1967 à avril 1970, il réalise dans le cadre de strictes contraintes techniques huit portraits en noir et blanc, de très grand format, en gros plan, selon une vision frontale, comme des photographies d'identité. L'année 1971 marque un retour à la couleur, toujours très contrôlée, Close n'en utilisant que trois, le rouge, le bleu et le jaune, qu'il superpose. La trame picturale forme alors une grille restant lisible, le même portrait, Robert, pouvant être traité en 154, 616, 2 464, 9 856 et 104 072 points (Robert 104 072, 1972-1974, New York, M. o. M. A.). À partir de 1977, pas-

downloadModeText.vue.download 161 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

160

tel et aquarelle lui permettent d'utiliser une gamme de couleurs beaucoup plus vaste (Linda, 1977). Au cours des années quatre-vingt, Close utilise diverses techniques pour matérialiser la figure sur la toile : les Finger Paintings (peintures au doigt), les pastilles de papier en noir et blanc (Georgia, 1982), les grilles d'unités de couleurs contrastées (série de portraits d'artistes, tels Alex Katz, Cindy Sherman, Francesco Clemente, exposés en 1987, New York, Pace Gallery). Présentée dans de nombreuses expositions internationales dont la Documenta de Kassel en 1972 et 1977, son oeuvre a fait l'objet d'une exposition à Minneapolis en 1981.

CLOUET, famille de peintres français

probablement d'origine flamande.

Jean, dit aussi Janet, Jamet, Jeannet, Jehan-net ou Jehamet (v. 1485/1490 - ? 1541), comme Pollet, son frère, peintre à la cour de Navarre, venait sans doute des Pays-Bas. Probablement au service de Louis XII, il est cité pour la première fois en 1516 comme peintre de François Ier (avec un traitement de 180 livres, égal à celui de Perréal, de Bourdichon, de Nicolas Belin et de Bartolomé Guéty).

Établi d'abord à Tours entre 1521 et 1525, où il se marie avec la fille d'un orfèvre, il s'en-

gage à peindre le 10 mai 1522, à la demande de l'oncle de sa femme, un Saint Jérôme pour l'église Saint-Pierre-du-Boile de Tours. En 1523, il donne le modèle de Quatre Évangélistes d'or à un brodeur de Paris, où il s'installe probablement v. 1525-1527. Puis, en 1529, il succède à Bourdichon et devient l'égal de Per-réal. En 1533, il est peintre et valet de chambre du roi : les comptes le mentionnent plusieurs fois (en 1529, en 1537) et, selon un document de novembre 1541, il est déjà mort à cette date.

Jean Clouet fut riche et célèbre : en 1539, Clément Marot le proclame l'égal de Michel-Ange. Dans son atelier travaillèrent en particulier Petit-Jean Champion (qui l'aida à partir de 1525 et devint valet de garde-robe du roi) et son fils François Clouet, probablement son collaborateur à ses débuts.

Nous ne connaissons de Jean Clouet aucune oeuvre signée : on admet qu'un certain nombre de dessins aux crayons (130 env., principalement au musée Condé de Chantilly), représentant des personnages de la Cour entre 1536 et 1540, dates de la période documentée de sa carrière, peuvent lui être attribués et sont des préparations à des tableaux. Parmi eux figure un crayon représentant Guillaume Budé (or, celui-ci atteste que Clouet fit son portrait v. 1536), crayon correspondant au panneau auj. au Metropolitan Museum : ainsi se trouve fondée par analogie l'attribution à Jean Clouet de tout le groupe des dessins de Chantilly et de rares peintures. L. Dimier en admet six : le Dauphin François (musée d'Anvers), Charlotte de France (anc. coll. Epstein) ; François Ier (Louvre), Claude de Lorraine, duc de Guise (Florence, Pitti), Louis de Clèves, comte de Nevers (Bergame, Accad. Carrara), l'Homme au Pétrarque (Hampton Court). Ce bref catalogue est accepté par Ch. Sterling, qui, comme A. Blunt, critique cependant l'attribution du

François Ier du Louvre (où il décèle la participation de François Clouet) et ajoute deux tableaux à la liste : Marie d'Assigny, Madame de Canaples (Édimbourg, N. G.), et l'Homme aux pièces d'or (Saint Louis, Missouri, City Art Museum). On y intègre le portrait (perdu) de Madeleine de France (autref. coll. Édouard de Rothschild, Paris) et un autre portrait de Charlotte de France (Minneapolis, Inst. of Arts ; une seconde version de plus grandes dimensions est dans une coll. part.). Une gravure de Thévet (Hommes illustres) nous conserve le portrait perdu d'Oronce Finé. Il faut également mentionner l'attribution au peintre de miniatures dont certains dessins de Chantilly sont des préparations (Charles de Cossé, comte de Bris-

sac, Metropolitan Museum), portraits, dans des médaillons circulaires, des Preux, héros de la bataille de Marignan (Commentaires de la guerre gallique, Paris, B. N.), qui ont été aussi attribués à Perréal. Le portrait équestre de François Ier (Louvre) a été discuté entre Jean et François Clouet. L'oeuvre peinte de Jean Clouet, si restreinte aujourd'hui, a dû autrefois être beaucoup plus importante. Il consiste exclusivement en portraits, genre dans lequel l'artiste semble s'être spécialisé dès son arrivée à Paris et qui assura son succès. Généralement peints sur des panneaux de petit format, ses modèles sont présentés à mi-corps, selon une formule encore archaïque, les visages éclairés d'une lumière égale, les mains assez gauchement posées au premier plan. Sans jamais renoncer à la formation flamande, surtout sensible dans les débuts, l'art de Jean Clouet, sous l'influence des contacts français (Fouquet, le Maître de Moulins, Perréal) et italiens (Solario, Vinci), évolue vers plus de largeur, de solidité, de vérité et de simplicité. Ses dessins à la sanguine et à la pierre noire, d'une extrême sobriété de moyens, négligeant tous les accessoires pour se concentrer sur l'étude des physionomies, sont étroitement liés à ses peintures. Ce sont souvent des études pour les portraits peints, mais qui furent vite appréciées pour elles-mêmes. Jean Clouet contribua à créer le goût pour le genre des « crayons », dont le succès se prolongea encore en France dans la première moitié du XVIIe siècle. Une exposition « Clouet et François Ier » a été présentée (Louvre, Chantilly, musée Condé) en 1996.

François, dit Janet (Tours v. 1505/1510 - Paris 1572). Fils de Jean Clouet, à qui il succéda comme peintre du roi en 1541, célèbre sous quatre rois, nommé en 1551 commissaire au Châtelet, François, qui reçut à cette date ses lettres de naturalisation, fit une carrière de portraitiste, mais participa aussi aux charges d'un peintre de cour : en 1547 et 1559, lors des funérailles royales, il exécuta les masques mortuaires de François Ier, du Dauphin et de Henri II. Il s'associa pour moitié avec Marc Béchet, sculpteur, et cinq autres peintres pour les funérailles, sacres, couronnements, avec « mômeries, pompes, tournois et autres choses à ce servant ». Son activité est jalonnée par de rares mentions : en 1552, il décora de « lacs, chiffres et croissants » un coffret exécuté par Scibec de Carpi ; en 1568, il est au service de Claude Gouffier et de sa

femme, Claude de Beaune. De 1570-1572 datent des paiements pour deux bannières de trompettes du roi et une armure. En 1572, il exécuta pour la reine d'Espagne une mi-

niature de la reine (Élisabeth d'Autriche sans doute). Sa dernière mention montre qu'on le consultait pour les monnaies. Il fut très apprécié par la reine Catherine de Médicis, qui collectionna ses dessins avec prédilection et en offrit 551 à sa petite-fille Chrétienne de Lorraine (en partie auj. à Chantilly, musée Condé). Il est vanté par les poètes, notamment Ronsard, qui décrit une oeuvre perdue représentant la maîtresse du peintre nue ; cette mention précieuse permet d'appuyer l'attribution des peintures de genre du type de celle de Washington.

François Clouet a été longtemps confondu avec son père Jean, le surnom de « Janet » (qu'ils portèrent tous deux) ayant sans doute entretenu cette confusion et erreur.

On ne connaît de lui que 2 tableaux signés : le portrait de son ami et voisin l'apothicaire Pierre Quthe (1562, Louvre) et la Dame au bain (Washington, N. G.). Un dessin de Charles IX qui porte la date de 1566 (Ermitage) a servi de base pour lui attribuer le portrait peint de Charles IX (Vienne, K. M.) et une série de dessins (la plupart à Chantilly, musée Condé, et Paris, B. N.).

De rares peintures peuvent être rapprochées de ces oeuvres certaines, comme Henri II en pied (Offices), et d'excellentes répliques d'atelier. Selon les anciens auteurs, François Clouet fut aussi un remarquable miniaturiste : on lui a attribué le François Ier à cheval du Louvre et le Henri II à cheval des Offices ; mais ces portraits équestres ont parfois aussi été attribués à Jean Clouet.

Comme le prouvent plusieurs mentions et la Dame au bain (Washington, N. G.), François Clouet, à la différence de son père, ne fut pas uniquement portraitiste ; il est probablement l'auteur de Diane au bain (musée de Rouen), dont l'importance et le succès nous sont attestés par plusieurs répliques. Il fut peut-être aussi l'inventeur de certaines scènes de genre, comme la Scène de comédie (dite le Malade imaginaire) ou les Enfants se plaignant à l'Amour, gravées avec son nom (Janet ou Genet) et éditées par Le Blon. À ce groupe d'oeuvres à sujets profanes alors en vogue, se rattachent aussi des compositions comme la Belle et le billet, connue par plusieurs exemplaires (coll. part. ; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza).

Son influence est visible sur un certain nombre d'oeuvres restées anonymes, dont les plus célèbres sont la Sabina Poppaea (Genève, musée Rath) et les Femmes au bain du Louvre.

Formé par son père, François Clouet collabora sans doute avec lui à ses débuts : Ch. Sterling a pensé déceler des traces de cette collaboration dans le François Ier du Louvre, traditionnellement attribué à Jean et dont les mains auraient été peintes par François. Ce dernier va rapidement évoluer vers un art plus savant et plus complexe que celui de son père, témoignant d'influences diverses, italiennes, néerlandaises et allemandes. Ses portraits peints, d'une extrême finesse et d'une grande

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

161

distinction, non sans froideur, sont d'admirables exemples de l'art de cour qui prévaut en France au XVI^e s. et de sa société raffinée (Élisabeth d'Autriche, Louvre).

Les dessins de François Clouet n'ont plus la simplicité de ceux de son père, ni leur économie de moyens : il se sert d'un métier plus riche, d'une technique plus complexe pour décrire minutieusement ses modèles, sans jamais, cependant, distraire l'attention du caractère des physionomies (Marguerite de France enfant, Chantilly, musée Condé).

Son influence fut considérable en France et même à l'étranger, dans le domaine du portrait comme dans celui de la scène de genre. Il dirigea un atelier où travaillèrent des artistes aujourd'hui très mal connus (Jacques Patin, fils de Jean, qui fut collaborateur de Jean Clouet, et Simon Le Roy).

CLOVIO Giulio, enlumineur italien

(Grižane, Croatie, 1498 - Rome 1578).

Clovio vient à Rome à dix-huit ans pour étudier la peinture et le dessin, commence à copier les œuvres des maîtres, et est dès lors sous la protection des Grimani. Il fait un séjour en Hongrie, puis revient en 1526 à Rome, qu'il quitte de nouveau au moment du sac, se réfugie à Mantoue avec Giulio Romano, séjourne à Venise, où il continue ses travaux d'enlumineur. En 1531 ou 1532, il est appelé auprès du cardinal Marino Grimani, légat du pape en Ombrie, et séjourne à Pérouse. Son inventaire mentionne les dessins qu'il fait d'après Michel-Ange, Titien, Bellini, Parmesan. Clovio illustre de miniatures le Commentaire sur l'Épître aux Romains rédigé par le cardinal (Londres, Soane

Museum). Il entre ensuite au service du cardinal Alessandro Farnèse, à Rome, au palais Riario, où il rencontre Vasari, et exécute alors (1545-1554) les 26 miniatures des Heures de Notre-Dame, qui sont longuement décrites par Vasari (New York, Pierpont Morgan Library). À l'avènement de Jules III, Clovio gagne Florence, où il est un moment attiré par Cosme Ier de Médicis, puis rejoint le cardinal Farnèse à Rome, où il rencontre Pieter Bruegel (1553), qui deviendra son ami, et avec qui, pense-t-on parfois, il aurait peut-être collaboré. Clovio se dirige enfin vers Parme, en 1556, toujours à la suite du cardinal Grimani. En 1560, il est à Rome, où il passe la fin de sa vie, jouant parfois un rôle de conseiller dans la formation des collections du cardinal : en 1570, il lui recommande Greco, de passage à Rome, qui fait alors son portrait (Naples, Capodimonte). En 1577, il rédige un inventaire de ses biens, légués en grande partie à son protecteur. Son oeuvre de miniaturiste est dispersée dans plusieurs musées (Louvre, Albertina). Une peinture se trouve à Turin (le Saint Suaire) ; quatre dessins de Clovio sont conservés à Windsor Castle.

COBRA.

Nom donné à un mouvement artistique international qui s'est manifesté de novembre 1948 à novembre 1951, constitué par les premières lettres de Copenhague, BRuxelles et Amsterdam, capitales des pays d'où les principaux artistes étaient originaires. C'est à Paris pour-

tant que Cobra fut fondé, le 8 novembre 1948, « dans l'arrière-café du Notre-Dame Hôtel », par les écrivains belges Christian Dotremont (inventeur du nom de baptême) et Joseph Noiret, le Danois Asger Jorn, les Hollandais Karel Appel, Constant et Corneille ; le Belge Pierre Alechinsky se joignit à eux en mars 1949. Dans sa triple origine, Cobra se caractérise par une volonté délibérément non conformiste : Dotremont et Noiret représentaient le Centre surréaliste révolutionnaire en Belgique, Jorn le Groupe expérimental danois, Constant, Appel et Corneille le Groupe expérimental hollandais fondé au début de 1948 et dont la revue *Reflex* était le porte-parole. Certain esprit surréaliste, le plus vivant (goût de l'élaboration collective et du spontané), correspondait à l'attitude expérimentale qu'au lendemain de la guerre de jeunes artistes éprouvaient la nécessité d'adopter, contre les dogmatismes de l'abstraction géométrique et du réalisme socialiste.

Des contacts avaient eu lieu précédemment : à Paris, en 1946, Constant rencontra Jorn, qui assura la liaison entre Amsterdam

et Copenhague. Les trois Hollandais y exposaient avec les Danois, principaux participants de Cobra, sensiblement plus âgés que leurs camarades : Jorn, Carl Henning Pedersen, Else Alfelt, Ejler Bille, Erik Ortvad, les sculpteurs Henry Heerup et Erik Thommesen, auxquels se joignirent, lors des manifestations de Cobra, Egill Jacobsen, Mogens Balle, Svavar Gudnason. Jorn, Jacobsen et surtout Pedersen (Oiseau jaune, 1943, musée d'Aalborg) apportent à Cobra une grande part de sa thématique et de sa liberté d'interprétation poétique, où les exemples venus de Kandinsky, de Klee et de Miró comptent certes pour beaucoup, mais sont assouplis et assimilés par la tradition vivace de l'art populaire Scandinave, dont le merveilleux n'était pas sans affinité avec le surréalisme de Miró : le soleil, la lune, la femme et l'oiseau, plus généralement un bestiaire mi-fantastique, mi-naïf, sont les motifs privilégiés de Cobra.

L'expérience surréaliste de Dotremont et de Noiret justifie d'autre part la fusion entre l'expression littéraire et l'expression artistique chez Jorn, Corneille, Constant, Alechinsky et Pedersen (qui en 1945 avait publié ses Droemmedigte, « poèmes-rêves », accompagnés de lithographies) – autant que la création d'œuvres à participation collective : la Chevelure des choses, « peinture-mots » de Jorn et de Dotremont (1948-1953), Cobra modification (1949), tableau auquel Jorn, Constant, Appel, Corneille ont mis la main. Cobra édita une revue (10 numéros), des brochures (le Petit Cobra), des tracts sur une seule feuille (le Tout Petit Cobra) revendiquant pour l'acte de peindre son authenticité (« Sujet pittoresque ou sujet pictural ? », pour Signac) et 15 petites monographies en danois et en français (Copenhague, 1950). Les promoteurs de Cobra entendaient qu'il restât ouvert aux tentatives présentant quelque analogie avec leur propre effort, respectant ainsi le double caractère international et expérimental qui avait présidé à la fondation du mouvement : les Hollandais du groupe Reflex (Rooskens, Brands, Wolvecamp), suivis

par Lucebert, vinrent augmenter ses effectifs, de même que l'Islandais Gudnason, l'Anglais Stephen Gilbert, l'Allemand Karl Otto Götz, le sculpteur américain d'origine japonaise Tajiri, le Suédois Österlin, les Français Doucet et Atlan, les Belges Jan Cox, Ubac, Pol Bury, Hugo Claus. Dès le mois de mars 1949, une première exposition eut lieu au Séminaire des beaux-arts de Bruxelles (la Fin et les moyens), suivie en novembre de la même année par celle du Stedelijk Museum d'Amsterdam et en octobre-novembre 1951 par celle du Palais des Beaux-Arts

de Liège, avec le concours de Miró, de Bazaine, de Lam, des sculpteurs Giacometti et Lardera. Un Petit Festival du film expérimental et abstrait se tint à l'occasion de l'exposition, dernière manifestation d'envergure, après laquelle Cobra s'est dissous. Malgré le nombre des exposants et la variété des tendances (toutes les nuances, de l'abstraction lyrique à la figuration poétique, teintée de surréalisme dans la tradition de Klee et de Miró), les participants de la première heure furent, essentiellement, les artistes de Cobra. Mais pour les Danois (Jacobsen et Pedersen en particulier), Cobra ne fut qu'une phase d'une évolution amorcée plusieurs années auparavant et qui confirmait la maturité de leur art. Durant les trois années de l'existence de Cobra, son caractère de liberté créatrice passionnée ne s'est pas démenti un instant. Mouvement européen le plus important de l'après-guerre, en lui fusionnèrent toutes les tendances modernes (abstraction, surréalisme, expressionnisme) en ce qu'elles contenaient d'essentiellement dynamique, souvent au bénéfice, chez ses membres principaux et sur le plan spirituel et technique, d'un expressionnisme dont la poétique virulente, mais aussi accueillante au rêve, se distingue de tout ce qui l'avait précédé. D'autre part, Cobra, association d'artistes et de poètes de l'Europe septentrionale et qui s'oppose à l'esthétique en faveur à Paris, élit cependant la capitale comme un de ses hauts lieux, le français comme langage privilégié, donnant ainsi l'exemple d'une symbiose culturelle sans équivalent au XXe siècle. Les artistes de Cobra sont bien représentés dans le musée d'Aalborg, le musée Frans Hals de Haarlem, le Stedelijk Museum d'Amsterdam et celui de Schiedam. Un musée consacré aux artistes du mouvement Cobra a été inauguré à Amstelveen, près d'Amsterdam, en 1996.

COCHIN (les), peintres et graveurs français.

Quelques peintres d'intérêt local répondaient déjà à ce nom, à Troyes, au cours du XVIe siècle. Au début du XVIIe s. apparaît Noël (?), descendant probable des précédents, maître peintre dans la même ville v. 1606.

Nicolas (Troyes 1610 - Paris 1686 ?), premier fils de Noël, est signalé à Paris en 1644 comme peintre-graveur. On lui attribue avec certitude des reproductions de thèmes religieux et la gravure des planches du Recueil des divers portraits des principales dames de la porte du Grand Turc (Paris, 1648) ainsi que des imitations de Jacques Callot (la Prédication de saint Jean-Baptiste, Paris, B. N.). Noël (Troyes 1622 - ?), son deuxième fils, travailla également à Paris, mais on ne pos-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

162

sède aucune certitude sur l'évolution de sa carrière et la fin de sa vie. L'ensemble du volume des Glorieuses Conquêtes de Louis le Grand, du chevalier de Beaulieu, qui relate les campagnes de Louis XIV de 1630 à 1676, a été réalisé par les Cochin et les Pérelle. Il comporte de nombreuses estampes signées d'un seul N. précédant le nom de Cochin et, par conséquent, attribuées aux deux frères, mais qu'on présume être de la main de Noël. Celui-ci ne doit pas être confondu avec le peintre paysagiste Noël-Robert (?), qui vivait à Venise vers le milieu du XVIIe s. et dont le fils et homonyme Noël-Robert (?), graveur, collabora au recueil *Tabellae selectae ac explicatae* de Caroline Catherine Patin, publié à Padoue en 1691.

On ignore tout du peintre Charles (?), dont les gendres Nicolas Tardieu et A. S. Belle et le fils Charles-Nicolas jouèrent un grand rôle dans le milieu artistique parisien de la première moitié du XVIIIe siècle.

Charles-Nicolas, dit le Père (Paris 1688 - id. 1754), fils de Charles, commença à graver vers vingt-deux ans après une formation de peintre dans l'atelier familial. Il fut reçu académicien en 1731, sur présentation des portraits d'Eustache Le Sueur et de Charles Sarrasin. Considéré comme l'un des meilleurs et des plus complets parmi les graveurs de reproduction de son temps, il a laissé une oeuvre considérable, tant par le nombre (plus de 300 pièces) que par la qualité. Ses estampes à l'eau-forte reprise au burin sont des modèles de gravure libre qui témoignent, en outre, d'un rare souci d'adaptation aux peintres interprétés.

Charles-Nicolas, dit le Jeune (Paris 1715 - id. 1790), son fils et élève, fréquenta les ateliers de Restout et de Le Bas, qui lui apprit la technique de l'eau-forte. Il débuta brillamment comme dessinateur et graveur des *Menus-Plaisirs* en 1739 : exactitude, gentillesse, légèreté et une imagination plus vive que celle de son père lui permettent alors de faire revivre les cérémonies de la Cour, où triomphent les mises en scène des frères Slodtz. Il a dessiné et gravé lui-même la Pompe funèbre de la reine de Sardaigne (1743), la Cérémonie du mariage de Louis

Dauphin de France avec Marie-Thérèse Infante d'Espagne (1746). Le Bal paré dans la petite écurie, le Bal masqué dans la galerie des Glaces, la Décoration de la salle de spectacle, réalisés à l'occasion de ce même mariage et dont le Louvre conserve les dessins, ont été gravés par son père (1746). Cette série, la plus brillante de l'oeuvre de Cochin le Jeune, s'achève sur la Pompe funèbre de la Dauphine à Notre-Dame et son Enterrement à Saint-Denis (1748). Un voyage en Italie (1749-1751), en compagnie du marquis de Vandières, de Soufflot et de l'abbé Leblanc, clôt cette période : dès son retour, Cochin est reçu à l'Académie (Lycurgue blessé, 1751, Louvre, cabinet des Dessins) et, protégé par Mme de Pompadour, dont il est le maître à dessiner, il devient garde des Dessins du roi (1752). Il réalise alors des illustrations moins spontanées, dirige certains grands travaux

de gravure (les Conquêtes de l'empereur de la Chine d'après les dessins d'Attiret, 1767-1773), mais ne grave pratiquement plus, si ce n'est, en collaboration avec Le Bas, la série des Ports de France d'après les originaux de J. Vernet (Louvre), commande du marquis de Marigny, dont la publication s'échelonne de 1761 à 1778. Son rôle est désormais tout autre : en 1755, Cochin est nommé secrétaire de l'Académie et commence une carrière de théoricien et de critique d'art. Le chroniqueur des Fêtes, le dessinateur de mille détails gracieux se fait le censeur de la Rocaille en de multiples pamphlets qui seront rassemblés dans ses OEuvres diverses (3 vol. 1771). Partisan modéré du retour à l'Antique (Observations sur les fouilles d'Herculanum, 1754), il tire toute la leçon de son voyage d'Italie dans le Recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes italiennes (3 vol., 1758). Ses opinions sur la peinture – essentiellement, la défense du « grand art » – seront de nouveau développées dans les Lettres à un jeune artiste peintre (v. 1774). À l'influence du critique s'ajoute celle du conseiller artistique, qui se voit confier par le marquis de Marigny, devenu son ami, le menu détail de l'administration des Beaux-Arts : en ce domaine, son influence fut considérable, et il usa volontiers de son crédit pour faire valoir ses idées et ses goûts (Diderot le consultait avant de rédiger ses Salons).

En marge de ses activités, Cochin n'a cessé, durant toute sa carrière, de travailler pour le livre illustré. Son nom même était devenu synonyme de « vignette ». Citons parmi les

innombrables ouvrages auxquels il a participé : les Oeuvres de Virgile (1743, gravées par son père), les Fables de La Fontaine (éd. dite « d'Oudry », 1755-1759, 4 vol.), l'Histoire du règne de Louis XV (1753-1770). L'oeuvre du dessinateur qui a fondé sa réputation ne doit pas faire oublier l'art du graveur (on compte plus d'un millier de pièces de sa main). Ses médaillons, portraits dessinés de ses contemporains les plus célèbres, ont été gravés par lui (le Comte de Caylus, 1750 ; Monsieur de Vandières, 1752 ; J. Restout, 1753 ; le Duc de La Vallière, 1757) avant d'être reproduits par ses confrères. Un ensemble complet de son oeuvre gravé, provenant de la Bibliothèque du roi et probablement constitué par l'artiste lui-même, est conservé à Paris au cabinet des Estampes de la B. N.

COCK (les de), peintres flamands.

Jan Wellens (Leyde ? v. 1480 - Anvers av. 1527). Il est identifié avec Jan Van Leyden, qui devint maître de la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1503. Il accepta des apprentis en 1506 et en 1516, et fut avec Joos Van Cleve doyen de la gilde en 1520. En essayant de reconstituer son oeuvre, Friedländer a groupé une série de tableaux, surtout de remarquables paysages d'un caractère fantastique, autour d'un panneau représentant Saint Christophe. Cette oeuvre de la collection Bissing à Munich a été gravée en 1550 avec la

mention *Pictum J. Cock*, ce qui fut pour Friedländer le point de départ d'une hypothèse bientôt controversée. En effet, l'influence caractéristique de l'école de Leyde, qui se manifeste dans tous ces tableaux, datant env. de 1520 et attribués par Friedländer à Jan Wellens, semblait étrange dans l'oeuvre d'un peintre qui déjà avait quitté cette ville en 1503. Dès lors, il n'est pas étonnant que l'idée de Friedländer ait été rejetée d'abord par Beets, puis par Hoogewerff, qui ont attribué, à tort d'ailleurs, cette série de peintures aux fils de Cornelis Engebrechtsz, Lucas et Cornelis Cornelisz Kunst. Ainsi, d'après Beets et Hoogewerff l'oeuvre de Jan Wellens reste toujours inconnue. Ils la croient intégrée dans l'ensemble de la production anonyme des maniéristes anversoises travaillant dans le style de Hieronymus Bosch. Cependant, Friedländer n'a jamais accepté cette mise au point des historiens d'art hollandais. Les caractéristiques du Saint Christophe de la collection Bissing reflètent donc pour lui celles de l'oeuvre de Jan Wellens. Cet artiste peint de préférence des paysages fantastiques où l'homme s'intègre dans une

nature tantôt luxuriante, tantôt dépouillée, mais toujours menaçante. Dans maints petits paysages, comme dans celui de Loth et ses filles de Détroit (Inst. of Arts), il rappelle peut-être Patinir, bien qu'il s'en distingue par son dynamisme et par son sens du tragique. D'autre part, le rapprochement avec l'oeuvre de Hieronymus Bosch devient manifeste lorsqu'il fait apparaître démons et monstres, qu'il conçoit avec beaucoup de recherche et de fantaisie, dans le dessein évident d'étonner et de mystifier ses contemporains.

Matthijs (Anvers v. 1509 - id. v. 1548). Fils du précédent, il était déjà, en 1540, maître de la gilde de Saint-Luc, puisque, cette même année, il reçut Willem Van Santvoort pour élève. L'artiste acquit une grande renommée comme paysagiste et se trouve mentionné aussi bien par Vasari que par Van Mander. Pourtant, rien ne subsiste avec certitude de son oeuvre. Son frère Hieronymus a gravé, d'après lui, une série de paysages à sujets religieux en 1558. Une Tour de Babel qui d'abord lui était attribuée (Vienne, K. M.) paraît être plus récente. Après avoir comparé le paysage de fond du portrait de Matthijs Cock, édité par son frère Hieronymus dans la série des *Pictorum aliquot celebrium effigines* (1572), avec un dessin du Louvre, Hoogewerff a essayé de définir son style. Ensuite, il lui a attribué le Paysage avec la prédication de saint Jean-Baptiste de Bruxelles (M. R. B. A.) et le Paysage avec le marchand et les singes de Dresde (Gg). Ces deux tableaux, qui étaient considérés comme des oeuvres d'Herri Met de Bles, ont un caractère fantasque, mais sont en réalité d'une exécution plus large et d'une vision à la fois plus précise et plus naturelle que celle de Herri Met de Bles.

Hieronymus (Anvers 1507/1510 - id. 1570). Frère de Matthijs, il fut éditeur d'estampes. Sa maison d'édition, In de vier Winden (Aux quatre vents), était universellement connue.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

163

À cause de son éclectisme, l'influence qu'il exerça à la fin du XVI^e s. fut immense.

CODAZZI Viviano, peintre italien

(Bergame v. 1604 - Rome 1670).

Longtemps confondu avec le Brescian Ottaviano Viviani, Codazzi a été remis en lumière récemment en tant qu'inventeur de la veduta realistica, qui fut à l'origine de l'art de Canaletto et de Bellotto. Venu de Bergame, il dut arriver à Rome vers 1620 pour un premier séjour d'une dizaine d'années. Purent alors l'influencer Swanevelt, Poelenburgh et Breenbergh. Dès ses premières oeuvres (la Promenade, Rome, Palazzo Rospigliosi ; Villa romaine, Rome, Gal. Pallavicini), Codazzi montre une science sûre de la perspective, un coloris vibrant, mais il reste à un niveau anecdotique. En prenant pour les figures des collaborateurs tels que Cerquozzi, Miel, Micco Spadaro, Falcone, François Perrier et quelques autres, en utilisant les projections d'ombre pour rythmer ses compositions, il se montre un adepte décidé du caravagisme, au point d'être surnommé par R. Longhi le « petit Caravage ». De 1634 environ à 1647, il séjourne à Naples : parallèlement à sa production habituelle (Veduta du palais Gravina à Naples, coll. part. ; Fête dans la villa de Poggioreale, 1641, musée de Besançon), il se hasarde dans la grande peinture murale en créant les cadres d'architecture pour les compositions de peintres tels que Lanfranco ou Stanzione, aux S. Apostoli, à S. Paolo Maggiore, à S. Martine De retour à Rome en 1647, où il demeura jusqu'à sa mort, il collabore fréquemment avec Cerquozzi : ainsi dans la Révolte de Masaniello (Rome, Gal. Spada), les deux Architectures (Florence, Pitti), le Bain (Rome, coll. Incisa della Rocchetta). Son chef-d'oeuvre est alors la Visite aux ruines de la campagne romaine (Arpino, coll. Quadrini) et le Port de Civitavecchia (coll. part.) ; son exactitude presque excessive annonce Canaletto.

Codazzi eut une influence directe au XVIIe s. sur les peintres napolitains (Ciccio Cicalese, Francesco Caselli) et sur un peintre français tel que Jacques Rousseau, mais il fut surtout l'initiateur d'un courant de paysage réaliste vivace au XVIIIe s. à Venise, opposé à la tendance plus romantique issue de Claude Lorrain, qu'illustrera Joseph Vernet.

CODDE Pieter Jacobsz, peintre néerlandais (Amsterdam 1599 - id. 1678).

Il aurait été l'élève de Hals, dont il subit en tout cas l'influence, travailla à Haarlem, à Leyde et surtout à Amsterdam, et ne peignit pratiquement que des réunions mondaines et des scènes d'intérieur dans un genre très à la mode au début du siècle, mis au point par Buytewech. Sa production connue s'étend de 1625 à 1660, mais il date rarement après 1640. Citons la Danse (1627, Louvre), Joueurs de tric-

trac (1628, Mauritshuis) et le tableau du musée de Lille, Étudiant dans son cabinet de travail ou le Fumeur (v. 1630-1633). En 1637, il termine la Compagnie des arquebusiers du capitaine Reynier Rael dite aussi Compagnie maigre, laissée inachevée par Hals (Rijksmuseum), ce qui

prouve qu'il avait aussi une certaine célébrité comme portraitiste.

Maître de Willem Duyster, Codde, par le raffinement de son style et l'aisance aristocratique, sinon maniérée, de ses représentations – sa célèbre touche dite net, « lisse » – est, avec Dirck Hals, Jan Molenae, Jacob Duck et Palamedes, l'un des « peintres de conversations » les plus caractéristiques du courant « monochromiste » de la première moitié du Siècle d'or. Chez lui, l'emploi de fonds jaunes clairs et d'un noir satiné pour les vêtements est remarquable.

COEBERGER ou KOEBERGER Wengel ou Wenceslas, peintre et architecte flamand

(Anvers 1561 - Bruxelles 1634).

Élève de Maerten de Vos en 1573, il séjourna à Paris en 1583, étudia ensuite la peinture, l'architecture et l'archéologie à Rome en 1598, puis peignit à Naples. De retour à Anvers en 1601, mentionné de nouveau à Rome en 1603, il est reçu maître à Anvers en 1604. Artiste cultivé, en lien de correspondance avec l'érudit français Peiresc, protégé par les archiducs Albert et Isabelle, il fut nommé en 1605 peintre, architecte et ingénieur de leur cour archiducal de Bruxelles. Son activité d'architecte fut considérable, alors que son oeuvre peint s'arrête en 1615. Auteur de sujets religieux, il participa à Rome dès 1598 à la décoration de l'église S. Maria in Vallicella et peignit à Naples une Naissance du Christ en l'église S. Sebastiano. Wenceslas Coebergher fut un représentant notable du maniérisme italianisant. La Mise au tombeau (1605, Bruxelles, M. R. B. A.) et le Saint Sébastien (peint pour les arbalétriers d'Anvers, auj. au musée de Nancy) se situent dans l'esprit de Maerten de Vos.

COECKE VAN AELST Pieter, peintre,

architecte et éditeur flamand

(Aelst 1502 - Bruxelles 1550).

Selon Van Mander, il aurait été à Bruxelles l'élève de Barend Van Orley. Il visita l'Italie dans sa jeunesse et s'établit à Anvers, où il fut reçu franc maître en 1527. Là, il épousa la fille du

peintre Jan Van Dornicke et travailla d'abord dans l'atelier de son beau-père, dont il prit la direction après la mort de celui-ci. Étant donné que les tableaux de cette première partie de sa carrière reprennent, sous une forme modernisée, les compositions d'un peintre anonyme qu'on désignait sous le nom de « Maître anversoïsois de 1518 », on est contraint d'admettre que celui-ci n'est autre que Jan Van Dornicke.

Coecke n'a signé aucun de ses tableaux. Ils lui ont été attribués par comparaison de style avec quelques dessins signés ou portant son nom, avec le triptyque de la Descente de croix de Lisbonne (M. A. A.), authentifié par un document, et avec la suite de gravures connue sous le nom de Moeurs et Fachons des Turcs, qui fut éditée d'après les dessins que Coecke avait rapportés d'un long séjour en Turquie en 1533. Les tableaux les plus anciens, dont de nombreuses Adoration des mages (Prado ; Ségovie, église du Sauveur ; Bruxelles, M. R. B. A. ; Gênes, Gal. di Palazzo Bianco), plusieurs Sainte Famille (musées de Louvain et

de Tours) conjuguent l'influence de Van Orley avec le maniérisme anversoïsois du Maître de 1518, alias Jan Van Dornicke.

À son retour de Constantinople, l'artiste adopte le style de la Renaissance et s'appuie sur les oeuvres tardives de Raphaël et de ses disciples. Son dessin devient mouvementé à l'instar de celui de Giulio Romano, et ses figures sont empreintes d'une élégance maniérée. Parmi les tableaux marquants de cette époque (1533-1540), citons la Montée au Calvaire du musée de Bâle, le Jugement dernier de l'Escorial, les Adieux du Christ à sa Mère, du musée de Glasgow, Saint Luc peignant la Vierge, v. 1535-1540, du musée de Nîmes, deux volets avec des portraits et des saints au Prado, le Christ au Jardin des oliviers de l'Ermitage, et Triptyque de la Résurrection du musée de Karlsruhe.

Les tapisseries dont il dessina les projets comptent parmi les plus remarquables de la Renaissance flamande. Trois suites sont connues : celle de la Vie de saint Paul, celle de l'Histoire de Josué (Vienne, K. M.) et celle des Péchés capitaux ; la première et la troisième ont donné lieu à plus d'un tissage (Résidence et Bayerisches Nationalmuseum à Munich, Vienne [K. M.] et Patrimoine national d'Espagne). Coecke dessina également des projets de vitraux, et ses traductions, en flamand et en français, de cinq des Livres d'architecture de Serlio, qu'il édita lui-même à Anvers à partir de 1539, eurent un énorme retentissement. Il avait épousé en secondes noces Mayken Verhulst,

peintre de talent ; leur fille épousera Pieter Bruegel l'Ancien.

Dans le domaine pictural, Coecke fait figure de chef d'atelier, utilisant des assistants, d'où le mérite inégal des oeuvres qui lui sont attribuées. L'aspect artisanal de la peinture l'intéresse moins que l'invention. Coecke se veut avant tout « artiste ». À ce titre, il peut être considéré comme le chef de file de la Renaissance dans les Pays-Bas méridionaux. Il a assuré le passage du maniérisme de la Pré-Renaissance, dit « maniérisme anversois », au Romanisme de la seconde moitié du siècle.

COELLO Claudio, peintre espagnol

d'origine portugaise

(Madrid 1642 - id. 1693).

Claudio Coello débute dans l'atelier de F. Rizi et complète sa formation devant les oeuvres des collections royales : il y étudie les maîtres vénitiens et flamands, qui influencent d'une façon décisive ses premières séries de grands tableaux d'autel et l'occupent jusqu'à son entrée à la Cour (le Triomphe de saint Augustin, 1664, Prado ; Annonciation, 1668, Madrid, couvent de S. Placido).

En revanche, rien ne confirme que Coello ait effectué un voyage en Italie. Décorateur à la détrempe et peintre de fresques, il travaille beaucoup en collaboration avec Jimenez Donoso (sacristie de la cathédrale de Tolède, 1671), artiste très apprécié par ses contemporains. En 1680, il décore les arcs dressés en l'honneur de l'entrée de la reine Marie-Louise d'Orléans et, en 1683, est nommé peintre du roi. En 1684, il exécute les décorations murales de l'église de la Mantería à Saragosse et, à son

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

164

retour à Madrid, les scènes mythologiques de la galerie de la reine à l'Alcázar (aujourd'hui perdues). À la mort de Francisco Rizi (1685), il se charge de terminer le grand tableau que celui-ci préparait pour l'Escorial – et qui est son chef-d'oeuvre (signé en 1690 avec le titre de « pintor de Cámara ») –, la Sagrada Forma, montrant Charles II vénérant la sainte hostie. L'année même de sa mort, il exécute le grand Martyre de saint Étienne pour l'église S. Estebán de Salamanque.

Dernière figure marquante du baroque espagnol, Claudio Coello est un artiste de formation complexe. Grand coloriste, il aime et utilise les tons chauds et raffinés hérités des Vénitiens. Il possède un sens dynamique de la composition tout à fait baroque et, en même temps, une conception équilibrée de la réalité qui, donnant sérieux et vérité à ses personnages, font de lui un excellent portraitiste (Doña Nicolasa Manrique, Madrid, Instituto Valencia de don Juan). Claude Coello est l'héritier de la tradition italienne et, dans la Sagrada Forma de l'Escorial, son souci d'espace, de perspective et d'atmosphère, qui s'exprime à travers une très ample architecture, est proche de celui de Velázquez. Ses meilleures réussites picturales, où il joue de touches fluides, légères et mesurées, procèdent aussi de la leçon de ce dernier : Vierge et l'Enfant vénérés par saint Louis (Prado).

Parmi ses autres oeuvres, on peut encore citer la Vision de saint Antoine de Padoue (1663, Norfolk, Chrysler Museum), Saint Joseph et l'Enfant (The Toledo Museum of Art, Ohio), le Retable de sainte Gertrude et le Retable des saints Benoît et Scholastique (Madrid, couvent de S. Plácido), le Martyre de saint Jean l'Évangéliste (église de Torrejón de Ardoz, près de Madrid), l'Apparition de la Vierge à saint Dominique (Madrid, Acad. S. Fernando), le Repas chez Simon (1676, Madrid, coll. part.), le Miracle de saint Pierre d'Alcántara (Munich, Alte Pin.), la Sainte Famille (musée de Budapest).

COGNIET Léon, peintre français

(Paris 1794 - id. 1880).

Élève de Guérin, prix de Rome en 1817 avec Hélène enlevée par ses frères, Castor et Pollux (Paris, E. N. S. B. A.), il fit des débuts classiques, puis il se convertit au romantisme plus par le choix des sujets (Tintoret peignant sa fille morte, 1843, musée de Bordeaux) que par la facture. Au long d'une carrière facilitée par de nombreuses commandes officielles, il travailla pour les salles du musée historique de Versailles (La garde nationale de Paris part pour l'armée, 1835) et du Louvre (Expédition d'Égypte sous les ordres de Bonaparte, plafond de la galerie Campana, 1835) ainsi qu'au Conseil d'État (Numa donnant des lois aux Romains, détruit en 1871) et dans la salle du Zodiaque à l'Hôtel de Ville de Paris. Son oeuvre comprend aussi des tableaux religieux, à St-Nicolas-des-Champs (Saint Étienne portant des secours à une famille pauvre, 1827) et à l'église de la Madeleine (Les Saintes Femmes au tombeau, 1836). Enseignant à l'E. B. A. de 1851 à

1863, il forma de nombreux peintres, parmi lesquels Bonnat et Dehodencq mais aussi Meissonnier et Jean-Paul Laurens. Son oeuvre

peu abondante est principalement conservée au musée des Beaux-Arts d'Orléans qui lui a consacré une rétrospective en 1990.

COLANTONIO, peintre italien

(actif à Naples entre 1440 et 1470).

Expérimenteur de talent plus qu'ardent créateur, Colantonio représente toutefois la personnalité la plus importante de la peinture napolitaine du XVe s. et celle qui révèle le mieux les caractères culturels de ce foyer artistique.

Si, selon une opinion trop facilement admise, son seul mérite parut longtemps d'avoir été le maître du jeune Antonello de Messine av. 1640, il faut souligner que son rôle fut surtout de coordonner et d'unifier les diverses expériences (ibéro-méditerranéennes, flamandes et provençales) qui convergeaient à Naples ; dans ce contexte, il revient à Colantonio d'avoir largement contribué à débarrasser la culture locale de ses stériles expériences antérieures, qui étaient restées limitées au seul cadre provincial.

Son oeuvre connue la plus ancienne est la grande Pala des Rocco, peinte pour l'église napolitaine S. Lorenzo. Aujourd'hui, les 2 plus grands panneaux, Saint Jérôme et Saint François remettant la règle à ses disciples, sont à Naples (Capodimonte), tandis que, plus petits, les Saints des pilastres sont dispersés dans différentes coll. part. ainsi qu'à Florence (Fond. Longhi), à Bologne (Museo civico, coll. Morandi). Saint Jérôme dans son cabinet de travail, oeuvre monumentale, révèle une connaissance, probablement directe, de l'art flamand et de celui de Barthélemy d'Eyck venu à Naples avec le roi René. Le second polyptyque de Colantonio, le Retable de saint Vincent Ferrier, pour l'église S. Pietro Martire, heureusement conservé dans son ensemble dans l'église d'origine, affirme une plus grande maturité. On peut le dater entre 1456 et 1465, en se fondant sur des documents précis. Il conserve des souvenirs espagnols de Jacomart Baço (qui avait séjourné à Naples, à la cour d'Alphonse d'Aragon, entre 1444 et 1451) et des réminiscences flamandes très marquées, surtout dans le soin apporté dans le rendu de l'atmosphère et du paysage ; mais on y observe un nouveau sens monumental des formes, surtout dans la mise en place solennelle et hiératique de la figure du saint, ainsi qu'un esprit nouveau auquel ne devait pas être étrangère une prise de conscience

précoce des innovations de l'art de Piero della Francesca. À côté de ces 2 polyptyques, on peut citer la grande Déposition de croix de San Domenico Maggiore dérivant d'un modèle flamand et la petite Crucifixion (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza).

Toute la peinture de l'Italie méridionale de la seconde moitié du XVe s. ressentit l'impulsion que lui donna Colantonio. Plus encore qu'Antonello de Messine, voué à une haute destinée et qui devint rapidement indépendant, et plus aussi que le Maître napolitain de San Severino e Sossio, forte personnalité qui ne tarda pas, elle aussi, à s'affranchir, quelques peintres très actifs à Naples, comme Angiolillo Arcuccio et surtout l'artiste qui signe du monogramme R. T. (grande pala de la Crucifixion à la congré-

gation napolitaine de la Disciplina della Croce), furent sensibles à son influence.

COLE Thomas, peintre américain

(Bolton-le-Moor, Lancashire, 1801 - Catskill, New York, 1848).

Sa famille émigra en 1819 d'Angleterre à Philadelphie, puis à Steubenville, dans l'Ohio. Cole travailla d'abord chez un graveur sur bois de Philadelphie ; ayant rejoint sa famille, il apprit ensuite les rudiments de la peinture auprès d'un portraitiste allemand nommé Stein. Vers 1822, il exécuta des portraits, sans grand succès, et travailla à quelques peintures religieuses. L'année suivante, il fréquenta la Pennsylvania Academy of Fine Arts de Philadelphie et eut sans doute connaissance, à ce moment, des paysages de Doughty et de Thomas Birch. Il s'établit peu après à New York (1825) et, après avoir effectué un voyage sur les bords de l'Hudson, exposa quelques peintures qui firent rapidement sa réputation ; Trumbull en acheta une et prévint William Dunlap et Asher B. Durand de sa découverte : ceux-ci firent immédiatement de même ; Cole était lancé et fut, en 1826, l'un des fondateurs de la National Academy of Design. De cette époque date le Dernier des Mohicans (1827, 2 versions : Hartford, Wadsworth Athneum, et Cooperstown, New York State Historical Association), inspiré du roman de Fenimore Cooper, qui venait d'être publié. L'artiste fut dès lors tenu pour l'un des principaux paysagistes américains. En 1829, il s'embarqua pour l'Europe, où il resta jusqu'en 1832. Il exposa sans succès à Londres (Royal Academy et British Institution), visita Paris et l'Italie, séjournant longuement à Florence. Ce voyage eut une grande importance pour sa carrière. L'étude directe des maîtres anciens lui

permet d'améliorer sa palette, et l'iconographie de ses tableaux se transforma. Outre de grands paysages panoramiques dans lesquels il se veut l'émule de Lorrain ou de Turner (The Oxbow [le Connecticut près de Northampton], 1836, Metropolitan Museum ; le Rêve de l'Arcadie, 1838, Saint Louis, City Art Museum), il exécuta des oeuvres à sujets fantastiques (la Coupe de Titan, 1833, Metropolitan Museum) et philosophico-historiques (le Cours de l'Empire, 5 tableaux, 1836, New York, Historical Society, élaboré durant son voyage en Europe et commandité à son retour par le collectionneur new-yorkais Luman Reid ; le Voyage de la vie, première version, Utica, New York, Munson Williams-Proctor Institute, deuxième version, commandée par le banquier Samuel Ward, 1842, 4 tableaux, Washington, N. G. ; le Songe de l'architecte, 1840, Toledo, Ohio, Museum of Art).

Cole retourna en Europe en 1841-1842 et voyagea en France, en Grèce, en Suisse et en Italie. Il en revint encore plus désireux de créer des peintures religieuses, se convertit et vécut jusqu'à la fin de sa vie dans l'isolement des Catskill. Il y projeta une nouvelle série, The Cross and the World, jamais achevée, et réalisa des toiles telles que la Vue d'un lac américain (1844, Detroit, Inst. of Arts), la Croix dans la solitude (1845, Louvre), la Vision (1848, New York, Brooklyn Museum). Ces dernières

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

165

oeuvres, qui correspondent à une redécouverte du paysage américain, illustrent les théories que Cole avait exprimées dès 1841 dans un écrit poétique, *Lecture on American Scenery*. Cole est le principal représentant du romantisme américain en même temps que, par ses élèves, tels A. B. Durand ou F. G. Church, le fondateur de l'Hudson River School, groupe qui réunira différents paysagistes du deuxième quart du XIXe s., aux États-Unis. Il est représenté principalement à New York (Metropolitan Museum et New York Historical Society) ainsi qu'à Washington, Baltimore, Chicago, Detroit, Hartford, Cleveland, Providence. Une exposition Thomas Cole a été présentée (Detroit, Inst. of Arts) en 1996.

COLLAGE.

Procédé consistant à coller et à assembler sur un support des fragments de matériaux hété-

rogènes et en particulier des papiers découpés (dans ce cas, on dit plutôt papiers collés). Ces différents matériaux peuvent ou non voisiner avec la matière picturale à l'intérieur d'une même composition. Les Japonais exécutaient déjà des collages au Xe s., mais le procédé est essentiellement un moyen d'expression du XXe s. à partir du cubisme ; Braque, Picasso, Juan Gris ont élaboré av. 1914 des oeuvres faites de papiers collés avec seulement quelques rehauts à la gouache ou à l'huile (Picasso : Homme à la pipe, 1914, Paris, musée Picasso). À la suite du cubisme, la plupart des artistes de l'avant-garde européenne et américaine, de Malévitch à Severini et Dove, ont pratiqué le collage, dont la nouveauté stimulait l'invention créatrice à un moment où la technique traditionnelle de l'huile n'était pas adaptée à l'esprit de l'époque. Dada et le surréalisme, moins soucieux de construction plastique que leurs devanciers, l'orientèrent après la guerre de 1914 vers des effets poétiques inédits (Picabia : Femme aux allumettes, 1924) ; Kurt Schwitters y fit entrer les matériaux les plus inattendus (tickets de métro, détritiques divers), et Max Ernst des gravures et des photos découpées (Une semaine de bonté, 1934). Exploité à titre expérimental surtout durant l'entre-deux-guerres (papiers déchirés d'Arp, 1932), le collage est redevenu, à partir de 1960 env., une technique très pratiquée, sous l'influence en particulier des grandes gouaches découpées et collées que Matisse avait exécutées à la fin de sa carrière (exposées en 1953, puis au musée des Arts décoratifs à Paris en 1961) et à la suite du phénomène de saturation qu'avait entraîné la trop abondante production de tableaux de chevalet dans les années cinquante. Les affiches lacérées et collées de Rotella, de Hains et de Villeglé, réalisées sous l'égide du nouveau réalisme (1960), sont des collages à l'échelle monumentale. Désormais, bien des artistes que séduisent l'intervention du hasard technique et celle, complémentaire, de la manipulation des matériaux pratiquent, de temps à autre, entre des travaux sollicitant une attention différente, le collage (collages d'ailes de papillons de Dubuffet, 1953 ; collages de Jorn, gal. Jeanne Bucher, 1969). La construction d'objets plus ou moins complexes à trois dimensions est une dérivation qui s'est développée très tôt

(Picasso : Construction : Verre pipe as de trèfle et dé, 1914, Paris, musée Picasso).

COLLANTES Francisco, peintre espagnol

(Madrid v. 1599 - id. 1656).

Élève de Vicente Carducho, fortement influencé par la peinture flamande et italienne, il est

le meilleur représentant en Espagne d'un genre de paysage touffu, d'origine flamande, articulé en nombreux plans lumineux et peuplé de petits personnages d'inspiration vénitienne ou napolitaine (le Buisson ardent, Louvre ; Agar et Ismaël, musée de Providence, Rhode Island ; la Vision d'Ézékiel, 1630, Prado). Ses tableaux religieux, où prennent place de grandes figures, s'apparentent étroitement à ceux de Ribera (Saint Onufre, Prado). Très apprécié à son époque, il exécuta, v. 1635, pour le palais du Buen Retiro, une série de peintures, aujourd'hui dispersées, aux motifs bibliques et mythologiques (la Chute de Troie, Prado), qui le rattache à l'école napolitaine contemporaine.

COLLE.

Substance agglutinante, d'origine végétale ou animale, entrant dans la composition des préparations, des enduits, de certaines émulsions et peintures à la détrempe.

Les colles, dont les propriétés sont connues depuis l'Antiquité, se regroupent en deux catégories : les colles végétales et les colles animales. Les colles d'origine végétale (telles que les colles de pâte, de seigle, d'amidon ou de dextrine) sont utilisées généralement pour les impressions ou les encollages sur des fonds très absorbants. Les colles d'origine animale jouent un rôle essentiel dans la protection des supports en bois ou en toile (colle de parchemin ou de peaux, colle totin, béticol, colle de gélatine, colle de fromage ou de caséine : la caséine combinée avec l'eau et l'ammoniaque ou la chaux donne, après dessiccation, une matière très résistante) et dans la préparation des peintures à l'oeuf (albumine) ou à l'eau.

COLOMBE Jean, peintre français

(Bourges v. 1440 - id. 1493).

Il fit toute sa carrière à Bourges, protégé dès 1467 par la reine Charlotte de Savoie, puis en faveur auprès des grands seigneurs du centre de la France ; en 1485 et 1486, il travailla pour le duc de Savoie Charles Ier, qui lui fit terminer 2 célèbres manuscrits inachevés, l'Apo-calypse de l'Escorial et les Très Riches Heures du duc de Berry (Chantilly, musée Condé). Il semble avoir dirigé un atelier surchargé de commandes ; d'où l'abondance et l'inégali-té des manuscrits qui relèvent de son style. Ses premières oeuvres connues (Vita Christi, Heures de Louis de Laval, v. 1480-1485, Paris, B. N.) se ressentent de l'influence de Fouquet : influence surtout formelle, dans la technique, les compositions, certains types de person-

nages. Son tempérament personnel, tout d'imagination et d'emportement, l'éloigné de plus en plus de l'équilibre classique de Fouquet (Romuléon, v. 1490, Paris, B. N.), et son atelier, où travaille son petit-fils François, qui continue son oeuvre après sa mort, accentue encore ces traits (Destruction de Troie, v. 1500, id.).

Sa peinture apparaît poétique et mouvementée, peu soignée, sans recherche du réalisme ni crainte de la schématisation, où tout est poussé à l'extrême : effets de lumière, perspectives outrées, compositions encombrées de figures, décors surchargés d'ornements et d'or. À l'aube du XVIIe s., Colombe reste un artiste foncièrement conservateur, dont l'inspiration profonde est voisine de l'esprit du Flamboyant plutôt qu'annonciatrice du maniérisme qui triomphera à la Renaissance.

COLOMBO Gianni, peintre italien

(Milan 1937).

Gianni Colombo est le principal créateur de l'art lumino-cinétique en Italie. Dès 1959, il a réalisé des reliefs variables qui bougent en permanence ou qui réclament la participation du spectateur (Superficie en devenir, 1960 ; Structure fluide, id.). Sa première exposition personnelle date de 1960 à la gal. Pater à Milan. Gianni Colombo s'est intéressé tout de suite au problème du mouvement dans l'art ainsi qu'à celui de l'instabilité du changement. D'autre part, il a utilisé très tôt la lumière et a poursuivi ses recherches sur la lumière et le mouvement dans l'espace, en créant des environnements qui peuvent être soit fixes, soit plutôt mobiles et qui ont la particularité de se déformer, de changer, entraînant par là pour le spectateur une perception physique très perturbante. En utilisant des projecteurs ou des lasers, en faisant bouger les murs, le plafond et le sol des ambiances qu'il crée par exemple, à partir de 1964, et qui ont la particularité de présenter des espaces élastiques, Gianni Colombo retrouve l'idée qu'avaient tenté d'exprimer certains artistes maniéristes comme Giulio Romano, qui avait réalisé dans la salle des Géants dans le palais du Té à Mantoue une architecture qui paraissait s'écrouler sur le spectateur (Espace élastique. Superficie, 1971). Gianni Colombo, qui a participé à de nombreuses expositions en Europe et aux États-Unis, et en particulier à celles organisées par Matko Mestrovic à partir de 1961 à Zagreb, intitulée « Nouvelles Tendances » et « Arte programmata » à partir de 1962 à Milan, a reçu, en 1968, le premier prix de la Biennale de Venise.

COLORFIELD.

Signifiant littéralement « champ coloré », ce terme fut utilisé par le critique Clément Greenberg à propos d'artistes comme Barnett Newman, Mark Rothko et Clifford Still. Héritiers de Matisse et issus de l'expressionnisme abstrait, les peintres du colorfield utilisent un nombre réduit de couleurs étalées uniformément afin d'éviter toute mise en relief de la pâte. La couleur emplit l'espace entier selon le principe du all over pour former une image homogène excluant toute composition, toute hiérarchie entre les éléments. À ces artistes C. Greenberg joignait une seconde génération comprenant Helen Frankenthaler, Morris Louis et Kenneth Noland. Tous trois reprennent de façon plus radicale la technique du staining (imprégnation) : les couleurs se déposent en voiles successifs d'une épaisseur

downloadModeText.vue.download 167 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

166

impalpable, se chevauchant les unes les autres mais sans créer la moindre profondeur.

COLVILLE Alex, peintre canadien

(Toronto 1920).

Il étudie à l'École d'art de l'université de Mount Allison (New Brunswick) et s'intéresse à la peinture post-impressionniste, tout particulièrement à celle de Seurat. Les peintres réalistes américains, primitifs et autres, attirent son attention à partir de 1946, alors qu'il devient professeur à l'université de Mount Allison. Ses oeuvres datées de 1952, telles que *Four Figures on a Wharf* (Ottawa, N. G.), révèlent une influence surréaliste. Toutefois, *Family and Rainstorm* (1955, id.) et *la Patineuse* (1964, New York, M. o. M. A.) reflètent un style fort personnel, glorifiant les gestes simples et nobles de la vie de tous les jours, perçus avec une objective ingénuité. Cette vision, qui procède par coupes effectuées dans la réalité quotidienne, fait de l'artiste un précurseur direct de l'Hyperréalisme (*Sign and Harrier*, 1970, Paris, M. N. A. M.).

COMBAS Robert, artiste français

(Sète 1957).

Élève à l'école des Beaux-Arts de Sète, Robert

Combas participe en 1980, l'année de son diplôme, à l'exposition « Après le Classicisme » (Saint-Étienne, M. A. M.). L'année suivante, il s'installe à Paris en compagnie d'Hervé Di Rosa, dessinateur. Ils obtiendront rapidement une reconnaissance de leur peinture aux côtés de François Boisrond et de Rémi Blanchard, en tant qu'artistes de « la Figuration libre ». Avec un style que Combas qualifie d'amusant et de décontracté, il imposera, en France et à l'étranger (notamment en Hollande au Stedelijk Museum d'Amsterdam, où il expose en 1985), des images qui se situent parfois à la limite de la provocation, directement inspirées des illustrations pornographiques, des graffitis obscènes et des bandes dessinées. Combas accompagnera toujours ses toiles de longs titres qui sont de véritables narrations [Tournage d'une émission de télé sur un débat politique avec violence autorisée (même les coup de couteau dans le dos), souvenir de l'émission Bonjour Monsieur Orwell, ce que j'aurais aimé faire si on était dans un monde de dessin animé, 1984].

Au-delà des partis pris de la mode, il existe un phénomène Combas qui, par l'exercice de la dérision, introduit dans la peinture des formes actuelles de contre-culture. Depuis 1985, il se consacre à l'interprétation de tableaux célèbres, tels que les Ménines de Velázquez ou le Narcisse de Caravage, ou de thèmes mythologiques et bibliques (exposition à la gal. Yvon Lambert, Paris, 1991). Une série de peintures d'après Toulouse-Lautrec, en 1990, lui permet d'exploiter le goût du maître disparu pour la caricature et la satire, témoignant d'une maîtrise du dessin et de violents contrastes de couleur

qui relèvent d'une véritable recherche picturale dans l'oeuvre de Combas.

CONCA Sebastiano, peintre italien

(Gaète 1680 - Naples 1764).

On doit le considérer comme un des élèves les plus importants de Solimena. Actif avec son maître à Montecassino, Conca se fixe à Rome en 1707, où il travaille jusqu'en 1750 dans le milieu artistique dominé par Maratta et par G. Chiari. Dans le plafond de S. Cecilia in Trastevere à Rome (1721-1724), il se montre étroitement lié à l'art de Maratta.

Membre de l'Académie de Saint-Luc, dont, plus tard, il sera président à deux reprises, fondateur d'une école de peinture au palais Farnèse, il se consacre tour à tour à l'enseignement et à la peinture. Il travaille à partir de 1721, à plusieurs occasions, à Turin (Oratorio

di S. Filippo, chapelle de la Venaria, S. Teresa) et en 1731-1732 à Sienne (S. Maria della Scala). Il mêle dans ses oeuvres, à un académisme romain raffiné, une élégante vivacité, inspirée de Solimena ; ces deux caractères aboutissent à une interprétation très personnelle de l'atmosphère arcadienne, marquant un moment important dans l'évolution de la peinture religieuse au début du XVIIIe siècle. Dès son retour à Naples, où il travaille à S. Pietro Martire (1751) et à S. Chiara (1753, plafond auj. détruit), Conca se rapproche nettement des formes baroques napolitaines. Toutefois, la partie la plus connue de son oeuvre reste sa vaste production romaine. Parmi ses tableaux de chevalet, on peut citer les deux Allégories de la Gal. Spada et le très beau Saint Augustin (1740) de la Gal. Pallavicini, réalisés au cours des dix dernières années de son séjour romain.

CONINXLOO Gillis III Van, peintre flamand (Anvers ? 1544 - Amsterdam 1607).

C'est l'un des plus importants précurseurs du paysage baroque néerlandais. Il fut, avant 1559, l'élève de P. Coecke Van Aelst, puis, plus tard, celui de L. Kroes et de G. Mostaert. Vers 1565, il fit un voyage en France, séjournant notamment à Paris et à Orléans et se rendit vraisemblablement en Italie car certaines de ses oeuvres trahissent l'influence des Vénitiens (Schiaivone) et des Flamands vénétianisés (Paolo Fiammingo). En 1570, il était de retour à Anvers, qu'il quitta en 1585 à cause de ses convictions protestantes. Il se rendit d'abord à Frankenthal en 1587, où il fonda une véritable école de paysagistes maniéristes et, en 1593, à Amsterdam, où il devait se fixer. On ne connaît de cet artiste que peu de tableaux et de dessins signés ou monogrammés. Cependant, une série de gravures d'après son oeuvre par N. de Bruyer et Visscher permettent de se faire une idée plus complète de la conception et de l'évolution de son art. Le Jugement de Midas (1588, Dresde, Gg) peut être considéré comme le plus représentatif de toute une série de tableaux exécutés soit à Anvers, soit à Frankenthal et où l'artiste se montre l'héritier de la vision panoramique des paysagistes flamands du XVIe siècle. Par la suite, ses tableaux, essentiellement des paysages boisés, peints de 1598 à 1605, marquent l'aboutissement d'un style qui tend à donner

de la nature une vision moins objective que lyrique et profuse (Sous-bois, 1598, Vaduz, coll. Liechtenstein ; musée de Strasbourg ; Vienne, K. M. ; Paysage, 1605, Spire). L'oeuvre de Van Coninxloo annonce, d'une part, les paysages hollandais du XVIIe s. par son souci de la tonalité générale et, d'autre part, les paysages

baroques flamands par l'ampleur de la vision et son caractère décoratif. La plupart des paysagistes flamands de la génération du peintre ont subi son influence ; non seulement ses élèves, P. Schoubroeck, D. Vinckboons, A. Govaerts, H. Seghers, mais encore F. Van Valckenborch, H. V. Jos, Ch. de Keuninck, K. Van Mander, D. Van Alsloot, J. Bruegel de Velours, E. Van de Velde et, dans une certaine mesure, R. Savery.

CONRAD DE SOEST, peintre allemand

(Dortmund v. 1370 - id. apr. 1422).

Maître de l'école westphalienne dont l'activité s'exerça à Dortmund, Conrad de Soest donne une excellente idée de l'évolution de la peinture allemande v. 1400 et de sa réceptivité au « style international » alors pratiqué en Occident. Né à Dortmund aux environs de 1370, il y contracte, en 1394, un mariage qui atteste sa qualité de citoyen de cette ville. Son nom est d'ailleurs mentionné de nouveau dans les documents entre 1413 et 1422. Toutefois, bien que nous possédions plus de témoignages de son existence que de celle de la plupart des artistes contemporains, les indications précises sont rares. Des oeuvres conservées, la plus ancienne semble être le panneau de Saint Nicolas (chapelle Saint-Nicolas de Soest), vraisemblablement antérieur à 1400. On y voit saint Nicolas siégeant sur un trône, ayant à sa gauche saint Jean-Baptiste et sainte Catherine, et à sa droite saint Jean l'Évangéliste et sainte Barbe. Ainsi que le révèlent la sécheresse du drapé et l'architecture encore maladroite du trône, Conrad demeure profondément attaché à la tradition westphalienne des décennies précédentes. Par la suite, bien que de plus en plus dépendant de l'art de la cour de Bourgogne, il ne reniera jamais complètement la peinture traditionnelle de sa province. Si le panneau de Saint Nicolas ne permet pas encore d'affirmer qu'il ait visité les foyers artistiques franco-flamands, les oeuvres ultérieures permettent de le supposer. La facture, qui a perdu sa rigidité, est devenue plus soignée et plus élégante ; les costumes aux draperies souples, les visages d'une retenue tout aristocratique sont rehaussés d'un coloris d'une étonnante subtilité.

Un exemple précoce de cette nouvelle conception est fourni par le panneau représentant Saint Paul (avec Saint Réginald au revers) conservé à Munich (Alte Pin.). Il s'agit du volet droit d'un autel portatif commandé v. 1404 par un membre de la famille patricienne de Dortmund du nom de Berswordt.

À cette phase stylistique se rattache éga-

lement l'oeuvre majeure du peintre, le retable du maître-autel de l'église de Bad Wildungen, toujours en place. Une inscription mentionne le nom du maître et c'est la première fois en Allemagne que l'auteur d'une oeuvre d'art est ainsi désigné. L'inscription comporte en outre une date dont la lecture, rendue difficile par le mau-

downloadModeText.vue.download 168 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

167

vais état de conservation du dernier chiffre, ne permet pas de dire s'il s'agit de 1403 ou 1404. Ce retable monumental mesure, ouvert, 7,60 m. Les volets extérieurs, sur lesquels apparaît l'inscription, s'ornent de quatre grandes figures de Saints. À l'intérieur, 12 panneaux et une grande image centrale racontent la vie et la Passion du Christ, depuis l'Annonciation jusqu'à la Descente du Saint-Esprit et au Christ juge trônant dans la mandorle. Une particularité mérite l'attention : alors que les quatre scènes qui occupent le volet gauche forment un tout, l'histoire se poursuit sur une double rangée allant du panneau médian au volet droit et interrompue dans sa continuité chronologique par l'image centrale représentant le Calvaire. Si les différentes scènes sont d'une qualité inégale, et si certains détails dénoncent la main d'un aide, ou révèlent un travail d'atelier, le retable n'en atteint pas moins, dans l'ensemble, à une perfection et à une finesse d'exécution fort rares en Allemagne. L'ordonnance du retable de la Passion en une image centrale encadrée, de part et d'autre, de 6 tableautins correspond parfaitement à la tradition westphalienne, comme permet d'en juger la comparaison avec l'autel de Netze (près de Bad Wildungen), qui date de 1370 env. Par opposition à ce retable encore imprégné du style médiéval allemand du XIII^e s., l'oeuvre de Conrad de Soest, née d'un probable contact de l'artiste avec la peinture « moderne » franco-flamande, témoigne de l'originalité du maître. Le retable de Wildungen, qui allie le langage de son pays natal à l'esthétique de la cour de Bourgogne, constitue l'une des expressions les plus parfaites du Gothique international en Allemagne. Le refus du réel émanant de cette peinture résulte de l'extrême délicatesse de la facture et de l'habileté de l'artiste à sublimer la réalité. Dans leurs gracieux costumes de brocart et de soie aux riches ornements, les personnages semblent issus d'un monde féérique. Légers, voire fortuits, attitudes et mouvements ne laissent rien transparaître de la rigueur qui a présidé à leur ordonnance. Les visages revêtent une expres-

sion de préciosité, les gestes des mains sont affectés. Précis, le langage formel accentue les détails. Le coloris, aux gradations subtiles, a la minutie de l'enluminure. Une prédilection pour les lignes gracieuses, les drapés souples, les parures somptueuses et les costumes à la mode, un goût pour les traits annonçant les scènes de genre ou les natures mortes, tout ce qui, enfin, confère au tableau vie et brillant, caractérisent l'écriture de Conrad. L'esprit dont elle est imprégnée et diverses composantes telles que le décor architectural ou la représentation des collines, des arbres et des buissons trahissent la réceptivité de l'artiste à la peinture occidentale. La figuration de l'espace que Maître Francke devait emprunter dix ans plus tard à l'enluminure, enrichissant ainsi la peinture d'une de ses acquisitions essentielles, n'est encore qu'allusive chez Conrad. L'architecture, en effet, encadre et ordonne plus qu'elle ne suggère la profondeur. Les étroites bandes de sol demeurent assujetties aux figures, qui, seules, leur confèrent un sens et une portée. De même, les frêles silhouettes éthérées accusent non un

sens plastique, mais le souci d'un art ornemental sans épaisseur qui contraste avec la facture du retable de sainte Barbe exécuté quelques années plus tard par Maître Francke.

Les vestiges d'une oeuvre tardive, le grand retable de l'église Notre-Dame de Dortmund, qui date de 1420 env. (in situ), constituent le plus brillant témoignage de l'évolution artistique de Conrad de Soest. Ce retable fut démonté au XVIIIe s., ses panneaux rognés et insérés dans un cadre baroque. Du panneau central représentant la Mort de la Vierge et réduit aux deux cinquièmes de son format initial, seul subsiste le groupe principal. Les volets qui portent la Nativité et l'Adoration des mages ont été sauvegardés aux trois quarts. Ces vestiges suffisent à révéler le chemin parcouru par l'artiste depuis l'exécution de l'autel de Wildungen. Les formes ont gagné en ampleur et en fermeté, la composition est plus rigoureuse et plus dépouillée, les personnages se parent d'une majesté nouvelle. Dans les scènes, ordonnées de façon symétrique, le peintre renonce au décor architectural et au paysage, et réduit les accessoires au minimum. C'est sur les figures que se concentre désormais l'attention. Plus larges et plus puissantes, elles prennent possession de la surface. Les riches costumes des rois, les visages et les gestes laissent certes transparaître le goût de l'artiste pour une finesse caractéristique de la miniature, mais la limpidité, la sérénité et la rigueur demeurent son souci majeur. Aucun mouvement brusque ne vient interrompre cette solennelle placidité,

et le coloris rayonne d'un éclat surnaturel.

Les tableaux de Conrad de Soest n'ont pas seulement influencé longtemps et en profondeur la peinture westphalienne ; leur rayonnement fut sensible dans toute l'Allemagne du Nord, jusqu'à Cologne. L'emprise de l'artiste n'a de comparable que celle qu'exerceront cent ans plus tard Schongauer et Dürer.

CONSTABLE John, peintre britannique

(East Bergholt, Suffolk, 1776 - Londres 1837).

Parmi les paysagistes anglais, il n'a d'égal que Turner, dont il diffère pourtant profondément, car il s'inspire essentiellement de son paysage natal plus qu'il ne cherche la grandeur dans la multiplicité des sujets. Le temps qu'il fallut pour que son génie fût reconnu et l'évolution laborieuse de son art le distinguent également de Turner.

Ses premières oeuvres furent si peu concluantes qu'il débuta dans le métier de meunier, qui était celui de son père ; encouragé par l'amateur d'art sir George Beaumont et par le peintre Joseph Farington, il décida pourtant de se lancer dans la carrière artistique. En 1799, il suivit les cours de la Royal Academy ; il tira cependant plus de fruit de son étude personnelle du paysage anglais au XVIIIe s. et du paysage classique, comme en témoigne le Vallon de Dedham (1802, Londres, V. A. M.), qui rappelle par certains côtés la toile de Claude Lorrain Agar et l'ange (Londres, N. G.). En 1802, année où il expose pour la première fois à la Royal Academy, découvrant les limites qu'imposait à son oeuvre un travail trop fidèle à la tradition, il écrivait à un ami : « Pendant

deux ans, j'ai cherché à faire des tableaux et j'ai trouvé une vérité d'emprunt... Je vais bientôt revenir à East Bergholt, où je travaillerai sans relâche d'après nature... et je tendrai vers la représentation simple et authentique des scènes qui m'intéresseront... il y a place pour un peintre naturel (natural painter). » Au cours des années suivantes, il continua avec persévérance l'étude directe de la nature, à l'exception de quelques essais, comme portraitiste et peintre religieux, faits à contrecœur et pour vivre, ainsi que des aquarelles à la manière de Girtin, exécutées en 1806 lors de l'unique séjour qu'il fit dans le Lake District. Il prit l'habitude de faire directement ses esquisses à l'huile et, en 1811, il s'était familiarisé avec ce genre, dans lequel il acquit une grande maîtrise en appliquant la peinture sur un fond rouge ; il soulignait ainsi l'individualité de chaque objet

sans perdre de vue l'unité générale, comme en témoigne *Écluse et cottages sur la Stour* (v. 1811, Londres, V. A. M.). Pourtant les toiles terminées restaient davantage dans la tradition des paysages composés, comme c'est le cas du *Vallon de Dedham* (1811) ; aussi travailla-t-il, pendant les années suivantes, à rendre dans ses oeuvres plus importantes ce qu'il y avait d'instané dans l'atmosphère, et d'intime dans la composition de ses esquisses. Son idylle avec Marie Bicknell (qu'il épousa en 1816 contre la volonté de ses parents) l'affectant beaucoup, il vécut longtemps à East Bergholt. Deux livres d'esquisses datés de 1813 et 1814, et parvenus jusqu'à nous, révèlent un sens aigu de l'observation des phénomènes naturels, manifeste dans ses « portraits » d'arbres et ses études de feuillages et d'instruments aratoires.

Son Chantier naval près de Flatford Mill (1814, Londres, V. A. M.), exécuté en grande partie en plein air, fut la première réussite dans la recherche d'une expression franche pour les tableaux de vastes dimensions, réussite qui le conduisit à la série célèbre des grands paysages présentés à la Royal Academy : le *Cheval blanc* (1819, New York, Frick Coll.), *Stratford Mill* (1820), la *Charrette de foin* (1821, Londres, N. G.), *Vue de la Stour* (1822), le *Cheval sautant* (1825, Londres, Royal Academy). Toutes ces toiles ont pour cadre les bords de la Stour, dans le voisinage de la maison du peintre ; plusieurs furent précédées d'esquisses et d'études de composition exécutées au cours des années précédentes, tels le *Cheval sautant* (1824-1825, Londres, V. A. M.) ou la *Charrette de foin*, tirée d'une étude de la *Maison de Willy Lot* (v. 1810-1815, id.). De manière générale, ces tableaux étaient toujours le fruit d'une longue préparation, comportant une esquisse à l'échelle, pour être sûr de retenir tout ce qu'il y avait de vérité dans l'atmosphère et d'instané dans la composition, et présentant les personnages livrés à leurs occupations habituelles plutôt que savamment groupés. Constable acquit grâce à ces oeuvres une certaine réputation et, en 1819, fut nommé A. R. A. C'est en France, cependant, que son oeuvre reçut l'accueil le plus enthousiaste. Géricault ayant vu la *Charrette de foin* à la Royal Academy en 1821, l'oeuvre fut expédiée en France par le marchand de tableaux Arrowsmith pour figurer au Salon de 1824, où

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

168

elle valut à son auteur une médaille d'or. Les

romantiques français, surtout Delacroix, en admirèrent la fraîcheur et l'éclat

C'est à la même époque que Constable reçut sa première commande importante. Depuis 1797, il était l'ami de la famille Fisher, dans laquelle il avait séjourné plusieurs fois à Salisbury. L'ainé des Fisher, évêque de Salisbury, lui commanda une vue de la Cathédrale de Salisbury (1823, Londres, V. A. M.), dont il existe, comme pour beaucoup des grandes peintures, plusieurs versions. Le caractère pittoresque de cette oeuvre ne s'accorde pas tout à fait avec la ligne générale de son évolution, alors qu'il tendait vers une connaissance plus scientifique des phénomènes de la nature. En 1821-1822, il fit à Hampstead (qu'il fréquentait depuis 1819) une série d'études de nuages, notant l'heure et la date exacte de l'exécution, et souvent même le temps qu'il faisait. Il les fit peut-être sous l'influence de la classification des nuages qui venait d'être dressée par le météorologiste Luke Howard ; de toute évidence, l'artiste tenait ses études pour un net progrès dans la connaissance de la source de la lumière, qui détermine l'aspect des choses. « On m'a souvent conseillé, écrit-il à John Fisher en 1821, de considérer mon ciel comme une toile blanche tendue derrière les objets. Il est certain que si le ciel est envahissant, à l'exemple des miens, ce n'est pas bon ; mais si le ciel s'efface, à l'encontre des miens, c'est pire. Le ciel est la source de la lumière dans la nature et gouverne toute chose. » En 1824, un séjour à Brighton, nécessité par la santé déficiente de sa femme, le poussa à étudier encore davantage les changements atmosphériques et ce qu'il appelle le « chiaroscuro de la nature », c'est-à-dire les gradations de tons de la lumière naturelle. À la recherche de cet effet, il adopta plusieurs procédés qui lui attirèrent des critiques sévères, comme celui de couvrir sa toile de taches blanches pour rendre le scintillement des feuilles mouillées et de la rosée, et celui de l'usage de pinceaux plus gros ou du couteau à palette pour obtenir une matière plus variée, comme dans le Château de Hadleigh (1829). Il fut élu R. A. en 1829, mais, cette même année, il perdit sa femme, et la dépression qui suivit, au terme de ce mariage tout particulièrement heureux, obscurcit ses dernières années. Son travail se fit plus élémentaire, comme dans la Cathédrale de Salisbury vue à travers champs (1831, en dépôt à la N. G. de Londres), et sa technique fut quelquefois trop compliquée. De 1829 à 1834, Constable surveilla l'exécution des remarquables estampes à la manière noire gravées par David Lucas d'après ses oeuvres, en partie pour rivaliser avec le Liber studiorum de Turner, et qui contribuèrent à accroître

sa popularité. De 1833 à 1836, il donna des conférences dans diverses institutions, principalement à Londres, sur l'histoire du paysage, qui révèlent une connaissance approfondie de l'oeuvre de ses prédécesseurs et qui sont très précieuses pour comprendre sa conception de l'art. Dans sa maturité, il s'était fixé comme but de représenter sans artifice la campagne « symbolisant le phénomène naturel dans sa signification la plus pure ». Cependant, ce

naturalisme n'était en aucune façon dénué de sentiment, et sa sensibilité vis-à-vis du sujet transparaît dans la fidélité aux sites auxquels il était personnellement attaché : la campagne qu'il connaissait depuis son enfance et les endroits où vivaient ses amis. Comme le poète Wordsworth, qu'il rencontra en 1806, il croyait en l'étude de la nature et de la vie humble, mais toujours en pensant à ce qu'elles impliquaient. Son oeuvre n'eut guère de prolongement en Angleterre. Condamnée par Ruskin, elle est fort éloignée de l'attitude de Turner ou des pré-raphaélites envers la nature. Constable exerça en revanche une influence réelle en France, où il poussa les romantiques à rechercher une plus grande liberté d'exécution et où, un peu plus tard, il joua un rôle important dans la formation des peintres de Barbizon. Il est un précurseur direct de l'impressionnisme. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Londres, Tate Gal.) en 1991.

CONSTANT (Constant Anton

Nieuwenhuys, dit), artiste néerlandais

(Amsterdam 1920).

Il suivit d'abord les cours d'une école d'art industriel, puis ceux de l'Académie royale d'Amsterdam (1940-1942). Sollicité à ses débuts par Cézanne et Picasso, il est attiré bientôt par les techniques non figuratives. En 1946, au cours d'un voyage à Paris, il découvre l'oeuvre de Joan Miró et fait la connaissance d'Asger Jorn – deux rencontres qui l'orientent vers une peinture ludique. En 1948 est fondé à son instigation le groupe expérimental Reflex, dont les membres se rallient quelques mois plus tard à Cobra, aux activités duquel il participera régulièrement ; l'oeuvre de Constant s'y distingue par une sensibilité particulière au drame, et la représentation d'animaux familiers y tient une grande place (l'Animal sorcier, 1949, Paris, M. N. A. M. ; Femme et animal, 1951, Amsterdam, Stedelijk Museum) avant que l'artiste n'aborde directement le thème de la guerre (la Guerre, 1951, id. ; Huit Fois la guerre, lithos, 1951, Rotterdam, B. V. B.). Vers 1952-1953, son art évolue

vers l'abstraction géométrique (Composition aux lignes bleues, 1953, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller). À partir de 1953 environ, sa curiosité, sans cesse en éveil, le conduit à délaisser la peinture pour des recherches originales d'architecture et d'urbanisme : conception et maquettes de « New-Babylon », ville encore utopique, où l'« homo ludens » sera libéré définitivement par la machine de ses servitudes actuelles (Bonjour de New-Babylon, 1963, coll. part.). Il publie en 1953 un manifeste avec Aldo Van Eijck, Pour un colorisme spatial, et, durant quinze ans, il élabore des maquettes et des plans de sa ville idéale. Lié au groupe des Situationnistes, il rédige en 1958, avec Guy Debord, autour du concept d'« urbanisme unitaire », la déclaration d'Amsterdam. Dans cet esprit, il crée une série de peintures désignant la place de l'homme dans l'univers, soit d'esprit très informel (Fiesta Gitana, 1964, Utrecht, Centraal Museum), soit très architecturées (Ode à l'Odéon, 1969, La Haye, Gemeentemuseum). Les années soixante-dix marquent le vrai retour de Constant à la peinture, avec

des séries de mises en scène picturales autour des thèmes du pouvoir, de la liberté, de l'amour. Dans des espaces définis par de grands plans, l'artiste place de petits personnages en taches (La liberté insulte le peuple, 1975, coll. part.). Puis les personnages deviennent plus massifs (Cyrano déclare son amour, 1976) dans des tableaux de couleurs plus sombres. Illustrant des thèmes tragiques (Le Procès, 1978) ou bibliques (La Samaritaine, 1984), l'artiste fait se mouvoir, dans de grands espaces, des personnages sombres aux visages presque effacés, parfois teintés de rouge.

Le Gemeentemuseum de La Haye a consacré à Constant une rétrospective de ses peintures en 1980, le Rheinisches Landesmuseum de Bonn, une grande exposition en 1986, et le Stedelijk Museum d'Amsterdam, une rétrospective en 1995-1996. Constant est représenté dans les musées hollandais (Amsterdam, La Haye, Groningue) ainsi qu'à Vienne (musée du XXe siècle).

CONSTRUCTIVISME.

Le « Groupe de travail des constructivistes » est créé en 1921 à l'Inkhok (Institut de la Culture Artistique) de Moscou par des artistes marqués par l'idéologie matérialiste de Tatline : Rodtchenko, Popova, Stepanova, Ioganson, Médounetski et les frères Stenberg. Le terme n'apparaît publiquement qu'en janvier 1922 à l'occasion de l'exposition « Constructivistes » qui montre des oeuvres de Médounetski et

des frères Stenberg ; il est ensuite repris par le critique et théoricien Alexeï Gan qui publie *Le constructivisme* cette même année. Cependant, une telle étiquette recouvre en réalité plusieurs mouvements et tendances de l'avant-garde russe antérieurs à l'apparition du terme.

Vers 1917-1918, Malévitch, auteur du *Manifeste suprématisiste* (1915), est nommé professeur aux ateliers supérieurs d'éducation artistique et technique de Moscou (Vkhoutemas), où il retrouve Kandinsky, Tatline, Pevsner et Gabo. Ce qui séparait chacun devint très vite évident et provoqua la scission de l'école en deux groupes : les frères Pevsner et Gabo se rallièrent au point de vue « non objectif » et spiritualiste de Malevitch, tandis que Kandinsky, bien que « sympathisant », restait résolument individualiste. De l'autre côté se groupent autour de Tatline ceux qui se nomment « productivistes » et condamnent l'autonomie de l'art au profit d'une production d'objets directement utilitaires. « Le conflit idéologique, raconte Naum Gabo, entre le groupe de Tatline et notre groupe ne servit qu'à élargir la coupure qui nous séparait et nous obligea à faire une déclaration publique. » Cette déclaration fut le *Manifeste réaliste*, daté du 5 août 1920 et signé par Gabo et Pevsner : il contient les principes essentiellement formels, et non idéologiques, du constructivisme. La ligne ne doit être qu'indication des forces et des rythmes de l'objet ; le volume est rejeté comme « expression spatiale » : la profondeur et la transparence lui sont substituées. « Nous annonçons, écrivent-ils, que les éléments de l'art ont leur base dans la rythmique dynamique. » Placardé sur tous les murs de la capitale, ce texte eut de grandes

downloadModeText.vue.download 170 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

169

répercussions sur toute la vie artistique de Moscou. Quelques mois plus tard, les « productivités » ripostent par le Programme du groupe constructiviste : l'art est un mensonge qui ne sert qu'à camoufler l'impuissance de l'humanité. Les « formes communistes d'édification constructive » doivent réaliser l'unité de l'« art » et de la technique par l'intégration de la « production intellectuelle » à la production industrielle. Les tenants de l'art « pur » sont donc vigoureusement condamnés.

L'influence du constructivisme fut considérable par ses prolongements, notamment en Europe occidentale : en septembre 1922 eut

lieu à Weimar – où s'était installé le Bauhaus – une manifestation du « groupe international constructiviste » sous la direction de Théo Van Doesburg avec la participation d'El Lissitzky, Moholy-Nagy, Richter, Graeff. Or, El Lissitzky, constructiviste « suprématisiste », exerçait une influence certaine sur Moholy-Nagy, dont l'enseignement au Bauhaus fut naturellement imprégné de l'esthétique constructiviste. En outre, la même année, El Lissitzky est chargé de l'organisation de l'exposition Russische Kunst à la gal. Van Diemen de Berlin, où plusieurs salles sont réservées au constructivisme. C'est lui, enfin, qui, par ses affiches et ses mises en page, aborde l'un des seuls domaines pratiques où cette esthétique ait joué un rôle important : la typographie. En Europe de l'Est, l'idée constructiviste subsiste relativement longtemps, en fécondant de nombreux courants et groupes d'avant-garde, en Pologne par exemple (l'unisme de Strzeminski, la mécanique de Berlewi et le système utilitaire de Szczuka). Mais l'apport du constructivisme au théâtre ne doit pas être négligé : des metteurs en scène comme Taïrov, Eisenstein et surtout Meyerhold confient l'exécution des décors aux « suprématisistes » ou aux « productivités » ; à cet égard, le dispositif scénique de Lioubov Popova, l'un des productivistes, pour le Cocu magnifique (1922) en est le plus parfait exemple.

C'est la revue Lef, animée par Alexandre Rodtchenko, disciple de Tatline, qui fera entendre à partir de 1923 la voix du constructivisme, jusqu'à ce que l'idéologie stalinienne vienne balayer les querelles de groupe et impose le réalisme socialiste. Ce furent donc par la suite le groupe De Stijl en Hollande et le Bauhaus en Allemagne qui contribuèrent à l'influence mondiale de l'esthétique constructiviste en achevant d'en propager les idées.

CONTRE-ÉPREUVE.

Reproduction inversée d'un dessin ou d'une gravure obtenue en appliquant, à l'aide d'une presse à taille-douce, une feuille de papier humide sur le dessin ou l'épreuve fraîchement imprimée de la gravure. Les dessins originaux qui ont subi une contre-épreuve sont moins sujets à s'effacer que les autres. Les contre-épreuves exécutées à partir de dessins à la sanguine sont plus réussies que celles qui proviennent d'un dessin à la pierre noire ou à la mine de plomb, quoique les couleurs soient légèrement affaiblies. Les peintres rehaussent parfois les contre-épreuves à la main pour pouvoir en tirer des dessins dits « redressés »,

très proches des oeuvres originales. La contre-

épreuve offre l'avantage d'être dans le sens de la planche et simplifie le travail du graveur pour les retouches.

CONVERSATION PIECE.

Terme anglais désignant une certaine catégorie de tableaux située à mi-chemin entre le portrait, la scène de genre et le paysage : on y voit plusieurs personnages identifiés, représentés généralement dans leur maison, leur château ou leur jardin et ayant entre eux des rapports de conversation ou de communication.

La conversation piece se distingue du portrait de groupe en ce que les personnages décrits, non idéalisés, ne sont pas liés par des relations officielles, mais, au contraire, intimes (il s'agit, en effet, le plus souvent, de membres d'une même famille) ; elle se distingue de la scène de genre ou d'intérieur en ce que le milieu décrit est l'habitat de la famille, scrupuleusement détaillé. Les relations psychologiques entre les différents personnages, souvent indiquées par un geste ou un regard, ou entre ces personnages et le milieu dans lequel ils vivent ou même entre eux et le spectateur, qu'ils semblent inviter à partager leur vie, demeurent les caractéristiques essentielles de la conversation piece, qui apparaît dans son aspect domestique et social comme un genre bourgeois. C'est pourquoi les deux pays où s'épanouit principalement ce type de peinture furent la Hollande et l'Angleterre. Cependant, le terme de conversation piece ne désigne le plus souvent que les scènes de société peintes en Angleterre au XVIIIe siècle.

L'origine de la « scène de conversation » se situe non pas en Italie (les portraits de groupe vénitiens ne peuvent, en effet, être considérés comme des précurseurs du genre), mais en Flandres : c'est le Portrait des époux Arnolfini de Van Eyck (Londres, N. G.) qui en est le prototype ; les deux personnages sont dépeints dans leur chambre nuptiale et, par l'intermédiaire du miroir, sont reliés au spectateur. On peut aussi considérer, à la suite des Arnolfini, la série des changeurs et banquiers créée par Van Eyck et continuée par P. Christus (Saint Éloi et les fiancés, Metropolitan Museum, coll. Lehman) et Q. Metsys (le Prêteur et sa femme, Louvre) comme des prototypes du genre. Mais ce n'est qu'au XVIIe s., en Flandres (Gillis Van Tilborch, Gonzales Coques) et en Hollande (Jan Quinkhard, Gabriel Metsus, Adriaen Van Ostade, Thomas de Keyser, Pieter Codde), que s'est développée cette conception antiaristocratique du portrait de groupe situé soit dans un intérieur (Van Tilborch : Famille dans un

intérieur, Rotterdam, B. V. B. ; Van Ostade : la Famille de Goyer, 1650, La Haye, musée Bredius ; Rembrandt : l'Architecte naval et sa femme, 1633, Londres, Buckingham Palace), soit dans une cour (Pieter de Hooch : Famille dans une cour, Vienne, Akademie) ou un jardin (Rubens : Rubens et sa femme dans leur jardin, Munich, Alte Pin. ; Jordaens : Famille dans un jardin, Prado ; Hals : Couple dans un parc, Rijksmuseum). En France, la scène de conversation est assez rare (Largillière : le Portrait de famille, Louvre) ; la tendance est plutôt aux

tableaux de mode et aux fêtes galantes, situés à l'opposé même de la conversation piece. C'est pourtant l'influence française (avec les voyages de Largillière et de Watteau en Angleterre et le rayonnement de l'oeuvre de Watteau à travers Gravelot), s'ajoutant au fort courant venu de Hollande et des Flandres, qui donna à la conversation pièce anglaise du XVIIIe s. le caractère que nous lui connaissons.

Une des premières conversation pieces fut peinte par P. Mercier, artiste d'origine française. Frédéric prince de Galles et ses soeurs (1733, Londres, N. P. G.) ; c'est lui aussi qui créa la conversation piece musicale, certes dérivée des « moments musicaux » hollandais, mais qui reste typique du genre en Angleterre (la Partie musicale, Londres, Tate Gal. ; les Cinq Sens, New Haven, Yale Center for British Art). La « scène de conversation », reflet de l'Angleterre parlementaire du XVIIIe s., est révélatrice de ce goût pour le portrait de famille de petit ou de moyen format, dont la liberté l'oppose au portrait de cour. Après Mercier, le genre fut illustré par Dandridge (la Famille Price, Metropolitan Museum), Francis Hay (la Famille Tyers, New Haven, Yale Center for British Art) et connu son apogée avec Hogarth (Assemblée à Wansstead House, musée de Philadelphie ; le Mariage de Stephen Beckingham et de Mary Cox, Metropolitan Museum ; la Famille Strode, Londres, Tate Gal. ; la Réunion de famille, New Haven, Yale Center for British Art ; David Garrick et sa femme, Windsor Castle) et Zoffany, qui, très lié avec le comédien Garrick, créa la conversation piece de théâtre (Charles Towneley dans sa bibliothèque, Burnley, Towneley Hall Art Gal. and Museum ; le Menuet, Glasgow, Art Gal. ; la Famille Drummond, New Haven, Yale Center for British Art ; la Reine Charlotte et deux de ses enfants, Windsor Castle ; la Famille Bradshaw, Londres, Tate Gal.). Des artistes comme Gainsborough (Conversation dans un parc, Louvre ; Mr et Mrs Andrew, Londres, N. G.), Romney (Peter et James Romney, New Haven, Yale Center for British Art), Stubbs (Le Colonel Pocklington et ses soeurs, 1769, Washington, N. G.) ou

Reynolds (Lady Cockburn et ses enfants, 1773, Londres, N. G.) prolongèrent brillamment le genre de la conversation piece, qui alla en s'affaissant à l'aube du XIXe siècle.

À la fin du XVIIIe s. et pendant tout le XIXe, la « scène de conversation » se répandit dans tous les pays européens et jusqu'aux États-Unis, mais la précision quasi photographique des groupes en était un signe de déclin. C'est paradoxalement en France avec Vincent (la Famille Boyer-Fonfrède, Versailles), Boilly (la Famille Gohin, 1787, Paris, musée des Arts décoratifs), Gauffier et surtout dans les dessins d'Ingres (la Famille de Lucien Bonaparte, Cambridge [Mass.], Fogg Art Museum ; la Famille Stamaty, la Famille Forestier, Louvre ; la Famille Lethière, Boston, M. F. A.) que le genre se maintint avec toute la spontanéité et le naturel qu'avaient su lui conférer les artistes anglais du XVIIIe siècle.

COOPER (les), miniaturistes britanniques.

Alexander (Londres v. 1605 - Stockholm v. 1660). Également auteur de dessins, downloadModeText.vue.download 171 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

170

d'aquarelles (paysages), il vécut en Hollande, puis se fixa en Suède, où il devint le portraitiste de la reine Christine. Le Rijksmuseum d'Amsterdam conserve de lui 2 portraits du roi Jacques II d'Angleterre.

Samuel (? 1609 - Londres 1672), son frère, fut son élève et celui de leur oncle John Hoskins, chez lequel il fit son apprentissage. Il s'établit à son compte après 1634 et effectua de nombreux voyages sur le continent jusqu'en 1642, date à laquelle il s'installa à Londres. Il se fit rapidement connaître en Angleterre et à l'étranger comme le « Van Dyck en petit ». Il s'affranchit vite du style traditionnel de la miniature, représenté par Oliver, Hilliard et Hoskins, et obtint bientôt de nombreuses commandes, des royalistes comme des puritains, car il avait l'art de discerner le caractère intime de son modèle. On peut comparer Cooper à Hilliard, et les considérer comme les deux plus grands miniaturistes anglais. Ses portraits de Charles II et de Cromwell sont conservés à Londres (Wallace Coll.), ainsi que son Autoportrait (V. A. M.).

COORTE Adriaen, peintre néerlandais

(actif à Middelburg de 1683 à 1707).

On ne connaît de lui que des natures mortes. Sans doute a-t-il subi l'influence du Dordrechtis Isaac Van Duynen, actif à La Haye. C'est un petit maître très séduisant, presque naïf dans sa perfection limitée, qui peint avec prédilection et d'une manière toute de finesse une petite grappe de raisin ou de groseilles, deux ou trois Pêches (musée de Bernay), des Coquillages (Louvre), une simple Botte d'asperges, comme dans son chef-d'oeuvre du Rijksmuseum, posés sur l'extrémité d'un entablement de pierre et se détachant presque en trompe-l'oeil sur un fond sombre et vide d'une prenante abstraction. Atteignant ainsi une rare poésie de l'objet dans une atmosphère de parfaite modestie, Coorte renoue avec la vieille tradition des Bosschaert et des Van der Ast, ou même d'un Jan Van de Velde, et représente le type par excellence des petits maîtres fructueusement remis en valeur par notre époque. Une Vanitas étonnante (1688), qu'il réalisa, se trouve à Zierikzee, au Burgerweeshuis.

COPIE (EN OCCIDENT).

Imitation ou reproduction d'une oeuvre d'art. On distingue plusieurs catégories de copies : les répétitions, copies de dimensions égales à celles de l'oeuvre originale, exécutées et signées par l'auteur lui-même ; les répliques, copies exécutées dans des dimensions différentes ou non de celles de l'original par l'auteur ou sous sa surveillance ; les copies exécutées en dehors de l'influence directe de l'auteur ou après sa mort sans intention frauduleuse (copie d'après les maîtres, principe fondamental de l'enseignement des beaux-arts) ; les réductions, copies exécutées dans des dimensions plus petites que l'original ; des copies obtenues par la photographie ou divers autres procédés de repro-

duction : lorsque celles-ci sont fidèles, on les appelle des fac-similés.

COPLEY John Singleton, peintre américain
(Boston 1738 - Londres 1815).

Élève de son beau-père Peter Pelhan (v. 1697-1751), portraitiste et graveur en manière noire (la gravure devait jouer un grand rôle dans la formation de Copley), il est le premier artiste de réputation internationale né sur le sol américain. Dès 1755, il s'imposait comme portraitiste dans les milieux bourgeois de Boston, sa ville natale. Il se fit connaître dans les milieux artistiques britanniques en exposant en Angle-

terre son Garçon à l'écureuil (1765, Boston, M. F. A.), qui obtint à Londres un énorme succès. Sa renommée lui valut d'être appelé à New York et à Philadelphie en 1771-1772. Avec une remarquable intuition, il adapta le style des peintres anglais – qu'il ne connaissait que par les gravures – à la représentation de la société puritaine de l'Est. Plutôt maladroits dans la disposition des personnages, ses portraits révèlent une acuité d'observation rare, qui se traduit par un réalisme méticuleux et une grande probité de métier (Mrs Sylvanus Bourne, Metropolitan Museum).

Le caractère provincial du style de Copley disparut à son arrivée à Londres, en 1774. Il entreprit alors un voyage d'études sur le continent, visitant la France, l'Italie, l'Allemagne et les Pays-Bas, assimilant la leçon des maîtres quant à la composition, mais aussi la technique moelleuse et enveloppée de ses contemporains, notamment de Reynolds. Suivant l'exemple de son contemporain Benjamin West, il aborda la peinture d'histoire. Marquant son développement dans ce genre, trois compositions historiques doivent être citées : Brook Watson et le requin (1778, deux versions, Boston, M. F. A. ; Washington, N. G.), où il transforme un fait divers en événement héroïque ; la Mort de Chatham (1779-1781, Londres, Tate Gal.) et la Mort du major Peirson (1782-1783, id.), dont la composition s'inspire de la Mort de Wolfe, de West ; il y donne des exemples convaincants de l'application des théories néo-classiques à l'illustration des faits de l'histoire contemporaine. Avec West, il contribua à renouveler, voire à créer, le genre de la peinture d'histoire en Angleterre. Son succès fut énorme. Il avait été élu membre de la Royal Academy en 1779 et il ne cessa d'être recherché comme portraitiste par la bonne société anglaise (les Trois Filles de George III, 1785, Buckingham Palace, coll. de la reine). La partie la plus appréciée et la plus populaire de son oeuvre est pourtant constituée par ses portraits américains (Nicholas Boylston, 1767, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum ; Paul Revere, v. 1770, Boston, M. F. A. ; Samuel Adams, v. 1772, id.). Il est représenté dans de nombreux musées américains, notamment à Boston (M. F. A.), ainsi qu'à Londres (Tate Gal.). Une exposition

Copley en Angleterre a été présentée (Washington, Houston) en 1995-1996.

COPPO DI MARCOVALDO, peintre italien
(Florence, actif entre 1260 et 1276).

Quelques documents établissent certains faits de son existence : en 1260, il prend part à la ba-

taille de Montaperti et est emmené en captivité à Sienne ; l'année suivante, il signe la Madone de l'église des Servi à Sienne ; des documents parlent d'une décoration de la chapelle Saint-Jacques à la cathédrale de Pistoia en 1265. En 1274, avec son fils Salerno, il peint la Croix du dôme de Pistoia, entre autres oeuvres perdues. On lui a attribué, en outre, deux importants tableaux qui auraient été exécutés à peu près à la même époque que la Madone de Sienne : la Croix peinte du musée de S. Gimignano et la Madone de l'église S. Martino ai Servi d'Orvieto dont l'attribution est maintenant mise en doute par des études de laboratoire. Plus récemment, on a rapproché de ce groupe d'oeuvres, en raison d'une extraordinaire similitude d'expression, l'Enfer, mosaïque du baptistère de Florence.

Coppo continua, mais avec encore plus de vigueur, l'accentuation plastique, déjà nette à Florence chez des artistes tels que le Maître de Vico l'Abate ou le Maître du San Francesco Bardi. Tandis que son contemporain Cimabue emprunte ses modèles à la période classique et la plus poétique de l'art byzantin, Coppo fonde son langage sur les formules de la dernière vague du byzantinisme tardif, dont il exaspère l'expression dramatique en accentuant le linéarisme. Ce n'est que dans le Crucifix de Pistoia, oeuvre tardive, au plasticisme relativement moins véhément, que transparait l'influence de Cimabue. Le séjour prolongé de Coppo à Sienne fut certainement un des facteurs les plus importants qui favorisèrent l'éclosion de l'école siennoise.

COQUES Gonzales, peintre flamand

(Anvers 1618 - id. 1684).

Surnommé par ses contemporains « le petit Van Dyck », il fut surtout peintre de portraits et de groupes de personnages en pied présentés à une échelle réduite dans l'esprit des scènes de genre. Élève de Pieter Bruegel III en 1626-1627, puis de David Ryckaert II, dont il épousa la fille en premières noces, il fut reçu franc maître à Anvers en 1641. Il voyagea en Angleterre et en Hollande et participa dans ce dernier pays, de 1645 à 1648, à la décoration de la Huis ten Bosch à La Haye, pour laquelle il exécuta des peintures mythologiques et allégoriques. En 1648, il était à Anvers, où on le retrouve doyen de la corporation de Saint-Luc en 1665-1666 et en 1680-1681. En 1671, il était nommé peintre de cour par le gouverneur des Pays-Bas, le comte de Monterey. Très en vogue dans les familles patriciennes d'Anvers, Coques produisit beaucoup et on lui attribue de nombreux tableaux

(musées d'Anvers, de Bruxelles [M. R. B. A.], de Londres [N. G.], de Paris [Louvre], de Kassel, de Nuremberg), dont bien peu cependant sont signés. Parmi eux, le plus charmant est le Jeune Savant et sa soeur (1640, musée de Kassel), d'une exécution fine et harmonieuse.

downloadModeText.vue.download 172 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

171

La même facture délicate se retrouve dans la Famille Van Eyck (1640, musée de Budapest) ou le Repas d'artistes (Paris, Petit Palais), la même recherche d'une atmosphère familière et poétique dans le Groupe de famille de Londres (1647, Wallace Coll.). Coques travailla parfois en collaboration avec plusieurs artistes tels que J. d'Arthois, J. Wildens ou P. Bout. Il eut pour élèves C. Van den Bosch et F. Verdussen.

CÓRDOBA → PEDRO DE CÓRDOBA

CORINTH Lovis, peintre allemand

(Tapiau, Prusse-Orientale, 1858 - Zandvoort, Hollande, 1925).

Il entre en 1876 à l'académie de Königsberg et continue sa formation à celle de Munich auprès de F. von Defregger et L Loefftz (1880-1884). Après un voyage en Hollande et à Anvers (1884), il part pour Paris (1884-1887), où il est élève de Bouguereau, à l'académie Julian, et de Robert-Fleury. Il est alors autant sollicité par le réalisme du XVIIe s. flamand (Hals) que par celui de Courbet, Manet et Bastien-Lepage. À Munich (1891-1900), il participe à la Sécession en 1892, puis au groupe dissident en 1894 avec Slevogt, Trübner et Eckmann.

Dès 1898, il participe à la Sécession de Berlin, où il s'installe en 1901, et devient président du groupe en 1911. Jusque vers cette date, Corinth reste fidèle à un réalisme puissant et pathétique, qui interfère par moments avec la nostalgie classique de la fin du XIXe s., exploitée dans un oeuvre très varié : compositions religieuses (Descente de croix, 1895, Cologne, W. R. M.) et bibliques (Salomé, 1899, id.), scènes de genre déjà aux confins de l'expressionnisme, traduites par une touche et un coloris résultant d'une synthèse originale de Hals et de l'impressionnisme (thème de l'Abattoir, 1892 et 1893, Stuttgart, Staatsgal.), nus d'une robuste sensualité, voisine de celle d'un Courbet (1899, Brême, Kunsthalle ; 1906, Ham-

bourg), portraits et autoportraits aux connotations nettement symbolistes (Autoportrait au squelette, 1896, Munich, Städtische Galerie, Portrait du peintre Eckmann, 1897, Hambourg, Kunsthalle).

Une grave maladie, en 1911-1912, précipita l'évolution de sa vision. La fougue et la puissance de l'exécution font éclater la construction, en particulier dans la série de paysages que lui inspire entre 1918 et 1925 la région de Walchensee, en Bavière (1921, musée de Sarrebruck ; Pâques à Walchensee, 1922). Quoiqu'il se soit opposé à Kokoschka et à Nolde, il s'approcha de l'expressionnisme, moins dans ses autoportraits, (1918, Cologne, W. R. M. ; 1921, musée d'Ulm) que dans quelques oeuvres tardives comme le Christ rouge (1922, Munich, N. P.), le portrait de Bernt Grönvold (1923, musée de Brême). La force et la présence de sa matière franche et somptueuse, les couleurs sourdes, la violence rageuse de la touche donnent à ses dernières peintures un aspect monumental sans qu'elles se départent d'une certaine élégance, dite « impressionniste », et d'une grande sensibilité (Ecce Homo, 1925, musée de Bâle). Avec Lieberman et Slevogt, Corinth est le représentant le plus caractéristique

de l'« impressionnisme allemand », quoiqu'il n'ait jamais fréquenté les impressionnistes pendant ses séjours en France et que son art en soit fort éloigné. En 1937, 295 de ses oeuvres sont retirées des musées allemands comme « peintures dégénérées ». Ses oeuvres figurent dans les musées suisses et allemands ; le musée d'Orsay, à Paris, conserve le Portrait de Meier-Graefe (1917). Si l'oeuvre peint compte près de 1 000 numéros, l'oeuvre gravé comprend aussi plus de 900 pièces, surtout pointes-sèches et lithographies, entreprises à partir de 1891. Le trait rapide, aigu, mêlé, restitue le sujet, qui émerge d'une riche orchestration de gris (Suzanne au bain, 1920, pointe-sèche), tandis que le lithographe procède par frottis dynamiques (La Mort de Jésus, 1923) ; le XVI^e s. lui a inspiré plusieurs cycles lithographies (Luther, Ann Boleyn, Götz von Berlichingen). Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Berlin, N. G.) en 1996.

CORMON (Fernand-Anne Pistre, dit),

peintre français

(Paris 1845 - id. 1924).

Membre de l'Institut (1898), Cormon dirigea à l'École des beaux-arts un atelier très fréquenté. Tolérant et affable, il était aimé de ses élèves,

même d'un artiste indépendant comme Toulouse-Lautrec. Bon portraitiste (Portrait de Gérôme, 1891, mairie de Vesoul) et peintre d'histoire érudit (Les Vainqueurs de Salamine, 1887, musée de Rouen ; Caïn, 1880, musée d'Orsay), il mit en scène avec grand succès une préhistoire de convention (l'Âge de pierre, 1884, musée de Saint-Germain-en-Laye) et exécuta des tableaux religieux d'une froideur assez littéraire (Jésus ressuscite la fille de Jaïre, 1877, musée de Coutances). Ses esquisses montrent, en revanche, beaucoup de souplesse et d'habileté. Il peignit des décorations murales équilibrées et synthétiques à Paris pour la mairie du IV^e arrondissement (la Bienfaisance et l'Éducation, 1878) et le Muséum d'histoire naturelle (la Chasse et la Pêche, 1897-1898), à Tours pour la salle des mariages de l'hôtel de ville (1901). Nous y retrouverons la solidité de ses toiles réalistes aux tons sourds éclairés de lueurs brèves (la Forge, 1894, musée d'Orsay). Son Histoire de l'écriture à l'Hôtel de Ville de Paris et les 3 plafonds du Petit Palais (Vision du Paris primitif, la Révolution française et les Temps modernes, 1911) s'avèrent plus médiocres.

CORNEILLE (Cornelis Van Beverloo, dit),
peintre néerlandais

(Liège 1922).

Il suit, de 1940 à 1943, les cours de l'Académie d'Amsterdam, mais est surtout autodidacte. Sa première exposition a lieu en 1946 à Groningue, et il séjourne, l'année suivante, plusieurs mois à Budapest, où il expose des Jardins. Cofondateur du groupe Cobra en 1948, il se libère durant cette période d'activité collective des références picassiennes qui avaient accompagné ses débuts et acquiert un métier de dessinateur libre et inventif. En 1950, Corneille quitte Amsterdam pour Paris. De fréquents voyages en Afrique du Nord, au Sahara (1948, 1949, 1952, 1957), en Amérique

du Nord et du Sud et aux Antilles (1958) sont déterminants pour l'évolution de son art – transpositions lyriques dans un coloris chaud et nuancé, une ordonnance graphique, à la fois méditée et légère, de sensations immédiates (Jeux entre soleil et vagues, 1958, La Haye, Gemeentemuseum ; Splendeur tropicale, 1958 ; la Grande Terre âpre, 1957, Eindhoven, Van Abbe Museum). Les sites et les villes sollicitent également son inspiration, et il en restitue des images qui sont le fruit d'une expérience éminemment physique (Images de New York, des-
sins, 1960). Dans les années soixante, le retour à une nouvelle figuration incita l'artiste à introduire dans ses peintures des motifs plus lisibles

(oiseaux, fleurs, personnages), au dessin cerné et au coloris plus vif. Les éléments de cette synthèse, quelque peu éclectique, semblent partiellement repris du vocabulaire plastique de Cobra. C'est dans un chromatisme violent que l'artiste, depuis le milieu des années soixante, multiplie les tableaux et les lithographies sur le thème de la femme et de l'oiseau, du chien et du chat (Grande Ouverture sur l'été avec chien bleu). Son oeuvre a fait l'objet d'une rétrospective, en 1966, au Stedelijk Museum d'Amsterdam et, en 1974, au Palais des beaux-arts de Charleroi. Corneille est surtout représenté dans les musées hollandais.

CORNEILLE (les), peintres français.

Michel Ier dit le Vieux (Orléans 1603 - id. 1664). Élève de Simon Vouet, dont il allait épouser la nièce en 1636, il fut un des douze fondateurs de l'Académie de peinture en 1648. Il laissa de nombreuses compositions religieuses, entre autres 2 mays de Notre-Dame (celui de 1644, Saint Paul et saint Barnabé à Lystre, musée d'Arras ; celui de 1658, Saint Pierre baptisant le centenier, à l'église Saint-Pierre de Toulouse, esquisse à l'Ermitage). Son Ésaü cédant son droit d'aînesse à Jacob (1630, musée d'Orléans), oeuvre de jeunesse qui reste son chef-d'oeuvre, est un des premiers tableaux de la « réalité » du XVIIe s. français. La tonalité de son coloris révèle un artiste sensible au luminisme de Gentileschi, alors que la composition elle-même doit autant à Vouet qu'à Champaigne.

Michel II, dit le Jeune (Paris 1642 - id. 1708), fils de Michel Ier, fut l'élève de celui-ci, puis de Le Brun et de Mignard, et subit l'influence de ce dernier. Il alla en Italie v. 1660 (sans doute de 1659 à 1663), et à son retour fut reçu à l'Académie en 1663 sur la Vocation des Apôtres (musée de Rennes) ; il fut nommé adjoint à professeur en 1673, et professeur en 1690. Auteur de compositions religieuses, le Repos pendant la fuite en Égypte (Louvre), la Vocation de saint Pierre et de saint André (may de 1672, musée d'Arras), Michel II travailla aussi à Versailles dans le salon des Nobles de la reine (plafond représentant Mercure entouré des Sciences et des Arts, ainsi que 4 voussures) et à Trianon (Flore et Zéphyr, le Jugement de Midas). Ses figures, au canon court et au visage poupin, sont directement dérivées de Mignard, pour qui il exécuta une Copie en grisaille de la coupole du Val-de-Grâce (Louvre), que Mi-

downloadModeText.vue.download 173 sur 964

gnard donna à l'Académie. Graveur prolifique, il laissa de nombreux dessins (env. 400 au Louvre).

Jean-Baptiste (Paris 1649 - id. 1695), son frère, épousa au retour de son voyage d'Italie (1665-1671) Marie-Madeleine, fille de Pierre II Mariette, marchand d'estampes. Peintre d'histoire, il s'efforce de transcrire, non sans robustesse, en un style voisin de celui de Le Brun, la leçon des grands maîtres bolonais (Résurrection de Lazare, musée de Rouen ; Mort de Caton, 1687, musée de Dijon). Son morceau de réception à l'Académie (1675), Hercule châtiant Busiris, est à l'E. N. B. A. de Paris. Il publia en 1684 les Premiers Éléments de la peinture pratique. Il fut aussi un graveur important, gravant soit d'après les Carrache, soit d'après ses propres compositions, et un dessinateur étonnant, à la plume nerveuse, sinon crispée (cabinet des Dessins du Louvre et British Museum).

CORNEILLE DE LYON ou

CORNEILLE DE LA HAYE,

peintre français

(La Haye v. 1500/1510 - Lyon v. 1574).

Originaire de La Haye, Corneille de Lyon fut ainsi surnommé à cause de sa longue résidence dans cette ville, où il vivait sans doute depuis un certain temps quand le poète Jean Second vint le voir en 1534. Corneille est mentionné comme peintre du Dauphin, le futur Henri II ; naturalisé en 1547, il porte, en 1551, le titre de peintre et valet de chambre du roi. Sa dernière mention à Lyon date de 1574 ; il a dû mourir peu après.

Le portrait de Pierre Aymeric (entré au Louvre en 1976), qui porte au revers une inscription selon laquelle il fut peint en 1533 par Corneille de La Haye, peut servir de base à l'attribution d'un grand nombre de portraits du début de sa carrière.

La technique et le caractère de ses tableaux font penser qu'il s'est formé en Flandre. H. Bouchot a reconstitué son oeuvre à partir des peintures qui lui étaient attribuées dans la coll. de Roger de Gaignières (1642-1715). Quelques-unes ont été retrouvées à Versailles (Mme de Pompadour de la maison des Cars ;

Beatrix Pacheco), à Chantilly (Madame de Lansac), au Louvre (Charles de La Rochefoucauld, comte de Randan ; Jacques Bertaut). On y a ajouté certains tableaux portant au revers le cachet de Colbert de Torcy, qui vendit pour le roi, en 1715, la coll. Gaignières (Charles de Cossé-Brissac, Metropolitan Museum). Par comparaison, on peut attribuer à Corneille de Lyon de rares peintures : le Portrait présumé de Clément Marot (Louvre). Ses oeuvres, peintes sur fond bleu ou vert, d'une exécution minutieuse et d'un style raffiné, sont toujours de petites dimensions (portraits en buste de la noblesse et de l'élite françaises entre 1530 et 1570). Elles eurent une vogue attestée par des mentions anciennes et l'existence de nombreuses copies.

Corneille de Lyon eut un atelier prospère où l'aidèrent son fils, Corneille, et sa fille, elle-même renommée comme un excellent peintre. Son influence est sensible sur certains artistes (comme le Maître de Rieux-Châteauneuf) et

paraît avoir eu un rayonnement international. On ne peut lui attribuer avec certitude aucun dessin.

CORNELIS VAN DALEM → DALEM
Cornelis Van

CORNELISZ VAN HAARLEM

(Cornelis Cornelisz, dit),

peintre néerlandais

(Haarlem 1562 - id. 1638).

Il est, avec Van Mander et Hendrick Goltzius, l'un des plus brillants représentants du maniérisme haarlémois. Fils de Cornelis Thomasz, il est l'élève de Pieter Pietersz Aertsen à Haarlem en 1573 ; en 1579, il voyage en France, mais s'il reflétera l'influence de l'école de Fontainebleau, c'est par l'intermédiaire des gravures, car il n'a pas dépassé Rouen. À Anvers, il reste quelque temps dans l'atelier de Gillis Coignet. En 1582, il s'installe à Haarlem, au moment même de la grande poussée maniériste dont Spranger est l'instigateur : avec Goltzius le graveur et Van Mander le théoricien, il en constitue l'un des moteurs. Dès 1585, il commence à peindre ses premières oeuvres ; c'est de cette époque que date la Charité (musée de Valenciennes), longuement décrite et louée par Van Mander, où son style souple est encore influencé par l'école de Fontainebleau. Une ou deux années plus tard commence sa période proprement maniériste, avec le Baptême du Christ (1588, Louvre), dont l'allongement, la tension et les poses re-

cherchées des figures dépassent Spranger, qui inspirera Cornelisz. En 1589, il peint la Famille de Noé (musée de Quimper), surprenante étude de nus boursouflés parodiant la grande sculpture antique et, en particulier, l'Apollon du Belvédère. Le Massacre des Innocents (1591, Haarlem, musée Frans Hals) est le type même de la peinture maniériste, violente jusqu'à l'outrance, visant à créer un véritable choc visuel. De 1593 datent les Noces de Thétis et Pelée (id.), hommage à Spranger, mais aussi influencées par Abraham Bloemaert.

Vers cette date, son style s'assagit et tend vers un académisme plus harmonieux, manifeste dans le Baptême du Christ (1593, musée d'Utrecht), où le calme formel et la gamme de couleurs à la vénitienne évoquent, par exemple, l'oeuvre d'un Dirck Barendsz. On retrouve ce maniérisme apaisé dans la Bethsabée de 1594 (Rijksmuseum), une des oeuvres maîtresses de l'artiste. En 1596, une curieuse Nature morte dans la cuisine (coll. part.) est à rapprocher d'Aertsen. La même année, il peint le Jardin d'amour (Berlin, château de Grünewald), composition sensuelle mais idéalisée, point de départ du style d'un Esaias Van de Velde et des peintres de la société galante de Haarlem et d'Amsterdam (Dirck Hals, Buytewech). Après 1600, il se plut à représenter maintes scènes de genre, mythologiques ou bibliques, caractérisées par des figures féminines et masculines aux visages ronds et aplatis, aux courbes onduleuses, se détachant à mi-corps sur fond sombre ou placées dans un paysage (Vénus et Adonis, 1614, musée de Caen ; la Corruption des hommes avant le Déluge, 1615, musée de Toulouse). Il continua aussi à exécuter des

scènes religieuses comme le Christ et ses enfants (1633, Haarlem, musée Frans Hals) et des Assemblées de dieux et de déesses (Cérès, Bacchus, Vénus et l'Amour, 1624, musée de Lille).

CORNELISZ VAN OOSTSANEN ou

CORNELISZ VAN AMSTERDAM Jacob,

peintre et graveur néerlandais

(Oostsanen, près d'Amsterdam, v. 1472/1477 -

Amsterdam 1533).

Cornelisz Van Oostsanen, formé probablement à Haarlem, est l'un des meilleurs représentants de l'école d'Amsterdam de la première moitié du XVI^e s. ; son oeuvre daté s'étend de 1506 à 1533, et il est monogramme de 1523 à 1533. Cornelisz s'établit en 1500 à Amsterdam ;

il est le maître de Scorel de 1512 à 1517 ; en 1518, on le trouve mentionné à Alkmaar et c'est pourquoi il a parfois été identifié avec le Maître d'Alkmaar, sans que cette hypothèse convainque totalement.

Ses premières oeuvres, tel l'Homme de douleurs (v. 1510, Anvers, musée Mayer Van den Bergh), sont influencées par Gérard de Saint-Jean et par le Maître de la Légende de sainte Lucie. Graveur sur bois, il retient la leçon de Dürer, comme le montre la série de planches représentant la Passion du Christ (1512-1517). Ses premières oeuvres de maturité sont surtout des portraits : Jan Gerritsz Van Egmond (v. 1516, Rijksmuseum), Deux Époux (Bruxelles, M. R. B. A.) et Augustin de Teylingen et Judeca Van Egmond Van de Nieuwburg (v. 1520, Rotterdam, B. V. B.). Cornelisz Van Oostsanen aborda aussi les thèmes religieux : le Calvaire (v. 1510, Rijksmuseum), l'Adoration des Mages (1512, Naples, musée de Capodimonte), le Noli me tangere (musée de Kassel), l'Adoration des Mages (musée d'Utrecht) témoignent de son attachement à la tradition gothique et s'inscrivent dans le mouvement du premier maniérisme néerlandais, dérivé de Gérard de Saint-Jean et du Maître de la Crucifixion Figdor. La Salomé portant la tête de saint Jean-Baptiste (1524, Rijksmuseum) et Saül chez la pythonisse d'Endor (1526, id.) le montrent davantage imprégné d'italianisme.

Jacob Cornelisz Van Oostsanen illustre le passage des formes gothiques, exaspérées en leur dernière phase, aux nouvelles formes issues de la Renaissance.

Au début de sa carrière, l'artiste étirait exagérément les figures, cassait et froissait les vêtements ; ses oeuvres de maturité, par l'alliance d'une certaine rigueur et d'un raffinement psychologique bien personnel, montrent comment il s'est enfin libéré de la tradition médiévale.

CORNELIUS Peter von, peintre allemand

(Düsseldorf 1783 - Berlin 1867).

Il fait ses études de 1795 à 1809 à l'Académie de Düsseldorf, où son père Aloÿs est peintre, professeur et conservateur ; il subit d'abord l'influence de l'école de David (Ulysse et Polyphème, 1803, Coblenz, château de Stolrenfel ; Athena enseignant aux femmes, 1808, Düsseldorf, K. M.), puis celle des primitifs allemands, qu'il étudie dans la collection des frères Boisseree (la Sainte Famille, 1809, Francfort, Städel.

downloadModeText.vue.download 174 sur 964

Inst). Cornelius s'installe à Francfort jusqu'en 1811 et y commence un cycle de dessins consacré au Faust de Goethe, terminé en 1816. En 1811, il part pour Rome et adhère au groupe des nazaréens, au sein duquel il jouera bientôt avec Overbeck un rôle prépondérant. Dans son style, alors imprégné de l'art de Raphaël et de Michel-Ange, fusionnent l'idéal nazaréen et un classicisme inspiré de Carstens (les Vierges sages et les vierges folles, 1813-1819, Düsseldorf, K. M.). De 1816 à 1818, il collabore avec les nazaréens aux fresques de la Casa Bartholdy, demeure du consul général de Prusse à Rome (Joseph reconnu par ses frères, Berlin, N. G.), et, en 1817, à celle de la villa du marquis Massimo, où il exécute une esquisse de plafond inspirée du Paradis de Dante. En 1819, il est appelé par le prince Louis de Bavière à Munich pour décorer la glyptothèque, où il traite des sujets inspirés d'Hésiode et d'Homère, et enseigne à l'Académie. De 1830 à 1840, il exécute des fresques dans l'église Saint-Louis de Munich (Jugement dernier). Directeur de l'Académie de Düsseldorf (1821-1824), puis de l'Académie de Munich (1825-1841), il exerce une influence profonde et est considéré comme le représentant de la peinture d'histoire idéaliste, utilisant le vocabulaire de la permanence : formes pleines et forts contrastes lumineux sont traités dans un style linéaire mêlé de maniérisme. En 1840, Cornelius est appelé par Frédéric-Guillaume IV de Prusse à Berlin ; il exécute alors des esquisses (musées de Berlin) pour des fresques (non réalisées) destinées à la décoration d'une sépulture des Hohenzollern : les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, influencés par Dürer et par les oeuvres de Phidias qu'il vit à Londres. Même si son influence sur ses contemporains fut fortement combattue, à partir de 1840 env., par les progrès du réalisme, on lui doit une tentative de résurrection de l'art monumental qui est à l'origine de l'art « colossal » allemand de la fin du XIXe siècle. Ses compositions dépassent largement la rhétorique des grandes machines pour atteindre une dimension visionnaire. Il eut de grands admirateurs en France, comme Ingres, Gérard et Delacroix.

CORNELL Joseph, peintre américain

(Nyack 1903 - New York 1972),

Joseph Cornell est sans conteste le plus grand et le plus original des artistes surréalistes amé-

ricains. Autodidacte, il fréquente les milieux artistiques new-yorkais au début des années trente. C'est par l'intermédiaire de Julien Levy, dont il visite la galerie dès son ouverture à New York en 1931, qu'il sera influencé par le surréalisme. Il a sa première exposition dans cette galerie dès 1932 et y présente des collages. À son origine, l'art de Joseph Cornell est marqué par un certain nombre d'artistes, au premier rang desquels se trouvent Duchamp avec sa Boîte en valise, De Chirico avec ses compositions métaphysiques (Grand Intérieur métaphysique, New York, M. o. M. A.) mais aussi Ernst et Dalí, que Joseph Cornell rencontrera bientôt à l'occasion de son exposition chez Julien Levy. Le tableau d'Ernst Deux enfants sont menacés par un rossignol (1924, id.), avec ses éléments en relief, et, d'autre part, la technique et les

thèmes de la série de collages d'Ernst intitulée la Femme 100 têtes ont été déterminants pour lui, tout autant que les différentes productions de l'art populaire, telles que reliquaires, boîtes à musique, coffrets à bijoux, bouliers d'enfants et boîtes d'entomologiste. Enfin, le monde du cinéma, avec en particulier ses actrices (Lauren Bacall), a été l'une de ses sources d'inspiration privilégiées. En 1936, Joseph Cornell expose dans la grande manifestation organisée par Alfred Barr au M. o. M. A. de New York et intitulée « Fantastic Art, Dada and Surrealism ». Dès ce moment, son style est formé. Il élabore des collages et des assemblages d'objets, qui s'apparentent aux reliquaires (A Pantry Ballet for Jacques Offenbach, 1942), qui peuvent être aussi des boîtes (Portrait of Ondine, v. 1940), des coffrets avec un couvercle (l'Égypte de Mlle Cléo de Mérode – cours élémentaire d'histoire naturelle, 1940, contient des petits flacons renfermant différents objets et matières). Ses oeuvres peuvent aussi s'apparenter à des machines à jouer (Penny Arcade, Portrait of Lauren Bacall, 1945-1946) ou rappeler des petites armoires familiales (Pharmacy, 1947). Elles rassemblent images, photos, gravures, reproductions de tableaux et d'objets, pipes, balles, verres à liqueur, anneaux, ressorts, petites poupées, jouets en tout genre. De nombreux thèmes y sont développés, celui des hôtels, des habitats pour perroquets, perruches et autres hiboux, celui des natures mortes avec différents éléments (Space Object Box), qui comporte généralement une carte du ciel, celui de la pipe (Soap Bubble Set) et celui des distributeurs automatiques (Medici Slot Machine). À côté de ses collages et de ses constructions, Joseph Cornell a réalisé de nombreux films à partir de 1936. Son monde est tout à fait original dans l'histoire du collage et de l'assemblage aussi bien que dans celle du surréalisme. Il se remarque par sa modestie, sa

fragilité, très souvent le côté suranné et nostalgique de ses images. Cornell a surtout voulu montrer des espaces, créer des représentations qui ont beaucoup à voir avec le théâtre. Mais de son propos se dégagent à la fois une rêverie poétique sur le passé et le cours des choses et un sentiment d'étrangeté qui touche très souvent au plus profond la sensibilité. Son oeuvre est conservé dans de nombreuses collections internationales, particulières et publiques, aux États-Unis et en Europe (Paris, M. N. A. M. ; musées de Strasbourg, de Marseille et de Grenoble). Une rétrospective de son oeuvre a eu lieu au M. o. M. A. de New York en 1980-1981.

COROT Camille, peintre français

(Paris 1796 - id. 1875).

Il naquit dans une famille aisée de petite bourgeoisie parisienne. Son père, d'abord perruquier, vendait du drap ; sa mère, modiste, tenait une boutique bien achalandée, rue du Bac. Tous deux projetaient une carrière négociante pour leur fils, mais il y manifesta une telle répugnance et ses débuts y furent si malheureux qu'en 1822 ils accédèrent à ses vœux et lui consentirent une modeste rente pour qu'il se consacrât à sa vocation de peintre. Corot demanda conseil à un contemporain, Michallon, le premier lauréat du prix de Rome de

paysage historique, institué en 1817. Celui-ci l'entraîna sur le motif, l'invitant à peindre ce qu'il voyait. La mort de Michallon mit vite fin à ces leçons. Corot s'adressa alors au maître du défunt, J.-V. Bertin. Il apprit de ce dernier, formé à l'école néo-classique, la science de l'agencement de quelques-uns de ses paysages historiques, où survit un souvenir de Poussin. Mais, en disciple de P. H. de Valenciennes, Bertin, lui aussi, l'encouragea à travailler dans la nature. A. Robaut, l'ami et l'historiographe de Corot, nous a gardé le souvenir d'une quarantaine d'études des années d'apprentissage : paysages et figures qui préludent à tout l'oeuvre. En 1825, il partit pour l'Italie, où il demeura trois ans. À Rome soufflait un esprit nouveau parmi les paysagistes venus de toute l'Europe. Nordiques, Allemands, Britanniques et Russes (Chtchédrine) s'efforçaient de rompre avec l'académisme en étudiant en plein air. Par les rues et les campagnes, ils recréaient dans l'éclat de la lumière méditerranéenne, à la faveur de l'harmonieuse ordonnance de la nature, un art classique et réaliste sans recours aux maîtres d'autrefois. Corot vécut dans l'émulation du groupe des Français auprès d'Aligny, Bodinier, Ed. Bertin, Léopold Robert. Il ne vit, au cours de ce premier séjour, ni Michel-Ange ni Ra-

phaël. Il ne faut déduire de ce manque de curiosité – si surprenant – ni ostentation délibérée ni mépris, mais une indifférence profonde aux exemples du passé. Cette confiance en son instinct n'a pas trahi Corot, de qui Millet a pu dire : « C'est enfin la peinture spontanément trouvée. » Déjà, les premières études italiennes sont, par leur autorité, des tableaux aboutis. Si l'artiste s'appliqua à en tirer des peintures plus « nobles » destinées à plaire au traditionaliste jury du Salon, ce ne fut pas pour un mieux. Le Pont de Narni (Ottawa, National Gallery) du Salon de 1827 ne montre pas la fraîcheur de vision, l'émotion de la touche qui témoignent dans les études de la maîtrise que l'Italie révéla chez Corot. Si la critique avait connu plus tôt ces petites vues, le Colisée, la Promenade du Poussin, la Trinité des Monts (1826-1828, Louvre), ou encore ces figures d'Italiens prestement brossées, elle se fût montrée moins sévère. Mais comment, avant 1830, proposer aux officiels des ouvrages aussi libres ?

Perpétuel itinérant, l'artiste ne cessa de voyager. Il parcourut Normandie, Bretagne, Bourgogne, Morvan, Auvergne, Saintonge, Picardie, Provence, prolongeant son incessante pérégrination jusqu'en Suisse, aux Pays-Bas, à Londres. Il hanta les environs de Paris (il habitait une partie de l'année à Ville-d'Avray) et revit l'Italie à deux reprises. Partout il peignit avec la notion (qui sera essentielle aux impressionnistes) que la lumière crée la vie (Cathédrale de Chartres, 1830, Louvre ; Saint-Paterne d'Orléans, 1843, musée de Strasbourg ; le Moulin de Saint-Nicolas-lès-Arras, 1874, musée d'Orsay). Il travailla aussi à Barbizon et fut sensible, comme les artistes qui s'y rassemblaient, à l'influence des peintres hollandais du XVII^e s., bien qu'elle soit tempérée chez lui par la révélation italienne et par son indépendance d'esprit. La Forêt de Fontainebleau (1831, Washington, N. G.), la Vue de Soissons (1833, Otterlo, Kröller-Müller), le Port de Rouen (1834, musée de Rouen) l'attestent. Par contre, ces toiles expriment un sentiment autre que celles des paysagistes de Barbizon. Alors qu'un Rousseau chargea sa peinture d'intentions philosophiques, Corot traduisit une nature sereine en lui conférant avec sa sensibilité « naïve » plus d'âme que d'« intelligence ». L'Italie lui apprit la puissance créatrice de la lumière, les ciels d'Île-de-France lui enseignèrent sa modulation, exprimée dans

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

174

ler-Müller), le Port de Rouen (1834, musée de Rouen) l'attestent. Par contre, ces toiles expriment un sentiment autre que celles des paysagistes de Barbizon. Alors qu'un Rousseau chargea sa peinture d'intentions philosophiques, Corot traduisit une nature sereine en lui conférant avec sa sensibilité « naïve » plus d'âme que d'« intelligence ». L'Italie lui apprit la puissance créatrice de la lumière, les ciels d'Île-de-France lui enseignèrent sa modulation, exprimée dans

un chromatisme nacré qui argenté aussi bien les peintures rapportées du deuxième voyage en Italie, en 1834 (vues de Volterra, de Florence, de Venise), que les études faites à Avignon en 1836 (Louvre ; Londres, N. G. ; La Haye, musée Mesdag). Il mena jusqu'à sa perfection un art qui suscite une atmosphère par les variations subtiles d'une tonalité. Combien de chefs-d'oeuvre en marquent les étapes : le Port de La Rochelle (1852, New Haven, Yale University Art Gal.), la Cathédrale de Mantas (v. 1868, musée de Reims), le Beffroi de Douai (1871, Louvre), l'Intérieur de la cathédrale de Sens (1874, id.) d'un Corot presque octogénaire. Ce n'est pas seulement la science des valeurs qui insuffle la vie à ces paysages immuables ignorant la torpeur, mais la variété de la technique : empâtements, glacis, frottis alternent sur une même toile.

Après 1835, la notoriété de Corot s'établit non pas avec ses esquisses, qui pour beaucoup ont le plus d'attrait, mais avec ses envois aux Salons. Ce sont des compositions élaborées montrant de vastes paysages animés de figures bibliques ou mythologiques : Silène (1838, coll. part.), la Fuite en Égypte (1840, église de Rosny), Homère et les bergers (1845, musée de Saint-Lô), Destruction de Sodome (1857, Metropolitan Museum), Macbeth et les sorcières (1859, Londres, Wallace Coll.), ou encore des paysages d'évocation peuplés de nymphes, Souvenirs de Ville-d'Avray ou d'Italie, plus nombreux encore après le troisième voyage dans la péninsule en 1843. On a trop décrit cet aspect de l'oeuvre qui assura le succès du peintre. Sans doute, beaucoup de ces tableaux aux brumes irisées n'atteignent pas à la plénitude du Souvenir de Mortefontaine (1864, Louvre) ; certains ne sont que de grisâtres brouillards, à la touche amollie, d'une suavité confinant à la mièvrerie. Il faut abstraire ceux qui ont mal vieilli, rongés par le bitume, ceux qui se multiplièrent par l'exigence de la commande, toujours satisfaite non par cupidité, mais pour emplir un gousset ouvert à toutes les générosités. On conçoit l'intransigeance de la critique à l'égard de cette production commerciale encore avilie par la foule des imitateurs, voire des faussaires, féconds en « Corot pour petites bourses ». Bien des critiques, pourtant, comprirent son génie. Un des premiers, Baudelaire le reconnut. Delacroix l'admira, encore que l'homme le déroutât par sa candeur et qu'il ne semble pas qu'il ait vu une part capitale de son oeuvre, les figures.

De tout temps l'artiste s'intéressa à la figure et plus précisément à la femme : nus chastes ou troublants (Marietta, 1843, Paris, Petit Palais ; Nymphes couchées, v. 1856, musée de Genève),

qui acheminent au chef-d'oeuvre de la Toilette (1859, coll. part.), Italiennes au costume coloré

ébauchées sur le vif, portraits de ses proches, émouvants de vérité naïve (Claire Sennegon, 1838, Louvre) ou de tendresse nostalgique recelant quelque secret regret (la Dame en bleu, 1874, id.), figures de fantaisie, nymphes ou Orientales issues de songe, au curieux travestissement, à la parure à la fois simple et recherchée (la Lecture interrompue, 1868, Chicago, Art Inst. ; la Jeune Grecque, v. 1869, Metropolitan Museum ; Jeunes Filles de Sparte, v. 1869, New York, Brooklyn Museum ; Algérienne couchée, v. 1873, Rijksmuseum), qui trouvent leur couronnement avec la Femme à la perle (v. 1869, Louvre).

Bien que Corot ne fût pas un « dessinateur » à proprement parler, il laissa 600 dessins environ (dont un très grand nombre sont conservés au Louvre), de technique et de caractère différents. Tantôt fin et souple réseau à la mine de plomb, disséquant feuilles et branches, analysant la structure du sol (Civita Castellana, 1827, Louvre), tantôt masses violemment contrastées au fusain (Macbeth, 1859, Ordrupgaard Samlingen, près de Copenhague), ils sont généralement des notes ou des indications en vue de tableaux. Certains, au contraire, constituent des oeuvres abouties, portraits (la Petite Fille au béret, 1831, musée de Lille) ou figures (Fillette accroupie, v. 1838, Louvre). Corot vint tard à l'estampe ; il y fut un maître. On lui doit une quinzaine d'eaux-fortes et autant de lithographies, paysages pour la plupart. Son oeuvre est plus riche en clichés-verre (près de 70), exécutés à partir de 1853 suivant le procédé nouveau mis au point par ses amis d'Arras, les photographes Grandguillaume et Cuvelier et le peintre Dutilleux (la B. N. de Paris en conserve 32 plaques).

L'oeuvre de Corot a été catalogué par A. Robaut et publié en 1905 par E. Moreau-Nélaton. Près de 2 500 peintures sont dénombrées dans cet ouvrage. Il faut leur ajouter environ 400 pièces authentiques, découvertes depuis le début de ce siècle. Cet oeuvre, déjà abondant, est abusivement grossi. Des attributions complaisantes et lucratives ont introduit sous le nom de Corot des ouvrages d'Aligny, de Bodinier, de Bertin ou de Marilhat, en usant de leur contemporanéité et de leur appartenance à une même esthétique. Des mains criminelles ont même effacé une signature, travestissant ainsi certains de leurs tableaux en Corot non signés (par exemple, Villeneuve-lès-Avignon du musée de Reims, rendu depuis peu à Marilhat). Le marché est encombré de copies,

exécutées en toute bonne foi à Arras par les amis du maître, Dutilleux et Desavary, et par ses élèves (Français, Lapito, Poirot, Prévost...), dont on contesta parfois la sincérité. Copies qui facilitèrent bien des escroqueries. Enfin, la liste des faussaires, déjà longue, est sans doute loin d'être close.

Peu d'artistes ont, à l'égal de Corot, attisé le goût des collectionneurs pour les séries. Certaines de ces collections ont abouti intégralement dans les musées. Le Louvre et le musée d'Orsay qui possèdent 115 peintures de Corot, accueillent les collections Thomy Thiery, Moreau-Nélaton, Chauchard. Le musée de Reims, le plus riche musée de province en Corot, reçut

plusieurs collections rémoises. Les tableaux de Corot se répartissent dans le monde entier. S'il n'est guère de musées qui n'en possèdent, la concentration la plus importante, tant par le nombre que par la qualité, se trouve en Amérique dans les collections publiques aussi bien que privées.

Corot ne ressortit à aucune école. Héritier du XVIII^e s. par une touche précieuse à la Watteau, héritier du classicisme par la sobriété de sa composition, il est romantique par un lyrisme que sa pudeur garde de l'héroïsme et du drame ; il est réaliste par la véracité de ses paysages et de ses portraits, qu'atténue sa propension au rêve. La prédominance de son génie éclate aujourd'hui ; pourtant son influence fut moindre qu'on ne le suppose. Homme réservé, fuyant la doctrine, il borna son enseignement à des exemples et des conseils dont les confidents furent souvent des peintres modestes, amis dévoués ou même plagiaires que sa mansuétude toléra. Il ouvrit la voie à une mode en créant un genre dont on s'engoua (de là de nombreux suiveurs, dont Trouillebert demeure le plus valable), mais il ne marqua pas la génération de peintres lui succédant. Sa place est unique dans la peinture française. Baudelaire avait décelé ce caractère d'exception quand il qualifia son oeuvre « miracle du coeur et de l'esprit ». Une rétrospective Corot a été présentée (Paris, Ottawa, New York) en 1996-1997.

CORPORATION.

Association d'artisans exerçant une même activité professionnelle ou artistique.

Les corporations sont probablement apparues en Occident dès le XII^e s., mais elles ne prirent vraiment d'importance qu'à partir des XIII^e-XIV^e s., époque où elles furent plusieurs fois réorganisées (Livre des métiers, d'Étienne

Boileau). L'objectif de la corporation était de préserver la profession contre l'empiétement des autres métiers, en codifiant les conditions de travail (matériaux employés, division du travail, moment d'exécution, prix) et en veillant à la formation professionnelle.

Les corporations de peintres sont nées au XIII^e s. au moment où, en raison de la laïcisation de la peinture de manuscrits, les ateliers corporatifs remplacèrent les scriptoria monastiques. Outre l'organisation propre des ateliers produisant des manuscrits (à l'intérieur desquels le travail était réparti entre les « hystorieurs », les « vignetteurs », ou peintres de bordure, et les peintres de « champaignes »), on distinguait les peintres « de plate peinture », les peintres « selliers », les peintres « imagiers ». Le métier de peintre fut longtemps regroupé en une corporation commune avec celui des sculpteurs, des verriers, de tous les artisans qui produisaient des ouvrages décoratifs. À l'intérieur même de la corporation, les privilèges différaient aussi : l'enlumineur flamand ne pouvait pratiquer que l'enluminure, tandis que les peintres réalisaient toutes sortes de travaux, étaient organisateurs de fêtes, ensembliers, conseillers artistiques. Les membres des corporations jouissaient d'une plus grande liberté que ceux des guildes ; ils n'étaient pas tenus à résidence fixe et pouvaient se déplacer pour trouver du travail ; par

downloadModeText.vue.download 176 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

175

contre, ils étaient astreints à une formation professionnelle qui les menait, en passant par le compagnonnage, de l'apprentissage à la maîtrise ; cette dernière s'acquerrait après la réalisation d'un « chef-d'oeuvre ». Seuls les peintres « de cour » pouvaient être dispensés de l'apprentissage ou des obligations du « maître » ; le titre de « varlet » donnait une grande liberté pour exercer le métier de peintre. Outre la défense de la profession, la corporation devait veiller à garantir la qualité du travail. Les événements politiques et sociaux des XV^e et XVI^e s. modifièrent quelque peu la structure des corporations ; le nombre de maîtres fut de plus en plus réduit, tandis que celui des compagnons augmentait. Les maîtres devinrent des privilégiés, pourvus d'avantages politiques et sociaux. De plus en plus, à partir de la fin du XV^e s., ces maîtres se regroupent dans des guildes, surtout en Flandre ; ces dernières prennent peu à peu le pas sur les corporations, qui disparaissent au XVIII^e siècle.

CORPORATION (PORTRAIT DE).

Portrait de groupe pratiqué en Hollande, et notamment à Amsterdam, dès le XVI^e siècle.

La catégorie la plus ancienne de ces portraits collectifs est le portrait des gardes civiques, effectué à l'occasion d'un banquet ou d'une sortie et destiné à orner les locaux de la corporation. Plus tard, les autres organismes corporatifs se firent représenter (syndics, régents, gilde des chirurgiens).

CORRÈGE (Antonio Allegri, dit il

Correggio ou dit), peintre italien

(Correggio, près de Parme, 1489 ? - id. 1534).

LES DÉBUTS DE CORRÈGE. C'est en 1510 que commencent la Renaissance parmesane et sans doute le début de l'activité de Corrège, bien que sa première oeuvre documentée, le Retable de saint François (Dresde, Gg), ne remonte qu'à 1514-1515. Les chroniqueurs locaux, suivis par A. Venturi, ont fait de Corrège un élève de F. Bianchi Ferrari. En réalité, l'influence dominante de sa jeunesse fut celle de Mantegna, lorsqu'il travaillait à Mantoue à l'église S. Andrea, peignant les évangélistes dans la chapelle funéraire de Mantegna et, un peu plus tard, les deux fresques de la Sainte Famille et de la Déposition sous le porche. D'autres oeuvres des années 1510-1512 (le Mariage mystique de sainte Catherine, Washington, N. G. ; la Vierge à l'Enfant avec sainte Élisabeth, Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson ; le Mariage mystique de sainte Catherine, Detroit, Inst. of Arts, la Madone à l'Enfant avec deux anges musiciens, Offices) révèlent déjà une tendresse traduite par le clair-obscur, qui adoucit la dureté de la ligne mantegnaesque. Vers 1513-1514, il peint des « nocturnes » étranges et déjà maniéristes : la Judith et sa servante (musée de Strasbourg) et la Nativité (Brera), encore dans le sillage de Mantegna, mais aussi très proches de Dosso Dossi, présente Mantoue en 1512 ; le contact avec Dossi apparaît davantage dans la Sainte Famille de la coll. Orombelli Barbo de Milan. Enfin, la Madone de saint François (1514, Dresde, Gg), tout en rappelant la Madone de la Victoire de Mantegna (Louvre) ou

les oeuvres de Costa de la période mantouane, ainsi que les compositions des grands Ferrarais, surtout Ercole, échappe à l'emprise du quattrocento et montre une respiration plus large et une plus grande douceur.

Le rapprochement de Corrège avec le milieu prémanieriste émilien (Aspertim, Pirri, Dossi, Mazzolino, Garofalo) et lombard (oeuvre de Leombruno au palais ducal de Mantoue) correspondit à une première évolution, évidente dans l'Adoration des mages (v. 1516-1518, Brera). Le rythme équilibré des oeuvres précédentes fait place à une composition dynamique, aux couleurs vibrantes. Libéré des formes mantouanes, Corrège créa dans ce style quelques-uns de ses chefs-d'oeuvre : la Madone Campori (Modène, Pin. Estense), les Quatre Saints (Metropolitan Museum), la Vierge dite « la Zingara » (Naples, Capodimonte), le Repos pendant la fuite en Égypte (Offices), la Madone d'Albinea (v. 1517, connue seulement par des copies, dont celle de la G. N. de Parme). Mais le peintre fut également ouvert à toutes les suggestions, comme celle de Beccafumi par l'intermédiaire de M. A. Anselmi, qui, venant de Sienne, arrive alors à Parme. Ainsi s'expliquent, dans l'Adoration des mages de la Brera, le goût du mouvement et certains motifs comme le groupe d'anges ; on retrouve ces inflexions siennoises dans les Saintes Familles du musée d'Orléans, de l'Art Inst. de Chicago et de Hampton Court. À l'étroit dans les formules de la tradition locale, il est touché par Léonard de Vinci, comme le montrent le Christ Jeune (Washington, N. G., coll. Kress) et la Vierge à l'Enfant avec saint Jean enfant (Milan, Castello Sforzesco) ou celle du Prado. Enfin, l'artiste ressentit le besoin de faire le voyage de Rome.

LA CAMERA DI S. PAOLO (1519). De 1517 à 1520, on ne connaît pas d'oeuvres documentées de Corrège ; ce sont les années de son séjour à Rome (longtemps nié, mais mis en évidence par Longhi), au cours duquel il trouva un style personnel, abandonnant, selon la phrase de Mengs, « la manière sèche de ses maîtres (Mantegna) pour le style grandiose et noble qu'il suivit désormais » ; il adopta alors un classicisme vivant, d'esprit naturaliste, acquis au contact de Raphaël et de Michel-Ange, ce que permet de constater la décoration du petit réfectoire du couvent des religieuses bénédictines de S. Paolo à Parme (comme sous le nom de Camera di S. Paolo, 1519). C'est une pièce carrée, de taille moyenne, dont les murs étaient tendus de tapisseries, tandis que la hotte de la cheminée montre, peinte à fresque, Diane sur son char. Au-dessus d'une frise en trompe-l'oeil, à la base de la voûte, s'ouvrent 16 lunettes en grisaille (4 par paroi) ornées de sculptures feintes et formant un véritable antiquarium d'humaniste : Bellone opposée aux Trois Grâces, la Fortune et la Vertu, les Parques et le temple de Jupiter, Vesta et le Génie, symbole des quatre éléments de la vie. Éclairées par une

lumière artificielle qui semble venir du foyer de la cheminée, ces figures, d'une tonalité rose doré, allongent leurs ombres violacées sur le fond courbe de la niche. De ces lunettes partent les 16 tranches concaves de la voûte, sorte de tonnelle formée de 16 roseaux qui se rejoignent

au centre, liés par un noeud de rubans terminés par des grappes de fruits ; la lumière du jour surgit des oculi percés dans le treillage, où apparaissent des putti joyeux. Cette « Camera » reflète la culture raffinée de l'abbesse Giovanna da Piacenza, conseillée par le poète humaniste Giorgio Anselmi : c'est aussi l'allégorie de la lutte et de la victoire de l'abbesse, s'identifiant à Diane, pour rester indépendante à l'égard de la clôture imposée par le pape. De nombreuses réminiscences mantegnesques apparaissent dans cette oeuvre (la tonnelle, les oculi), et surtout le souvenir de Raphaël à la loggia de Psyché, à la villa Farnesina, dont le paganisme souriant et l'antiquité vivante furent à la base de l'évolution de Corrège.

La Camera di S. Paolo, au programme iconographique savant et d'une grande complexité, sera une source d'inspiration pour Parmesan, peu de temps après, à la « Stufetta » de Fontanellato.

LES FRESQUES DE S. GIOVANNI EVANGELISTA (1520-1523). En 1520, Corrège reçoit la commande de la décoration (documentée du 26 juillet 1520 au 23 janvier 1524) de l'église S. Giovanni Evangelista de Parme. Il orna successivement la coupole, l'abside (1522-1523) – démolie en 1587 pour être agrandie et dont la décoration fut répétée par Cesare Aretusi –, les intrados des arcs de la coupole, la frise de la nef principale (exécutée sur ses dessins par Rondani et d'autres) et, enfin, la frise le long du chœur (1523-1524). Il semble bien que ce soit l'artiste lui-même qui ait conçu l'architecture de la coupole (A. C. Quintavalle), en fonction de la peinture. Sur le tambour en camaïeu ocre sont figurés les Symboles des évangélistes, reliés par des guirlandes. On pense ici à Raphaël, mais aussi à Foppa et à Léonard, à qui sont empruntés le goût des ombres transparentes et une fluidité nouvelle.

Dans la coupole est représentée la Vision de saint Jean l'Évangéliste à Patmos. Saint Jean tend le visage vers la vision du Christ qui descend dans une gloire de lumière ; les onze apôtres assistent à la scène, assis sur des nuages soutenus par des putti. Dépourvue de toute trame architecturale, la scène est structurée par les cercles des nuages et rythmée par les figures des apôtres, groupés deux par deux.

Corrège montre ici une science hardie de la perspective et de l'anatomie, apprise auprès de Mantegna et de Michel-Ange, ainsi qu'un goût de l'atmosphère hérité de Léonard et des Vénitiens. Il donne également le modèle des structures de coupoles baroques dont s'inspirera Lanfranco, artiste né à Parme qui sera fasciné par la démarche de Corrège. Dans chaque pendentif, un docteur et un évangeliste, assis sur des nuages, s'animent dans une discussion passionnée. Sur les intrados des arcs de la coupole ont été peintes un peu plus tard 8 figures monochromes de l'Ancien Testament. Après l'achèvement de la coupole, Corrège représente dans le cul-de-four de l'abside, sur un fond de festons de fleurs et de fruits mantegnesques, le Couronnement de la Vierge avec des saints et des anges. Il ne subsiste de cette oeuvre, détruite cinquante ans plus tard, que la partie centrale :

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

176

Le Christ et la Vierge couronnée (Parme, G. N.)
et 3 têtes d'anges (Londres, N. G.).

La « Fixaria », frise courant le long de la nef principale (1522-1524), présente deux thèmes principaux : le Sacrifice païen et le Sacrifice hébreu. Elle fut peu estimée jusqu'à ce que A. E. Popham eût mis en lumière 15 études dessinées de Corrège pour cette oeuvre (Frankfurt, Städel. Inst. ; British Museum ; Rotterdam, B. V. B. et Louvre) et en eût montré la qualité, bien que Rondani en fût l'exécutant. En revanche, la frise le long du chœur est l'oeuvre du maître lui-même (1523-1524), et elle conclut le thème de la nef en présentant le Sacrifice chrétien, symbole de l'eucharistie.

Il faut aussi mentionner la lunette, dans le transept gauche, représentant Saint Jean l'Évangéliste écrivant l'Évangile, réminiscence de la lunette de Sebastiano del Piombo dans la salle de Galatée à la Farnesina.

LES TABLEAUX PEINTS VERS 1524-

1526. Durant les années 1524-1526 (entre la coupole de S. Giovanni et celle de la cathédrale), Corrège exécute un grand nombre de tableaux révélateurs d'une nette évolution stylistique : le rythme devient frénétique, la couleur forte, les sentiments exacerbés. Ces oeuvres, qui annoncent le baroque, furent prises par les artistes du XVIIe s., surtout la Déposition et le Martyre de saint Placide et de sainte Flavie (Parme, G. N.), qui appartiennent

respectivement au début et à la fin de cette période intermédiaire. L'étude psychologique, le caractère pathétique, la composition décentrée de la Déposition étaient bien propres à plaire à Annibale Carracci, qui la copia. De ces années datent nombre de chefs-d'oeuvre du maître : le *Noli me tangere* (Prado), la Vierge adorant l'Enfant (Offices), l'*Ecce Homo* (Londres, N. G.), la Vierge au panier (id.), le Mariage mystique de sainte Catherine (Louvre), qui présente une composition circulaire à laquelle correspond une couleur vive et contrastée, ainsi que deux oeuvres mythologiques, l'*Éducation de l'Amour* (Londres, N. G.) et *Vénus, satyre et Cupidon*, dit *Antiope* (Louvre), où le rythme est donné non plus par l'agitation des figures, mais par les taches de lumière. La Madone de saint Sébastien (v. 1525, Dresde, Gg) montre une composition « *da sotto in su* », inspirée de l'Assomption des Frari de Titien et des enchaînements rythmiques que l'on retrouve dans la décoration de la voûte du choeur de S. Giovanni Evangelista. Ces oeuvres annonciatrices de la Contre-Réforme, tant en peinture qu'en sculpture (Bernin), sont autant de pensées préparatoires à la grande oeuvre décorative que sera la fresque de la coupole de la cathédrale.

LES FRESQUES DU DÔME (1526-1529). En 1522, alors qu'il travaillait encore à S. Giovanni Evangelista, Corrège reçut la commande de la décoration du choeur, de la coupole et des arcs voisins de la cathédrale de Parme. De cette vaste entreprise, il n'a exécuté, de 1526 à 1529, qu'une partie : les fresques de la coupole (Assomption de la Vierge), des pendentifs représentant les quatre saints protecteurs de la ville (saint Jean-Baptiste, saint Hilaire, saint Thomas apôtre et saint Bernard)

et des arcs-doubleaux figurant des mimes et des danseuses en monochrome. C'est sans doute par dépit devant l'incompréhension locale qu'il n'exécuta pas la décoration du choeur et de l'abside, qui fut confiée à sa mort à Giorgio Gandino del Grano (1535), puis, à la disparition de ce dernier (1538), à Girolamo Mazzola Bedoli. La décoration de la coupole de la cathédrale marque le point culminant de l'activité de Corrège ; elle est la suite logique des recherches faites à la Camera di S. Paolo et à S. Giovanni Evangelista. Cependant, le problème à résoudre était différent, en raison des proportions imposantes de la coupole, fort profonde, à base octogonale percée de 8 oculi. Corrège parvint à suggérer un espace infini et lumineux, en liant intimement tambour et coupole par un thème et une couleur unifiés, et en estompant les arêtes : le tambour prend l'aspect d'une balustrade devant laquelle se

tiennent les grandes figures des apôtres debout, tout entiers tournés vers le ciel. Mais sur la terre, symbolisée par le bord du parapet, se déroulent les Funérailles de la Vierge, tandis que, sans solution de continuité entre le tambour et la calotte, un tourbillon d'anges élève la Vierge au ciel, entraînant avec elle des saints et des personnages bibliques jusqu'à saint Michel, qui descend à sa rencontre.

Par la forme concentrique donnée à l'ensemble, en dépit de sa section octogonale, cette coupole annonce le grand décor plafonnant baroque et montre l'évolution suivie depuis S. Giovanni Evangelista : d'une évocation du ciel par des têtes de chérubins à une savante concentration d'anges et de saints en mouvement.

LES TABLEAUX DE LA DERNIÈRE PÉRIODE.

Cette recherche rythmique où les corps sont en mouvement dans la lumière se retrouve dans les peintures religieuses ou mythologiques qu'il exécuta parallèlement : la Madone de saint Jérôme (1527-1528, Parme, G. N.), appelée parfois le Jour ; l'Adoration des bergers ou la Nuit (1530, Dresde, Gg), œuvres construites sur les jeux d'obliques et de lumières ; la Vierge à l'écuelle (1529-1530, Parme, G. N.) ; 2 détrempes représentant Saint Joseph et un Dévot (Naples, Capodimonte) ; enfin la Madone de saint Georges (1531-1532, Dresde, Gg). À partir de 1530, Corrège fut chargé par le duc de Mantoue, Federico Gonzaga, de représenter la série des Amours de Jupiter pour l'empereur Charles Quint (Danaé, Rome, Gal. Borghèse ; Léda, musées de Berlin ; Io et Ganymède, Vienne, K. M.). C'est aussi à cette époque qu'il peignit à tempera les 2 allégories du Vice et de la Vertu pour le studiolo d'Isabelle d'Este (Louvre). Dans toutes ces œuvres, on retrouve des motifs et des formes inaugurés à la coupole du Dôme et dans lesquels triomphe une ligne ondoyante alliée à la couleur.

LES DESSINS. L'œuvre dessiné de Corrège a été catalogué en 1957 par A. E. Popham, et il comprend 91 numéros (24 au Louvre) ; ce sont

surtout des études préparatoires à la sanguine pour les tableaux ou les grandes décorations.

CORRENTE.

Mouvement artistique italien qui se développa à Milan entre 1938 et 1943. Il représente une prise de position polémique contre la discipline esthétique du Novecento, en faveur de nouveaux moyens d'expressions libres de tout dogme formel et d'une peinture « cri expressif

et manifestations de colère, d'amour, de justice aux coins des rues... plutôt que dans l'air triste du musée... ». Le thème de la place de l'artiste dans la société et de ses responsabilités politiques et sociales fut l'un des motifs essentiels de ce mouvement. Contre l'autonomie culturelle du régime fasciste et la rhétorique de la « tradition italique », Corrente représenta un moment important de la peinture italienne, en raison de sa tentative pour se rattacher à un plus large courant culturel, renvoyant et se référant à la peinture romantique française, à Van Gogh, à Ensor, aux expressionnistes allemands, aux fauves. Les débuts théoriques de Corrente se trouvent dans le journal *Via Giovanile*, fondé en 1938 à Milan par le peintre Ernesto Treccani et dans lequel étaient exprimés les principes qui donnèrent vie au mouvement. Ce dernier était formé par un groupe de peintres dont la plupart résidaient à Milan : Birolli, Cassinari, Migneco, Arnaldo Badodi, Sassu, Italo Valenti, Guttuso, Morlotti, Treccani, Vedova, Peverelli ; il comptait aussi quelques sculpteurs : Sandro Cherchi, Luigi Brogгинi, Giovanni Paganin et les critiques Raffaele de Grada, Marchiori et Morosini. Si leur but commun était la lutte contre l'art officiel, l'affirmation d'une liberté expressive, consciente de ses droits et prête à soutenir celle-ci à l'intérieur même du mouvement, se dessinèrent aussitôt deux tendances : l'une, plus réaliste, orientée vers l'engagement politique et social (Guttuso, Morlotti, Treccani), l'autre recherchant plutôt une forme d'expressionnisme lyrique et poétique (Birolli, Cassinari, Valenti). D'autres artistes représentèrent, au sein de Corrente, une interprétation fantastique et surréelle de l'expressionnisme, très proche de l'« école romaine » (Sassu et Arnaldo Badodi, mort très jeune en 1942). La première exposition de Corrente eut lieu en 1939, au palais de la Promotrice à Milan. De nombreuses expositions furent organisées ensuite à la Bottega di Corrente, galerie qui fut le centre du mouvement et qui connut aussi une activité littéraire en publiant une série de monographies, ainsi que la revue *Corrente* (oct. 1938-mai 1946) porte-parole du mouvement. La participation des artistes de Corrente au prix Bergamo de 1940 et de 1942 fit de cette manifestation un important point de jonction entre la ligne « libérale » du régime fasciste et les artistes de Corrente. C'est en 1942 qu'eut lieu la polémique au sujet du prix (le deuxième) accordé à la célèbre Crucifixion de Guttuso : la traduction d'une iconographie traditionnelle dans un langage brutal, violemment expressionniste, et la transposition du sujet religieux dans l'actualité dramatique de la guerre font de ce tableau une sorte de manifeste figuratif ; les œuvres présentées à l'exposition de Guttuso

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

177

à la gal. Barbaroux de Milan (1941) en contenaient déjà, d'ailleurs, les signes précurseurs. À partir de 1942, c'est le Gal. della Spiga de Milan qui devint le centre du mouvement ; mais les artistes se dispersèrent, la plupart d'entre eux participant aux événements politiques contemporains. Les oeuvres de ces années sont, en réalité, vivement conditionnées par cet engagement politique et social (série de dessins sur les horreurs de la guerre, de Guttuso et Birolli, 1944). Par la suite, les artistes de Corrente se retrouvèrent dans un groupe élargi, le Fronte nuovo delle arti : la première exposition de l'après-guerre, qui réunissait les artistes du Fronte et tout l'ex-groupe de Corrente, date de 1947 à Milan. Le problème, déjà posé par Corrente, de l'engagement social de l'artiste et la recherche d'une figuration qui puisse correspondre le mieux à de telles exigences en caractérisèrent l'orientation générale. Pendant ces mêmes années, une forte influence de l'expressionnisme picassien joua un rôle déterminant sur les artistes liés précédemment à Corrente.

CORTONE Pierre de
→ PIETRO DA CORTONA

COSSA Francesco del, peintre italien

(Ferrare v. 1436 - Bologne v. 1478).

On connaît Cossa par une série de documents se référant à des oeuvres soit conservées, soit perdues. La première de ces mentions (1456) concerne une commande pour une Déposition à fresque, auj. disparue, pour le dôme de Ferrare. En 1462, on le trouve à Bologne, où il exécute le carton d'un vitrail pour l'église S. Giovanni in Monte, représentant la Vierge en trône avec des anges. En 1469, il est à Ferrare, occupé à la décoration murale du palais Schifanoia ; en effet, dans une supplique célèbre adressée au duc Borso d'Este, il déclare alors avoir exécuté 3 compartiments de cette décoration, avec les allégories des mois de Mars, Avril et Mai. Dans sa supplique, l'artiste se plaint d'un salaire trop bas pour la qualité de l'oeuvre et pour la considération dont il jouit déjà. Le duc restant inflexible, Cossa abandonna pour toujours sa ville natale pour tenter sa chance à Bologne.

En 1472, on sait qu'il s'occupe de la refécution d'une ancienne Madone aux anges, peinte

à fresque dans l'église S. Maria del Baraccano ; en 1473, il exécute les dessins d'un Saint Petrone et d'un Saint Ambroise, réalisés en marqueterie par Agostino de Marchi da Crema, dans les 2 stalles centrales du chœur de S. Petronio ; en 1474, il peint la grande « tempera », autref. au Palazzo dei Mercanti, avec la Vierge en trône entre les saints Petrone et Jean l'Évangéliste (auj. Bologne, P. N.). Il meurt de la peste v. 1477-1478, alors qu'il était occupé aux fresques de la chapelle Garganelli dans l'église S. Pietro, qui furent complétées ensuite par Ercole de' Roberti et déduites lors de la rénovation de l'édifice au XVIIe siècle.

Pour analyser le style de Cossa et sa formation, il faut rappeler qu'après le séjour de Tura à Padoue l'art des Ferrarais avait subi un tournant décisif. Aux influences de Venise, du Gothique international et des débuts de la Renaissance, qui avaient déjà marqué Ferrare, s'était

ajouté l'âpre langage de Mantegna ; le génie subtil et inventif de Tura avait opéré la fusion de ces éléments. Il faut retenir dans ce contexte l'hypothèse de R. Longhi, qui attribue à la jeunesse de Cossa, v. 1460, la Pietà avec saint François (Paris, musée Jacquemart-André), de même que la Sainte Justine avec un donateur (Madison University, coll. Kress). On voit déjà dans ces oeuvres comment Cossa a su adapter le graphisme exacerbé d'origine padouane à la sévérité monumentale et mesurée de Piero della Francesca et d'Alberti. On sait en effet que ceux-ci avaient été, dix ans auparavant, à Ferrare et à Rimini, les protagonistes d'un art épris d'idéal et d'harmonie, qui devait porter ses fruits dans la région avec Cossa, les Lendinara, Bonascia, les Erri, Marco Zoppo et Roberti. C'est la marque de cette influence qui distingue Cossa de Tura et qui le rapprocherait plutôt, par analogie, de certains Florentins du type de Lippi et de Castagno, comme en témoignent le vitrail de 1467 à S. Giovanni in Monte et aussi celui, plus tardif, de la Vierge à l'Enfant du musée Jacquemart-André (Paris). Dans la Vierge à l'Enfant avec des anges (Washington, N. G.), on perçoit déjà la fermeté et la solennité que l'artiste a su emprunter à Piero della Francesca. Dans la décoration du palais Schifanoia, Cossa révèle désormais sa parfaite maturité et l'autorité de sa personnalité : les compartiments de Mars et d'Avril lui reviennent entièrement ; dans le mois de Mai, on remarque l'intervention de collaborateurs. Chaque compartiment est divisé en trois bandes horizontales superposées : en haut est représenté le char de triomphe de la divinité patronne du mois, entouré de groupes de figures allégoriques ; dans la bande médiane paraissent les signes

du zodiaque et les personnifications des trois décades du mois ; en bas, ce sont des scènes de la vie citadine et des représentations de la vie de cour, où figure le duc Borso entouré de cavaliers et de courtisans. Il faut très probablement attribuer la conception iconographique de tout ce complexe à Pellegrino Priscani, professeur d'astronomie à Ferrare et historien de la maison d'Este. Mais, au-delà de la signification symbolique, le peintre a su magistralement évoquer le sens de la vie humaine, en même temps qu'illustrer la chronique quotidienne du duc et de ses sujets, sur un ton de fête convenant parfaitement à la décoration d'un lieu de « délices ».

Le second et définitif séjour de Cossa à Bologne s'ouvre probablement avec l'Annonciation (Dresde, Gg ; prédelle avec la Nativité), peinte pour l'église de l'Observanza. On y décèle la suggestion la plus claire de Piero della Francesca dans la manière dont Cossa a su construire l'espace grâce à la perspective et à la lumière, tandis que les caractères ferrarais de son art ressortent avec une lucidité et une finesse prodigieuses dans la disposition des drapés et dans les parties décoratives. Après ses travaux à l'église del Baraccano, Cossa entreprit vers 1473 le polyptyque Griffoni pour l'église S. Petronio, auj. démembré. Au centre se trouvait Saint Vincent Ferrier (Londres, N. G.) entouré par Saint Pierre et par Saint Jean l'Évangéliste (Brera) ; la Crucifixion et

2 panneaux avec Saint Florian et Sainte Lucie (Washington, N. G.) étaient situés au registre supérieur, ainsi que 2 petits panneaux circulaires avec l'Ange et la Vierge de l'Annonciation (La Gazzada, Fond. Cagnola). La prédelle du retable, exécutée par Ercole de' Roberti (Miracles de saint Vincent Ferrier), est au Vatican. Ce grand polyptyque, malgré la complexité de sa structure, montre une unité de conception solennelle et neuve ; il précède de peu la grande tempera de 1474, exécutée pour le Palazzo dei Mercanti (Madone et saints, Bologne, P. N.). Là, Cossa a exprimé, avec une puissance toute rustique, les caractères les plus authentiques de son art, allant au cœur des choses et parvenant à une interprétation vraie, physique des formes plastiques. À son second séjour bolognais appartient également un Portrait d'homme (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza).

COSTA Lorenzo, peintre italien

(Ferrare 1460 - Mantoue 1535).

Il se forma sur l'exemple d'Ercole de' Roberti à l'époque où le grand maître ferrarais travaillait

à Bologne à la cour de Giovanni II Bentivoglio. On sait (Ghirardacci, Cronaca) que, dès 1483, Costa peignait dans le palais de ce prince une Destruction de Troie (auj. perdue) ; des documents témoignent de son activité à Bologne à partir de 1485. C'est à cette première période, fort inspirée par l'art de Roberti, qu'appartient le beau retable comportant la Vierge avec quatre saints (autref. au musée de Berlin, détruit), à l'origine dans l'église S. Maria delle Rondini à Bologne, dont les pilastres latéraux (8 Saints) sont au musée d'Atlanta (coll. Kress). Également des premières années de Costa datent, notamment, la Crucifixion du musée d'Altenburg, le Saint Sébastien, signé, de Dresde (Gg) ou le carton pour le vitrail central de S. Giovanni in Monte. En 1488-1490, il peint les grandes toiles de la chapelle Bentivoglio à S. Giacomo, représentant la Madone en trône adorée par Giovanni II Bentivoglio et sa famille, le Triomphe de la Mort et le Triomphe de la Renommée. En 1492, il exécute le retable de la chapelle de Rossi à S. Petronio (la Madone en trône avec les saints Sébastien, Jacques, Jérôme et Georges). Cette oeuvre est le fruit le plus remarquable de ses expériences pour poursuivre la grande tradition stylistique ferraraise, celle de Cosme Tura, de Francesco del Cossa et d'Ercole de' Roberti, qui avait trouvé, entre-temps, à Bologne, un terrain plus propice qu'à Ferrare même. Costa resta donc dans la ville des Bentivoglio, son art suivant une évolution qui le rapprocha d'abord des traditions toscanes, comme le montre la belle Madone avec quatre saints de la chapelle Ghedini à S. Giovanni in Monte (1497), puis, à partir de 1499 (prédelle de l'Adoration des mages, Brera), lui fit rejoindre, avec une fantaisie et une inquiétude prémaniéristes, le classicisme délicatement rythmé de Pérugin (dont une oeuvre importante, une Madone avec des saints, parvenait cette année même à Bologne) et finalement le conduisit aux cadences capricieuses, d'humeur élégiaque, qui seront à l'origine de la formation d'Amico Aspertini. C'est dans ce sens que se succédèrent les nombreuses oeuvres bolonaises de l'artiste jusqu'en

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

178

1506, du grand retable de S. Giovanni in Monte (Couronnement de la Vierge et saints, 1501) à celui de S. Martino (Assomption), aux fresques (Scènes de la vie de sainte Cécile et de saint Valérien) exécutées, à côté de Francia et d'Aspertini, dans l'oratoire de S. Cecilia à S. Giacomo (1505-1506). Ayant quitté définitivement Bologne,

après l'expulsion des Bentivoglio, pour la cour d'Isabelle d'Este à Mantoue, Costa y produisit des oeuvres qui, en quelques années, trahirent le rapide déclin de son inspiration. Cependant, les 2 compositions exécutées pour le studiolo d'Isabelle d'Este (le Royaume des Muses et le Règne de Comus, Louvre, oeuvre commencée par Mantegna) montrent encore le talent intact du peintre et son inspiration tout intellectuelle, mélange de moderne et d'antique.

COSTA Giovanni (dit Nino), peintre italien

(Rome 1827 - Marina di Pisa 1903).

Après des études académiques à Rome sous la direction de Podesti et de Chierici, il s'engage aux côtés de Garibaldi dans la campagne de 1848 (Ripa Grande, 1848, Rome, G. A. M.) puis s'installe à Ariccia (1857-1859) et abandonne la peinture historique pour s'adonner au paysage, dans un langage voisin de celui de Corot et des maîtres de Barbizon (Campo di grano con carro, 1860, Naples, Capodimonte). Son séjour à Florence (1859-1870) a une influence déterminante sur Fattori, l'entraînant vers le naturalisme. Costa se lie aux Macchiaioli, mais ne s'avère que partiellement touché par leurs théories, élaborées dans le milieu florentin, et il reste attaché à sa formation initiale s'inspirant de l'art italien ancien (à travers le thème de saint François d'Assise par exemple) dans des compositions rigoureuses évoluant dans une atmosphère colorée (Femmes sur la place d'Anzio, 1852, Rome, G. A. M. ; Nymphes dans le bois, 1863, id. ; Venise vue des jardins, 1876, id. ; Embouchure de l'Arno, 1859). Après un séjour à Paris, puis à Barbizon (1863), où il est accueilli par Corot, il visite Londres, où il connaît un certain succès (il expose à la Grosvenor Gal. depuis 1862) et se lie à des préraphaélites comme Frédéric Leighton, George Mason et Böcklin. De retour à Rome, il participe à la fondation, en 1886, de la société In Arte Libertas, qui présente des expositions des préraphaélites anglais en plus de ses propres manifestations. Il est représenté dans les G. A. M. des grandes villes italiennes.

COSTUMBRISMO.

Ce terme espagnol, signifiant l'intérêt pour la représentation des coutumes et des moeurs (costumbres) typiques d'une région, représente une tendance importante de la littérature et de la peinture espagnoles à partir des années 1830. Cette tendance trouve en partie son origine dans les bouleversements qu'a connus l'Espagne depuis l'occupation napoléonienne. Les guerres de succession ont en effet entraîné un

repli sur soi, un regard tourné vers l'intérieur sur les édifices aussi bien que sur les coutumes que découvriraient alors avec passion les voyageurs étrangers.

Le costumbrismo, représenté en littérature par des écrivains comme Mesonero Romanos

à Madrid, G. A. Becquer à Séville, se développe dans la peinture madrilène (Alenza), à Valence (Muño Degrain) mais surtout à Séville, où il crée un véritable mouvement dominé par la famille des Dominguez Becquer, Rodríguez de Guzman ou José Roldán. D'abord nettement influencé par les romantiques britanniques comme David Roberts, il évolue peu à peu vers le réalisme et vers la critique sociale, qui domine, en littérature comme en peinture, la fin du siècle.

COSWAY Richard, miniaturiste britannique

(Devonshire 1742 - Londres 1821).

Enfant prodige que l'on envoya étudier à Londres avant l'âge de douze ans, il obtint, de 1755 à 1760, plusieurs prix de dessin. Tout d'abord élève de Thomas Hudson, il fréquenta par la suite l'école de dessin de Shipley. Il entra à l'école de la Royal Academy en 1769, devint A. R. A. en 1770 et R. A. l'année suivante. En 1781, il épousa Marie Hadfield, elle-même miniaturiste, puis se rendit en 1785 à Paris, où il séjourna de nouveau en 1790-1791. Vers 1786, il était miniaturiste du prince de Galles. Sa collection de dessins de maîtres anciens était réputée. Bien qu'il ait laissé quelques grandes peintures à l'huile, Cosway fut surtout miniaturiste, et le meilleur de sa production se situe entre 1790 et 1810 : John Philip Kemble (1795, Londres, V. A. M.), Sir Thomas Stepney (1787, id.), Portrait de lady (1798, id.), la Princesse Amelia (1802, id.). Bellâtre et excentrique, inconstant, il fut, pour une courte période, l'intime du prince de Galles, dont il fit le portrait ; il exécuta également celui de la célèbre Mrs Fitzherbert (coll. royales britanniques). Ses miniatures reflètent le monde de la haute société londonienne à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle.

COTES Francis, peintre britannique

(Londres 1726 - id. 1770).

Il étudie le pastel chez Knapton, alors que ce dernier fait des portraits pour la Dilletanti Society, et l'une de ses premières oeuvres est un pastel (Portrait d'homme, 1747, musée de Leicester). Il continue à pratiquer cette tech-

nique jusqu'en 1760 env. et s'inspire de Rosalba Carriera (Portrait de son père, 1757, Londres, Royal Academy). À la même époque, on commence à le remarquer comme représentant du nouveau style du portrait, très vivant, dans la lignée de ceux de Reynolds et de Ramsay (Portrait de Paul Sandby, 1761, Londres, Tate Gal.). Une fois établi à Cavendish Square en 1763, il se consacre à la peinture à l'huile et, en 1764, devient un professionnel à la mode (Portrait d'homme, 1765, id.). Ce fut un concurrent sérieux de Reynolds et de Gainsborough ; ses prix se situaient entre les leurs. En 1767, il exécute un portrait en pied de la reine et il est nommé membre fondateur de la Royal Academy en 1768. Un exemple typique de sa manière est la Femme inconnue (1768, Londres, N. G.), où il parvient à rendre tout à la fois le charme

et la vivacité, la jeunesse et la vigueur de son modèle.

COTMAN John Sell, peintre britannique

(Norwich 1782 - Londres 1842).

Il arrive à Londres en 1798, où il travaille pour l'éditeur Ackermann, puis chez le Dr Monro, grâce auquel il devient un personnage en vue parmi les aquarellistes du cercle de Girtin, l'un et l'autre comptant parmi les principaux animateurs de l'« Academy » du docteur. Il prend alors souvent ses sujets dans Ossian ou d'autres sources littéraires. De 1800 à 1805, à la suite de plusieurs voyages dans le pays de Galles et le Yorkshire, il acquiert progressivement un style très personnel, utilisant de simples lavis par teintes plates sur des surfaces presque géométriques (Chirck Aqueduct, v. 1804, Londres, V. A. M. ; Greta Bridge, 1805, Londres, British Museum). Il expose à la Royal Academy de 1800 à 1806, mais en 1807, de retour à Norwich, il n'expose plus qu'à la Norwich Society, dont il devient président en 1811. En 1812, il s'installe à Yarmouth, où Dawson Turner encourage son goût pour les antiquités. C'est ce dernier qui rédigea le texte explicatif des Architectural Antiquities of Normandy, ensemble d'une centaine d'eaux-fortes publiées à Londres en 1822, dont Cotman avait trouvé la source dans ses voyages en France en 1817, 1818 et 1820. Il avait, sur le même principe, fait paraître entre 1812 et 1819 une série d'ouvrages sur le Norfolk (Ornamental Antiquities in N., 1812-1818 ; Sepulchral Brasses of N., 1814-1819 ; Specimens of Norman and Gothic Architecture in N., 1816-1818). Entre-temps, il s'efforça de donner à son style très analytique un tour plus pictural, se servant de bleus intenses, et il commença à pratiquer de plus en plus

souvent la peinture à l'huile (The Drop Gate, 1826, Londres, Tate Gal.). En 1834, il revient à Londres pour enseigner le dessin à King's College. Son oeuvre se rapproche alors davantage de celle de Turner, et il ajoute à son médium un mélange de farine et de pâte de riz pour lui donner une densité que l'on ne trouve pas dans ses aquarelles précédentes : Tempête sur la plage de Yarmouth (1830, Norwich, Castle Museum) ; Paysage rocheux ; Coucher de soleil et le Lac (Londres, V. A. M.). Bien qu'au début de sa carrière il ait été considéré comme l'un des maîtres de l'aquarelle en Angleterre, il perdit, mais moins qu'on ne l'a prétendu, la faveur du public. Aujourd'hui, ce sont cependant ses premières oeuvres qui sont les plus estimées, car elles s'apparentent à des tendances modernes telles que le cubisme. Il est représenté à Édimbourg (N. G.), à Leeds (City Art Gal.), à Londres (British Museum, N. G., Tate Gal, V. A. M.). Le musée de Norwich possède une importante collection de dessins et d'aquarelles de l'artiste. Une exposition rétrospective a été consacrée à Cotman en 1982 à Londres (V. A. M.).

COTTET Charles, peintre français
(Le Puy 1863 - Paris 1925).

Élève de l'Académie Julian, ami des nabis, Cottet ne retient guère leur esthétique et suit les conseils de Roll et de Puvis de Chavannes
downloadModeText.vue.download 180 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

179

(Messe des morts à Camaret, musée de Brest). Réaliste, inspiré par Courbet, soucieux d'expression, sans toujours éviter l'écueil d'un moralisme anecdotique et cultivé, il se consacre, après quelques natures mortes solides (Nature morte : pommes et bouteille, 1883-1887, musée d'Orsay) et hormis ses notes de voyage (Espagne, Algérie, Italie, Égypte), à l'exaltation du pays breton, découvert en 1885, dans des toiles à l'élan dramatique et à la pâte épaisse (Au pays de la mer, 1898, triptyque, musée d'Orsay ; Au pays de la mer. Douleur, 1908, id. ; Rayons du soir, port de Camaret, 1892, id.). En 1889, il expose au Salon et participe à la fondation de la Société nationale l'année suivante et de la Société nouvelle en 1900 ; il se manifeste également chez Le Barc de Butteville. Par ses couleurs sombres, il devient le chef de file du groupe de « la Bande noire », qui réunit L. Simon, Prinnet, Ménard et Dauchez. À partir de 1896, Cottet multiplie sa participation à des ex-

positions en Europe et à l'étranger. Il est représenté aussi bien en Europe, dans les musées de France (musée d'Orsay et Petit Palais à Paris ; musées de Rennes, Rouen, Bordeaux, Lille et Marseille ; musée Crozatier au Puy-en-Velay), de Belgique, d'Allemagne, d'Espagne et d'Italie, qu'au Japon, en Russie et aux États-Unis.

COUCHE PICTURALE.

Elle est formée par l'ensemble des couches de peinture superposées qui se situent entre la préparation et le vernis protecteur. On distingue généralement, en partant de la préparation, les couches suivantes : la couche de l'esquisse, ou premier tracé, la couche du premier modelé (monochrome et à base de colle), une ou deux couches intermédiaires, localement colorées (à l'oeuf, à la colle, en détrempe), la couche du modelé final (à l'huile). Cet ordre n'est pas toujours respecté : dans certaines techniques, l'application des couches et leur composition sont très différentes (peinture à l'encaustique, aquarelle, gouache). La peinture moderne « alla prima » s'exécute directement en une seule couche.

D'épaisseur variable, la couche picturale a un aspect qui dépend à la fois des liants employés (colles, émulsions, huiles, cire), de la grosseur des pigments et des moyens d'exécution choisis (au pinceau, au doigt, au couteau, à la palette) : Titien, par exemple, reliait l'ombre à la lumière par un dégradé très fin obtenu par frottis en se servant du pouce. On a classé les couches picturales, suivant leur épaisseur, en pâte, demi-pâte, frottis, glacis et vernis teinté.

La couche de finition est formée par une couche de vernis, peinture ou produit assimilé, destinée au contact avec le milieu extérieur.

COUDER Auguste, peintre français

(Londres 1789 - Paris 1873).

Il fut élève de Vincent, de Regnault et de David et poursuivit une carrière de peintre officiel alimentée par de nombreuses commandes de l'État (voussure du vestibule de la galerie d'Apollon au Louvre, 1819 ; peintures d'histoire pour Versailles ; peinture à Notre-Dame-de-Lorette, à la Madeleine et à Saint-Germain-l'Auxerrois ; restauration des peintures murales

du château de Fontainebleau). Peintre de genre, il s'inspire de la littérature préromantique (Scènes d'Ossian, musée de Quimper, et Dijon, musée Magnin) et romantique (épisodes de Notre-Dame de Paris, 1833, Paris, musée

Victor-Hugo).

COULEUR.

Il est devenu commun de dire que « la couleur du peintre n'est pas celle du physicien ». En effet, bien que, pour l'un comme pour l'autre, la lumière constitue un phénomène déterminant, l'artiste, lui, doit manipuler des matériaux dont la texture et le comportement conditionnent des effets optiques qu'il recherche en fonction des exigences de sa propre création, création par laquelle il opère déjà une sélection subjective constante. Même les artistes « scientifiques », comme les cinéastes, demeurent en partie tributaires de cette subjectivité ; leurs lumières et couleurs « objectives » dépendent aussi de leur imagination. Dans les deux cas, ce sont évidemment les formes de la recherche artistique en fonction des matériaux choisis qui engagent le jeu de la couleur.

MATIÈRE PICTURALE ET « ESPACE »

CHROMATIQUE. Historiquement, deux faits établissent tout d'abord l'usage des couleurs chez le peintre ; ce sont les types de pigments utilisés ainsi que leurs modes d'emploi en fonction du choix du liant et du support (pierre, mortier, papier, verre, bois, toile), mais aussi en raison du rôle conféré aux formes colorées envisagées. Ces pigments concourent à provoquer ce sentiment de « tactilité » de la matière picturale, essentiel à la personnalisation de l'oeuvre. Que l'on compare une teinte de rouge peinte en aplat et en empâtement ! En ce sens, on opposera volontiers un Siennois du XIV^e s., un Ingres, un Titien, un Rubens et un Van Gogh, par exemple. Aussi devons-nous tenir le plus grand compte de cette matérialité picturale qui, selon les époques et les individus (ou les équipes), s'affirme parfois indépendamment du programme général d'un sujet proposé ou même interprété ; à tel point que l'accent doit être mis délibérément sur cette réalité picturale qui, finalement, à travers les âges, constitue la véritable histoire « picturale » – en quelque sorte – de la peinture.

Ce jeu matière-couleur, souligné dès l'époque gréco-romaine, va demeurer l'une des pratiques de l'évolution de la peinture occidentale et byzantine et l'on s'oriente vers un effet plus complexe de coloration ou vers une « animation » prédisposant aux jeux de la lumière et du relief. Aussi l'option entre l'aplat et l'empâtement constitue-t-elle un fait très important dans l'histoire de la peinture. D'autant que, selon les époques, les deux expressions techniques ont pu intervenir, successivement, comme marque d'un « style »,

ou simultanément, comme preuve de l'individualisme acquis, entre autres aspects. La présence de la touche et de la tache même – cette matérialisation de la couleur – constitue donc un phénomène aussi important que la variété d'aspect d'un même rouge selon qu'il est apposé à la fresque, à l'aquarelle ou à l'huile. À plus forte raison le pointillisme d'un Seu-

rat, jouant à partir de mélanges par addition optique, est-il fort différent des petites taches d'un Bonnard ou de celles, mêlées aux coulées de peinture, d'un Pollock dans son « dripping ». Il suffit enfin de comparer une peinture à base de médium acrylique, qui conserve à celle-ci toute sa qualité, à une peinture à l'huile, même récente, pour découvrir que la matérialité de la peinture utilisée intervient d'une manière toute nouvelle dans l'effet de saturation des couleurs. Ainsi, éclaircissement, pigmentation et structure de la matière occupent-ils une place déterminante dans l'effet d'une couleur. Historiquement, cette recherche de la pureté et de l'intensité d'une teinte, comme celle de la variété infinie des rapports entre tons, constitue la base même du métier pictural, qui s'est encore souvent compliqué du fait de l'introduction du rapport « quantitatif » du clair et du sombre.

Les révolutions visuelles de la couleur en peinture, de l'Égypte à Rome, de l'art roman à celui de la Flandre au XVe s., du naturalisme du XIXe s. à l'impressionnisme, du tachisme au « Minimal », représentent des périodes qui ont été profondément marquées par la contrainte ou la proposition d'un matériau nouveau. Le simple rapport matériau-conception de l'image peinte a entraîné une série d'interprétations différentes de la couleur selon le sens conféré à l'image (identification, signification magique ou sociale proprement dite, décoration).

Nous savons que depuis les origines de nos civilisations, de la vieille Chine à l'Occident, il a un peu partout existé des conventions colorées, symboliques (on connaît, par exemple, les significations très différentes, sinon opposées, attachées au noir et au blanc). Conventions et différenciations sont dues à un souci d'identification visuelle et individuelle ; le fait est apparu dès le paléolithique avec les couleurs choisies pour identifier l'animal. Il faut également ajouter que certaines couleurs ont dû voir leur emploi consacré rituellement, comme dans l'Égypte ancienne, la peinture d'image n'étant qu'un aspect, à côté de celle utilisée par la sculpture, le mobilier ou l'écriture elle-même.

L'histoire de la couleur, en effet, est non seulement celle du « tableau-image », mais

celle d'un « environnement » coloré que l'histoire a bien du mal à reconsidérer. Il existe un va-et-vient entre l'objet peint – couleur dans l'espace –, le décor mural et l'image à signification narrative et magique, ce qui n'a pas été toujours bien établi. C'est d'ailleurs au cours de ces fortes périodes d'intégration des arts que la couleur a joué un rôle associatif des plus remarquables, comme il semble que cela risque de se produire de nouveau.

LA PART DU MOYEN ÂGE. Peut-on parler d'une vision médiévale de la couleur, après les créations antiques ? Par son usage religieux ou théocratique, la peinture est largement revenue au principe de la haute Antiquité qui conditionne la franchise des couleurs à la surface. La fresque avec ses larges plans, le besoin d'une grande visibilité et l'enluminure ont joué un rôle déterminant. La peinture amovible (manuscrit et vitrail), étroitement mêlée à l'orfèvrerie, a mis l'accent sur la richesse des colons. Il semble que le Moyen Âge ait aspiré à

downloadModeText.vue.download 181 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

180

une certaine intensité lumineuse, un peu différemment de ce que cette même Antiquité avait mis au point avec ses peintures murales à la cire et ses mosaïques : Byzance, qui en héritera surtout, s'efforcera bien souvent de définir par la couleur un milieu intérieur « irréel ».

À l'héritage antique, retransmis en partie seulement, le Moyen Âge devait ajouter des couleurs nouvelles, qui prirent peu à peu une importance particulière grâce à la peinture de manuscrit, puis à celle des tableaux amovibles. Ainsi, à côté de l'azurite et du lapis-lazuli, le rouge vermillon, issu du sulfure de mercure, et la sandaraque, un rouge de plomb de teinte orangée, devaient prendre place parmi les couleurs les plus estimées de cette période. Elles le furent grâce à la diffusion de l'alchimie arabe, qui, peu après le VIII^e s., semble-t-il, a procuré à l'Occident de nouvelles couleurs – des rouges, en particulier, qui ont orienté la peinture vers une très grande richesse. Il est vrai qu'au Moyen Âge chaque couleur a son prix, et la quête, la préparation de la couleur sont une affaire d'atelier, longue, minutieuse, très délicate, traitée avec l'esprit de l'orfèvre et celui de l'alchimiste – on l'oublie trop. Du secret de la préparation à celui de la réalisation, le souci de la belle matière demeura très longtemps l'une des bases du métier de peintre, et la perfection

du rendu des couleurs constituait l'un des fondements de l'appréciation esthétique de cette époque. Ce métier s'apprenait de bouche à oreille – et de main à main ! – plus rarement en lisant des traités manuscrits de recettes, dont nous avons conservé certains (manuscrits de Lucques, Théophile, Jehan le Bègue, Cennini ou Denys de Fournas, notamment). Les couleurs sont des produits naturels ou obtenus artisanalement, car il n'existe pas à proprement parler d'industrie de la couleur. Toutefois, l'artiste ne fabrique pas tout chez lui, et le commerce – pharmaceutique surtout – lui fournit parfois des couleurs toutes faites, comme les fameuses tablettes de couleur de Venise, tandis que les couvents assurent une fabrication artisanale d'appoint. Mais, dans l'ensemble, il achète les matières premières, broie, distille, utilisant parfois pour dérivés les produits de coloration de l'industrie textile. L'essentiel est d'obtenir un ton franc qui, pour la clarté, joue avec le blanc des fonds préparé au plâtre (gesso) et qui, mieux que le blanc de plomb, assure la clarté de ton. On utilisait également beaucoup de teintures, dont les effets de brillance eurent un gros succès jusqu'au XVI^e s., en attendant ceux faits de teintes superposées.

L'apparition de couleurs nouvelles n'a pas apporté de profonds changements. Les mélanges sont rares ; ils apparaîtront surtout à partir de la Renaissance, mais sont déjà annoncés par le développement des tons bruns pour suggérer les ombres, à mesure que la peinture passe de la couleur-surface à la couleur-espace (déjà chez Van Eyck).

LA DOUBLE RÉVOLUTION DES XV^e ET XVI^e SIÈCLES : « COULEUR SPATIALE » ET STRUCTURATION COLORÉE À L'HUILE. La vraie révolution intervient dans la manière de diluer et de poser la couleur, par l'intermédiaire d'un liant à l'huile cuite du type vernis : chez les Fla-

mands, au XV^e s., grâce au nouveau médium et à la manière de l'utiliser, par superposition de couches translucides successives, la couleur gagne en intensité lumineuse. La lumière picturale révèle ainsi un effet nouveau de couleur-lumière, ajoutant à la préciosité de l'art gothique du XV^e siècle. Un échange dialectique est établi entre la lumière optique de l'espace et celle de la coloration des teintes.

La vision des couleurs change peu à peu à travers la vision spatiale « cavalière ». Les Vénitiens, tout en profitant de l'exemple flamand, ont découvert une expression différente, comme on peut le voir chez Titien et chez Véronèse. On passe des grisailles des dessous

(comme celles de Van Eyck ou de Bellini) à un clair-obscur que Venise module doublement, grâce aux effets de transparence des dessous et à l'emploi des laques, mais surtout grâce aux accords de tons de surfaces, où paraissent des gris colorés. À côté de la « fusion » des teintes contiguës apparaissent également un jeu d'empâtements vers les zones de lumières (accentuées par des blancs) et des glacis sur les ombres devenues transparentes. Un glacis de couleur très claire, très diluée dans le vernis huileux, reprenait aussi la couleur, des chairs en particulier, pour faciliter l'accord général en fonction de l'unité de lumière. D'où une vision et un système d'accords qui se substituent définitivement à la vision médiévale. Car les Vénitiens avaient remarqué à la fois cette unité tonale des couleurs due à la lumière et les effets divers nés de l'inégalité de la matière et de la transparence jouant parfois par rapport à la préparation relative de couches colorées des dessous.

Malgré le développement de ces dessous, et du dessin de valeur, bases fondamentales de l'ancienne peinture, ce sont les modifications visuelles de la couleur qui l'emportent le plus souvent. La peinture hollandaise évoquera ces effets de lumière dans ses paysages (Ruisdael en particulier) et ses scènes de genre (Rembrandt). L'impressionnisme abolira le dessin général sous-jacent pour exprimer totalement les jeux de la couleur. Toute cette évolution s'était accompagnée d'un fait singulier : la multiplication des traités théoriques, qui se substituaient à ceux dits « à recettes ». Sans doute s'agit-il d'une influence littéraire, préfigurée par Alberti, et aussi du fait que la peinture est soumise à toutes sortes de spécialisations culturelles, au milieu desquelles certaines perdront le sens de la sensualité de la couleur. De même qu'on devait parallèlement de plus en plus en discourir dans les académies.

On assiste alors peu à peu à un double phénomène de translation, pourrait-on dire. D'une part, pendant plusieurs siècles, la peinture a conservé des habitudes de métier, mettant en valeur la beauté de la couleur, dont l'acquisition, le broyage et le liant représentent pour le peintre un problème de base ; d'où l'attention portée à la présence clairement exprimée de telle ou telle couleur dominante, posée sur des dessous savamment préparés – dans le meilleur cas. D'autre part, une progression vers une peinture d'atmosphère, de clair-obscur, tend à accroître sans cesse la part des nuances, des

effets optiques, que le XIXe s., à un moment, va noyer dans une étrange brume colorée. Pour-

tant, une autre révolution est déjà en cours, dont l'art contemporain recueillera le bénéfice.

LA COULEUR À L'ÈRE INDUSTRIELLE. La révolution industrielle va mener à la création de nombreux colorants de synthèse et à celle du tube d'étain, qui simplifie la tâche et permet un travail sur nature plus efficace.

Encore une fois, le problème des matériaux demeure essentiel. On a d'une part fabriqué de très nombreuses teintes nouvelles, à partir de la houille, grâce à l'aniline ; on a d'autre part inventé des couleurs, le bleu de cobalt, substitut de l'outremer, et des chromes très vifs, ce qui portera le total des tons à plus de 90. Toutes ces couleurs sont fraîches, attirantes ; elles faciliteront l'éclosion de l'impressionnisme. Mais elles sont dangereuses, peu résistantes à la lumière et surtout mal mélangées dans les nouveaux tubes.

Pour éviter le jaunissement de l'huile, beaucoup d'artistes vont peindre avec de l'essence comme diluant et, parfois, directement, sans diluant. Ils seront trahis par ces teintes, qui passent vite et s'altèrent. D'autres, pour « faire ancien », abuseront des vernis qui voilent l'ensemble de la surface. Combien de Manet, de Renoir, de Cézanne... sont les victimes de cette nouvelle industrie des couleurs.

Mais, en contrepartie, les impressionnistes avaient ouvert une voie par leur recherche de la lumière-couleur. À leur suite, nabis et abstraits géométriques reviendront aux grandes surfaces colorées. Les fauves interpréteront la couleur dans le sens de la plus grande subjectivité ; Signac et Seurat, au contraire, comme une ouverture vers une peinture objective, scientifique, qui cherchait à se donner des lois, à trouver une application aux théories de physiciens comme Chevreul. Depuis longtemps, le thème du paysage « sans sujet » incitait à se concentrer sur la « picturalité » de l'oeuvre. Mais cette fois, la couleur-lumière devenant le thème lui-même, l'accent était mis sur une conception particulière la menant à son autonomie. C'est l'abstraction qui, en supprimant le sujet, confia à la couleur le thème propre au tableau. Cette évolution avait été logiquement préparée par le fauvisme puis le cubisme, mais plus encore par Kandinsky et Sonia Delaunay grâce à leur culture slave. Dès lors, le besoin d'exprimer le plus pleinement la couleur « rétablie dans ses droits » a mené les abstraits à rechercher dans le passé les meilleures recettes des maîtres, bien au-delà, naturellement, du XIXe siècle.

Or, justement, la chimie organique, tra-

vaillant pour l'industrie, aboutissait à la création de toutes sortes de nouveaux pigments et de résines de synthèse d'une puissance de coloration et d'une résistance toutes particulières. Les expressionnistes abstraits américains devaient en profiter parmi les premiers, tandis qu'ils cherchaient, pour mieux exprimer la couleur, à remettre en honneur la toile de grand format. De plus, les nouveaux liants permettaient également de mieux associer des matériaux hétérogènes tels que le sable ou même les graviers. Ainsi ces artistes reconstituaient-ils une sorte de nouvelle alchimie, tandis que l'abstraction

downloadModeText.vue.download 182 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

181

semblait également achever un cycle et un renversement total des hiérarchies antérieures, en attendant que l'objet lui-même – ancien sujet – devînt forme même de créations !

On était parti en effet de l'équilibre entre la couleur et l'image, déterminée par la couleur et le dessin ; on avait ensuite fait intervenir la lumière (dont dépendait naturellement la couleur) dans la couleur, puis avec la couleur – de Venise à l'impressionnisme. De là était née l'idée de « reconquête de la couleur », de Gauguin à l'abstraction, tandis que déjà reparaissait un besoin de lumière. D'autres, voulant rompre la chaîne, opteront pour le retour – extérieur – des deux « matériaux » : lumière et couleur... dans le cinétisme.

Par voie de conséquence, ces nouveaux points de vue sur la couleur, encouragés à la fois par les études de psychologie, de biologie, et surtout par la fabrication d'innombrables couleurs et liants de synthèse, ont permis le retour à un usage momentané de la couleur depuis la peinture murale de décor proprement dite jusqu'à la coloration de l'architecture, composant désormais un espace-couleur nouveau. Toute une série de laques et pigments organiques nouveaux très colorants, très opacifiants, très résistants ont bien souvent entraîné l'œil à revenir à des tons d'une grande franchise, bien mis en valeur dans la simplification extrême du Minimal Art qui, entre autres recherches, prétend s'appuyer sur ces études de colorimétrie et tirer les conséquences de celles déjà anciennes des Albers, Itten et Pfeiffer, du Bauhaus. Ajoutons que les démarches plastiques postérieures à 1950 n'ont pas été sans se laisser influencer par celles de la photographie et du cinéma en couleurs. Ce sont même cer-

taines études de physique et de chimie qui sont devenues prétextes à oeuvres d'art, comme on peut le voir chez un Vasarely. D'autres, allant plus loin, tel Nicolas Schöffer, ont souhaité – « sortant d'une ère préhistorique » – d'intégrer la lumière colorée dans une programmation cybernétique qui définirait l'espace et conditionnerait le psychisme de l'habitant des grandes cités.

Que sont dès lors devenues les significations symboliques de la couleur exprimées à travers les âges, alors que notre symbolique psychique nous impose des interprétations nouvelles ?

Dans quelle mesure peut-on, dès lors, parler de la notion d'harmonie colorée ? Et laquelle ? Ce que beaucoup de cultures ont appelé harmonie – quelle qu'en soit la conception – relève d'un fait commun : le besoin de rechercher, puis de répéter, un ou des systèmes d'associations colorées qui présentent pour l'oeil des conditions optimales de distinction, de compréhension et de satisfaction, par rapport aux données du milieu visuel environnant, tout au moins comme point de départ. Mais cela relève de problèmes plus complexes, historiquement difficiles à situer, où l'effet psychique des couleurs s'utilise conformément à des pré-

dispositions psychobiologiques qui doivent jouer – chez l'artiste surtout – un rôle éminent.

COULEURS COMPLÉMENTAIRES.

Couleurs dont le mélange produit la sensation de blanc. Dans la pratique, le mélange pigmentaire de deux couleurs complémentaires (couleur primaire et couleur binaire) ne donne pas du blanc, mais un ton rompu.

Les 3 couleurs génératrices, ou fondamentales, du spectre solaire, le bleu, le jaune et le rouge, ont pour complémentaires les couleurs composées, ou binaires, l'orangé, le violet et le vert résultant du mélange 2 à 2 des couleurs fondamentales. Le mélange bleu + jaune donne le vert, complémentaire du rouge ; le mélange bleu + rouge donne le violet, complémentaire du jaune ; le mélange rouge + jaune donne l'orangé, complémentaire du bleu.

Une couleur est exaltée par la proximité optique de sa complémentaire. Deux couleurs quelconques juxtaposées s'enrichissent chacune de la complémentaire de l'autre : si les deux couleurs rapprochées sont des couleurs chaudes (un rouge et un orangé par exemple), la coloration apportée par leur complémen-

taire réciproque les refroidit.

COULEURS PRIMAIRES.

On appelle ainsi les 3 couleurs fondamentales, ou génératrices, du spectre solaire : le bleu, le rouge et le jaune.

Ces 3 couleurs, mélangées entre elles, donnent des couleurs dites « binaires », « secondaires » ou « mixtes » : le vert, le violet et l'orangé. Le mélange bleu et jaune donne le vert, couleur complémentaire du rouge ; le mélange bleu et rouge donne le violet, complémentaire du jaune ; le mélange rouge et jaune donne l'orangé, complémentaire du bleu.

D'après la loi, formulée par Chevreul, du « contraste simultané » des couleurs, 2 couleurs complémentaires (vert et rouge par exemple) ou 2 complémentaires binaires (violet et vert) juxtaposées deviennent optiquement plus intenses, alors que, mélangées sur la palette, elles se neutralisent, provoquant l'achromatisme

COURBET Gustave, peintre français

(Ornans 1819 - La Tour de Peilz, Suisse, 1877).

Courbet naquit dans une famille d'agriculteurs aisés de Franche-Comté, et toujours il restera fidèle à sa province natale que l'on ne peut dissocier de ce qui constitua sa personnalité d'homme et d'artiste. Après une formation rudimentaire reçue à l'école de dessin de Besançon, il partit pour Paris, en 1839, afin de se consacrer à la peinture. Dans l'atelier de l'académique Steuben, il apprit les bases solides de son métier, bien que, par forfanterie, il ait, plus tard, renié cet enseignement. Il est vrai qu'il trouva sa plus concrète leçon auprès des maîtres admirés au Louvre, qu'il copia. Il s'adressa à ceux qui l'attiraient par l'éclat de leurs couleurs et la richesse de leur pâte : Véronèse et Titien – il copia l'Homme au gant –, Velázquez et Zurbarán. Un des premiers, il s'imprégna de l'exemple des grands Espagnols réunis au Louvre par Louis-Philippe, et disper-

sés après 1848, ainsi que des Hollandais qu'il connaîtra mieux plus tard. Dès ses débuts, il traite de genres divers : paysages de Franche-Comté ou de Fontainebleau, compositions historiques (Loth et ses filles, 1841, coll. part.), ou allégoriques (la Nuit de Walpurgis (v. 1841, Salon de 1848, détruit par le peintre), portraits de ses amis (Paul Ansout, 1842, musée de Dieppe) ou de ses proches (sa soeur Juliette, 1844, Paris, Petit Palais), mais sa meilleure interprétation

du visage humain réside dans ses Autopor-
traits, dont très tôt il entreprit la prestigieuse
série qui illustre les quinze premières années
de sa carrière. Il apparut au Salon de 1844 avec
l'un d'eux, l'Homme au chien (1842, id.). Cette
propension à se prendre pour modèle décou-
lait, plus que d'un naïf narcissisme, d'un lyrisme
tout romantique. En se montrant sous des dé-
guisements vestimentaires ou moraux dans des
expressions ressenties ou affectées, il outrepas-
sait une simple recherche de soi-même. Citons
parmi les plus marquants : le Désespéré (1843,
coll. part.), les Amants dans la campagne
(1844, musée de Lyon), l'Homme à la ceinture
de cuir (1845, musée d'Orsay), le Violoncelliste
(1847, Stockholm, Nm), l'Homme à la pipe
(1849 ?, musée de Montpellier), l'Homme blessé
(1850-1854, musée d'Orsay).

En 1846, Courbet affermit son inclination
pour les peintres hollandais, déjà étudiés au
Louvre, au cours d'un voyage aux Pays-Bas. Il
découvrit dans les vastes toiles de Rembrandt
et de Hals un exemple à suivre pour atteindre à
son idéal de réalisme. C'est le métier de ceux-ci
qui lui inspira sa première oeuvre de maturité,
Une après-dînée à Ornans (1848, acheté au
Salon de 1849 pour être envoyé au musée de
Lille). On perçoit dans ce tableau, de grandes
dimensions, le souffle épique mis au service de
la représentation d'une réalité quotidienne qui
anima les deux oeuvres capitales entreprises
ensuite : les Casseurs de pierres (1849, musée
de Dresde, détruit pendant la Seconde Guerre
mondiale) et l'immense composition d'Un en-
terrement à Ornans (musée d'Orsay). Celui-ci
fut l'événement pictural du Salon de 1850 ; en
déchaînant la critique, il inaugura les querelles
que le peintre suscitera dorénavant. Ses admi-
rateurs eux-mêmes, tel Delacroix, regrettèrent
qu'il galvaudât sa puissance créatrice pour se
faire l'interprète de la vulgarité. Aujourd'hui,
nous comprenons que Courbet sut exalter la
médiocrité de la vie banale en insufflant à des
personnages qui lui étaient connus (chacun
peut être nommé), à une scène villageoise et
familiale, la grandeur et la monumentalité
d'une peinture d'histoire. Un caractère ana-
logue empreint le Retour de la foire des pay-
sans de Flagey (1850, musée de Besançon),
les Cribleuses (1854, musée de Nantes) et la
vaste composition des Pompiers courant à un
incendie (1850, Paris, Petit Palais, inachevé),
véritable réponse moderne à la Ronde de nuit
de Rembrandt. Le public encore accoutumé au
classicisme et au « beau idéal » s'offusquait du
prosaïsme de ses sujets, il réprouvait la laideur
de ses modèles, blâmant par exemple l'inélé-
gance des soeurs du peintre représentées dans
un magistral paysage d'Ornans (les Demoiselles

de village, 1852, Metropolitan Museum), criant
downloadModeText.vue.download 183 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

182

à l'indécence devant le réalisme des académies, celle des Lutteurs (1853, Budapest, Szépművészeti Múzeum), et surtout celle des Baigneuses (1853, musée de Montpellier) qui provoquèrent un esclandre au Salon.

Cependant, on constate une évolution dans l'art de Courbet à partir de 1854. Il était alors invité à Montpellier par le collectionneur-mécène Bruyas, immortalisé dans le fameux tableau de la Rencontre, également intitulé la Fortune saluant le génie, ou encore Bonjour, monsieur Courbet ! (1854, musée de Montpellier). Était-ce à la faveur de la luminosité méditerranéenne ou au contact de protecteurs humanistes et raffinés comme Alfred Bruyas ou, un peu plus tard, Étienne Baudry, qu'eut lieu ce revirement ? Courbet nuança sa palette par l'intervention de demi-teintes, évita les effets contrastés en adoucissant sa facture où apparurent des glacis dans une pâte plus fluide, abandonna les thèmes paysans et dénonça davantage l'influence des Vénitiens que celle des Hollandais. Cette transformation se fait jour dans l'immense toile de l'Atelier du peintre, paradoxalement sous-titrée Allégorie réelle (1855, musée d'Orsay), par laquelle Courbet réalisa un programme ambitieux, celui de symboliser ses idéaux et ses réprobations en une composition aux intentions historiques et philosophiques. Il s'imposa alors comme le chef de file de l'école nouvelle en promulguant son Manifeste du réalisme à l'occasion de l'« Exhibition de quarante tableaux » de son oeuvre en un baraquement édifié à proximité de l'Exposition universelle de 1855, qui avait repoussé Un enterrement à Ornans. Pour la première fois s'ouvrait une exposition consacrée à l'oeuvre d'un artiste vivant ; il renouvela cette expérience en 1867. Désormais, son réalisme servit souvent l'expression d'un onirisme poétique. Les opulentes Demoiselles des bords de la Seine (1856, Paris, Petit Palais) illustrent cette heureuse alliance qui se retrouve dans des portraits (la Dame de Francfort, 1858, musée de Cologne) et dans les voluptueux tableaux de nu, tantôt oeuvres érotiques intimes (le Repos ; l'Origine du monde, 1866, musée d'Orsay), tantôt compositions aux figures de grandeur naturelle, le Réveil (1866, Musée de Berne), le Sommeil dit encore les Amies (1866, Paris, Petit Palais), la Femme au perroquet (1866, Metro-

politan Museum).

Avec une égale maestria, Courbet aborda tous les genres, sollicité par une clientèle devenue nombreuse. Auteur de multiples portraits, tantôt traités sur un mode traditionnel : Bruyas (1853, musée de Montpellier), Madame Cuog (1857, Metropolitan Museum), tantôt images d'intimité, Bruyas malade (1854, musée de Montpellier), Madame Barreau (1863, musée de Cleveland, États-Unis), il y atteignit le sommet de l'art avec le portrait de Proudhon et ses enfants (1865, Paris, Petit Palais), tout en ne méprisant pas un aspect secondaire de ce genre, celui de la figure de fantaisie, tant recherché alors par les amateurs (la Femme au chat, 1864, musée de Worcester, États-Unis ; la Femme aux bijoux, 1867, musée de Caen), d'une suggestive sensualité ou, au contraire, d'un charme juvénile, tel le Treillis (1863,

musée de Toledo, États-Unis), qui juxtapose la grâce d'une jeune fille à un luxuriant bouquet. En effet, le peintre exécuta avec un oeil attentif bien des natures mortes de fruits et de fleurs (Fleurs dans un panier, 1863, musée de Glasgow). Cependant, la part la plus féconde de son oeuvre réside dans les paysages. Dans un siècle aussi riche en interprètes de la nature, il fut un des meilleurs, inspiré par les sites campagnards (la Vallée de la Loue, 1849, musée de Strasbourg) ou fluviaux (la Source de la Loue, 1864, Hambourg, Kunsthalle) ou forestiers (la Remise de chevreuils, Salon de 1866, musée d'Orsay) ou hivernaux (« Voyez la neige comme elle est bleue », s'exclamait-il : les Braconniers, 1867, Rome, G. A. M.) ou encore maritimes (la Vague, 1870, musée d'Orsay), il se renouvela sans cesse, malgré des séries consacrées à la représentation d'un même motif. Dans ces paysages, il installa souvent, en grand animalier, des scènes de chasse (la Curée, 1857, musée de Boston ; le Cerf à l'eau, 1861, musée de Marseille ; l'Hallali du cerf, 1867, musée de Besançon) dans des toiles de grandes dimensions.

Quand survint la guerre franco-prussienne, Courbet était au faite de sa gloire, protégé par Napoléon III – il refusa avec éclat la Légion d'honneur –, et enfin admis par la plupart de ses anciens détracteurs. Après Sedan, il fut élu président de la Commission des arts et s'employa avec ferveur à diverses tâches : sauvegarde des oeuvres d'art, réorganisation des musées. En février 1871, désireux de mener une action politique, il laissa entendre son envie de participer au Gouvernement provisoire replié à Bordeaux ; écarté amicalement mais fermement par son compatriote Jules Grévy, il se retourna vers ses amis parisiens, Vallès, Deles-

cluze, Rigaud, et, l'insurrection de la Commune venue, se trouva engagé à leurs côtés. Bien qu'il fût démissionnaire avant la semaine sanglante, la III^e République l'accusa de complicité avec les insurgés destructeurs de la colonne Vendôme. Il fut condamné, à la suite de deux procès haineux, à la prison et à la ruine, et dut s'exiler. Sa jactance, les jalousies suscitées firent oublier la dette de la France : en effet, usant de ses amitiés au sein de la Commune, il avait contribué à sauver le Louvre de l'incendie des Tuileries. La Suisse l'accueillit. Dépossédé de ses biens, amoindri par les souffrances morales et physiques, son génie s'affaiblit ; il peignit pourtant quelques oeuvres importantes, son dernier Autoportrait à Sainte-Pélagie, souvenir de sa détention (v. 1874, musée d'Ornans), et de beaux paysages, le Château de Chillon (1874, id.), un grand Panorama des Alpes, son ultime peinture (1877, musée de Cleveland), mais, contraint de remplir un gousset vidé par sa condamnation, il en appela à des collaborateurs, et la production de ses dernières années est encombrée de véritables contrefaçons.

Courbet fut sans conteste le plus grand peintre de sa génération. S'il prôna un art « vrai » destiné aux masses populaires, on ne doit pas enfler outre mesure son désir propagandiste. S'il fut séduit par la pensée généreuse du socialisme, il se montra plus républicain que révolutionnaire et manifesta dans ses derniers engagements plus de naïveté que de fanatisme.

Sa place dans l'histoire de la peinture est celle d'un novateur : bien que se reconnaissant lui-même le continuateur de Gros et de Géricault, il modernisa leur métier en adaptant leur réalisme à la calme interprétation de la chose vécue quotidiennement. La rectitude de son dessin, la sûreté de sa main usant aussi bien du pinceau que du couteau, l'acuité de son oeil, sa science des demi-teintes le gardèrent de la vulgarité. En représentant ce qu'il voyait, il fut en fait le peintre du mystère, des symboles et des préoccupations que l'on peut qualifier de métaphysiques.

Ses Autoportraits sont des confessions, et il fut un des derniers grands romantiques. Si ceux-ci exprimaient ouvertement leurs appétits d'évasion par l'attrait de la fable, de la légende et de l'exotisme, chez lui la fiction est dissimulée par le vérisme. Il se fit l'interprète de l'intemporel, des songes, de la mort, des amours. À la cruelle vérité, il allia la plus irréelle poésie.

Il échangea avec ses contemporains assidûment fréquentés, Corot, les peintres de Bar-

bizon, Boudin, Manet, Jongkind et Whistler, des notions luministes qui ouvrirent la voie à l'impressionnisme, mais son influence se limita, en France, à un renouvellement de vision et de sources d'inspirations ; bien que Degas, les impressionnistes, Cézanne, Puvis de Chavannes l'aient révééré, son faire énergique n'eut pas de descendance directe. Au contraire, à l'étranger, Répine en Russie, De Groux, Joseph Stevens, Meunier en Belgique, Leibl, Thoma, Müller, Trübner en Allemagne comprirent sa leçon. De nos jours, Soutine, Matisse, Picasso, Balthus s'en sont inspirés. On constate que la peinture moderne, dans certaines de ses manifestations les plus émouvantes et les plus singulières, s'alimenta auprès de deux maîtres du XIXe s., parfaitement antinomiques, Ingres et Courbet. D'importantes séries de peintures de Courbet sont conservées à Paris (musée d'Orsay et Petit Palais), aux musées de Montpellier, de Besançon et dans des musées étrangers (Metropolitan Museum, Winterthur, Cologne, Hambourg, Stockholm, Berne). Un musée Courbet a été créé dans la maison du peintre à Ornans. Une rétrospective a été présentée en 1977-1978 (Paris, Grand Palais ; Londres, Royal Academy).

COURMES Alfred, peintre français

(Bormes-les-Mimosas 1898 - Paris 1993).

Après un séjour en sanatorium, Courmes rencontre Roger de La Fresnaye en 1919 et s'établit à Paris en 1925, exposant régulièrement aux Salons des indépendants et d'automne. Si l'on excepte quelques toiles cubistes des débuts (Nature morte cubiste au pinceau, 1921, coll. part.), il pratique une peinture d'un illusionnisme très typique des années 1935-1940 (touche invisible, plans de couleur miroitants, etc.). Il peint des portraits (Mlle Courmes, 1921, Peggy Guggenheim, 1926, Musée national de la coopération franco-américaine de Blérancourt), mais ne dédaigne pas une certaine caricature dans des thèmes populistes (l'Étrangleur à la casquette rose, 1925). Surtout, il excelle dans le détournement humoristique et gé-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

183

ralement sexuel de thèmes issus de la religion ou de la culture savante. Inaugurée durant les années trente avec un Saint Sébastien (1934-1935, Paris, M. N. A. M.) pour une part vêtu en matelot (avec béret, fixe-chaussettes, etc.),

cette série prend une ampleur particulière après les années soixante : la Pneumatique Salutation Angélique (1968, la Vierge en midinette abordée par le Bibendum Michelin), ou encore Pourquoi... ? Toujours faire la brouette ! (1978, OEdipe et le Sphinx) utilisent toutes les ressources de l'irrévérence et du rapprochement verbal (Holopherne heureux à en perdre la tête, 1987). Courmes reçoit au demeurant quelques grandes commandes de l'État (la France heureuse, décor pour la Délégation française à Ottawa, 1937 ; le Toucher, décor pour la Manufacture nationale de Sèvres, 1937). Ses oeuvres sont principalement dans les collections privées, mais aussi au M. N. A. M. et au F. N. A. C. de Paris et au musée d'Issoudun ; le musée de Roubaix lui a consacré une rétrospective (1989).

COURTOIS, famille de peintres français.

Jacques, dit le Bourguignon (Saint-Hippolyte, Doubs, 1621 - Rome 1676). Arrivé vers l'âge de quinze ans en Italie, Courtois y fera toute sa carrière. Un temps soldat dans les troupes espagnoles, il étudie ensuite la peinture sous des maîtres obscurs, passe à Bologne, où il rencontre le Guide et l'Albane, à Florence, où il travaille avec Asselijn, puis à Sienne, où les sources le disent élève d'Asstolfo Petrazzi. Vers 1640, il arrive à Rome, où il peint à fresque un plafond au couvent de S. Croce in Gerusalemme. Il fréquente le milieu des « Bamboccianti » ; sous l'influence de Cerquozzi et probablement de Salvator Rosa, dont la première Bataille connue est datée 1637, Courtois se spécialise dans la peinture de batailles, dont il deviendra le plus célèbre représentant en Europe, alors que son frère Guillaume, dans l'orbite de Pierre de Cortone, se consacrera plutôt à la peinture religieuse.

Bien que la chronologie soit peu sûre (Courtois n'a presque jamais signé ou daté ses oeuvres), ses premiers tableaux connus (Rome, Gal. Doria-Pamphili et Gal. Capitoline) le montrent très proche des « Bamboccianti » comme Van Laer, Miel ou Cerquozzi, peignant avec timidité et précision, dans des mises en page traditionnelles où le groupe principal est placé sur un premier plan surélevé et la bataille reléguée au fond. Dans les années 1650, Courtois voyage ; il est employé à deux reprises (1652 et 1656-1657) par Mathias de Médicis, gouverneur de Sienne (4 grandes Batailles, Florence, Pitti), séjourne à Fribourg (1654-1655), à Venise (peintures pour le palais Sagredo, en partie conservées dans la coll. Derby et à la Gg de Dresde). De retour à Rome, il entre

dans l'ordre des Jésuites (décembre 1657) et continue à peindre des oeuvres religieuses (fresques au Collegio Romano, 1658-1660 ; Martyre des quarante pères jésuites, Rome, Quirinal) et surtout des batailles, d'un format souvent important et librement exécutées (plusieurs à Munich, Alte Pin.). On lui doit la

formule nouvelle du genre : au lieu des vues à vol d'oiseau minutieusement topographiques, au lieu des combats en frise, que la Renaissance avait empruntés aux bas-reliefs antiques et qu'affectionnaient encore A. Falcone et même S. Rosa, c'est une escarmouche de cavalerie à l'intérieur de laquelle le spectateur est entraîné. Courtois excelle à placer ces combats dans de larges paysages où la fumée des pistolets se fond dans des nuages délicatement colorés, qui peuvent même devenir le véritable sujet du tableau (Paysage avec voyageurs, Vaduz, coll. Liechtenstein). Il est aussi l'auteur de quelques estampes, de beaux dessins à la plume et au lavis de bistre (Louvre, British Muséum, presque tous signés d'une croix). Si le nom de Courtois, à cause de son influence sur le développement du genre en France (Joseph Parrocel) et en Italie (Monti, Simonini), est facilement accolé à toute peinture de bataille, ses oeuvres authentiques sont d'une haute qualité et justifient l'immense réputation qu'il eut de son temps et qu'attestent encore ses biographes du XVIIIe s., Pascoli et Dezallier d'Argenville.

Guillaume, dit Guglielmo Cortese (Saint-Hippolyte, Doubs, 1628 - Rome 1679). Frère de Jacques Courtois, il vint tôt à Rome et y demeura. Sa formation se fit dans l'atelier de Pierre de Cortone, dont l'influence marqua sa peinture tout au long de sa carrière ; c'est dans une manière « cortonesque », animée et sonore, que G. Courtois, employé par Bernin, produisit nombre de décors dans les églises édifiées sous le pontificat d'Alexandre VII Chigi. Ses premiers travaux connus sont ceux de l'église S. Mario (1653). Il travailla ensuite à Saint-Jean-de-Latran, puis au palais du Quirinal (Bataille de Josué, 1656-1657). Des années 1660 datent le tableau d'autel de la chapelle Chigi à Castel Gandolfo (1662), la décoration de l'abside de l'église de l'Ariccia, les deux tableaux de la chapelle Cesi (Rome, S. Prassede), ceux aussi de la G. N., Gal. Corsini, de Rome (Adorations des mages et des bergers, jadis attribuées à Passeri). Son Bon Samaritain du musée de Besançon, proche de Mola et tout romantique d'effet, évoque irrésistiblement Delacroix. La personnalité de Guillaume Courtois, bien distincte de celle de son frère aîné, avec qui

il collabora parfois (fresques de la chapelle Prima Primaria, Collegio Romano de Rome) et dont le style reste plus nerveux et précis, n'a été que récemment remise au premier plan ; ses tableaux, brillamment colorés et fortement contrastés, servis par une touche large et une matière savoureuse, et ses dessins, souvent attribués jusque-là à Lanfranco (Rome, Düsseldorf), font de lui, avant peut-être Ciro Ferri et Lazzaro Baldi, un des plus brillants élèves de Pierre de Cortone.

COUSIN, famille de peintres français.

Jean, dit le Père ou le Vieux (Sens v. 1490 - id. v. 1560). Après des débuts assez modestes comme géomètre expert dans sa ville natale, Cousin est cité, à partir de 1530, pour des travaux de peinture (abbaye de Vaultuisant) et comme auteur de vitraux (cathédrale de

Sens). Vers 1538, il vient à Paris, où sa fortune lui permet d'exercer une carrière indépendante. Il travaille pour les lissiers et les verriers : tapisseries de la Vie de sainte Geneviève pour Sainte-Geneviève-du-Mont (1541, perdues) ; tapisseries de Saint Mammès (1543, pour le cardinal de Givry), dont trois subsistent encore à Langres (cathédrale) et à Paris (Louvre) ; cartons pour les vitraux de la chapelle de l'hôpital des Orfèvres. Il grave également (la Mise au tombeau ; Sainte Famille, 1544, auj. perdue). D'autres gravures lui ont été attribuées (ou à son fils), comme la Conversion de saint Paul. Enfin, la gravure de Delaune Moïse montrant au peuple le serpent d'airain, les gravures du Maître I. V. (Homme nu à cheval) et surtout celles du Maître H. (Mausolée, Jupiter et Antiope) contribuent à élargir l'idée qu'on se faisait jusqu'ici de sa personnalité. En 1549, Cousin participe, avec Jean Goujon, à l'entrée d'Henri II à Paris, ornant un des arcs de triomphe d'une Pandore dont il reprend le thème dans une peinture, l'Eva Prima Pandora (Louvre). Dès cette époque, sa renommée a dépassé les frontières, et Vasari le mentionne avec éloges dans la première édition des Vies (1550). Cousin fit également oeuvre d'illustrateur (Orus Apollo, 1543 ; Livre des coutumes de Sens, 1556). Il termine en 1558 un Livre de perspective, somme de ses recherches, qui paraîtra en 1560, date probable de sa mort.

En dehors de l'Eva Prima Pandora, on ne lui attribue que de rares peintures (la Charité, musée de Montpellier) ou dessins (Pénélope, Rennes, musée ; Martyre d'un saint, Paris, B. N. ; Enfants jouant, British Museum ; Jeux

d'enfants, Louvre) et traditionnellement les portraits de la famille Bouvier, sur lesquels il est difficile de se prononcer (Jean II, Étienne II Bouvier et Marie Cousin, coll. part.).

Célèbre dès son vivant, Jean Cousin a toujours été considéré comme l'une des plus éminentes figures de la Renaissance française. Marqué par l'école romaine et les graveurs nordiques, il a subi aussi l'influence de l'école de Fontainebleau et plus spécialement de Rosso, dont il assimila le style avec originalité et grandeur.

Jean, dit le Jeune (Sens v. 1522 - Paris v. 1594) fut peintre et graveur comme son père, Jean Cousin le Père. En 1563, puis en 1564, il est appelé à Sens pour l'Entrée de Charles IX, avec Nicolas Couste (qui sera aussi le collaborateur de Caron). À cette époque, Cousin travaille au château de Fleurigny. Il donne les dessins du Livre de Fortune (1568), publie le Livre de pourtraicture (1571), peut-être d'après les recherches de son père. Delaune grave son Serpent d'airain et Gaultier la Forge de Vulcain (1581). Il a certainement donné beaucoup de dessins aux graveurs : Métamorphoses d'Ovide (1570-1574), Épitres d'Ovide (1571-1580), Fables d'Ésope (1582). On ne peut lui attribuer que de rares peintures : le Jugement dernier (Louvre), venant des Minimes de Vincennes, gravé sous son nom et, peut-être, 2 des portraits des Bouvier attribués traditionnellement à son père

downloadModeText.vue.download 185 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

184

(Jean III Bouvier et Savinienne de Bornes, coll. part.). Ses dessins (Albertina, Louvre, Ermitage), très proches de ceux de Delaune, transforment d'une façon maniérée et précieuse l'exemple de son père.

COUTEAU.

Lame d'acier, en forme de truelle, plus ou moins large, longue ou flexible, dont les peintres se servent pour manipuler les couleurs sur la palette. Le couteau sert aussi à enlever les impuretés de la toile, ou à la décharger de couleur. Depuis le XIXe s., les peintres préfèrent parfois le couteau au pinceau pour poser les couleurs sur la toile et les travailler (Courbet, les impressionnistes).

COUTURE Thomas, peintre français

(Senlis 1815 - Villiers-le-Bel 1879).

Il entra dans l'atelier de Gros en 1830 et, à la mort de ce dernier, devint l'élève de Paul Delaroche. S'il remporta le second prix de Rome en 1837, il ne connut le succès que plus tard avec la Soif de l'or (1845, musée de Toulouse) pour être définitivement consacré au Salon de 1847 avec les Romains de la décadence (musée d'Orsay). De ses maîtres directs, il apprit un dessin consciencieux, mais il demanda bien davantage aux Anciens, les démarquant, de son aveu même. C'est ainsi que les deux Portraits d'Alfred Bruyas (musée de Montpellier) commandés en 1850 furent exécutés suivant « les données de Titien » pour l'un et « les données de Van Dyck » pour l'autre. Couture ne sut pas élaborer un style vraiment personnel de cet éclectisme qui fut une des caractéristiques de l'art du second Empire, tout au contraire de son élève Manet, dont le génie s'alimenta à des sources aussi diverses. Couture emprunta à ses prédécesseurs des effets et usa de procédés picturaux souvent brillants, coups de brosse, empâtements, cernes colorés, touches lumineuses faisant ressortir les blancs d'une belle virtuosité. Il fut pourtant accusé d'un faire prétentieux. Auteur de vastes compositions et décorateur (Paris, chapelle à Saint-Eustache), il exprima plus de sincérité dans ses oeuvres de petit format (le Fou, musée de Rouen) et de vigueur dans ses études. Il est représenté dans de nombreux musées français, particulièrement dans ceux de Beauvais (l'Enrôlement des volontaires de 1792, ambitieuse composition commandée en 1848 et non terminée), de Dijon (musée Magnin), de Lyon, de Senlis, de Strasbourg, ainsi qu'au château de Compiègne, qui conserve une belle série d'études pour le grand Baptême du prince impérial (1856), qui ne fut jamais achevé.

COX David, peintre et aquarelliste britannique (Birmingham 1783 - id. 1859).

Fils d'un forgeron, il fait son apprentissage chez un peintre de miniatures et travaille aux décors d'un théâtre de Birmingham. En 1804, il arrive à Londres et y devient l'élève de Varley, dont le lyrisme se reflète dans des oeuvres comme Moulin dans le nord du pays de Galles (v. 1804-1814, Londres, V. A. M.). Il vit de ses leçons et publie plusieurs livres sur la peinture, dont le plus célèbre est Treatise on Landscape Painting

and Effect in Water Colour (1813-1814). De 1814 à 1827, il enseigne à Hereford, et son style s'affirme progressivement. Après plusieurs séjours aux Pays-Bas, en Belgique et en France

(1826-1827, 1829, 1832), Cox acquiert une facture très vigoureuse (Soleil, vent et pluie, 1845, Birmingham, City Museum), s'intéressant tout particulièrement à des effets très simples, qui, après 1836, seront accentués par l'emploi d'un papier rugueux légèrement teinté. Il se retire à Birmingham en 1841 et s'adonne à la peinture à l'huile : Funérailles galloises, Bettws-y-Coed (v. 1845-1850, Londres, Tate Gal.). Ses dernières années sont marquées par de fréquents séjours dans le pays de Galles, qu'il représenta souvent durant cette période. Nombre de ses oeuvres se trouvent à Londres, à la Tate Gal. (une cinquantaine d'aquarelles) et au V. A. M. Cox peut être considéré comme l'un des grands représentants de l'école anglaise d'aquarelle dans la première moitié du XIXe siècle. Une exposition lui a été consacrée en 1983 à Birmingham.

COXCIE Michiel, peintre et graveur flamand (Malines v. 1499 - id. 1592).

Il fut vraisemblablement élève de B. Van Orley avant de résider à Rome, où Vasari le rencontra en 1532 et où il devint membre de l'Académie de Saint-Luc en 1534, après avoir peint, de 1531 à cette date, les fresques de la chapelle Sainte-Barbe à S. Maria dell'Anima. Il se trouve à Malines en 1539, puis à Bruxelles en 1543 et devient peintre du roi d'Espagne Philippe II. Dans ses tableaux religieux (la Cène, 1567, Bruxelles, M. R. B. A. ; Sainte Cécile, 1569, Prado ; le Calvaire, 1589, Saint-Michel de Bruxelles) comme dans ses gravures, ses cartons de tapisseries (Histoire de Psyché) et ses projets de vitraux, il témoigne d'un art académique et romanisant inspiré de Raphaël (on l'appela le « Raphaël flamand »). On lui doit quelques solides portraits (Christine de Danemark, 1545, Oberlin College, Ohio).

Coxcie eut deux fils peintres : Raphaël (1540-1616), qui exécuta pour le roi d'Espagne un grand nombre de portraits de cour, et Michiel II (v. 1569-1616), qui fut influencé par Maerten de Vos.

COYPEL, famille de peintres français.

Noël (Paris 1628 - id. 1707). Élève de Guillerier, il est remarqué par C. Errard et collabore avec lui, notamment au Louvre et surtout au Parlement de Rennes (décor conservé). Académicien en 1663, il travaille beaucoup pour les Tuileries (1666-1670, quelques tableaux conservés au Louvre, aux musées de Lyon, de Nancy et à Fontainebleau). Il dirige un temps l'Académie de France à Rome, où il peint une partie du décor (conservé) de

la salle des Gardes de la reine à Versailles et donne aussi plusieurs tableaux pour le Grand Trianon (1688). La fin de sa carrière est troublée par l'hostilité du surintendant Hardouin-Mansart : il participe pourtant à la décoration de l'église des Invalides et peint une nouvelle série de tableaux pour le Trianon (auj. regroupés). Partant d'un style souple qui n'est pas sans s'inspirer de Le

Sueur, son art devient de plus en plus sculptural, non sans rechercher des couleurs discrètes et raffinées pour aboutir à un classicisme où dominent les souvenirs de Poussin et de Le Brun. Le musée de Rennes conserve un bel ensemble de ses oeuvres.

Antoine (Paris 1661 - id. 1722) fut l'élève très précoce de Noël, son père. Celui-ci l'emmène avec lui à Rome, où il dirige l'Académie de France de 1673 à 1675. Le jeune Antoine fait figure d'enfant prodige (il aurait étonné Bernin et Carlo Maratta) tout en étudiant Raphaël, Carrache, les antiques et, sur le chemin du retour, Corrège (dont il se souviendra toute sa vie), Titien et Véronèse. Ses premières oeuvres sont malheureusement perdues, notamment celles dont il orna l'église de l'Assomption, aux côtés de La Fosse. Toutefois, la Conception de la Vierge, connue par une gravure de Tardieu, montre une virtuosité illusionniste stupéfiante pour un artiste qui n'avait pas vingt ans. On conserve en revanche son morceau de réception à l'Académie en 1681, une Allégorie des victoires de Louis XIV (musée de Montpellier ; une autre Allégorie de style et de date très proches est à Versailles), dans laquelle son style est parfaitement formé, caractérisé par l'abondance des figures plus ou moins désarticulées et fortement expressives, un coloris chaud, un dessin de virtuose. L'influence de son père – notamment dans un certain arbitraire des formes, l'aspect métallique des draperies – et surtout de Le Brun dans la recherche systématique de l'expression des passions durera toute sa vie. Antoine Coypel recevra de nombreuses commandes du roi, pour Marly, Trianon, Meudon, Versailles, mais surtout des ducs d'Orléans, dont il devient premier peintre. Autour de 1690-1692, alors qu'il dessine les médailles de la vie du roi, son style pictural est fortement marqué par Rubens (Démocrite, Louvre ; Baptême du Christ, église de Saint-Riquier). Il peint ensuite ses oeuvres les plus célèbres, gravées et souvent copiées, mais perdues, Bacchus et Ariane et le Triomphe de Galatée, qui ouvrent la voie à tout l'art aimable du XVIIIe s. par leur grâce

un peu appliquée. Dans le même style, on conserve notamment la Diane au bain (musée d'Épinal) ou le Silène barbouillé de mûres, peint en 1701 pour Meudon (musée de Reims). Dans les années 1695-1697, il peint une importante série de tableaux sur des sujets de l'Ancien Testament (qu'il reprendra en grand format autour de 1710 pour en faire des cartons de tapisserie), dont la composition se fait plus lisible et ordonnée : Esther et Assuérus, Athalie chassée du temple (Louvre). Sacrifice de Jephté (musée de Dijon), Suzanne justifiée (Prado). À la même veine, rajeunissant la tradition classique par le charme des visages et la gaieté du coloris, se rattache l'Éliézer et Rébecca peint pour le roi en 1701 (Louvre). À la fin de sa vie, outre de grands tableaux, perdus, pour Notre-Dame, Coypel peint deux cartons de tapisserie tirés de l'Illiade : Colère

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

185

d'Achille et Adieux d'Hector et Andromaque (musée de Tours).

Antoine Coypel a été un grand décorateur. Si l'hostilité du surintendant Hardouin-Mansart, ennemi de son père, le fait tenir à l'écart du chantier des Invalides, il prend une revanche en décorant la galerie d'Énée au Palais-Royal. D'abord la voûte (1703-1705), dont le souvenir est conservé par la gravure et par une esquisse de la partie centrale (musée d'Angers), entreprise grandiose qui, au-delà des galeries à l'illusionnisme timide de Versailles, renouvelle la tradition illustrée par Perrier et Le Brun en associant percées fictives, tableaux rapportés et ensembles d'ornements. De 1714 à 1717, il décore les murs de grands tableaux inspirés de l'Énéide (plusieurs en mauvais état au Louvre ; Énée et Anchise et Mort de Didon au musée de Montpellier ; Énée et Achate apparaissent à Didon, musée d'Arras), qui unissent coloris rubénien et grâce corrégesque. Entre-temps (1709), il orne la voûte de la chapelle du château de Versailles d'une vaste composition qui tire le parti le plus intelligent d'une architecture peu commode. Percées fictives et ornements en trompe-l'œil forment un ensemble digne des décors romains de Gaulli, que Coypel a sans doute admirés. Il devient directeur de l'Académie, premier peintre du roi en 1716 et est anobli en 1717. Peintre lettré, il publiera en 1721 d'intéressants Discours sur son art ; son intérêt pour le théâtre deviendra une passion

chez son fils, Charles-Antoine, dont l'art, à bien des égards, prolonge le sien.

Charles-Antoine (Paris 1694 - id. 1752). Élève de son père, Antoine, il fut académicien (1715) et directeur de l'Académie (1746) ; il reçut de nombreuses commandes religieuses (Pèlerins d'Emmaüs, 1746, Paris, églises Saint-Merri et Saint-Louis-en-l'Île, avec dessin au Louvre). Ses portraits (Philippe Coypel, 1732, Louvre) montrent son sens de l'observation et de l'effet décoratif. Ce peintre lettré (les Folies de Cardenio, 1721) exécuta, en particulier après 1740, de nombreux tableaux inspirés par le théâtre (la Tenture de Dresde, 1748-1750). Mais surtout, en disciple de son père, il voulut revivifier la peinture-expression des passions, définie par Poussin, Le Brun et A. Coypel. De là le caractère « dramatique » de son oeuvre, fondé sur les liens possibles entre le théâtre et la vie, et l'importance des tableaux, dont le sujet est théâtralisé (Persée délivrant Andromède, 1727, Louvre ; La France rend grâce au ciel pour la guérison de Louis XV, 1744, église de Clairvaux). Il entreprit l'Histoire de Don Quichotte (28 cartons, 1716-1725, musée de Compiègne) et travailla à de nombreuses tentures (celle de l'Ancien Testament : Joseph reconnu par ses frères, 1725, Louvre ; celle de l'Iliade : Départ d'Achille 1723, musée d'Auxerre ; celle des Fragments d'opéra : Sommeil de Renaud, 1741, musée de Nantes). Malgré l'importance de ses décorations et de ses théories, il semble que C.-A. Coypel ait commis l'erreur de croire

que la peinture d'histoire pût être renouvelée par le théâtre.

COZENS (les), aquarellistes britanniques.

Alexander (Russie v. 1717 - Londres 1786). Il était le fils d'un armateur de Pierre le Grand. Lors d'un séjour à Rome, il travailla dans l'atelier de Joseph Vernet. En 1742, il se trouvait en Angleterre, où, de 1749 à 1754, il fut professeur de dessin à Christ's Hospital.

Il commença à exposer en 1760, professa le dessin au collège d'Eton (1763-1768) et effectua un nouveau voyage sur le continent en 1764. De 1771 à 1785, il publia plusieurs traités sur l'art. Avant 1780, il fut l'ami intime du fameux mécène William Beckford, dont le goût annonce le romantisme. Paysagiste préromantique, Cozens doit son importance autant à ses publications théoriques qu'à sa peinture. Dans *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*

(Nouvelle Méthode de dessin pour l'exécution de paysages originaux), publié en 1785, il affirme qu'une simple tache peut donner naissance à une composition ; l'idée rappelle celle de Léonard de Vinci sur la possibilité de trouver l'inspiration d'un paysage dans la contemplation d'un mur dégradé. Après la parution de cet ouvrage, l'aquarelliste Edward Dayes le surnomma « Blot-Master of the town ».

Cozens joua un rôle important dans l'histoire de l'art en distinguant l'aquarelle de la simple reproduction topographique. Il dépouilla son oeuvre de tout caractère régional, l'élevant au niveau du paysage européen. C'est à la fois comme peintre et comme théoricien qu'il ouvre la voie à Girtin et à Turner.

À Londres, le British Museum conserve des dessins de ses débuts, la Tate Gal. le Rhône, Paysage (1763), Paysage classique, et le V A. M. 6 dessins, dont Paysage montagneux et Hammeau italien. Cozens est également représenté à Cambridge (Fitzwilliam Museum), à Leeds (City Art Gal.) et à Manchester (Whitworth Art Gal.).

John Robert (Londres 1752 - id. 1797). Fils d'Alexander, il exposa pour la première fois en 1767, mais la seule oeuvre qu'il ait exposée à la Royal Academy fut une peinture à l'huile : Passage des Alpes par Hannibal (1776), dont l'influence marqua le jeune Turner. Cozens partit pour l'Italie en 1776, en compagnie de l'écrivain Richard Payne Knight, et commença à peindre des sites alpins. Il séjourna à Rome (1778) et revint à Londres en 1779. Sa Vue de l'Etna depuis la grotta del Capro (1777, Londres, British Museum) est le souvenir le plus frappant de ce voyage italien. Peu de temps après, Cozens se lia avec l'ami intime de son père, le romantique William Beckford, grâce auquel il retourna en Italie en juin 1782. Il a laissé de ce séjour plusieurs aquarelles grandioses représentant les lacs italiens et la campagne romaine près du lac de Nemi : Lac de Nemi (v. 1783-1788, Londres, Tate Gal. ; Manchester University, Whitworth Art Gal.), Lac d'Albano et Castel Gandolfo (v. 1783-1788, Londres, Tate Gal.). C'est à la vue de ces oeuvres que Constable déclara qu'il était « le

plus grand génie qui eût jamais touché au paysage ». Cozens revint en Angleterre en 1783. En 1794, il donna des signes de déséquilibre mental : le Dr Monro et sir George Beaumont, protecteur célèbre de Constable, prirent alors soin de lui.

Girtin et Turner, lors d'un séjour chez le Dr Monro, découvrirent l'oeuvre de Cozens, qui les influença fortement. John Robert reprit plusieurs des idées de son père et bannit du paysage à la fois le rendu topographique et le pittoresque. Sa peinture, dans la tradition du paysage européen, ne dérivait pas simplement de celle de Claude Lorrain ou de Gaspard Dughet ; elle exprime également un sentiment de solitude et de paix, manifeste dans ces paysages suisses et italiens, qui sont baignés d'un calme vespéral.

John Robert et son père appartiennent à l'« école méridionale » du paysage anglais par leur prédilection à emprunter leurs sujets au Midi européen.

L'artiste est représenté à Londres, au V. A. M. (30 oeuvres), à la Tate Gal. (5 aquarelles), au British Museum (24 dessins de son voyage en Suisse en 1776), et dans les musées de Birmingham, de Leeds, de Manchester.

CRAIE.

Calcaire blanc, pulvérulent, qui entre dans la composition des préparations et des enduits à l'eau et à la colle. Sous forme de bâton, la craie est un matériau employé dans la technique du dessin.

CRANACH (les), peintres allemands.

Lucas, dit l'Ancien (Cranach 1472 - Weimar 1553). Le peintre Lucas, ainsi qu'il est mentionné dans les anciens documents, doit son nom à la ville de Franconie dont il est originaire. Ses débuts ne sont pas connus ; les premières oeuvres qui nous sont parvenues sont chargées de réminiscences de l'Apocalypse de Dürer (1498) ; elles ont été exécutées à Vienne immédiatement après 1500. On peut dater des environs de 1501 une Crucifixion (Vienne, K. M.) et 2 panneaux d'autel représentant Saint Valentin et la Stigmatisation de saint François (Vienne, Akademie), suivis, en 1502, d'un panneau avec un Saint Jérôme pénitent et de 3 gravures sur bois : 2 Crucifixions et un Saint Étienne, daté. Toutes ces oeuvres révèlent une prédilection pour les expressions grimaçantes, les formes osseuses et un goût très vif pour l'élément végétal ; ce penchant se manifeste soit par la prédominance du paysage, soit, comme dans le Saint Étienne, par une bordure composée de deux arbres chargés de dragons et d'anges servant d'encadrement. Le dynamisme de ces compositions est particulièrement frappant dans une gravure sur

bois, le Christ au mont des Oliviers, exécutée v. 1503 (unique exemplaire connu au Metropolitan Museum), et dans la Crucifixion de 1503 (Munich, Alte Pin.), où les croix, par leur situation, sont intégrées au paysage beaucoup plus qu'elles ne le seraient dans une ordonnance frontale, procédé qui souligne l'aspect humain et tragique de

downloadModeText.vue.download 187 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

186

l'événement aux dépens de sa signification rédemptrice. Les rapports étroits de Cranach avec les humanistes de Vienne sont mis en lumière par le double Portrait de l'humaniste viennois Cuspinian et de sa femme (Winterthur, Fond. Oskar Reinhart), exécuté v. 1502-1503, ainsi que par le double portrait du recteur de l'université de Vienne Johann Reuss (1503, musée de Nuremberg) et celui de sa femme (musées de Berlin) ; enfin, par une série de dessins représentant les Mois, commande du Dr Fuchswagen exécutée d'après le modèle antique du Filokalus de Vienne (Vienne, B. N.). La représentation de ces modèles dans la nature est bien significative de cette école. Le Repos pendant la fuite en Égypte (v. 1504, musées de Berlin) – vraisemblablement un des derniers tableaux exécutés en Autriche – est célèbre par le charme de son paysage idyllique. Cranach fut appelé en 1504 par Frédéric le Sage à Wittenberg, où il vécut près de cinquante ans comme peintre de la Cour au service des trois Électeurs de Saxe. Il acquit une grande notoriété et fut bourgmestre de la ville en 1537 et 1540, entretint des relations d'amitié avec Luther et Melanchthon, ce qui ne l'empêcha pas cependant d'exécuter des commandes pour le cardinal Albert de Brandebourg, un des grands mécènes de ce temps.

On constate une évolution en comparant l'oeuvre la plus ancienne de l'époque wittenbergeoise, le Retable de sainte Catherine, de 1506 (Dresde, Gg ; les volets du retable, représentant des Saintes, sont à la N. G. de Londres), avec un panneau du même thème découvert récemment (Budapest, coll. part.), qui peut être daté de la fin du séjour en Autriche.

Les figures plastiques, dynamiques et agressives du panneau de Budapest ont fait place à des personnages circonspects et sans relief ; l'élan qui caractérisait les premières

oeuvres a disparu. Dans le domaine de la gravure – par exemple dans le Saint Antoine de 1506 –, le style de ses débuts se maintiendra plus longtemps, mais les traits que nous venons de signaler dans le Retable de sainte Catherine de Dresde se préciseront peu à peu. Un voyage dans les Pays-Bas augmentera considérablement son répertoire de motifs, mais aura peu d'influence sur son style. Pendant les années qui suivirent, la manière que Cranach avait trouvée à Wittenberg – et qui, non sans raison, a été considérée comme un appauvrissement de son art – ne changera plus guère. Il oubliera alors complètement la préoccupation dominante de sa jeunesse – l'intégration des figures dans un ensemble –, et ses recherches s'orienteront vers un but entièrement différent. Dans le Retable de la Sainte Parenté de 1511 (Vienne, Akademie), les figures qui se détachent sur un fond sobre d'architecture se présentent isolément. Cette tendance à l'isolement est encore plus nettement soulignée dans un tableau daté de 1526 où Cranach paraphrase la gravure magistrale de Dürer, représentant le Cardinal Albert de Brandebourg en saint Jérôme dans son studio (Sarasota, Ringling Museum). Le rendu de l'atmosphère qui enveloppe toute chose et fait le

charme de la gravure de Dürer est totalement éliminé de l'oeuvre de Cranach, où chaque figure et chaque objet est nettement délimité. À cela s'ajoute une plus vaste perspective, qui permet d'isoler les figures en les éparpillant. Le paysage même – autrefois espace vital pour la figure humaine – joue maintenant un rôle de décor. Ce trait sera particulièrement sensible dans les tableaux à l'horizon élevé, comme dans la Chasse au cerf de 1529 (Vienne, K. M.).

Cette tendance à l'isolement est manifeste dans ses nombreuses Vénus et Lucrèce qui se détachent sur un fond sombre et rappellent dans leur présentation les Vénus de Botticelli. C'est surtout sous le règne de l'Électeur de Saxe Jean le Constant (1526-1532) que des figures de femmes nues et des sujets mythologiques (maintenant répartis dans tous les musées du monde) lui furent demandés, alors que sa production antérieure consiste essentiellement en oeuvres religieuses – retables (celui de Torgau, un des plus importants, de Francfort, Städel. Inst.) et madones.

Quant au portrait, il joua dès le début dans la carrière du peintre un rôle prépondérant. C'est à Cranach que revient le mérite de nous avoir transmis non seulement les effigies des Électeurs de Saxe et des membres de leur famille (Londres, N. G. ; Dresde, Gg ; Zurich, Kunsthau), ainsi que d'autres personnalités

princières (suite du musée de Reims), mais encore celle de Martin Luther (musée de Berne), dont il a laissé de nombreux portraits, qu'il divulgua aussi par le moyen de la gravure sur bois et sur cuivre. Les visages aux traits rigoureusement dessinés se détachent de façon décorative sur un fond le plus souvent uniforme et sous un éclairage homogène.

C'est grâce aussi à ses relations avec Luther qu'il revint à Cranach de traduire en images les sujets les plus importants de la nouvelle doctrine. S'il ne s'agit pas toujours d'oeuvres très marquantes, comme pourrait le laisser espérer l'illustration didactique de sujets théologiques, on peut considérer le Péché originel et la Rédemption comme les premières codifications de l'iconographie protestante, dont le rayonnement fut très grand.

Le catalogue des oeuvres de Cranach comprend 400 numéros, ce qui implique l'activité d'un atelier où l'on avait coutume de varier toujours légèrement les figures des répliques demandées par de nombreux clients, si bien que jamais un exemplaire n'était exactement semblable à l'autre. Le changement constaté à partir de 1509 dans la signature de l'artiste (le dragon aux ailes relevées se transforme en dragon aux ailes déployées) a été différemment interprété. L'hypothèse selon laquelle Cranach se serait, à partir de cette date, retiré de son atelier pour en laisser la succession à son fils Lucas le Jeune ne paraît pas justifiée par les oeuvres connues, exécutées après 1537. Il n'existe pas de rupture de style entre les tableaux peints avant et après cette date. L'Autoportrait (Offices) réalisé en 1550, c'est-à-dire trois ans avant sa mort, témoigne de la force créatrice intacte de l'artiste.

Lucas, dit le Jeune (Wittenberg 1515 - Weimar 1586). Une longue collaboration dans

l'atelier de son père effaça si bien la personnalité de cet artiste que la distinction entre les oeuvres des deux peintres est difficile à établir.

Il semble que Cranach le Jeune se soit borné à continuer l'oeuvre de son père sans en renouveler le style, qui tend à devenir plus sec et plus mécanique, ni en changer les thèmes.

On veut reconnaître sa main dans deux oeuvres d'atelier : un Portrait d'homme et un Portrait de femme (musées de Berlin), dont la rudesse un peu naïve, teintée de tristesse, ne doit rien à l'élégance maniérée, parfois ironique de Cranach l'Ancien. Le Portrait de Leonhard

Badehorn (musées de Berlin) lui est également attribué. C'est toutefois dans ses petites études à l'huile sur papier, faites d'après le modèle et exécutées d'une touche douce et picturale, que l'artiste donne le meilleur de lui-même (Portrait d'Auguste de Saxe, musée de Reims).

CRANE Walter, peintre, illustrateur et

décorateur britannique

(Liverpool 1845 - Horsham, Sussex, 1915).

Venu à Londres avec sa famille dès 1857, il fut l'élève de son père Thomas, et de William J. Linton, graveur sur bois. Il se lia très tôt avec Edward Burne-Jones, Philipp Webb et William Morris, et fut l'un des pionniers du renouveau des arts décoratifs au sein du mouvement Arts and Crafts. Il créa des modèles de céramique pour Wedgwood dès 1867, de papier peint, de tissus, illustra des livres (la série des Six Penny Toybooks de 1865 à 1876). Il développa sa théorie socialiste de l'art dans The Claims of Decorative Art (1892), The Bases of Design (1898), Line and Form (1900), édités à Londres et bientôt traduits en allemand. Comme peintre, il exposa à la Royal Academy dès 1862, obtint des médailles à Paris en 1889 et 1900, et fut invité par le groupe des Vingt à Bruxelles en 1891. Il a laissé des portraits – celui de sa femme, le peintre Mary Frances Andrews (1882, musée d'Orsay), son Autoportrait (1912, Offices) –, des paysages d'Italie (Londres, V. A. M.) et surtout des tableaux d'inspiration symboliste, comme les Trois Chemins (id.) ou les Chevaux de Neptune (Munich, Neue Pin.). De 1893 à 1896, il fut directeur de l'École d'art de Manchester. Une exposition lui a été consacrée (université de Manchester, Whitworth Art Gallery) en 1989.

CRAQUELURES.

Petites fentes ou rides recouvrant en partie ou en totalité la surface d'un tableau.

Les craquelures forment des réseaux superficiels lorsqu'elles sont localisées dans le vernis et des réseaux profonds lorsqu'elles atteignent la couche picturale. Les craquelures « prématurées » sont dues à une dessiccation trop rapide du liant quand la composition de ce dernier est défectueuse. Elles peuvent être également le résultat d'erreurs de technique : dernières couches ou reprises exécutées sur des dessous insuffisamment secs, mélanges de couleurs dont les délais de séchage sont différents.

Dans les tableaux modernes, le blanc de

zinc, qui se mélange sans danger aux couleurs, sèche mal et se fendille parfois. En revanche, downloadModeText.vue.download 188 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

187

l'excès d'huile favorise la formation des rides. Les craquelures dites « de vieillesse » ou « d'âge » résultent souvent des tractions du support ; elles apparaissent dans les creux des empâtements, suivent le sens des fibres ou le dessin des noeuds pour les supports de bois, dont celui de peuplier, principalement utilisé en Italie, compte parmi les plus fragiles. Parfois, elles sont dues à des accidents mécaniques : chocs, toiles roulées à contresens.

CRAYER Gaspar de, peintre flamand

(Anvers 1584 - Gand 1669).

Fils d'un marchand de tableaux, élève de Raphaël Coxcie à Bruxelles, il devint franc maître dans cette ville en 1607 et doyen de la gilde des peintres en 1614-1616. Attaché à la cour du cardinal-infant Ferdinand en 1635, il fut nommé, par la suite, peintre du roi et exécuta de nombreux portraits officiels, tel le Portrait de Charles V et du Cardinal-Infant (1635, Gand, hôtel de ville). La même année, il participe, en compagnie de T. Rombouts, de Gerard Seghers, de C. Schut, de A. Van Huile, de J. Cossiers, à la décoration de la Joyeuse Entrée de Ferdinand à Gand, le 28 janvier. Le programme de ses travaux pour cette Entrée est connu grâce aux illustrations du livre de G. Becanus, paru à Anvers en 1636. Crayer travailla également pour l'archevêque de Malines, qui lui fit exécuter plusieurs toiles importantes pour l'abbaye d'Afflighem. En 1644, il s'installe à Gand et y devient membre de la gilde des peintres. Son oeuvre, surtout composé de grands tableaux d'église largement composés, est abondant et fortement marqué par l'influence de Rubens (églises de Belgique, Louvre, musées d'Anvers, de Bruxelles, de Vienne, de Grenoble, de Rennes, de Nantes, de Nancy, de Marseille). Célèbre de son temps, il souffrit longtemps de la comparaison avec Rubens, et sa réhabilitation définitive est l'oeuvre du XXe siècle. L. de Vadder et J. d'Arthois aidèrent peut-être l'artiste pour les fonds de paysage de quelques-uns de ses tableaux.

CRAYON.

Morceau de minerais tendre, de substance ter-

reuse (marne) ou métallique, taillé ou modelé en forme de cylindre ou de parallélépipède, gainé ou non de bois, propre à dessiner ou à écrire.

Sous ce terme, on rassemble les bâtonnets de craie, de pastel et de fusain, les pierres noire et sanguine ainsi que le bâton gras lithographique, mais plus couramment les modernes baguettes de graphite ou de plombagine artificielle enfermées dans une gaine de bois.

Certains crayons sont obtenus naturellement, comme la pierre noire ou la sanguine ; d'autres nécessitent une préparation spéciale. C'est le cas du pastel, du crayon lithographique, de la plombagine (crayon Conté) et des crayons de couleur. Ces derniers sont fabriqués à partir d'argile, d'oxydes métalliques et de gomme arabique. Les rouges sont à base de vermillon pulvérisé, les bleus de bleu de Prusse, et les jaunes d'orpiment. Le crayon à copier, dont le trait, gris à sec, devient violacé une fois humide, est un mélange de kaolin, de graphite, de

gomme arabique et de violet bleu d'aniline. On applique seulement aux oeuvres dessinées à la mine de graphite (mine de plomb, par confusion avec la pointe de métal) ou au crayon Conté le terme de dessin au crayon. Les dessins à la pierre noire, à la sanguine ou à la craie sont définis selon ces matériaux, sauf dans le cas où ceux-ci sont utilisés pour un même dessin ; on parle alors de dessin aux trois crayons.

(→ CRAIE et → GRAPHITE)

CREDI Lorenzo di → LORENZO DI CREDI

CREMONA Tranquillo, peintre italien

(Pavie 1837 - Milan 1878).

Après des études à Pavie et à Venise, il alla à Milan, où il entra à l'Académie Brera et s'y lia avec Ranzoni et Faruffini ; c'est de ce dernier qu'il hérita un goût très prononcé pour le clair-obscur et les recherches chromatiques. Auteur surtout de scènes bourgeoises et de portraits, Cremona pratiqua une technique très particulière, où une touche hachée et vaporeuse crée des effets indécis et romantiques d'une subtile étrangeté (High-Life, 1877, Milan, G. A. M.). Son tableau l'Edera (le Lierre, 1878, Turin, G. A. M.), symbole de l'amour fidèle, connut une grande popularité.

CREMONINI Leonardo, peintre italien

(Bologne 1925).

Après avoir fait ses études à l'Académie de Bologne, il travaille à Paris, où il présente, en 1951, sa première exposition personnelle. À ses débuts, les thèmes expressionnistes (boeufs dépecés, figures humaines monumentales, paysages pierreux désolés) témoignent d'une inspiration littéraire qui se précise dans la période suivante, quand la déformation expressionniste issue de l'empreinte des oeuvres de Francis Bacon et de Graham Sutherland, ainsi que de celle de Marino Marini, laisse place à des recherches plus subtiles et intérieures. Les rapports entre la réalité et l'imagination sont traduits par des correspondances entre l'univers quotidien et celui de l'inconscient. L'exploration d'un monde apparemment familier et domestique, l'exaltation de certains motifs qui deviennent des symboles répétés, comme les « miroirs » dans la série des « Intérieurs » (les Fragments du corps aimé, 1970-1978), s'établissent en fonction de « correspondances » dans une atmosphère trouble et malsaine. Il en est de même pour la présence de motifs inspirés de la banalité usuelle de la vie moderne : les trains, les plages estivales peuplées (les Ti-roirs des voyages, 1977-1978 ; les Temps libres, 1980-1982). Ces scènes de rêve, d'hallucination ou d'angoisse sont traduites dans une couleur raffinée et une mise en page élégante, éléments qui contrastent avec la violence qu'atteignent parfois ces images. Son oeuvre a été exposé au musée d'Art moderne de la Ville de Paris (A. R. C.) en 1969-1970 et au musée de Grenoble en 1983. L'artiste est notamment repré-

senté au M. N. A. M. de Paris (les Parenthèses de l'eau, 1968).

CRESPI Daniele, peintre italien

(Busto Arsizio v. 1597 - Milan 1630).

Il n'y a pas de preuves de sa parenté avec G. B. Crespi, dit il Cerano, bien qu'ils aient été voisins à Milan. Il représente la plus jeune génération du début du XVIIe s. milanais : parti du style « contre-réformiste » de Cerano, pathétique et dramatique (dont il est très proche dans l'Adoration des mages, peinte à fresque à S. Vittore de Milan), il aboutit rapidement à l'expression d'une vérité humaine plus calme et plus naturelle. Son art se situe en parallèle direct avec certains aspects de l'art espagnol (Zurbarán) ou génois (Assereto), comme en témoigne son chef-d'oeuvre, le Souper de saint Charles Borromée, à S. Maria della Passione de Milan (nombreuses esquisses, dont celle du Castello Sforzesco de Milan). Ses essais dans le domaine de la « sacra accademia », quelque

peu sévères et monumentaux, tels que la Cène (Brera), qui dérive encore du schéma de Gaudenzio Ferrari, et le Martyre de saint Marc (1626, Novare, église S. Marco), trouvent leur apogée dans les fresques des Scènes de la vie bénédictine (1629, Milan, chartreuse de Garegnano). Ici avec un souffle narratif très large, l'artiste donne un équivalent, à fresque, des cycles de grandes toiles des autres Lombards et de certains Espagnols de la Contre-Réforme, et rejoint aussi le goût florentin d'un Poccetti. Beaucoup plus faible est en revanche la répétition de cet ensemble, l'année suivante, à la chartreuse de Pavie, exécutée avec le concours de nombreux aides.

CRESPI Giovanni Battista → CERANO

CRESPI Giuseppe Maria

(dit lo Spagnuolo), peintre italien

(Bologne 1665 - id. 1747).

Il se forma auprès de D. M. Canuti, puis dans l'atelier de Cignani (1684-1686). Pendant deux autres années, il fut en rapport étroit avec G. A. Burrini, qui contribua certainement à l'orienter vers l'étude de la peinture vénitienne. Il séjourna deux fois à Venise et visita également Parme, Urbino et Pesaro. Les gloires de la tradition locale eurent également un rôle considérable dans sa formation, tel l'art de Ludovic Carrache et celui de Guerchin, qu'il s'exerça même à copier. Sa première oeuvre datable est le tableau d'autel de l'église de Bergantino (province de Rovigo), de 1688, auquel fait suite, de façon tout à fait cohérente, la toile de 1690 représentant Saint Antoine abbé tenté par les démons (Bologne, S. Nicola degli Albari), baroque dans sa mise en page scénographique, mais reposant sur des qualités picturales certaines et incontestables. Le chef-d'oeuvre de ces années est la décoration à fresque de deux salles du palais Pepoli Campogrande de Bologne (1691) : là, tout pathétique dans les gestes ou les expressions, toute violence luministe s'est apaisée dans cette version humaine et profondément cordiale de thèmes mythologiques pourtant assez contraignants (Hercule sur le char tiré par les heures et le Banquet des dieux).

downloadModeText.vue.download 189 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

188

Le réalisme de certains détails est le signe d'une attitude nettement opposée aux tendances

classicisantes de l'école bolonaise, représentées à cette époque par Cignani, Franceschini et Creti.

Durant la dernière décennie du seicento, Crespi peignit des chefs-d'oeuvre tels que la Jeune Fille à la tourterelle (Birmingham, City Museum) ou la Musicienne (Boston, M. F. A.), d'un naturalisme tout à fait direct. Au début du XVIIIe s., il exécute pour le prince Eugène de Savoie l'Éducation d'Achille (Vienne, K. M.), oeuvre dont on peut rapprocher d'autres peintures importantes, telles qu'Énée, Charon et la Sibylle (id.), Tarquin et Lucrèce (Washington, N. G.), Les Troyennes aveuglent Polymnestor (Bruxelles, M. R. B. A.) et le tableau d'autel représentant l'Extase de sainte Marguerite (Cortone, musée diocésain), commandé par le prince Ferdinand de Toscane. Crespi offrit à ce dernier, en 1708, le Massacre des Innocents (Offices), peint deux ans auparavant, et, en échange, il reçut l'hospitalité à la cour de Florence. En 1709, l'artiste fut de nouveau l'hôte, avec sa famille, de Ferdinand de Toscane, qui le reçut pendant six mois dans sa villa de Pratolino. C'est là qu'il exécuta la célèbre Foire de Poggio a Caiano (id.), qui témoigne non seulement de souvenirs bassanesques, mais aussi de l'intérêt de Crespi pour la peinture de genre hollandaise, qu'il avait pu étudier dans les collections médicéennes. Si la Foire est une « tranche de vie » d'une grande habileté scénique, la série des Sacrements (Dresde, Gg), peinte v. 1712 pour le cardinal Ottoboni, révèle une méditation sur l'art de Rembrandt. Cet ensemble de 7 toiles est le chef-d'oeuvre de Crespi et l'une des réussites majeures de la peinture italienne du XVIIIe siècle. Dans cet esprit d'adhésion intime à la réalité est également conçu le trompe-l'oeil des Livres de musique (Bologne, conservatoire de musique). Les Scènes de la vie d'une cantatrice et celles de Bertoldo, respectivement illustrées par ses tableaux de la Puce (plusieurs variantes : Offices, Louvre) et par les petites peintures sur cuivre de la Gal. Doria-Pamphili à Rome, dénotent de nouveau son goût pour le genre où il est passé maître (la Laveuse de vaisselle, Florence, Offices, donation Contini Bonacossi ; la Masure, Bologne, P. N.). Crespi transmet ce goût à des artistes tels que Piazzetta et Pietro Longhi, qui passèrent quelque temps dans son atelier à Bologne.

Son activité tardive fut surtout consacrée à l'exécution de nombreux tableaux religieux (la Vierge et l'Enfant avec trois saints, 1722, cathédrale de Sarzana ; 1728-1729, Bergame, S. Paolo d'Argon), aux coloris plus ternes et à la facture plus lourde. Mais il peignit encore quelques oeuvres de grande importance, telles

que les tableaux pour le cardinal Ruffo (David et Abigaïl, Moïse sauvé des eaux, Rome, palais de Venise), l'admirable Confession de la reine de Bohême (Turin, Gal. Sabauda) et le Portrait du cardinal Lambertini (Vatican), dernier exemple d'une série de portraits singulièrement pénétrants : le Porteur de lettres (musée de Karlsruhe), le Général Pallfy (Dresde, Gg), une Famille, le Chasseur (Bologne, P. N.). Une

rétrospective a été consacrée à l'artiste (Bologne) en 1990.

CRETI Donato, peintre italien

(Crémone 1671 - Bologne 1749).

Il se forma pendant quelque temps dans l'atelier de Pasinelli à Bologne, puis, pendant plus de vingt ans, vécut et travailla auprès des comtes Fava dans leur palais de la via Galliera. De 1688 date le Portrait de jeune garçon avec deux bougies (coll. part.) ; de 1705, la Vieille Femme qui raconte à une petite fille la fable de Psyché (coll. part.) ; de 1708, la fresque représentant Alexandre tranchant le noeud gordien, au palais Pepoli Campogrande de Bologne ; de 1713, la fresque commémorative de G. B. Sbaraglia à l'Archiginnasio ; vers 1725 sont exécutés les tableaux pour le cardinal Ruffo (le Bal des nymphes, Rome, palais de Venise ; Salomon et la reine de Saba, Salomon encense les idoles, musée de Clermont-Ferrand) ; de 1729 datent les Allégories pour l'Anglais McSwiny (Tombeaux de Locke, Boyle et Sydenham, Tombeau du duc de Marlborough, Bologne, P. N. ; Tombeau de J. Addison, Tombeau du marquis de Wharton, Rome, villa Wolkonsky ; Tombeau de Charles Montagu, coll. part.). De la fin de sa vie date une série de grands tableaux d'autel dans les églises de Bologne : S. Domenico (1734), S. Pietro (1737 et 1740), Santuario della Beata Vergine di S. Luca, S. Paolo Maggiore. Parmi ses autres oeuvres, on peut encore citer la série des Planètes (Vatican), les 4 toiles de la Vie d'Achille (Bologne, Coll. Comunali d'Arte, qui conservent d'autres toiles de Creti), Philippe de Macédoine et Alexandre (Washington, N. G.), enfin la Glorification de saint Bernardin de Sienne et celle de Saint Antoine de Padoue, deux projets très proches (Louvre).

Par son style, Creti participa au début des tendances néo-vénitiennes de Pasinelli, de Burrini et de G. M. Crespi, puis il s'orienta vers un classicisme délicat et mesuré, marqué par le goût d'une gamme de tons froids (bleu et bleuté), dans lequel reprenaient vie les idéaux de Reni, de l'Albane et de Cantarini ; il se rapprochait ainsi de Franceschini, qu'il surpassa

par un plus grand sens poétique.

CRITZ John de, peintre anglais

(? 1552 - Londres 1641).

Originaire des Pays-Bas, il arriva en Angleterre en 1568 ; sa vie et son oeuvre restent très énigmatiques. On sait qu'il fit un voyage à l'étranger en 1580, encouragé par son protecteur sir Francis Walsingham, qu'il visita la France, Fontainebleau en particulier, et probablement l'Italie. Il fut élevé en 1603 par Jacques Ier au grade de « Serjeant Painter » en même temps que Léonard Figer et, à partir de 1607, il partagea cet honneur avec Robert Peake. Bien qu'il n'existe aucun tableau signé, son oeuvre doit avoir été important ; on lui attribue, autour des années 1580, de nombreux portraits qui se rattachent à la tradition des portraits bourgeois anversois : Sir Francis Walsingham (v. 1585, Londres, N. P. G.) ; un second groupe comprend, au début du XVIIe s., des effigies quelque peu stéréotypées de personnages officiels : Thomas Sackville, 1er duc de Dorset

(1601, Londres, N. P. G.), Robert Cecil, 1er duc de Salisbury (1602, id.), et différentes versions de Jacques Ier (l'une dans la coll. de l'université de Cambridge). En outre, il est l'auteur, avec Maximilian Colte, du Monument de la reine Élisabeth, à Westminster.

CRIVELLI Carlo, peintre italien

(Venise v. 1430/1435 - Marches 1494/1495).

La première date concernant Carlo Crivelli, fils d'un certain Jacopo, vénitien et peintre également, est celle de 1457, lors d'une condamnation à Venise pour adultère. On ne sait rien de sa formation, dont on déduit toutefois l'orientation initiale par les caractères de sa première oeuvre signée, la Vierge de la Passion (Vérone, Castel Vecchio), qui, par son goût inventif, révèle tous les éléments formels et décoratifs de l'ardente culture padouane du milieu du XVe s., culture propre à Squarcione et à son école, mais déjà tournée vers ces nouveautés de la Renaissance qui, importées en Vénétie par les Toscans (Donatello, Lippi), avaient déterminé la révélation de la personnalité de Mantegna.

Après quelques années passées à Zara (en 1465, il était citoyen de la ville), le peintre retourne en 1468 dans les Marches, où il signe et date le Polyptyque de l'église S. Silvestro de Massa Fermana et où, travaillant dans les différents centres de la région, il restera jusqu'à sa mort. L'isolement culturel qui est le sien dans

cette région (où il ressent cependant quelques reflets de l'école de Ferrare et des échos de l'influence flamande apportée à la cour des Este par Rogier Van der Weyden) le conduit à approfondir et à faire évoluer la stimulante leçon des Padouans grâce à un système d'introspection original, singulièrement imprégné tout à la fois de l'esprit du Gothique tardif et de celui de la Renaissance,

Crivelli a laissé dans les Marches de nombreux polyptyques. La reconstruction de certains d'entre eux, auj. démembrés, a été suggérée par la critique récente. Tel est le cas du Polyptyque de Porto San Giorgio, divisé entre la N. G. de Londres (Saints Pierre et Paul), celle de Washington (Madone, panneau central), le Gardner Museum de Boston (Saint Georges a le dragon), l'Inst. of Arts de Detroit (Pietà), les musées de Tulsa (Deux-Saints) et de Cracovie (Deux Saints).

La structure de ces compositions, de goût gothique, et l'usage constant du fond d'or, qui traduit une tendance quelque peu archaïque du peintre, s'accompagnent d'un sentiment formel tout à fait « moderne », en accord avec la vision de la Renaissance, qui se manifeste dans le relief nettement plastique donné aux figures et dans une volonté très claire de situer ces dernières dans l'espace à travers une recherche rigoureuse de la perspective : les diverses Scènes de la Passion de la savoureuse prédelle du polyptyque de Massa Fermana le montrent bien.

Il est difficile d'établir une chronologie précise pour la suite des Vierges de Crivelli, depuis le chef-d'oeuvre du musée de Corridonia jusqu'aux Madones de Bergame (Accad. Carrara), d'Ancône (Museo Civico), oeuvre sans doute de jeunesse, du musée de San Diego, du Metropolitan Museum ; seule la Vierge, frag-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

189

ment d'un polyptyque, du musée de Macerata, est datée (1470). L'Adoration des bergers de Strasbourg (musée des B.-A.) peut appartenir à ce moment stylistique de Carlo Crivelli.

Le langage de l'artiste atteint sa véritable maturité dans le grand Retable à trois étages de la cathédrale d'Ascoli (1473), resté intact. Le raffinement de la modulation plastique, le rythme anguleux des compositions, les minutieuses descriptions élaborées avec une graphie

suraiguë et un goût plein de fantaisie pour les situations paradoxales, l'élégance fastueuse des vêtements et jusqu'à la mimique si précieuse des mains (on en voit un autre exemple dans la Sainte Madeleine du Rijksmuseum) font de ce retable un chef-d'oeuvre. Le Triptyque de Montefiore dell'Aso (église S. Lucia), attribué en totalité à Crivelli et faisant partie d'un polyptyque de reconstruction problématique (en feraient également partie la Vierge, panneau central, et le Saint François du M. R. B. A. de Bruxelles, la Pietà de la N. G. de Londres et une série de Saints constituant la prédelle et dispersés en particulier entre les musées de Detroit, de Williamstown, d'Honolulu), est une autre oeuvre fort importante dans l'évolution du peintre.

Ces grandes réussites marquent aussi la limite des possibilités expressives de l'artiste, limite à laquelle succède un recul stylistique dans le sens d'une peinture plus maniérée et plus décorative, soutenue toutefois par un style toujours extrêmement raffiné ; la Vierge à la bougie de la Brera (apr. 1490), centre d'un polyptyque jadis dans la cathédrale de Camerino, dont faisaient partie des Saints auj. conservés à Venise (Accademia), en est le parfait exemple. La dernière oeuvre connue de Crivelli est le Couronnement de la Vierge (1493, autref. église des Franciscains à Fabriano, auj. Brera), composition extrêmement dense et d'une décoration chargée, avec une lunette figurant la Pietà ; à l'expressionnisme flamboyant qui marque les versions précédentes du même sujet (Pietà de Détroit et de Londres déjà citées ; Pietà du Metropolitan Museum, du Museum of Art de Philadelphie et du M. F. A. de Boston) succède ici une note sentimentale plus alanguie ; on remarque des fragments fort saisissants de vraie « nature morte ». Parmi les autres oeuvres importantes de la deuxième partie de la carrière de Crivelli, on peut encore citer les deux retables de la N. G. de Londres, provenant de S. Domenico d'Ascoli, autrefois réunis en un seul polyptyque sous le nom de Retable Demidov (l'un d'eux est daté de 1476), le Saint Jacques de la Marche (1477, Louvre), la Madone du musée de Budapest, le triptyque venant du dôme de Camerino (1482, Brera, pinacles partagés entre le Städel. Inst. de Francfort et la coll. Abegg de Zurich), la célèbre Annonciation venant de l'Annunziata d'Ascoli (1486, Londres, N. G.), le Bienheureux Gabriele Ferretti en extase (autref. à S. Francesco d'Ancona) et le Retable Odoni (autref. à S. Francesco de Matelica) du même

musée, enfin la Remise des clefs à saint Pierre (1488) des musées de Berlin.

CROIX PEINTES.

Les croix peintes apparurent en Italie dans la première moitié du XIIe s. et se répandirent jusqu'à la fin du XVe s., principalement dans les régions centrales.

Les croix portatives de petit format, avec ou sans reliques, étaient destinées, pour la plupart, à des chapelles ou à des cellules monastiques. Les grands crucifix d'iconostases, d'autels ou suspendus à la voûte sont liés, au contraire, au nouvel espace architectonique adopté dans l'église romane ; les nefs gothiques des premières églises franciscaines, dominicaines ou augustines offrirent un espace encore plus vaste. Les crucifix sculptés, de bronze ou de bois, les tableaux d'autel historiés représentant la Crucifixion, également en métal ou en bois peint, semblent antérieurs aux croix peintes. Ainsi, le Crucifix en métal du tombeau de l'archevêque Ariberto (Milan, Dôme), exécuté entre 1018 et 1045, peut être considéré (aussi bien en tant qu'objet que du point de vue iconographique) comme l'une des œuvres qui devaient, transposées en peinture, servir de modèle aux futurs Crucifix peints des autels et des iconostases. La fonction des Crucifix peints est claire. Si les cycles de fresques couvrant entièrement les parois de la nef assumaient un double rôle, décoratif et narratif, si les paliotti et devants d'autel réclamaient d'être vus de près, les grandes représentations du Christ en croix, dressées dans les chœurs et face aux entrées, devaient évidemment susciter plus directement l'émotion des fidèles en dressant devant eux l'apparition d'un memento Christi particulièrement saisissant. C'est ce qui explique les grandes dimensions de ces croix. Elles ont souvent plus de 3 m de haut au XIIe s. et deviendront de plus en plus gigantesques pour atteindre jusqu'à 5,75 m (Croix de S. Francesco à Arezzo) et 5,78 m (Croix de Giotto, S. Maria Novella de Florence).

E. B. Garrison distingue cinq sortes de croix peintes, différenciées par leurs formes et leur iconographie et dans lesquelles on peut parfois retrouver l'influence d'un artiste ou d'un courant artistique : les croix de forme simple, sans « tabellone », inspirées des plus anciennes croix pectorales et processionnelles ; les croix avec le « tabellone » portant les personnages principaux de la Crucifixion (l'Ascension est également représentée dans la partie supérieure ; ce genre de croix est très répandu en Ombrie, où l'on trouve le plus ancien exemple daté [Croix d'Alberto, 1187, Spolète, Dôme]) ; les croix avec le « tabellone », dont la partie inférieure se termine souvent en forme de calice, portant

les personnages de la Crucifixion et des scènes (c'est le type lucquois ; la croix datée la plus ancienne de ce type est celle de Guglielmo [1138, Sarzana, Dôme]) ; les croix avec le « tabellone » portant des scènes, sans les figures en pied de la Crucifixion (ce type est répandu en Toscane et principalement à Pise [exemples au musée de Pise]) ; les croix avec le « tabellone » décoré, mais sans figures ni scènes, les extrémités des bras de la croix portant les images de Marie et

de saint Jean (l'exemple le plus ancien en est la Croix de S. Maria degli Angeli, à Assise, signée par Giunta Pisano, considéré comme le créateur de ce genre de croix, qui se répandit ensuite en Ombrie et surtout en Toscane [Coppo di Marcovaldo, Cimabue, Giotto]).

L'évolution chronologique de ces croix est difficile à établir, car il est probable que plusieurs genres aient pu coexister. L'évolution iconographique, plus évidente, laisse supposer un processus de simplification. La croix de Sarzana, l'une des plus anciennes croix peintes (1138), présente une remarquable richesse décorative dans son ensemble, tandis que la croix de Giunta Pisano (Bologne, S. Domenico) limite le nombre des personnages. D'autre part, on doit tenir compte des modifications possibles survenues dans la réalisation et dans la destination des différents types locaux. Destinées à être vues de près, les croix d'autel narraient de nombreux épisodes dans leur « tabellone ». Au contraire, les croix placées plus haut et plus loin ne représentaient presque exclusivement que des grandes figures du Christ, que tous les fidèles pouvaient voir. L'antériorité d'un genre de croix sur un autre ne peut donc être déterminée. Et, si la représentation du Christ vivant, très répandue dans l'art roman, est plus ancienne que celle du Christ mort, dérivée de la tradition byzantine, on retrouve cependant trace de cette dernière dans la croix du tombeau de l'archevêque Aribert (1^{re} moitié du XI^e s.).

CROME John, peintre britannique

(Norwich, comté de Norfolk, 1768 - id. 1821).

Il joua un rôle capital dans le développement de l'école de Norwich, dont il demeura le membre le plus important. Apprenti chez un peintre d'enseignes, il semble s'être formé seul en faisant des copies de paysages hollandais ou anglais appartenant aux collections locales, notamment celle de Thomas Harvey, son protecteur. En 1792, il devient professeur de dessin dans une famille de la région et l'accompagne lors de plusieurs voyages dans le Lake District

et le Derbyshire. En 1803, il est membre fondateur de la « Norwich Society of Artists », dont il devient président en 1808. Crome se rendit à Paris en 1814 pour voir le musée Napoléon. Il voyagea par ailleurs fort peu, pour l'essentiel en Angleterre et dans le pays de Galles.

Bien que difficile à suivre dans le détail, son développement artistique se fait lentement et reste sous la dépendance étroite de ses prédécesseurs. L'influence des maîtres anglais, comme Wilson et Gainsborough, semble dominer ses premières oeuvres (Carrières d'ardoise, v. 1802-1805, Londres, Tate Gal.), mais d'autres, comme le Four à chaux (v. 1805, coll. part.), marquent son intérêt pour les modèles néerlandais. Dans ses paysages du Norfolk natal, il essaie souvent de retrouver la lumière qui règne dans les tableaux d'Hobbema et de Ruisdael : Bois de Marlingford (1815, Port Sunlight, Lady Lever Art Gal.), Port de Yarmouth (av. 1812, Londres, Tate Gal.) ; cependant, à la fin de sa vie, il parvient à une maîtrise et à une conception de l'atmosphère qui lui sont propres, comme dans le Chêne de Pozingland

downloadModeText.vue.download 191 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

190

(v. 1818-1820, id.). Ce fut un artiste inégal, mais dont les meilleures oeuvres sont de très haute qualité. Son travail comme graveur est par ailleurs loin d'être négligeable ; comme aquafortiste il anticipe en effet nettement le renouveau de l'eau-forte de la seconde moitié du siècle. Il est bien représenté à Londres (N. G. ; Tate Gal. ; V. A. M.) et au musée de Norwich (Boulevard des Italiens à Paris, 1814).

CROQUIS.

Dessin sommaire exécuté à la hâte sur le motif ou notation rapide d'une idée de composition dont on n'indique que les traits essentiels, au crayon, à la plume ou avec d'autres instruments, sans dégradé. Le croquis n'a souvent de valeur que pour l'artiste lui-même : dans les étapes de la création artistique, il se situe avant l'étude et l'esquisse.

On appelle carnet ou cahier de croquis le cahier que les artistes portent sur eux pour fixer les idées qui leur viennent à l'esprit ou pour dessiner brièvement les objets ou paysages pittoresques qu'ils rencontrent.

CROSATO Giovanni Battista, peintre italien

(Venise 1686 - id. 1758).

Il se forma à Venise et connut certainement les premières expériences de renouvellement de la peinture à fresque réalisées par Tiepolo dans sa jeunesse à Udine, ainsi que les oeuvres de S. Ricci et de Pellegrini.

Appelé en Piémont par Juvarra en 1733, il y reçut d'importantes commandes et exécuta ainsi des fresques allégoriques (les Quatre Saisons) et des dessus-de-porte (scènes inspirées d'Ovide) à la Villa della Regina. Au pavillon de chasse de Stupinigi (près de Turin), il réalisa son chef-d'oeuvre en décorant ensuite différents plafonds de scènes vigoureusement construites (Sacrifice d'Iphigénie, Jason ; groupes de Chasseurs dans l'antichambre de la chapelle), dont le réalisme narratif, d'un esprit vraiment rococo, s'oppose au style de Carle Van Loo dans le décor du même pavillon (Repos de Diane). Les décorations du Palazzo Reale de Turin datent de cette époque, de même qu'une série d'une vingtaine de panneaux dont les sujets sont tirés des Métamorphoses d'Ovide (auj. Turin, Palazzo Madama). Au cours d'un séjour à Turin (1740), Crosato peint à fresque la coupole du sanctuaire de la Consolata d'un Choeur d'anges. Il est de nouveau à Venise en 1743. En 1753, il reçoit l'importante commande de la décoration du plafond du Grand Salon à la Ca' Rezzonico (les Quatre Parties du monde) et des fresques (Scènes de la vie d'Alexandre) à la villa Maruzzi-Marcello à Levada (Trévise). À partir de 1756, il partage son activité entre Turin et Venise.

CROSS Henri-Edmond
(Henri-Edmond Delacroix, dit),
peintre français
(Douai 1856 - Saint-Clair, Var, 1910).

Élève à Lille du jeune Carolus-Duran (1866) et plus tard d'A. Colas (1877), puis à Paris du peintre académique Dupont-Zipcy (1881-1885), il est un moment influencé par Bonvin et Carolus-Duran (Convalescent, 1882-1885, musée de Douai). Il participe en 1884 à la fonda-

tion des Indépendants, exposant Coin de jardin à Monaco (id.), dont l'atmosphère de plein air réaliste rappelle, comme ses Blanchisseuses en Provence (1885-1889, Paris, musée des Arts décoratifs), l'oeuvre de Manet et des impressionnistes italiens. Ami des néo-impressionnistes, dont il partage les convictions anarchistes, il n'adopte le divisionnisme qu'en 1891, peu avant la mort de Seurat (Portrait de Mme Cross, musée d'Orsay). Chez Le Barc de Butteville (1892), à l'hôtel Brébant (1893) et dans la « boutique » financée par A. de La Rochefoucauld (1893-

1894), il expose, avec le groupe, des paysages inspirés par la région du Var, où il s'est installé (Plage de la Vignasse, 1891-1892, coll. part. ; Vendanges, 1892, New York, coll. J. Hay Whitney). Constellées de « pastilles » de couleurs claires rigoureusement posées, ses œuvres, harmonieuses et pures (les Îles d'or, 1891-1892, musée d'Orsay), sont parfois teintées d'un idéalisme issu de Puvis de Chavannes et des nabis (l'Air du soir, 1893-1894, id. ; Nocturne, 1896, Genève, Petit Palais), mais plus souvent fidèles au populisme utopique de J. Grave (Excursion, 1894, New York, coll. W. P. Chrysler). Entre 1895 et 1900, annonçant le fauvisme, Cross résout parfois le dilemme nature-abstraction dans le jaillissement de la couleur pure (Bal villageois, 1896, musée de Toledo, Ohio ; Pêcheur provençal, 1896, Oberlin, Allen Memorial Art Museum). Converti à la touche large de Signac, il confirme cette évolution après son voyage à Venise en 1903 (Ponte San Trovaso, 1903-1905, Otterlo, Kröller-Müller). Ses paysages touffus (l'Après-midi au jardin, 1904, Francfort, Städel Inst. ; Autour de la maison, 1906, Moscou, musée Pouchkine ; Jardin rouge, 1906-1907), peuplés de nus (Fuite des nymphes, 1906, Paris, musée des Arts décoratifs ; la Forêt, 1906-1907), sont prétextes à l'analyse lyrique, à l'exaltation colorée de la lumière (le Cap Layet, 1904, musée de Grenoble ; le Lesteur, 1906, musée de Genève ; la Baie de Cavalière, 1906-1907, musée de Saint-Tropez ; Cyprès à Cagnes, 1908, musée d'Orsay). Deux expositions, préfacées par Verhaeren et M. Denis, révèlent en 1905, chez Druet, et en 1907, chez Bernheim-Jeune, la fraîcheur et l'étonnante liberté de ses aquarelles.

CROÛTE.

Terme d'atelier désignant péjorativement des tableaux jugés dépourvus de valeur artistique.

CRUIKSHANK, famille de caricaturistes et

d'illustrateurs britanniques.

Isaac (Leith v. 1756 - Londres 1810/1811) travailla comme miniaturiste, illustrateur d'ouvrages et surtout satiriste politique (de 1794 à 1810), marquant son soutien à Pitt.

Robert (Londres 1789 - id. 1856). Fils aîné d'Isaac, travailla souvent avec son frère George. D'abord caricaturiste politique (il s'attaqua ainsi à la reine Caroline), il se tourna ensuite progressivement vers l'illustration. George (Londres 1792 - id 1878) produisit très tôt, à l'image de son père et dans la lignée de Rowlandson et de Gillray, des

caricatures politiques, dirigées en particulier

contre le prince régent. Il devint, après la mort de Gillray, en 1815, le satiriste le plus en vue de Londres, mais sa carrière prit une nouvelle orientation après la publication du *Life in London* de P. Egan (1820), qu'il avait illustré avec son frère Robert. Il se tourna alors vers l'illustration du livre, domaine en plein essor et pour lequel il travailla avec une incomparable fécondité. Il obtint ses plus grands succès en illustrant Dickens (*Sketches by Boz*, 1836-1837 ; *Oliver Twist*, 1838) ou par des ouvrages de sa propre invention (*My Sketch Book*, George Cruikshank's Omnibus). Devenu membre d'une ligue antialcoolique, il exécuta des séries de gravures, sortes de « progress » à la Hogarth et stigmatisant le tabac ou la boisson (*The Bottle*, 1847 ; *The Drunkard's Children*, 1848). Son sens du comique (Thackeray parlait à son sujet d'une « beauté grotesque »), où l'humour n'exclut pas la vigueur, le rendit très populaire en Angleterre au début de l'ère victorienne, mais sa faveur diminua à partir de 1850. Il a été remis à l'honneur par un ensemble d'expositions et de publications depuis une vingtaine d'années.

CRUZ Diego de la, peintre espagnol

(Castille fin du XVe s.).

Des documents datés entre 1482 et 1499 attestent son activité dans la région de Burgos et de Valladolid et sa collaboration de plus de dix ans avec le sculpteur Gil de Siloé. Autour du Christ de Pitié entre la Vierge et saint Jean (Prado) signé « Diego de la + » et le Saint François recevant les stigmates (Burgos, église S. Esteban), payé à l'artiste en 1487 et 1489, ont été regroupées certaines oeuvres qui lui sont attribuées, comme le Christ de pitié entre deux anges (collégiale de Covarrubias) et la Messe de saint Grégoire (Barcelone, M. A. C.). Elles témoignent d'une parfaite connaissance des maîtres flamands et laissent supposer que cet artiste était d'origine flamande. Si les compositions dérivent le plus souvent de R. Van der Weyden, comme celle du Triptyque de l'Épiphanie (cathédrale de Burgos), le canon plus trapu des personnages, le modelé plus vigoureux et le réalisme des visages indiquent une progressive hispanisation des modèles, qui est notable dans le Christ de pitié entre David et Jérémie (coll. part.), le Christ de pitié (musée de Bilbao), l'Annonciation et Saint Jean-Baptiste (Prado). Certains historiens ont pensé qu'il a collaboré au Retable des Rois Catholiques, aujourd'hui dispersé dans plusieurs musées

nord-américains : 4 scènes parmi les 6 de cet ensemble lui ont été attribuées : l'Annonciation et la Nativité (San Francisco, De Young Memorial Museum), la Visitation (Tucson University) et l'Épiphanie (musée de Denver). Les armoiries ornant certains panneaux peuvent indiquer que ce retable a été exécuté entre 1496 et 1497, au moment du mariage de deux des

downloadModeText.vue.download 192 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

191

enfants des Rois Catholiques avec les héritiers des maisons d'Autriche et de Flandres.

CRUZ-DIEZ Carlos, artiste vénézuélien

(Caracas 1923).

Cruz-Diez travaille pour la publicité et le journalisme avant de devenir directeur adjoint des Beaux-Arts de Caracas, où il a fait ses études. Il se fixe à Paris en 1960.

Ses premiers travaux attestent un intérêt pour le mouvement, avec des reliefs manipulables (1954), mais c'est la couleur, et ses Vibrations, qui se place au centre de son oeuvre par des séries d'expérimentations étendant au terrain de la sculpture, de l'installation, de l'architecture et de l'urbanisme, l'étude de la couleur qui, depuis Chevreul et les néo-impressionnistes, est l'objet de rigoureuses recherches.

En 1959, il réalise sa première Physiochromie ; des lames colorées perpendiculaires à la surface en modifient les couleurs par ricochet et créent une impression de rayonnement chromatique variant avec les angles de vue du spectateur, le canevas géométrique ou les différenciations de plans introduits dans l'oeuvre. À partir de 1965 apparaissent deux nouvelles séries. Les Chromo-interférences, où le croisement de trames de lignes parallèles sous l'effet d'un mouvement (virtuel, mécanique, physique) produit des effets de moiré et des couleurs résultantes. Les Transchromies, où des lamelles transparentes, filtrant certaines couleurs, perturbent la vision du réel à travers elles. Vers 1968, Cruz-Diez propose deux types de Chromosaturations : habitacles de couleur pure ou de lamelles qui, avec leurs interstices, distinguent la perception d'une couleur et de sa complémentaire. En 1975, c'est le Chromoprisme aléatoire, colonne lumineuse dont la couleur se modifie selon les déplacements des spectateurs (Physiochromie no 1252, 1989).

Cruz-Diez a participé à toutes les manifestations importantes de l'art cinétique, il a produit depuis 1967 de nombreuses réalisations architecturales ; une rétrospective a eu lieu au M. A. E. de Caracas en 1981 et ses oeuvres récentes ont été présentées à Paris (gal. Denise René) en 1994.

CSONTVÁRY (Mihaly Tivadar Kosztka,

dit), peintre hongrois

(Kisszeben 1853 - Budapest 1919).

Pharmacien à Igló, il commença à peindre en 1880 sous l'effet d'une crise de mysticisme. En 1894, il abandonna sa profession pour étudier la peinture à Munich chez Hollósy, puis à Paris, où il fréquenta l'Académie Julian (1896). Mais ces expériences, de courte durée, n'ont pas laissé de trace dans ses oeuvres. Peintre de plein air, il évoquait sur la toile, dans un style naïf et très coloré, les visions poétiques que lui suggéraient les « grands motifs » recherchés au cours de ses voyages en Afrique et au Proche-Orient (Clair de lune à Taormina, 1901 ; Promenade en voiture à Athènes, 1904). En marge de la production artistique, il reflète dans son univers pictural étrange certaines aspirations de la peinture moderne (Orage à Hortobagy, 1903). Mort dans l'indifférence et la misère, il n'eut d'influence importante sur les jeunes peintres

qu'après 1945. Un grand prix à l'exposition de Bruxelles (1958) consacra l'originalité de ce « Douanier Rousseau » de l'Europe orientale. L'essentiel de son oeuvre se trouve dans une collection particulière, mais est exposée par roulement à la G. N. H. de Budapest, où a eu lieu, en 1958, une vaste rétrospective, suivie par celle de Belgrade en 1963.

CUBISME.

LES DÉBUTS DU CUBISME. PICASSO

ET BRAQUE. « Quand nous avons fait du cubisme, a dit Picasso, nous n'avions nullement l'intention de faire du cubisme, mais seulement d'exprimer ce qui était en nous. » Qui eût pu en effet prédire l'importance qu'allait avoir ce groupe de 5 nus féminins, connu depuis sous le nom de Demoiselles d'Avignon (New York, M. o. M. A.), que Picasso entreprit de peindre en 1906, à peine sorti de sa « période rose » ? Comme dans cette dernière période, les corps étaient au début peints à plat presque sans modelé, mais, durant l'hiver de 1906-1907, l'artiste se proposa brusquement d'y suggérer le volume sans pour autant recourir au clair-obscur traditionnel. Pour cela, après bien des

essais, il finit par remplacer les zones d'ombre par de longs traits de couleurs parallèles, dans le traitement du moins des deux figures de droite, l'oeuvre restant en partie inachevée.

Le jeune peintre fauve Georges Braque, amené chez Picasso par Apollinaire, en fut lui-même médusé. « Mais, malgré tes explications, lui aurait-il dit, ta peinture, c'est comme si tu voulais nous faire manger de l'étoffe ou boire du pétrole. » Il ne resta pourtant pas insensible au problème posé et chercha lui-même à le résoudre, de manière assez semblable, dans le grand Nu qu'il peignit peu après, durant l'hiver de 1907-1908 (coll. part.).

On a beaucoup parlé au sujet de ces oeuvres de l'influence que l'art nègre aurait exercée sur ces deux artistes, et il est certain que, à la suite de Vlaminck, de Derain et de Matisse – qu'ils connaissaient bien –, Picasso et Braque se passionnèrent à leur tour pour cet art, dont la liberté plastique les fascinait. S'il est vrai qu'on peut découvrir parfois une certaine similitude d'aspect entre tel masque nègre et telle étude pour les Demoiselles, par exemple, la comparaison raisonnée des moyens techniques utilisés dans les deux cas rend toutefois improbable toute influence directe.

En fait, s'il est exact que le problème résolu par Picasso était bien celui d'une nouvelle figuration des volumes sur une surface plane – et il semble difficile de le nier –, il se trouvait posé d'une manière bien plus aiguë dans les oeuvres de Cézanne, celles des dix dernières années de sa vie en particulier, et il est au demeurant significatif que l'exposition rétrospective consacrée au maître d'Aix en octobre 1907 par le Salon d'automne ait constitué pour les jeunes fauves et futurs cubistes une véritable révélation. La solidité des formes cézanniennes, contrastant fortement avec les brouillards colorés de l'impressionnisme, répondait en effet d'avance à leurs propres préoccupations. Cette influence semble toutefois s'être exercée moins sur les données mêmes du problème que sur

les moyens pratiques de le résoudre. Ce que Picasso et Braque retinrent surtout de la leçon de leur aîné, ce fut la volonté de rendre aux objets leur solidité et leur densité, qui s'étaient peu à peu évanouies dans la recherche trop exclusive des effets lumineux.

Le premier dans ses Natures mortes (Philadelphia Museum of Art, coll. A. E. Gallatin) et dans ses Paysages de la Rue-des-Bois, le second dans ses Vues de l'Estaque (New York, M. o. M. A.) cherchent tous deux, en 1908, à

retrouver, surtout, la forme durable des objets en éliminant les détails accidentels et en dégageant très nettement les principaux solides : polyèdres, cylindres, cônes. On a voulu en trouver la raison dans la lettre de Cézanne à Émile Bernard du 15 avril 1904 (« Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône... »), mais c'était oublier que son auteur y parle aussi de « faire sentir l'air », un air qui est justement totalement absent dans leurs oeuvres, les deux artistes relevant la ligne d'horizon et limitant le cube scénographique de manière à éliminer toute expression atmosphérique. L'éclairage y est réduit à un clair-obscur plus idéal que réaliste, qui modèle les volumes sans tenir compte des reflets ou des variations d'intensité de la source lumineuse. Quant à la couleur, loin d'être « à sa richesse », elle est provisoirement sacrifiée à l'expression des volumes.

Bien que ce procédé ait déjà été employé par Cézanne dans certaines de ses oeuvres, l'introduction en 1909 de passages, c'est-à-dire de légères interruptions de la ligne de contour, va accentuer l'originalité de la tentative de Picasso et de Braque. Pour eux, en effet, il ne s'agit pas de « points de contact » entre représentation linéaire et représentation colorée, mais d'une manière nouvelle d'atténuer les effets trop continus d'ombre et de lumière créés par le clair-obscur le long des arêtes des volumes. Pour la même raison, d'ailleurs, Picasso se met à rompre les grands volumes en les fragmentant en une série de volumes plus petits qui lui permettent de faire jouer à son gré l'éclairage des objets représentés (Femme aux poires, Chicago, coll. Samuel A. Marx ; Femme assise, Paris, M. N. A. M. ; Jeune Fille nue, Moscou, musée Pouchkine).

L'étude des volumes cède ainsi progressivement la place à celle des plans, qui permet à la fois de mieux respecter la vérité de l'objet et de limiter considérablement le clair-obscur afin d'obtenir des éclairages mieux maîtrisés, mais le passage d'une technique à l'autre se fait de manière purement expérimentale et par approximations.

LE CUBISME ANALYTIQUE. C'est en 1910 que Picasso et Braque consomment la rupture avec la vision classique en vigueur depuis plus de quatre siècles. Abandonnant définitivement l'unicité de point de vue de la perspective albertinienne, ils multiplient les angles de vision des objets de manière à en donner une représentation nouvelle, plus complète et plus raisonnée. En fait, c'est le rôle de plus en plus prépondérant conféré aux plans par l'éclatement du volume qui leur donna l'idée de les affranchir

totale de la perspective. Cette indépendance des plans par rapport au volume potentiel.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

192

tiel dont ils étaient abstraits aboutissait, il faut le reconnaître, à un hermétisme qui permettait difficilement au spectateur de recomposer mentalement les objets ainsi décrits. Le partage entre leurs lignes de contour et les lignes figurant dans la limite des plans n'était, en particulier, pas toujours facile à établir, d'autant plus que la couleur n'apportait aucune indication à ce sujet. Appliquée sur la toile par petites touches pommelées ou en frottis, elle se cantonnait dans des camaïeux d'ocres ou de gris qui conféraient au tableau une grande luminosité, mais n'exprimaient plus la couleur réelle des objets. Cet hermétisme diminuera, il est vrai, peu à peu, au fur et à mesure que les deux peintres deviendront davantage maîtres de leur technique et seront assez sûrs d'eux pour se passer de modèle et composer directement à partir de leurs propres images conceptuelles. En effet, dès ce moment, ils ne chercheront plus à détacher les plans de leur environnement naturel, mais présenteront seulement les aspects les plus significatifs des objets considérés. Une bouteille, par exemple, pourra être représentée par sa coupe verticale et sa coupe horizontale afin d'exprimer à la fois la forme de son profil et sa rondeur. Parfois, même, un seul aspect suffira, comme pour l'éventail de l'Indépendant (1911, Philadelphie, coll. Harry Clifford). Certains détails, enfin, peuvent servir de stimuli : la présence des chevilles, des ouïes ou de la queue d'un violon « suggèrent » forcément un violon.

Un tel système de figuration devait fatalement entraîner des conséquences importantes sur le plan spatial. Le volume, en effet, existe bien encore à l'état potentiel, puisque les lignes de contour d'un verre, par exemple, expriment sa forme cylindrique, mais c'est un volume vidé de sa substance, un volume immatériel, transparent. Rien ne s'oppose donc plus à ce que l'on voie un autre objet à travers lui. Les plans vont, par conséquent, s'échelonner en fonction de la position que leur assignera le peintre au sein d'un espace qui perd son homogénéité et son isotropie. Pour des raisons similaires, la couleur ne peut plus coïncider avec la forme. Elle se présente généralement séparément, souvent sous forme d'échantillons de matières : de faux bois par exemple.

LES PAPIERS COLLÉS. C'est dans le même esprit que furent employés les « papiers collés ». Plutôt que d'imiter la matière de l'objet, ne valait-il pas mieux coller carrément sur la toile des papiers peints imitant ces matières, papiers auxquels les procédés mécaniques apportaient un fini difficilement égalable ? Des papiers reproduisant le bois, le marbre, le cannage, des tapisseries furent donc collés ou simplement épinglés sur les oeuvres, puis, par la suite, des morceaux de journaux, de boîtes d'allumettes, des timbres-poste ou des cartes de visite. À la limite, un titre de journal suffisait ainsi à représenter un journal. Mais ces papiers créaient aussi des rapports spatiaux nouveaux, permettant par le jeu des valeurs de faire avancer ou reculer certains plans. Ils étaient, enfin, par leur nature même, des équivalents d'objets que ne pouvaient affecter ni les variations atmosphériques, ni l'éclairage, ni la position dans l'espace

et restaient donc identiques à eux-mêmes. Et cette identité, cette permanence étaient fort importantes, car les cubistes ne voulaient pas représenter un objet particulier quelconque, mais un objet type dont les attributs puissent se retrouver dans chacune de ses individuations. Il s'agissait donc, on le voit, d'un art qui n'était plus imitatif au sens traditionnel du terme, mais qui restait résolument réaliste. Et, en ce sens, il ne semble pas exagéré de dire que le cubisme se présente comme une épistémologie.

LES NOUVEAUX ADEPTES. Bien peu de personnes et même d'artistes comprirent alors l'intérêt et le sens de ces recherches. Deux autres peintres pourtant devaient assez vite se rallier à ce nouveau langage et s'engager totalement, sans souci de fausse originalité, dans la voie déjà ouverte.

Très pauvre, Juan Gris avait d'abord dû travailler pour des journaux illustrés. Lorsqu'en 1911 il put enfin peindre à son gré, il commença par s'attaquer au problème des effets de la lumière sur les objets ou les corps, puis s'achemina en 1912 vers un système de construction dans lequel des rayons lumineux obliques et parallèles donnent naissance à des formes rigides et épurées (Hommage à Picasso, Nature morte à la guitare, New York, M. o. M. A. ; Nature morte, Otterlo, Kröller-Müller). C'est vers le milieu de 1912 qu'il adopta enfin, selon sa propre expression, le cubisme « analytique », mais en l'adaptant à ses propres préoccupations. C'est ainsi que, s'il se soumet au principe de la multiplication des angles de vue, il conserve un caractère de plausibilité visuelle à chacun des aspects différents d'un objet et use

de couleurs franches et vives, indépendantes du « ton local », qu'il rend dès la fin de 1912 par l'introduction de fragments de matières diverses – bois, marbre, tapisserie, miroir –, soit imités (Les Trois Cartes, 1913, Berne, coll. Hermann Rupf ; Violon et gravure, 1913, New York, M. o. M. A. ; Violon et guitare, 1913, coll. Ralph F. Colin), soit collés (Construction : Guitare, 1912, Paris, musée Picasso). Très personnel, son langage fait en outre preuve d'un grand souci de rigueur plastique.

C'est l'influence de Picasso qui avait mené Gris au cubisme ; c'est celle de Braque qui y mena Louis Marcoussis. Celui-ci se montra toutefois moins original que Gris, plus « orthodoxe » en tout cas. Annoncée en 1912 par une série de gravures (Portraits de M. Grabowski, 1911, de M. Gazanion, 1911-1912 ; la Belle Martiniquaise, id.), sa période analytique se conforme entièrement à la technique de Picasso et de Braque (Nature morte au damier, 1912, Paris, M. N. A. M.). Si le Bar du port (1913) est d'une facture plus indépendante, c'est probablement le Musicien (1914, Washington, N. G., coll. Chester Dale) qui constitue néanmoins le point culminant de sa production d'avant-guerre, et l'on y discerne déjà ce caractère poétique beaucoup plus personnel qui se développera dans son oeuvre après 1920.

LE CUBISME SYNTHÉTIQUE. L'année 1913 va marquer un tournant important de l'histoire du cubisme. Ce n'est pas cette fois la technique qui va être remise en question, mais la façon de concevoir les rapports du sujet et de l'objet, en

un mot la méthode. En 1910, il s'agissait d'instaurer une vision inédite du monde en forgeant de nouveaux moyens d'expression ; il va s'agir maintenant d'une spéculation plus intellectuelle, portant sur la manière dont le peintre prend conscience des objets qu'il représente. Le passage se fit, au demeurant, sans aucune brusquerie.

Le cubisme analytique avait, il faut le dire, dangereusement sacrifié l'unité de l'objet à sa véridicité. En d'autres termes, il en donnait une image plus fidèle et plus complète, mais avait rompu son homogénéité. Il convenait donc de lui rendre sa cohésion interne. C'est Picasso, une nouvelle fois, qui le comprit le premier. Jusque-là, en effet, il effectuait une sorte de tri mental des qualités de l'objet en s'appuyant sur la constance des expériences effectuées. Or, au cours de l'année 1913, il s'aperçut qu'il n'était pas nécessaire d'observer les objets pour les reproduire et qu'il pouvait tout aussi bien, et même mieux, en fixer les attributs essentiels

dans une image a priori, à condition qu'elle soit issue d'une compréhension claire et logique de leur spécificité. Dès lors, il va s'élever intuitivement jusqu'à l'essence pour déterminer les caractères nécessaires d'un objet, ceux qui conditionnent son existence même et sans lesquels il ne serait point ce qu'il est, puis réunir ces attributs en une image unique qui en soit en quelque sorte l'essence plastique. La figure ainsi obtenue contiendra donc en puissance toutes les individuations possibles de cet objet. Pour ne prendre qu'un exemple, le verre de la Nature morte à la bouteille de marasquin (1914) n'est plus la réunion hétérogène de fragments de lignes de contour, mais l'équivalent plastique de l'essence d'un verre, c'est-à-dire d'un verre débarrassé de tout détail accidentel et réduit à l'essentiel.

La couleur, n'étant qu'un attribut variable, devient en conséquence indépendante de l'objet et se trouve ainsi libérée des servitudes du « ton local ». Après la grisaille de l'époque analytique, une oeuvre comme la Bouteille de Suze (1913, Saint Louis, Missouri, Washington University) semble, avec son étiquette rouge et ses bleus vifs, une fête des yeux. Quant aux papiers collés, ils ne disparaissent pas, mais deviennent des moyens d'expression spatiale.

L'évolution de Braque fut, à ce point de vue, plus lente que celle de Picasso. En 1913 et même au début de 1914, il s'intéresse lui aussi aux possibilités spatiales des papiers collés (le Courrier, 1913, Philadelphie, Museum of Art, coll. A. E. Gallatin ; Violette de Parme, 1914, Londres, coll. Edward Hulton), mais conserve généralement un certain esprit analytique. Dans quelques oeuvres, toutefois, il réduit à son tour les objets à leurs attributs permanents pour en donner des images plus hétérogènes que celles de Picasso, mais d'une remarquable pureté plastique et d'un grand intérêt du point de vue spatial (la Clarinette, 1913, coll. part. ; Aria de Bach, 1913-1914, id.). D'une rigueur plastique non moins admirable, les papiers collés que Gris exécute en 1914 (Nature morte aux roses, anc. coll. Gertrude Stein ; le Breakfast, New York, M. o. M. A. ; la Table, musée de Philadelphie, Museum of Art, coll. A. E. Gallatin) font en outre preuve de rares qualités d'harmonie et de poésie au sein d'une architecture toujours plus solide et méticuleusement

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

193

latin) font en outre preuve de rares qualités d'harmonie et de poésie au sein d'une architecture toujours plus solide et méticuleusement

ordonnée.

LES EXPOSANTS DE LA SALLE 41 AU SALON DES INDÉPENDANTS DE 1911. Si le cubisme créé par Picasso et Braque et pratiqué à leur suite par Gris et Marcoussis peut être considéré, au moins par commodité, comme une sorte d'orthodoxie de référence et reste la première manifestation du cubisme sur le plan chronologique, il est juste de dire qu'il comprend historiquement toute une série d'autres tendances, parfois proches, mais aussi très divergentes.

Par un curieux paradoxe, ce n'est d'ailleurs pas par ses premiers créateurs que le cubisme fut révélé au grand public, mais par d'autres peintres, qu'ils avaient, au demeurant, pour la plupart, assez largement influencés. Picasso et Braque, en effet, soucieux de travailler tranquillement, exposaient leurs oeuvres à la gal. Kahnweiler, encore peu connue à cette époque, et ne participaient pas aux Salons, qui, seuls, attiraient la foule des amateurs. L'événement eut lieu au Salon des indépendants de 1911, dans la salle 41, où se trouvaient réunies des oeuvres de Jean Metzinger, Albert Gleizes, Henri Le Fauconnier, Fernand Léger et Robert Delaunay. Encore qu'elles aient toutes indifféremment provoqué le scandale – comme celles que ces mêmes artistes (excepté Delaunay) allaient présenter au Salon d'automne de la même année –, elles étaient le fruit d'expériences souvent assez différentes et étaient loin d'avoir toutes une valeur égale.

Après avoir été directement influencé par le cubisme analytique de Picasso (Nu, Salon d'automne de 1910), Jean Metzinger pratiqua à partir de 1911 un cubisme plus cézannien, dans lequel domine une analyse très poussée des volumes (Deux Nus, 1910 ; le Goûter, 1911, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg), avant de passer à une analyse du sujet proprement dit combinant des angles de vue multiples à l'intérieur d'une savante composition (l'Oiseau bleu, 1913, Paris, musée d'Art moderne de la Ville ; la Danseuse au café, 1912 ; les Baigneuses, 1913, Philadelphie, Museum of Art). Son ami Albert Gleizes aborda le cubisme par une phase cézannienne moins austère et d'un style plus figuratif (l'Arbre, 1910 ; la Chasse, 1911 ; Portrait de Jacques Nayral, 1911), mais traversa une phase analytique assez analogue qu'il définissait lui-même comme « une analyse de l'image-sujet et du spectacle-sujet » (les Baigneuses, 1912, Paris, musée d'Art moderne de la Ville ; l'Homme au balcon, 1912, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg ; le Dépiquage des moissons, 1912, New York,

Guggenheim Museum ; Portrait de Figuière, 1913, musée de Lyon ; Femmes cousant, 1913, Otterlo, Kröller-Müller). Assez proche d'eux en esprit, Le Fauconnier s'intéressa aussi à l'étude des volumes, mais en fonction surtout de la lumière, créant une sorte d'impressionnisme cubiste assez personnel (Portrait de Paul Castiaux, 1910 ; l'Abondance, 1910-1911, La Haye,

Gemeentemuseum ; le Chasseur, 1912, New York, M. o. M. A.).

Infiniment plus originales, toutefois, se révélèrent les contributions de Léger et de Delaunay. Sous l'influence profonde et décisive de Cézanne, Léger commença par donner une place prépondérante à la forme, et plus spécialement aux volumes, comme dans la Couseuse ou les célèbres Nus dans la forêt de 1909-1910 (Otterlo, Kröller-Müller), dont il disait lui-même qu'ils « n'étaient qu'une bataille de volumes ». Terme qui n'était pas exagéré, car, en « déboîtant » ceux-ci avec violence, il conférait déjà à ses oeuvres un caractère résolument dynamique. C'est cette volonté de dynamisme qui le pousse, au début de 1911, à introduire dans ses toiles ses premiers « contrastes de formes » (la Noce, 1910-1911, Paris, M. N. A. M. ; les Fumeurs, 1911, New York, Guggenheim Museum ; la Femme en bleu, 1912, musée de Bâle), qui consistent alors à opposer de larges aplats, généralement sans signification réaliste, aux volumes déboîtés des personnages ou des objets représentés. La couleur, qui avait été jusque-là sacrifiée à la forme, réapparait en 1912, annonçant l'évolution que Léger va subir en 1913. « Quand j'ai bien tenu le volume comme je le voulais – expliquait-il –, j'ai commencé à placer les couleurs. » Et, en effet, ses oeuvres de 1913 et de 1914 présentent toutes des couleurs vives et éclatantes d'un dynamisme intense (Contrastes de formes, 1913, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg ; l'Escalier, 1913, Zurich, Kunsthaus ; Paysage, 1914 ; Femme en rouge et vert, 1914, Paris, M. N. A. M.). Mais Léger n'abandonne pour autant ni les volumes ni les contrastes purement formels, car pour lui c'est l'équilibre entre les lignes, les formes et les couleurs qui crée un état d'intensité plastique maximal d'où jaillit le dynamisme indispensable à toute représentation du monde moderne.

D'un tempérament très proche de celui de son ami Léger, Delaunay avait subi lui aussi, dès le début de 1909, l'influence de Cézanne (Autoportrait, Paris, M. N. A. M. ; nombreuses Études de fleurs), mais c'est l'étude de l'action de la lumière sur les formes qui va orienter son évolution et donner un caractère puissam-

ment original à son cubisme. Dans la série des Saint-Séverin (1909-1910, New York, Guggenheim Museum ; Philadelphie, Museum of Art ; Minneapolis, Inst. of Art), celle-ci courbe les lignes des piliers et brise celles de la voûte et du sol, cependant que, dans la série des Tour Eiffel (1909-1911, New York, Guggenheim Museum ; Bâle, K. M.), elle y brise carrément toutes les lignes et sépare les volumes en groupes isolés obéissant à des perspectives discordantes. Dans celle des Villes (1910-1911, Paris, M. N. A. M. ; New York, Guggenheim Museum), enfin, elle produit une véritable dissolution des formes. Toutes les recherches de cette période, que Delaunay appelait plus tard « destructive », se trouvent réunies dans son immense Ville de Paris (1910-1912, Paris, M. N. A. M.), vaste synthèse qui résume toutes les expériences antérieures et annonce, dans sa partie centrale, la construction par la couleur,

qui va devenir dès le milieu de 1912 le pivot de son oeuvre, ainsi qu'on le verra plus loin.

LES TENDANCES MODÉRÉES. Le cubisme répondait à un besoin général de renouvellement trop profond pour ne pas provoquer une crise de conscience chez beaucoup de jeunes peintres désireux de se libérer des contraintes anciennes sans pour autant adhérer totalement à l'esthétique cubiste. On connaît la phrase de Braque : « Pour moi, le cubisme, ou plutôt mon cubisme, est un moyen que j'ai créé à mon usage et dont le but fut surtout de mettre la peinture à la portée de mes dons » (Le Bulletin de la vie artistique, no 21, 1924). Il semble qu'on pourrait la mettre avec plus de justesse encore dans la bouche de Jacques Villon, de Roger de La Fresnaye ou d'André Lhote, qui, n'ayant pas créé le cubisme comme Braque, l'adaptèrent à leur tempérament.

Après avoir longtemps pratiqué le dessin d'illustration, Villon cherchait sa voie lorsque son frère, Marcel Duchamp, lui révéla le cubisme. Désireux justement de trouver une discipline constructive, il s'appliqua dès 1911 à l'étude des volumes, puis, en 1912, adopta un système de construction pyramidale dont il avait trouvé le principe dans les écrits de Léonard de Vinci (la Table servie ; Instruments de musique, Chicago, Art Inst), système qui ne l'empêchait point d'user très souvent de couleurs vives (Jeune Fille au piano, 1912 ; Jeune Fille, 1912, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg). Son but était avant tout de réaliser un ensemble harmonieux, aussi son cubisme fut-il volontairement sage et pondéré. Comme le fut également celui de La Fresnaye, qui, après avoir subi une forte influence de Cézanne (le

Cuirassier, 1910, Paris, M. N. A. M. ; Paysages de Meulan, 1911-1912), adopta certains procédés cubistes, comme celui des « passages » ou celui de la superposition des plans (Nature morte aux anges, 1912, Paris, musée d'Art moderne de la Ville ; Portrait d'Alice, 1912), sans toujours rompre pour autant avec la perspective et la figuration traditionnelles. En 1913, sous l'influence de Delaunay, il s'orienta vers un mode d'expression reposant principalement sur le pouvoir constructif de la couleur, qui lui permit de réaliser ses meilleures oeuvres (la Conquête de l'air, 1913, New York, M. o. M. A. ; nombreuses Natures mortes, 1913-1914 ; le 14-Juillet, 1914, Paris, M. N. A. M. ; l'Homme assis, 1914).

Adapter le style cubiste à la composition traditionnelle fut le dessein, avoué ou non, de plusieurs autres épigones du mouvement, dont André Lhote reste le principal représentant. Pour lui, il existait en effet des « invariants plastiques » (Parlons peinture, 1933) qui faisaient que toute découverte, tout nouveau procédé technique devait être soumis aux règles de la composition classique, conception qui n'était évidemment pas très différente de celle de l'académisme de l'école.

CUBISME ET MOUVEMENT. Si ces artistes n'osèrent pas ou ne voulurent pas adopter entièrement le langage cubiste en raison de leur attachement à la tradition, d'autres se contentèrent également de n'en retenir que certains aspects, non par crainte cette fois de rompre

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

194

totalément avec le passé, mais afin de pouvoir exprimer d'aunes valeurs plastiques qui leur étaient chères et que le cubisme orthodoxe avait négligées. Bien que les choses ne soient pas toujours si simples, on peut dire, pour clarifier l'étude, que deux grands problèmes vinrent remettre partiellement en question les données initiales et élargir l'horizon cubiste : celui du mouvement et celui de l'abstraction.

Le premier problème fut posé dès 1910 par les futuristes italiens, qui affirmèrent avec éclat par leurs oeuvres et par leurs divers manifestes la nature essentiellement dynamique du monde actuel. Convaincus qu'ils étaient les seuls peintres vraiment modernes, ils accusaient les cubistes de toutes tendances de pétrifier leur art dans le statisme « avec un

acharnement passéiste », oubliant par ailleurs qu'ils leur devaient une grande part de leurs procédés techniques, ce que Gino Severini devait finalement reconnaître plus tard (Jacques Maritain, G. S., N. R. F., Paris, 1960). En dépit de cette relative hostilité qui fit naître de nombreuses polémiques, peu de cubistes restèrent totalement indifférents aux propositions futuristes, et certains même devaient en subir plus ou moins passagèrement l'influence. Ce fut le cas en particulier de La Fresnaye (2e version de l'Artillerie, 1912), qui s'interrogea un temps sur la voie à suivre, et de Jacques Villon (Soldats en marche, 1913, Paris, M. N. A. M.), qui en conserva un certain sens du rythme (l'Équilibriste, 1913-1914, Columbus, Gal. of Fine Arts). Léger et Delaunay, de leur côté, cherchaient à créer une vision franchement dynamique, mais au moyen de la couleur pure. Cependant, le peintre cubiste qui fut le plus proche de l'esthétique des futuristes fut sûrement Marcel Duchamp.

Le cubisme de Duchamp était déjà fort original. Tirant un parti nouveau de la multiplication des angles de vue et de la dissociation de la forme et de la couleur du cubisme analytique, il s'était surtout intéressé dès 1911 au problème des transparences et de leurs possibilités plastiques (Portrait de joueurs d'échecs, 1911, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg). Avec le Jeune Homme triste dans un train (1911, Venise, coll. Peggy Guggenheim) et le Nu descendant un escalier (1re version, 1911, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg), il aborda de plein front le problème de l'expression du mouvement, la deuxième version du Nu (1912, id.), plus abstraite que la précédente, provoquant d'ailleurs un grand scandale au fameux Armory Show américain de 1913. Il ne cherchait pas, il est vrai, à représenter le mouvement d'un corps, mais, disait-il, les diverses positions statiques d'un corps en mouvement. Aussi ne matérialisait-il pas le mouvement, mais le suggérait-il par la représentation abstraite de ses conséquences, dépassant par là l'approche du futurisme, qui restait en fait beaucoup plus naturaliste.

CUBISME ET ABSTRACTION. Le problème des rapports entre le cubisme et la non-figuration (ou l'abstraction, pour employer le terme le plus couramment utilisé), vu avec le recul, paraît relativement simple. À l'époque, il ne l'était pas, et ces deux modes d'expres-

sion se confondaient ou s'opposaient sans que personne songe à tracer nettement une limite entre eux. Isolant certains éléments d'un tout, le cubisme était abstrait, mais il n'était pas pour

autant non figuratif au sens réel du terme. Résolument réaliste, mais s'opposant à la figuration traditionnelle, il proposait une représentation nouvelle de la nature qui, sans obéir à la vision optique conventionnelle, n'en continuait pas moins à rendre compte objectivement du monde extérieur. Toutefois, certains artistes, rangés à l'époque sous la bannière du cubisme ou qui reconnurent par la suite lui devoir quelque chose, n'hésitèrent pas pour leur part à rejeter toute allusion à la réalité extérieure.

Parti du cubisme, dont il subit longuement l'influence à partir de 1911, Mondrian devait finalement l'abandonner après la guerre pour développer « l'abstraction vers son but ultime, l'expression de la réalité pure » (*Plastic Art and Pure Plastic Art*, Wintenborn, New York, 1947), mais, avant lui, deux autres artistes proches du cubisme s'étaient déjà tournés vers la non-figuration : František Kupka, qui, dès 1912, s'attacha surtout à rendre l'espace au moyen de plans et d'harmonies colorées (*Plans verticaux*, *Amorpha*, 1912, Paris, M. N. A. M.) ou de lignes et d'arabesques, et Francis Picabia, qui, persuadé que les apparences du monde visible ne possèdent qu'une valeur relative, préféra les recréer au gré de sa fantaisie. Après s'être livré à une étude déjà fort abstraite du volume (*la Procession à Séville*, 1912, coll. part. ; *Danses à la source*, 1912, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg), Picabia se dirigea dès 1913, avec des œuvres comme *Udnie* (Paris, M. N. A. M.), *Edtaonisl* (Chicago, Art Inst.) ou *Catch as catch can* (Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg), vers un art d'invention pure, n'obéissant plus qu'aux lois de son imagination.

Mais, de tous les cubistes figurant parmi les pionniers de l'art abstrait, c'est sûrement Robert Delaunay qui apporta la solution la plus remarquable et la plus féconde. Dès la seconde moitié de 1912, avec la série des *Fenêtres* (Paris, M. N. A. M. ; New York, Guggenheim Museum), il eut l'idée d'une peinture qui ne tiendrait techniquement que des contrastes de couleurs et dans laquelle la couleur serait à la fois « forme et sujet », c'est-à-dire dans laquelle le sujet n'aurait plus d'importance ou disparaîtrait tout à fait, comme dans le *Disque* (1912, Madison, Conn., coll. Tremaine) ou les *Formes circulaires* (1912-1913, New York, M. o. M. A. ; Amsterdam, Stedelijk Museum). L'essentiel pour lui n'était pas de délivrer le tableau de toute référence visuelle à la nature, mais d'adopter une technique « antidescriptive ». Le pouvoir dynamique de la couleur lui permettait, d'autre part, d'apporter une solution originale au problème du mouvement en

créant, par un contraste judicieux des couleurs, des vibrations plus ou moins rapides, qu'il pouvait contrôler à son gré.

L'ÉCLATEMENT DU CUBISME. La Première Guerre mondiale devait mettre brutalement un terme aux activités de la plupart des cubistes. Braque, Léger, Metzinger, Gleizes, Villon et Lhote sont mobilisés. La Fresnaye,

réformé, et Marcoussis, de nationalité polonaise, s'engagent.

Plusieurs d'entre eux, certes, seront plus ou moins rapidement réformés et retravailleront avant la fin du conflit ; de nouvelles recrues, d'autre part, comme Hayden, Valmier ou Maria Blanchard, adopteront plus ou moins complètement le langage cubiste, mais rien ne sera plus comme avant.

Picasso, Gris et Delaunay continuent, il est vrai, dans les voies précédemment tracées, mais, dès 1917, Picasso lui-même donne l'exemple de l'infidélité au cubisme (rideau de Parade, Paris, M. N. A. M.), suivi quelques années plus tard par Metzinger, Herbin et La Fresnaye, qui reviennent, eux, carrément à des formules résolument figuratives, cependant que Gino Severini, le plus cubiste des futuristes, se renie publiquement en publiant Du Cubisme au Classicisme (J. Povolozky, Paris, 1921), violente critique des procédés modernes. D'autres, enfin, s'engagent dans des directions différentes : Duchamp et Picabia évoluent vers le Dadaïsme, Mondrian vers l'abstraction totale, Fernand Léger, Georges Braque, Marcoussis, Gleizes, Le Fauconnier et Villon vers des modes d'expression beaucoup plus nettement personnalisés. Seul Juan Gris restera, tout en évoluant bien sûr, absolument fidèle au cubisme, qu'il mènera en quelque sorte à son point d'achèvement. Si bien qu'il ne semble pas exagéré de dire que, s'il se crée encore des oeuvres cubistes après la guerre, le cubisme est cependant pratiquement terminé en tant que mouvement historique.

CUCCHI Enzo, peintre italien

(Morra d'Alba, près d'Ancône, 1950).

Cucchi entame une carrière artistique à l'âge de 18 ans après avoir remporté le premier prix dans une exposition de groupe à Ancône. Il fréquente épisodiquement l'académie Maccarata, période d'expérimentation dans la lignée de l'art conceptuel, et travaille comme restaurateur. La galerie Incontri Internazionali d'Arte à Rome accueille sa première exposition per-

sonnelle, « *Ritratto di casa* » (1977). L'année suivante, il rencontre la plupart des artistes de la « trans-avant-garde » à l'occasion de son exposition « *Mare Mediterraneo* » à la galerie de Crescenzo à Rome. Depuis, l'oeuvre de Cucchi jouit d'une renommée internationale croissante à la faveur des expositions que lui consacrent les plus importants musées européens, ainsi que le Guggenheim Museum (1986, New York). Son art fait recours fréquemment à des citations puisées dans l'art italien. Son oeuvre peint, en général, ménage des espaces, respirations qui contrastent avec une violence de l'expression, exécutée dans une facture épaisse. Il incorpore par moment des matières diverses dans ses tableaux et s'intéresse aux légendes. Sa création comprend également une oeuvre dessinée importante, des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

195

photographies rehaussées d'encre et des réalisations communes avec Sandro Chia.

CUECO Henri, peintre français

(Uzerche 1929).

Voué à la peinture par son père, Cueco se forme dans l'isolement avant qu'un séjour à Paris, de 1947 à 1952, ne le mette en contact, à la Ruche, avec les peintres du retour au réalisme. Du paysage et de la nature morte cézariennes, son travail va évoluer, en 1962-1964, avec le thème de la Femme nue à travers les branches, vers des recherches formelles qui le préparent au contact avec le pop'art en 1965 (séries des « Salles de bains »). Fixé à Paris en 1966, il définit son répertoire (silhouettes, aplats) avec une suite de petits formats sur le thème de la violence sexuelle.

Actif au Salon de la Jeune Peinture depuis 1952, Cueco y trouve un terrain d'expériences collectives insistant sur le critère de lisibilité, s'exprimant, en 1968, avec la Salle rouge pour le Viêt-nam et la participation à l'atelier de sériographie des Beaux-Arts. Le politique placé au coeur de la peinture risquant de la voiler, une nouvelle expérience est tentée en 1971 avec la Coopérative des Malassis (Gabrielle Russier, l'Appartemensonge, le Grand Méchoui).

En 1972-1973 apparaissent des thèmes moins volontaristes mais où paysages et animaux disent l'idylle du temps d'après les maîtres

(l'Escalade, 1973-1974, F. R. A. C., Limousin). L'année suivante, Cueco ne se consacre qu'au dessin. En 1976, le thème de l'herbe jaillit dans son oeuvre et devient exclusif dans les grandes peintures sur papiers qu'il réalise depuis ce nouveau départ. Le musée de Cholet lui a consacré une exposition, les Chiens, en 1996.

CUIR.

Peau de certains animaux qui, une fois tannée et préparée, peut servir de support pictural. Le vélin et le parchemin des manuscrits sont des cuirs spécialement préparés. Lorsque le cuir est employé pour recouvrir un mur ou un meuble, il est presque toujours peint. Au Moyen Âge, les peintres selliers étaient spécialisés dans la peinture des harnais et des masques. Le cuir est parfois tendu sur un châssis de bois et traité alors comme une toile.

Les peintures totémiques exécutées sur peaux de bêtes par les Inuit et les Indiens d'Amérique entrent également dans la catégorie des peintures sur cuir.

Ce terme désigne aussi l'entourage d'un cartouche rappelant un morceau de cuir découpé et contourné en volute. Ce motif décoratif est surtout utilisé au XVIe et au début du XVIIe s. dans la gravure et le décor mural, notamment en France.

CUIVRE.

Métal jaune ou rouge, parfois utilisé en plaque ou en panneaux, pour servir de support à une peinture.

Dès le XVIe s., le cuivre a été souvent employé à la place du bois pour les tableaux de chevalet de petit format. Support présentant une surface très lisse et uniforme, il n'absorbe pas les pigments et n'exige aucune préparation.

Il connut une grande vogue aux XVIe et XVIIe s., surtout en Flandres (Bruegel de Velours, Franken) ; son utilisation se poursuivit, avec moins de succès toutefois, aux XVIIIe et XIXe siècles. Les tableaux sur cuivre n'offrent que des formats réduits, et de ce fait ne furent employés que pour des études, des scènes de genre, des petits paysages (Elsheimer, en Allemagne), des scènes religieuses ou des fleurs. L'absence de préparation et la nature lisse de la surface ne permettent l'application que d'une faible pellicule de couleur, qui joue le rôle de protecteur du support. Les agents de nature biologique ne peuvent pénétrer à travers le cuivre, mais il arrive que le vert-de-gris noircisse et

« mange » les couleurs ; les accidents mécaniques, – enfoncement ou pliure –, entraînent un écaillage de la couche picturale, pratiquement irréparable.

En gravure, le cuivre est le métal le plus souvent employé. Il est le complément indispensable du burin et de la pointe sèche, et est excellent pour tous les procédés de l'eau-forte.

CUIXART Modest, peintre espagnol

(Barcelone 1925).

En 1941 il commence des études de médecine à l'université de Barcelone. Il se consacre entièrement à la peinture vers 1946-1947 et participe à la fondation du groupe Dau Al Set et au premier Salon d'octobre (Barcelone, 1948). Sa peinture consiste alors en une pâte épaisse et colorée, creusée de graphismes multiples et d'incisions (Lineus escriba, 1948). Cuixart s'intéresse par la suite à toutes sortes de techniques (craquelures de pâtes vernies, empreintes, incorporations de corps étrangers, tissus, limailles, plomb, dans la lignée de l'Informel) ainsi que de matériaux plastiques, qui donnent parfois à ses oeuvres des reliefs importants (Hébraïque, 1956). À partir de 1951, il fait différents voyages à Paris et à Lyon, expose à Barcelone en 1955, à Lyon, où il travaille souvent, en 1956, et à Paris en 1958 (gal. Drouin).

Essentiellement peintre de la « matière », Cuixart fut l'un des premiers à utiliser les nouvelles peintures plastiques à séchage rapide, qui permettent, sans couler, des effets de reliefs ou d'écriture, dans les tons brun sombre, vieil or ou vieil argent. Le cercle, la spirale, la coulée dirigée, les formes concentriques constituent les éléments essentiels de son style. Peu à peu, cependant, une certaine figuration renaît, à travers ce que J. Eduardo Cirlo nomme « transinformalisme », avec l'exposition Sept Personnages d'exorcisme (Paris, gal. René Drouin, 1962). Depuis lors, l'artiste a réintroduit dans sa peinture des formes et des figures d'inspiration surréaliste dont la technique très précise s'allie parfois à l'ancienne manière (Surc., 1964), sous la désignation de « *realismo pictórico actual* ». Cuixart est représenté dans les musées d'Espagne (musée de Cuenca), à l'étranger (São Paulo, M. A. C.).

CUYP (les), peintres néerlandais.

Jacob Gerritsz (Dordrecht 1594 - id. 1651 /1652). Fils du peintre sur verre Gerrit Gerritsz, il fut l'élève de Bloemaert à Utrecht et travailla à Dordrecht, à l'exception d'un

court séjour à Amsterdam v. 1625 (son inscription à la gilde de Dordrecht remonte à 1617). Sa spécialité fut le portrait, où il fit merveille par sa scrupuleuse véracité psychologique comme par la sobriété d'une palette très distinguée, volontairement limitée à des noirs, à des blancs et à des gris pleins de transparence comme il s'en trouve nécessairement chez un contemporain de Van Goyen. De sa formation utrechtaise, il a gardé le motif bucolique de groupes d'enfants jouant avec des animaux (chèvres ou agneaux) : les Deux Enfants du W. R. M. de Cologne (1638), la Pastorale signée du musée de Montauban en donnant de fort savoureux exemples et mêlent le naturalisme rustique le plus littéral, sinon même un peu ridicule, à un paysage vaporeux d'une grande finesse et à un coloris délicat. Il a peint ou dessiné aussi quelques tableaux d'histoire et de belles études d'animaux (Bruxelles, M. R. B. A.).

Benjamin (Dordrecht 1612 - id. 1652). Demi-frère et élève de Jacob, il appartient pourtant au courant rembranesque par ses effets de lumière intenses et féériques, une écriture pleine de virtuosité et sa prédilection pour une chaude harmonie de tons bruns et gris rehaussés de quelques beaux accents de lumière dorée. Membre de la gilde de Dordrecht depuis 1631, Benjamin est signalé à La Haye en 1643, mais paraît avoir surtout travaillé à Dordrecht, où il était revenu dès 1644. Ses sujets sont tantôt religieux, notamment des Adorations des bergers, dont un assez bel exemple se trouve au musée de Bordeaux, tantôt rustiques et proches de ceux des Van Ostade (intérieurs de caves ou de granges souvent agrémentés de scènes bibliques). On connaît enfin de Benjamin Cuyp quelques paysages et combats de cavalerie.

Aelbert (Dordrecht 1620 - id. 1691). Fils de Jacob, notable de la ville de Dordrecht, il occupa à plusieurs reprises les fonctions de « régent ». Il a peint surtout des paysages, mais aussi des scènes bibliques, des natures mortes avec des oiseaux et des portraits (Rijksmuseum, Louvre). La diversité des genres qu'il pratiqua s'explique par le fait qu'il vivait dans une petite ville de province où les habitants, comme ce fut le cas dans les grandes villes hollandaises au XVIIe s., ne pouvaient recourir à des peintres spécialisés dans chaque genre. Il en était de même pour Hendrick ten Over, qui demeurait à Zwolle, localité encore plus isolée.

Les sources écrites ne révèlent pas que Cuyp ait jamais quitté la ville de Dordrecht. Cependant, il a peint des vues de Delft, de Nimègue (Woburn Abbey, coll. du duc de Bedford ; Indianapolis, Herron Art Museum) et d'Utrecht, ce qui laisse supposer qu'il s'est déplacé. Son père, Jacob Gerritsz, s'était formé chez Abraham Bloemaert, à Utrecht ; l'influence du style utrechttois étant évidente chez son fils, celui-ci doit aussi avoir vécu assez longtemps à Utrecht, probablement de 1645 à 1650 (comme pourrait en témoigner le Paysage de la région d'Utrecht du musée de Strasbourg). Il

downloadModeText.vue.download 197 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

196

débute en peignant à grandes touches des paysages peu compliqués, d'un coloris jaune-brun très nuancé, selon un procédé étroitement apparenté à celui de Jan Van Goyen, qui, v. 1640, jouissait d'une grande vogue en Hollande. Peu après, Cuyp se mit à modeler plus subtilement les animaux et les plantes de ses tableaux, et l'effet naturel de la lumière solaire commença à attirer son attention. Son oeuvre offre alors bien des analogies avec les représentations de volailles du peintre utrechttois Gijsbert d'Hondecoeter. L'importance donnée à la lumière naturelle était d'ailleurs une tradition depuis Cornelis Van Poelenburgh, qui avait voyagé en Italie et qui y avait élaboré une technique nouvelle pour rendre la clarté vive et chaude du Midi. Son influence indirecte sur Cuyp est évidente au cours de cette période. Cuyp a été surtout un grand admirateur de Jan Both, rentré à Utrecht en 1641 après un voyage en Italie. Il lui emprunte ce ton chaud et doré de

ses tableaux, les points lumineux qui éclairent les troncs d'arbre et les tiges des plantes.

Si, auparavant, Cuyp composait ses paysages à l'aide de petits motifs, dès lors, suivant l'exemple de Both, il donne un rythme plus ample à sa composition en y introduisant de hautes collines et de grands arbres. Cependant, sa touche est plus large, plus décorative que celle de Both, et chez lui les détails sont moins fins. Ses personnages (souvent des portraits) et ses animaux, aux proportions exagérées, sont assez lourds et présentent des traits hypertrophiés. En même temps, ils sont caractérisés par une immobilité qui donne à ses tableaux un calme monumental. La perspective accentue encore cet effet massif des animaux et des

personnages : le peintre se place en contrebas et obliquement devant ses sujets, qui détachent sur le ciel leurs silhouettes robustes. Ses meilleurs paysages rayonnent de soleil et il en émane une fluidité sereine. Le plus souvent, il prend comme sujets des sites vallonnés où figurent des bergers et des animaux (Louvre et Cologne, W. R. M.), mais il a peint de la

même manière une série de vues de rivières lentes, telle la Meuse à Dordrecht (Metropolitan Museum ; Toledo, Ohio, Museum of Art ; Londres, N. G. et Wallace Coll.), et quelques paysages d'hiver.

Après 1650, Aelbert Cuyp n'a guère daté ses oeuvres et ne semble pas avoir beaucoup évolué. Si l'on se réfère aux costumes de ses personnages, on peut présumer qu'après 1670 l'artiste a cessé, ou presque, de peindre. On constate des différences sensibles de qualité dans sa production. Ses toiles se trouvent presque toutes en Angleterre, où Cuyp fut redécouvert à partir de 1750, après avoir été oublié pendant une centaine d'années ; c'est alors que d'habiles marchands les recherchèrent en Hollande, pour les vendre en Angleterre (importantes séries dans des coll. part. et à Londres, N. G. et Wallace Coll.). À la suite de ce regain d'intérêt, bien des tableaux étrangers au style de Cuyp lui ont été attribués et portent même sa signature.

downloadModeText.vue.download 198 sur 964

DADA.

Mouvement intellectuel, d'essence subversive, qui prit naissance simultanément aux États-Unis et en Suisse, et rayonna à travers l'Europe, avec des fortunes diverses, de 1915 à 1924 environ.

Issu d'une révolte générale contre la société bourgeoise et ses manifestations littéraires et artistiques, Dada cherchait à les tourner en dérision et à les détruire au profit d'une libération totale de l'individu, poussée jusqu'à des débordements cocasses et agressifs. Le terme même de « dada », selon des traditions non vérifiées et contradictoires, aurait été trouvé en 1916 par hasard, dans un dictionnaire, par les fondateurs du mouvement à Zurich. Sans être adopté par tous ceux qui relèvent de ce phénomène, il en est venu à désigner celui-ci dans son ensemble, bien que le caractère illogique et mystificateur de Dada se prête mal aux définitions historiques.

L'histoire intellectuelle des années qui précèdent Dada ne manque pas de mouvements

présageant sa volonté de subversion et son appel aux libertés individuelles. Le symbolisme pouvait le préfigurer par son esprit « décadent » et parfois même « fumiste », ses essais de désintégration du langage, les aventures à demi légendaires de Lautréamont et de Rimbaud, dont le fameux « silence » fut interprété comme une manifestation dadaïste avant la lettre. Toutefois, si ces mouvements cherchaient à détruire une esthétique, c'était pour lui en substituer une autre. Dada, en revanche, combat toute esthétique volontaire pour n'accepter que des oeuvres issues de la spontanéité créatrice, ou, selon la formule d'Arp, « données par les lois du hasard ».

NEW YORK. C'est donc au commencement de l'aventure, avant même qu'elle ne porte un nom, qu'il faut chercher l'origine de Dada, avec l'arrivée à New York, en juin 1915, des peintres français Marcel Duchamp et Francis Picabia. Ces derniers avaient déjà fait scandale à l'Armory Show de 1913 par des toiles représentatives des tendances modernes les plus audacieuses. L'atmosphère cosmopolite et frondeuse de l'avant-garde new-yorkaise leur

D

offrait un terrain propice à la subversion totale qu'ils entreprenaient, le premier avec un tempérament méthodique et spéculatif, mélange de cocasse et de gravité, le second en suivant les impulsions d'une imagination mobile, fertile, qui survivra même à l'expérience dadaïste. Leurs comparses américains évoluent autour des cénacles d'avant-garde, animés notamment par Alfred Stieglitz, photographe, directeur de galeries, fondateur de l'Armory Show, et W. C. Arensberg, mécène et collectionneur aux goûts hardis. C'est dans ce milieu, dont le nihilisme ne saurait cacher la culture, que Duchamp élabore son « Grand Verre » (la Mariée mise à nu par ses célibataires, même, Philadelphie, Museum of Art) et Picabia ses toiles mécanomorphes, soeurs des ready-mades de Duchamp, où tantôt d'absurdes machines, tantôt des objets usuels sont impertinemment promus à la « dignité d'objets d'art ». Ces innovations scandaleuses sont diffusées par la revue 291, émanant du groupe Stieglitz, et recueillies et imitées, par Man Ray notamment. Le véritable « manifeste » du mouvement new-yorkais est, en 1917, l'exposition de la Grand Central Gallery, où Duchamp, alias Richard Mutt, se voit refuser un urinoir intitulé Fountain. Peu après, Picabia fit paraître à New York la revue 391, qu'il avait fondée à Barcelone et où il faisait le procès de l'art et l'éloge de l'expérience vécue. Mais, avec le départ de Picabia pour

l'Europe, le groupe commença à se désagréger, malgré les efforts de Man Ray et de Katherine Dreier, qui tenta de prendre la relève de Stieglitz et d'Arensberg. Ainsi fut fondée la Société anonyme (mars 1920), dont les collections appartiennent aujourd'hui à l'université Yale (New Haven, Connect.). Duchamp part à son tour pour la France en mai 1921, et l'on peut alors considérer comme achevé l'épisode new-yorkais de Dada.

ZÜRICH. Peut-on d'ailleurs proprement parler de Dada à New York ? Les expériences de Duchamp et de Picabia précédèrent en fait le « baptême » du mouvement à Zurich. Cette cité bourgeoise était devenue à la faveur de la guerre le refuge d'agitateurs et de déserteurs venus de tous les horizons, parmi lesquels les

poètes Richard Hülsenbeck (suisse), Hugo Ball (allemand), Tristan Tzara (roumain) et les peintres Hans Arp (alsacien) et Marcel Janco (roumain). Réunis par des circonstances mal connues, ils se manifestent au début de 1916 par la fondation du Cabaret Voltaire, dont ils font leur quartier général et où, au cours de soirées d'hystérie spontanée ou méthodiquement hystériques, ils organisent l'apocalypse des valeurs morales et esthétiques reconnues. C'est alors que le mouvement prend le nom de Dada. Il ne cherche pas seulement à détruire, mais au fond à retrouver dans la création une spontanéité qu'il estime perdue. Cette recherche inspire des textes « bruitistes », « sonores » ou « simultanés » qui consomment la désintégration du langage. Dans le domaine des arts plastiques, ce sont les principes de composition, les formes mêmes qui se dissolvent, abandonnés au hasard, avec les collages et les reliefs d'Arp, de Sophie Taeuber et de Janco, et les « schado graphies » (impressions directes sur plaques sensibles de Christian Schad). La différence entre ces produits du Dadaïsme et ceux de l'abstraction allemande contemporaine tient au fait que l'abstraction des premiers ne se veut pas concertée. Il en va de même des collages, technique déjà utilisée par les cubistes. S'il rejetait tout enseignement, Dada n'en faisait pas moins école, et Tzara, surtout après le départ définitif d'Hugo Ball, en juin 1917, s'y employa activement. À Paris, en Italie, en Allemagne, les cénacles d'avant-garde sont inondés par ses soins de revues, de circulaires et de manifestes. En 1918, Picabia entra en rapport avec Tzara et développa l'activité plastique du mouvement de Zurich, jusqu'alors surtout littéraire. L'expansion du Dadaïsme se poursuit vers l'Allemagne – où il connaît, à Berlin, à Cologne et à Hanovre, quelques-uns de ses plus remarquables avatars plastiques –

et vers Paris.

BERLIN. L'animateur du Dadaïsme berlinois fut Hülßenbeck, venu en février 1917 apporter l'exemple de Zurich. Le groupe, où figurent les poètes Raoul Hausmann, puis Franz Jung, se manifeste surtout à partir de 1918. D'abord purement littéraire, il prend au

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

198

cours de l'été une nette coloration politique dans l'effervescence de l'Allemagne vaincue, et il fait aussi de nouveaux adeptes. Le plus remarquable d'entre eux est le dessinateur et peintre George Grosz, qui a laissé une chronique virulente de la bourgeoisie et de l'armée allemandes. Ses caricatures demeurent réalistes, mais elles participent bien de l'esprit de subversion propre à Dada (Gegensätze, v. 1917, Stuttgart, Staatsgal.). Plus proches des expériences zurichoises sont les « photo-montages » de Hausmann et de sa maîtresse, Hannah Höch (Schnitt mit dem Küchenmesser, 1919, Berlin, N. G.), ceux de John Heartfield, de George Grosz et de Wieland Herzfelde. Appliquées à la typographie, les techniques d'assemblage chères aux dadaïstes berlinois produisent des oeuvres bien spécifiques de la plastique dadaïste. Celle-ci se manifeste aussi bien chez des peintres tels qu'Otto Dix, Otto Van Rees, les frères Schlichter, Serge Charchoune et surtout Hans Richter. Ceux-ci ne se laissent pas annexer, malgré certaines tentatives faites par des mouvements voisins, comme le Bauhaus et le constructivisme, et leur activité s'engage de plus en plus dans le combat politique. En juin 1920, une vaste foire dada rassemble à Berlin les oeuvres du Dadaïsme international ; mais le mouvement ne tarde pas à se désagréger.

COLOGNE. À Cologne, Dada naquit de l'amitié de ses deux plus purs génies plastiques, Hans Arp et Max Ernst. Ce dernier avait pris part, en 1918-1919, au mouvement communiste en compagnie du peintre-poète J. T. Baargeld. Puis, sans doute sous l'impulsion d'Arp, revenu de Zurich, il s'oriente vers une activité plus purement artistique (revues Der Ventilator, 1919, et Die Schammade, 1920). De là datent les astucieux et troublants collages d'Ernst, les « configurations » légères d'Arp, les « fatagagas » dus à la trinité colonaise réunie en une seule « Centrale W/3 », autour de laquelle gravitent des artistes comme Heinrich et Angelica Hörle, et Frank W. Seiwert.

En avril 1920, Dada organise son apothéose à Cologne par une exposition bruyante et scandaleuse à la brasserie Winter, qui entraîne l'intervention de la police et la dissolution brutale du mouvement.

HANOVRE. Le mouvement Dada de Hanovre se limite à l'activité du seul Kurt Schwitters, à partir de 1918. Schwitters abandonne alors la peinture figurative pour élaborer sa technique originale consistant à assembler de vulgaires détritrus selon des combinaisons d'une haute qualité plastique et poétique. L'initiative est toujours laissée au hasard, mais l'imagination harmonieuse et ingénue est bien propre à Schwitters. Celui-ci, du reste, ne se laisse pas annexer pleinement par Dada. Il donne à son mouvement le nom de « Merz » et poursuit une carrière autonome et personnelle, allant jusqu'à transformer sa maison en un gigantesque assemblage, le Merzbau.

PARIS. Au mouvement Dada de Paris préside la rencontre d'avant-gardes locales et de transfuges des mouvements américain, Zurichois et allemand (Picabia, Tzara, Ernst). L'impulsion décisive provient du groupe constitué

autour de la revue Littérature, fondée par les futurs surréalistes. Lancé par l'arrivée de Picabia (1919), puis de Tzara (1920), culminant en 1920, relancé en 1921, le mouvement parisien va bientôt se scinder en deux tendances antagonistes : l'une, dominée par Tzara, reste fidèle à l'esprit de Zurich ; l'autre, sous la direction de Breton, annonce le surréalisme par son exigence de sérieux et de méthode. Dada s'effondrera en 1922, mais quelques manifestations plastiques s'imposent auparavant à l'attention. Un essai de jonction avec la Section d'or échoue en 1920. La même année, les dadaïstes trouvent une galerie accueillante, Au Sans Pareil, qui expose, sans grand succès, Picabia puis Ribemont-Dessaignes. Plus importantes sont, au cours de la « grande saison dada de 1921 », les expositions de Picabia et d'Ernst, venu à Paris, qui présente « peinto-peintures » et « fata-gagas ». En juin 1922, un « Salon dada », galerie Montaigne, réunit la plupart des protagonistes, à l'exception (il est vrai capitale) de Picabia et de Duchamp.

D'autres pays s'étaient laissé gagner par des ramifications secondaires, mal connues, souvent mêlées aux avant-gardes locales : en Hollande, Theo Van Doesburg, alias I. K. Bonset, mêle étroitement Dada et De Stijl ; en Roumanie, patrie de Tzara et de Janco, ce dernier se rapproche du constructivisme ; en Italie, quelques futuristes se laissent séduire par

Dada. L'épisode définitif ne se situe pas moins à Paris, lorsqu'au « Congrès de Paris », organisé par Breton en 1922, Dada s'effondre sous la poussée du surréalisme naissant. En considérant le mouvement Dada d'un point de vue surtout littéraire, on oublie souvent le rôle qu'y ont joué les artistes. Non seulement les noyaux dadaïstes de Cologne et de Hanovre furent presque purement plastiques, mais les promoteurs essentiels, Picabia et Duchamp, étaient des peintres. Surtout, l'expérience dadaïste a fortement contribué à infléchir l'inspiration d'artistes aussi importants qu'Ernst, Schwitters et Arp. Ceux-ci, au-delà de l'esprit de subversion qui faisait rejeter toute manifestation d'art par les dadaïstes orthodoxes, avaient trouvé dans l'effervescence d'idées suscitée par Dada une beauté nouvelle, une véritable poétique, dominée par les sollicitations du hasard et de l'inconscient, et promise à une riche fortune.

DADD Richard, peintre britannique

(Chatham, Kent, 1819 - Londres 1887).

Il fut élève de la Royal Academy dans les années 1830 et l'un des membres fondateurs de la Clique. Artiste à l'imagination très vive et dont on pouvait beaucoup attendre (Titania dormant, 1841, Louvre), il devint fou et assassina son père après un voyage en Grèce et au Moyen-Orient, en 1842-1843. Interné en 1844, il continua à peindre, encouragé par les médecins qui le soignaient. Il exécuta ainsi des oeuvres d'une étrange complexité et d'une minutie extrême, qui étaient pratiquement inconnues de ses contemporains et dont le précoce surréalisme enchante aujourd'hui : Obéron et Titania (1854-1858, coll. part.), The Fairy-Feller's Master Stroke (1855-1864, Londres, Tate Gal.). On lui attribue aussi d'étonnantes

aquarelles, pour la plupart dans des coll. part. britanniques, dont un ensemble, exécuté entre 1853 et 1857, a pour sujet l'illustration des passions (25 pièces conservées). Une exposition rétrospective tenue à Londres en 1974 (Tate Gal.) a fait le point des connaissances sur l'artiste.

DADDI Bernardo, peintre italien

(Florence v. 1300 - id. 1348).

Inscrit en 1327 au registre de la corporation des « Medici e Speziali », il est conseiller de la compagnie de Saint-Luc en 1339. Il a signé et daté de nombreuses oeuvres entre 1328 et 1348 (il est mort avant le 18 août de cette année).

Dans la première d'entre elles, le triptyque avec la Vierge à l'Enfant entre les saints Matthieu et Nicolas (Offices) signé et daté de 1328, et dans les fresques représentant le Martyre de saint Étienne et celui de saint Laurent (Florence, S. Croce, Chapelle Pulci-Berardi), il montre une vivacité narrative incontestable, malgré une composition désordonnée et une palette aride qui ne reflète encore rien des effets chromatiques alors recherchés par Giotto et ses disciples les plus doués. En fait, le niveau de ses qualités se rapproche davantage de celui d'artistes mineurs comme Jacopo di Casentino ou le Maître de la Chapelle de Saint-Nicolas d'Assise que de celui de Maso di Banco, de Pietro ou d'Ambrogio Lorenzetti. Pourtant, dans le petit triptyque, très raffiné, du Bigallo (Florence, 1333), composé notamment de la Vierge à l'Enfant sur un trône avec des donateurs, des anges et des saints, d'une Nativité et d'une Crucifixion, il fait preuve d'une assimilation plus profonde des éléments stylistiques de la dernière période de l'atelier de Giotto (probablement de retour de Naples, précisément cette même année). On y retrouve en effet comme des échos du goût pictural analytique et de la subtile tendance au Gothique de Giotto à l'époque du Polyptyque Stefaneschi ainsi que de la nouvelle ampleur de l'organisation spatiale de Maso di Banco. À ce moment de son évolution stylistique, Bernardo Daddi semble avoir déjà dépassé la première phase du Maître de San Martino alla Palma.

Dans ses oeuvres de maturité, tel le grand polyptyque avec la Madone à l'Enfant sur un trône avec des anges et des saints (à la prédelle, 7 Scènes de la vie de la Vierge), peint pour S. Pancrazio (Offices), et dans celles de la dernière période, comme le polyptyque à 5 panneaux représentant la Madone à l'Enfant sur un trône, les saints Pierre, Jean l'Évangéliste, Jean-Baptiste et Matthieu (1344, Florence, S. Maria Novella) et la célèbre Madone en majesté (1347, Florence, Orsanmichele), Bernardo Daddi réussit à sa manière à se tenir au niveau des nouveautés apportées par l'art de Maso, de « Stefano » et des Lorenzetti – bien qu'il ait souvent tendance à recourir à l'interprétation plus facile qu'en proposait Taddeo Gaddi – en utilisant au mieux ses dons personnels de narrateur (prédelle avec des Scènes de la vie de saint Pierre martyr, partagées entre les musées de Berlin, de Poznań, de Yale et des Arts décoratifs à Paris) et en enrichissant ses oeuvres d'une profusion de détails ornementaux.

taux. Durant cette seconde période de la carrière de B. Daddi se formaient, mais avec une plus profonde compréhension des recherches spatiales de Maso, les jeunes Puccio di Simone (le Maître du Retable de Fabriano) et Allegretto Nuzi, qui prolongèrent quelques caractères de son style jusque dans la seconde moitié du siècle.

DADO (Miodrag Djuric, dit),

peintre yougoslave

(Cetinjie, Monténégro, 1933).

Ayant manifesté très tôt un talent de dessinateur, le jeune Dado obtient une bourse du gouvernement yougoslave qui lui permet de suivre les cours de l'Académie des beaux-arts de sa ville natale (1947-1952), puis de l'École des beaux-arts de Belgrade (1952-1956). En 1956, il vient à Paris, où il travaille comme ouvrier lithographe avant d'être découvert par Jean Dubuffet, puis par le marchand Daniel Cordier, qui organise sa première exposition personnelle en 1958 à Paris. Achevant et reprenant dix fois une même toile, Dado crée un univers obsessionnel, que l'on a pu rapprocher de celui de Jérôme Bosch. « Tout ce qui compose le monde de Dado, écrit Georges Limbour, les bébés précoces, les vieillards prématurés et les pierres, tout se fendille. S'il y a des murs ou des monuments, ils s'effritent, tombent en ruines. » Par la suite, le rose et le bleu pâle (ses couleurs de prédilection) deviennent plus vaporeux, élargissent l'espace de la toile, plus étreignante encore, et renforcent par leur écoeurante douceur la décomposition triomphante qu'elle illustre avec ostentation : l'Architecte (1959, Paris, M. N. A. M.), Lettre à Mme de Sévigné (1969, Paris, coll. gal. A. F. Petit), Hôtel Adams Westhampton (Chicago, The Art Inst.). Au cours de séries de voyages, Dado séjourne en Bretagne, en Corse, au centre de l'Afrique, chez les Pygmées en 1974 ainsi qu'à New York, où il effectue de brefs séjours. Outre la rétrospective organisée au C. N. A. C. en 1970 à Paris, Dado a exposé à Francfort, à Paris (gal. Daniel Cordier) en 1960, à New York en 1965, à Paris (gal. Jeanne Bucher) en janvier 1973, à Montauban, musée Ingres, en 1984. Il est représenté au M. N. A. M. de Paris par une série d'œuvres (donation Cordier).

DAHL Johan Christian Clausen,

peintre norvégien

(Bergen 1788 - Dresde 1857).

Il reçut à Bergen une formation artisanale puis, en 1811, se rendit à Copenhague et s'inscrivit à l'Académie des beaux-arts, où il fut marqué par les artistes danois J. Juel et C. W. Eckersberg, les anciens paysagistes hollandais (Ruisdael, Everdingen, Hobbema et Jan Both) ainsi que par les dessins de Claude Lorrain. Il se manifesta tout d'abord en une suite de paysages danois (1814). Fixé à Dresde en 1818, il devint membre de l'Académie des beaux-arts en 1820 et professeur en 1824 (Vue de Dresde, Dresde, Gg ; Vue d'une fenêtre sur le château de Pillnitz, 1823, Essen, Folkwang Museum). Il se lia d'amitié avec G. D. Friedrich, dont les premiers paysages romantiques lui laissèrent une forte impression. Au cours d'un séjour en Italie (1820-

1821), il exécuta de nombreuses études d'après nature, fraîches et spontanées, dans lesquelles il se montre attentif à rendre fidèlement la lumière et l'atmosphère. En 1826, Dahl accomplit son premier voyage d'études dans son pays natal et découvrit la Norvège de l'Est et ses montagnes ; il décida d'entreprendre la description de son pays en une longue suite de tableaux de grand format, valables par leur objectivité, la richesse du détail et leur effet dramatique : Naufrage sur la côte norvégienne (1832, Oslo, Ng), la Cascade de Helle (1838, id.), Bouleau dans la tempête (1849, Bergen, Billedgalleri). Il devint ainsi le fondateur d'un nouveau style et le professeur d'une lignée d'élèves tels que Thomas Fearnley. L'influence de son école atteignit aussi la peinture de paysage allemande et danoise. Le recueil de planches dessinées d'églises norvégiennes en bois, constitué à partir de son oeuvre, témoigne de son vif intérêt pour le passé culturel norvégien. Ses paysages nordiques sont principalement conservés dans les musées d'Oslo, de Copenhague, de Berlin, de Hambourg.

DAHMEN Karl Fred, peintre allemand

(Stolberg, près d'Aix-la-Chapelle, 1917 -

Preinnersdorf/Chiemghau, 1981).

De 1931 à 1933, il se forma à l'École des arts décoratifs d'Aix-la-Chapelle et fut mobilisé de 1939 à 1945. De 1951 à 1954, il voyagea en France, en Belgique et en Italie et, en 1955, tint sa première exposition particulière à la gal. Arnaud à Paris. En 1956 et 1957, il travailla avec le groupe des artistes allemands informels. En 1967, il fut nommé professeur à l'Académie de Munich. Ses débuts se placent sous le signe de

l'objectivité, avec des vues de ville et des paysages industriels. Après un assez long séjour dans la capitale française en 1952, et sans doute sous l'influence de l'école de Paris, il enserre ses vues panoramiques dans un réseau de lignes géométriques où le sujet disparaît : règnent à sa place la forme non objective, la disposition des traits et l'assemblage des surfaces (Composition végétative, 1955, musée d'Aix-la-Chapelle). Dans le cercle des tachistes allemands de la gal. 22 à Düsseldorf, où l'on exploitait la couleur pour en tirer des effets de matière inédits, Dahmen utilisa des pâtes synthétiques de couleur terreuse, étalées sur la toile en plusieurs couches (Zwischenwelt, 1958). Les tableaux offrent ainsi un relief caractéristique avec une surface fortement sillonnée, où le réseau des lignes sert de structure à la composition (série des Formation terrestre). De ses oeuvres naquirent les collages de bois et les assemblages (mur d'ardoises pour l'université de Heidelberg, 1963). Au tableau-relief devenu objet dans l'espace, Dahmen associe des résidus de l'usage quotidien (pneus, tuyaux d'échappement, cheveux, ficelle), la couleur ne jouant plus qu'un rôle de liaison et d'agrément esthétique (série des tableaux-gibets, où de grandes surfaces monochromes sont divisées, par des cordes ou des chaînes, des télépaysages, des tableaux de coussins : Tableau-gibet, 1968 ; Tableau rembourré avec montage de cuir, 1968). À partir de 1974, des séries de dessins et de collages, où des formes géométriques sont associées à des

striures et des griffures (série de Kalendartage) précèdent un retour à la peinture où de grands plans monochromes sont raturés et griffés (Peinture-sillon). Une exposition rétrospective a lieu en 1976 à la galerie municipale de Linz. L'artiste est représenté dans les principaux musées allemands et suisses.

DALEM Cornelis Van, peintre flamand

(Anvers v. 1530 - id. 1573/1576 ?).

Élève de Jan Adriaensen en 1545, il est maître à la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1556. On ne sait si on peut l'identifier avec le peintre verrier Cornelis Van Dalem qui mourut à Anvers entre 1573 et 1576. En 1924, seulement, L. Burchard réussit à découvrir le monogramme de l'artiste sur 2 tableaux : le Paysage avec cour de ferme (1564, Munich, Alte Pin.) et le Paysage avec rochers (1565, disparu, alors à Berlin, K. F. M.). On a pu attribuer à Van Dalem une douzaine de peintures et un dessin. Parmi ces oeuvres, citons la Tentation de saint Antoine (Frankfort, Städel. Inst.), Mendicants dans une cour de ferme (Louvre), la Nativité (musée d'Aix-en-

Provence), Adam et Ève pleurant la mort d'Abel (Rotterdam, B. V. B.), Paysage avec des rochers (Prado). On s'accorde ainsi à reconnaître en lui l'un des paysagistes flamands les plus originaux du milieu du XVI^e s., qui fut influencé par Bruegel l'Ancien, Jan Mostaert et Cornelis Metsys. D'après Van Mander, les personnages de ses tableaux furent pour la plupart peints par d'autres artistes, comme G. Mostaert ou J. Beuckelaer. Un autre peintre de figures, Jan Van Wechelen, a sans doute collaboré avec lui. Van Dalem fut le dernier maître de Bartholomeus Spranger, qui travailla dans son atelier de 1560 à 1565.

DALÍ Salvador, peintre espagnol

(Figueras, Catalogne, 1904 - id. 1989).

Génie protéiforme, en proie à cette mobilité catalane qui se retrouve chez Picasso et chez Miró, Dalí manifeste très tôt son agilité intellectuelle en subissant, entre 1920 et 1925, les tentations simultanées de l'académisme (il se forme aux Beaux-Arts de Madrid et gardera toujours une grande habileté de praticien), du réalisme hollandais et espagnol, du futurisme, du cubisme et du réalisme cubisant de l'après-guerre (Jeune Fille assise, vue de dos, 1925, Madrid, M. E. A. C.). Sa vocation pour un art de l'inconscient s'éveille à la lecture passionnée de Freud et lui fait d'abord pratiquer la « peinture métaphysique ». Sa première exposition se tient à Barcelone, gal. Dalmau, en novembre 1925. Il peint à cette époque des compositions où apparaît déjà l'obsession des paysages marins de son enfance, qui ne l'abandonnera plus (Femme devant les rochers, 1926, coll. part.). À Paris en 1927, puis en 1928, il rencontre Picasso et Breton. Il est prêt à se joindre au groupe surréaliste aux idées voisines, et, selon Breton, il s'y « insinue » en 1929. Il rencontre Gala Eluard, qui va devenir sa compagne et son inspiratrice.

Dalí met au service du mouvement une publicité ingénieuse et bruyante. Une exposition à la galerie Goemans, en 1929, présente ses oeuvres surréalistes (l'Énigme du désir, Ma mère, ma mère, ma mère, 1929, coll. part.),

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

200

illustrant sa théorie de la « paranoïa critique », qu'il expose dans son livre la Femme visible (1930). Il s'agit, à la suite d'une tradition illustrée par Botticelli, Piero di Cosimo, Vinci

(qui l'avait formulée dans le Traité de la peinture) et, plus récemment, par le « tachisme » romantique et par les frottages de Max Ernst, de représenter des images suscitées par de libres associations d'idées à partir de formes données par le hasard, signifiantes ou non. De là ces peintures où, sous l'apparence de trompe-l'oeil minutieux, les objets s'allongent (montres molles), se dissolvent, pourrissent, se métamorphosent en d'autres objets, ou encore ces interprétations incongrues de tableaux célèbres, comme l'Angélus de Millet, où le chapeau de l'homme dissimule, selon Dalí, un sexe en érection. Il y a là une gymnastique intellectuelle qui ne va pas sans complaisance et où les limites du jeu ne sont d'ailleurs pas spécifiées. Malgré le reniement de Breton en 1934, provoqué par le comportement du peintre, l'art de Dalí relève bien de l'esthétique surréaliste, dont il partage la poésie du dépaysement, l'humour, l'initiative laissée à l'imagination (Persistance de la mémoire, 1931, New York, M. o. M. A. ; Prémonition de la guerre civile, 1936, Philadelphie, Museum of Art). Il est même abusif d'en nier l'originalité : sous une technique que Dalí rapproche lui-même, avec une fierté provocatrice, de celle de Meissonier, les thèmes obsessionnels révèlent un univers cohérent, sous le signe de l'érotisme, du sadisme, de la scatologie, de la putréfaction. Les influences de De Chirico, d'Ernst, de Tanguy sont assimilées avec une horreur avouée de la simplicité, sous le signe du Modern Style (celui de Gaudí), dont Dalí célèbre « la beauté terrifiante et comestible » – tous caractères que l'on reconnaît dans ses créations extrapicturales, comme ses poèmes et ses films (en collaboration avec le cinéaste Luis Buñuel : Un chien andalou, 1928 ; l'Âge d'or, 1930).

En 1936, Dalí affecte un retour spectaculaire au « classicisme » italien, qui consacre sa rupture avec le surréalisme historique. De 1940 à 1948, il vit aux États-Unis. De retour en Espagne, il s'installe à Port Lligat, en Catalogne. Il épouse religieusement Gala en 1958. Puisant à toutes les sources – réalisme néerlandais et baroque italien (Christ de Saint-Jean-de-la-Croix, 1951, Glasgow, Art Gal.), aussi bien qu'Action Painting et pop'art –, ayant souvent recours, à partir des années soixante-dix, à des procédés capables de donner l'illusion du relief comme l'holographie et la stéréoscopie, il déploie un génie publicitaire pour créer et entretenir son mythe personnel (jusque dans son personnage physique) et, à force d'inventions et d'acrobaties, d'avances aux gens du monde, de compromissions avec les puissances politiques et religieuses, il finit par s'imposer aux yeux du public comme l'authentique représentant du

surréalisme. Vie et oeuvre se confondent alors dans une imposture générale qui pourrait bien être aussi une oeuvre d'art digne de forcer sinon l'approbation, du moins une attention moins sceptique. Un musée Dalí, dont le peintre fut lui-même le promoteur, a été créé en 1974 à Figueras, sa ville natale, et un autre musée, à

Cleveland, abrite depuis 1971 la coll. Reynold Moose. Une importante exposition rétrospective de son oeuvre fut organisée en 1979-1980 par le M. N. A. M., présentée l'année suivante à la Tate Gal. de Londres. Il conçut dans le « forum » du Centre Pompidou un grand environnement délirant : la Kermesse héroïque. À la mort de Gala, en 1982, Dalí se retire au Castillo du Púbol à Figueras. Deux expositions importantes sont organisées en 1983 en Espagne (M. E. A. C. de Madrid et Palacio Real de Pedralbes de Barcelone). En 1984, la Fond. Gala-Salvador-Dalí est créée à Figueras. Cinq ans plus tard, elle reçoit le corps de l'artiste, décédé à l'âge de 85 ans. Dalí est représenté dans les principaux musées européens et américains. Un musée lui est consacré à Saint Petersburg (Floride).

DALMASIO DI JACOPO DEGLI

SCANNABECCHI, peintre italien

(documenté à Bologne et à Pistoia entre 1342 et 1373).

On sait par des documents qu'un certain « Dalmasio », peintre signalé à Bologne à partir de 1342, travailla également en Toscane, en particulier à Pistoia. R. Longhi a supposé qu'il pouvait être identifié avec l'auteur d'un groupe d'oeuvres de style homogène, exécuté certainement par un Bolognais et qui comprend deux cycles de fresques, l'un à Florence (Scènes de l'histoire de saint Grégoire, dans la chapelle Bardi à S. Maria Novella), l'autre justement à Pistoia (Scènes de l'histoire de saint François, chœur de S. Francesco). Ces peintures révèlent une vraie personnalité, au tempérament plein de force et de noblesse, qui sait trouver un accord subtil entre l'expressionnisme gothique de Bologne et le style du milieu florentin, imprégné par l'influence tardive de Giotto et déjà par celle d'Orcagna. On constate bien cette opposition des deux cultures qui se rejoignent dans son style lorsqu'on compare par exemple 2 de ses oeuvres : la Crucifixion no 160 de la P. N. de Bologne et celle, encore liée à la manière de Vitale da Bologna et d'une forte caractérisation expressive, qui se trouve dans la Fond. Acton de Florence. Parmi les autres tableaux

qu'a regroupés R. Longhi sous le nom de « Dalmasio », on peut encore citer la Madone de la Yale University Art Gal. de New Haven, la Flagellation du musée de Seattle (coll. Kress) et la Déposition de croix autrefois dans la coll. Visconti di Modrone de Milan.

DALMAU Luis, peintre espagnol

(documenté à Valence puis à Barcelone de 1428 à 1461).

Il appartient à la maison du roi Alphonse V d'Aragon et fut envoyé à Bruges, où il séjourna en 1431. Revenu en Espagne, il est appelé, par la municipalité de Barcelone, comme « le meilleur et le plus apte peintre qui se puisse trouver », pour peindre un grand tableau destiné à la chapelle de l'hôtel de ville. La Vierge des conseillers (1445, Barcelone, M. A. C.) est un reflet de l'art flamand ainsi introduit brusquement en Catalogne. L'ordonnance de la scène agencée sous des voûtes gothiques, le réalisme des figures de magistrat, le paysage lointain

perçu à travers un fenestrage ne peuvent manquer d'évoquer les chefs-d'oeuvre de Van Eyck.

La découverte (1964), dans l'église S. Boï de Llobregat (prov. de Barcelone), du panneau de S. Baldiri ayant appartenu à un retable documenté par 2 contrats de 1448 apporte un second témoignage de son activité. L'élégante figure du saint, isolée sur un fond d'or, est la preuve d'une plus grande assimilation des oeuvres catalanes, en particulier de celles de la jeunesse de Huguet. Dalmau devait rester à Barcelone jusqu'en 1461.

DANBY Francis, peintre britannique

(Common, près de Wexford, 1793 - Exmouth, Angleterre, 1861).

Après une période d'apprentissage à Dublin, il partit pour l'Angleterre en 1813, où il vécut à Bristol, devenant l'un des meilleurs représentants de l'école de Bristol. Il peignit alors des paysages romantiques de caractère original (Rochers à Clifton, v. 1821, Bristol, City Art Gal.). Une exposition d'oeuvres pleines d'une élégante poésie (l'Amour déçu, 1821, Londres, V. A. M.), mais aussi des difficultés financières, qui ne firent que s'accroître par la suite, l'incitèrent à s'installer à Londres en 1824, où il se rendit célèbre par des toiles marquées d'une imagination visionnaire (l'Ouverture du sixième sceau, 1828, Dublin, N. G. ; The Delivery of Israel out of Egypt, 1825, Preston, Har-

ries Museum and Art Gal.). Il voyagea aussi en Norvège (1825) et en Belgique (1828).

En 1829, fuyant ses créanciers, ayant également une liaison qui fit scandale, il dut partir pour l'étranger, où il séjourna dix ans durant, successivement en France, en Belgique, en Allemagne, en Suisse puis, de nouveau, à Paris. De retour à Londres en 1839, il ne réussit pas à s'imposer (le Déluge, 1837-1840, Londres, Tate Gal.) et se retira à Exmouth en 1846. Il exposa alors régulièrement à la Royal Academy des paysages empreints de sérénité (Evening Gun, 1848, disparu [réplique, 1857, coll. part.], tableau qui fit sensation à l'Exposition internationale de Paris en 1855).

Alors que ses oeuvres peintes pour être exposées témoignent d'effets spectaculaires à la mode, comparables à ceux de John Martin, ses paysages et ses scènes de genre, plus modestes, révèlent une vision personnelle. Il est représenté à la Tate Gal. (la Nymph des bois, Hymne au soleil levant, 1845), au V. A. M. (Lac de Liensford, Norvège, exposé à la Royal Academy en 1841). Une rétrospective de son oeuvre a eu lieu en 1988 à Bristol et à Londres (Tate Gal.).

DANCE ou DANCE-HOLLAND

sir Nathaniel, peintre britannique

(Londres 1735 - Winchester 1811).

Élève de Hayman vers 1749, il rencontre sans doute à cette époque Gainsborough et réside à Rome de 1754 à 1765 en compagnie de son frère, l'architecte George Dance. Il subit alors la forte et durable influence de Batoni et peint des groupes de « touristes » anglais : Hugh, duc de Northumberland, et son précepteur M. Lippyatt (1763, Londres, coll. du duc de Northumberland). En 1764, Dance s'impose comme portraitiste à Londres (Thomas downloadModeText.vue.download 202 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

201

Nuthall, Londres, Tate Gal. ; Lord Cremone, Manchester, City Art Gal.) et on le nomme en 1768 membre fondateur de la Royal Academy. En 1790, il transforme son nom en Dance-Holland, démissionne de la Royal Academy et épouse une riche veuve. Il devient baronnet en 1800. Il prend parfois pour thèmes des sujets héroïques tels que Garrick en Richard III (présenté à la Royal Academy en 1771) et exécute

des peintures d'histoire qui rappellent celles de G. Hamilton. Si, dans ses premiers portraits, se reflète l'influence de Hayman, à la suite de son voyage en Italie, il se rapproche de l'élégance sophistiquée de Batoni.

DANIELE DA VOLTERRA

(Daniele Ricciarelli, dit), peintre italien

(Volterra v. 1509 - Rome 1566).

La réhabilitation de cet artiste, considéré autrefois comme un imitateur servile de Michel-Ange et connu surtout pour avoir couvert les nudités du Jugement dernier de la Sixtine (d'où son surnom de « braghettone »), est récente. Sa formation demeure encore problématique. D'après Vasari, il aurait été à Sienne l'élève de Peruzzi et de Sodoma ; la fresque de la Justice (Volterra, Pin.), qu'on lui attribue en raison de la signature qui y figure, semblerait confirmer cette hypothèse. Mais il y a une indéniable rupture entre la qualité plutôt médiocre de cette oeuvre et la production de Daniele lors de son arrivée à Rome, v. 1536-1537, où la maturité et l'audace de son style s'imposent aussitôt dans les travaux importants, qui, d'ailleurs, auraient été difficilement confiés à un peintre sans renom et de formation provinciale.

Des doutes ont donc été formulés sur la fresque de Volterra ainsi que sur le récit de Vasari, et on a proposé l'hypothèse d'un précédent séjour romain de l'artiste. On en retrouverait les traces dans une Vierge à l'Enfant (coll. part.) qui illustrerait plus heureusement son activité de jeunesse. Quoi qu'il en soit, la décoration du palais Maffei à Volterra, sa première oeuvre documentée, en 1535, étant perdue, la reconstitution de sa carrière sort du domaine des conjectures avec la décoration de la salle du premier étage du Palazzo Massimo à Rome, une frise en fresque et stuc conçue dans l'esprit de l'école de Raphaël et qui, dans sa recherche d'une claire définition de l'espace, se rattache notamment aux réalisations de Perino del Vaga. Le conflit entre les leçons raphaéliques et michélangélesques, problème clé du milieu romain de ce moment, devint singulièrement plus aigu avec l'apparition du Jugement dernier sur le mur du fond de la Sixtine. La réponse donnée par Daniele à ce problème – avec la décoration à fresque de la chapelle Orsini à la Trinité-des-Monts (v. 1543-1545), dont seule subsiste l'admirable Déposition, mais que nous connaissons par la description de Vasari, des gravures et un dessin particulièrement révélateur (musée de Hambourg) – fut parmi les plus heureuses. Daniele avait déjà

montré son adhésion à la conception spatiale du Jugement dans les deux Apôtres peints à fresque en l'église S. Marcello ; ici, en l'adoptant de nouveau et sur une plus vaste échelle, avec ses implications formelles et spirituelles haute-

ment dramatiques, à l'intérieur d'un vigoureux décor en stuc, il conféra à ce dernier élément une fonction nouvelle, celle de limite volontairement posée à la force expansive de la composition ; limite structurale à laquelle correspond, au niveau de l'image, un accent classique non dépourvu de précieuses subtilités, dont l'inspiration raphaélesque et périnesque est évidente. Le stuc devait acquérir une importance de plus en plus grande dans la conception décorative de Daniele et atteindre, dans la frise de la salle d'angle, au premier étage du palais Farnèse (v. 1545-1550), des résultats analogues à ceux de l'école de Fontainebleau, qui permettent de supposer un contact avec Primatice, lors de son séjour à Rome en 1540. Dans sa peinture, par ailleurs, il s'éloigne de Michel-Ange et affirme un langage personnel, tendre et imagé, tendant à l'abstraction formelle, que l'on retrouve, plus prononcée, dans les fresques de la chapelle della Rovere à la Trinité-des-Monts (1548-1553) et dans la Décollation de saint Jean-Baptiste (Turin, Gal. Sabauda), qui leur est contemporaine. Les dernières peintures de l'artiste, de plus en plus intéressé par les stucs (Sala Regia, 1547-1549, et Atrio del torso au Vatican, 1551-1552) et qui, en 1557, décida de se consacrer exclusivement à la sculpture, trahissent un nouveau rapprochement avec l'art de Michel-Ange, s'exprimant soit sous la forme de simples citations dans un contexte stylistique différent (David et Goliath, deux compositions du même sujet sur deux faces, château de Fontainebleau), soit par une reprise de la conception de la chapelle Pauline dans des oeuvres comme Élie dans le désert et la Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean et sainte Barbe (Sienne, Casa Pannochiaschi d'Elci, v. 1550).

DANLOUX Henri-Pierre, peintre français

(Paris 1753 - id. 1809).

Il fut élève de Lépicié (1780) et de Vien, chez qui il rencontra David, puis se rendit à l'Académie de France à Rome (1775-1780), alors dirigée par Vien. Sur le chemin de son retour en France, il s'arrêta à Lyon, où il exécuta des scènes de genre. Sous la Révolution, il se réfugia à Londres (1791-1800), continuant de peindre des portraits (Comte d'Artois, Versailles) et quelques tableaux d'histoire (Supplice d'une vestale, 1800, exposé au Salon de 1802, Louvre). Son art devint alors d'une élégance

plus sobre sous l'influence de Romney (M. Delaval, Louvre ; A. Lenoir, Versailles). De retour à Paris, Danloux exécute des sujets d'histoire (Henri IV et Sully, musée de Pau) et poursuit sa série de portraits de gens de théâtre et d'artistes (Delille et sa femme, 1802, Versailles). À la suite d'Aved, il s'en tient volontiers à une composition sans appareil : si sa Comtesse de Cluzel (1787, musée de Chartres) rappelle les compositions délicates de Mme Vigée-Lebrun, il revient souvent à plus de simplicité, avec une sensibilité qu'illustreront de façon plus précise Prud'hon ou Gérard (Jean-François de La Marche, 1793, Louvre).

DANUBE (ÉCOLE DU).

« DONAUSTIL ». On désigne sous le nom d'« école du Danube », dite aussi « peinture du

Danube » ou « style du Danube », la dernière phase de la peinture gothique tardive dans la région austro-bavaroise, de 1500 à 1530 env. Theodor von Frimmel, utilisant pour la première fois le terme de « style du Danube », écrivait en 1892 : « La peinture du XVI^e s. offre dans les régions du Danube, de Ratisbonne, de Passau et de Linz des caractères semblables qui la distinguent de la peinture de la même époque du reste de l'Allemagne et qui justifient la désignation style du Danube. » Ce terme fut au début du siècle universellement accepté, grâce surtout à l'ouvrage de Voss, *Über den Ursprung des Donaustils*. Voss considérait alors Altdorfer et Wolf Huber comme les seuls véritables représentants du style du Danube, mais, plus tard, lorsque Jörg Breu, Rueland Frueauf le Jeune et Lucas Cranach furent admis comme d'importants précurseurs et initiateurs de l'art d'Altdorfer, la désignation style du Danube prit un sens plus large mais qui ne correspond pas exactement à une école au sens habituel, géographique et historique du terme.

LE PAYSAGE DANS L'ÉCOLE DU DANUBE.

Le style du Danube est caractérisé par un goût très particulier pour le paysage et le règne végétal. Cet intérêt pour le paysage n'est pas comparable à celui qu'offre à la même époque la peinture italienne de Giorgione ou la peinture flamande de Patinir. Le paysage n'est plus ici conçu comme un espace naturel où se situent des figures, mais il est évocateur d'états d'âme selon une conception déjà romantique. Le règne végétal est désormais force créatrice, et le corps humain, comme les plantes et les arbres, dont il semble prendre l'aspect, est soumis à une vie aux multiples racines. Le goût des raccourcis, emprunté par Pacher à Mantegna, négligeant quelque peu la construction de la

figure humaine, permet de mieux adapter ces corps amorphes au paysage. L'architecture, qui fut aussi influencée par l'Italie, perd de sa rigueur par des ruptures arbitraires et gracieuses, et, pour cette raison, elle est le plus souvent représentée à l'état de ruines disparaissant sous les feuillages. Le style du Danube est un style pictural non seulement par l'intensité des couleurs, qui est caractéristique de cette école, mais encore par le rendu de l'atmosphère. Cela explique la prédilection d'Altdorfer pour la gravure – technique la plus apte à exprimer de telles recherches.

LIMITES GÉOGRAPHIQUES ET CHRONOLOGIQUES. Développé dans l'Allemagne du Sud, le centre d'évolution de l'école est la vallée du Danube, de Ratisbonne à Passau et à Vienne. Innsbruck, qui en marque l'extrême limite à l'ouest, jouera au moment de l'éclosion de ce style nouveau un rôle important avec l'atelier de Kolderer. Seul Wolf Huber dépassera 1530 et restera attaché à ses principes jusqu'en 1553.

LES DÉBUTS. L'école débute v. 1500 à Vienne et ses environs avec Jörg Breu, Rueland Frueauf le Jeune et Lucas Cranach. Dans les oeuvres de Frueauf, le paysage devient pour la première fois l'élément dominant. Breu prépare le nouveau style par ses types humains évoquant le règne végétal. Chez Cranach, les figures et le paysage sont animés d'un même

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

202

mouvement intérieur, et Altdorfer se rattache directement à lui. Tous trois se séparent de l'école du Danube dès les dix premières années du XVI^e s. : Breu part en 1502 pour Augsbourg, et son style devient italianisant ; en 1505, Cranach s'installe à Wittenberg comme peintre de la cour de Saxe ; quant à Frueauf le Jeune, qui vécut jusqu'à une date avancée dans le siècle, on ne connaît plus rien de lui après 1507. On notera encore l'atelier de Kolderer, d'où sortit v. 1510 un Cortège triomphal de Maximilien, mais jusqu'ici on ignore lequel des deux, d'Altdorfer ou de Kolderer, servit de modèle à l'autre.

ALTDORFER ET W. HUBER. Vers 1507, Altdorfer apparaît comme le véritable représentant de cette école, et ses oeuvres décident jusque v. 1530 de son évolution. Il parachèvera ce que Frueauf, Breu et Cranach ont apporté. Dans ses tableaux les plus anciens, il parvient

déjà à une nouvelle forme d'expression par la technique des plis parallèles, que continuera pendant les années 1510 le Maître de Pulkau. Entre 1520 et 1530, il réalisera ses premiers Paysages purs, expression ultime de l'école. La nature atteint alors une telle plénitude qu'elle peut se passer de la figure humaine. À côté d'Altdorfer, Wolf Huber est un représentant notoire de l'école. Si l'on excepte quelques dessins de jeunesse, ses débuts peuvent être placés v. 1520, et il restera fidèle à ce style jusque vers le milieu du siècle. Tandis qu'Altdorfer s'efforçait de fondre ses personnages dans le paysage, il accentue la plasticité de chaque objet et, par là même, n'offre plus toutes les caractéristiques danubiennes.

SCULPTURE ET ARCHITECTURE. Bien qu'il s'agisse avant tout d'un mouvement pictural, on s'est demandé si cette école n'a pas produit des sculptures du même style et l'on a tenté de rassembler quelques oeuvres et de les comparer à certaines figures de tableaux, confrontation qui n'a pas toujours été convaincante.

L'activité d'Altdorfer et de Huber comme architectes a suggéré un autre rapprochement, mais il ne reste de ces maîtres aucun ouvrage d'architecture, et il est purement hypothétique de discerner les caractéristiques du style danubien dans les édifices que décorent leurs peintures. Les constructions de Benedikt Ried, qui offrent les rapports les plus étroits avec l'école du Danube, se rattachent davantage au « Gothique baroque », particulier à l'Allemagne.

Mais le style danubien paraît relever d'un ample contexte culturel où prennent place la littérature comme la philosophie et certaines pages des écrits de Paracelse pourraient servir de commentaires à des tableaux d'Altdorfer ; de même, les oeuvres de Conrad Celtes révèlent un sentiment vraiment nouveau de la nature.

DARBOVEN Hanne, artiste allemande

(Munich 1941).

Après avoir suivi des cours à la Hochschule für bildende Künste de Hambourg, elle part en 1966 pour New York. Influencée par le Minimal Art, elle commence à dessiner, limitant ses matériaux à une feuille de papier et à un stylo. Elle conçoit, à partir d'une structure simple pouvant se répéter à l'infini, un système

numérique combinatoire qu'elle perturbe à un moment donné, entraînant ainsi une variation du schéma initial. Obsessionnel pour certains, rigoureux pour d'autres, ce travail est par-

faitement autonome et possède une logique interne, qui, même si elle n'est pas toujours évidente, reste sous-jacente. Dans les années soixante-dix, elle effectue des travaux sur la littérature : en 1971, l'Odyssée d'Homère ; en 1975, les Mots de Jean-Paul Sartre. Entre 1975 et 1980, elle travaille sur le temps scriptural et, depuis les années quatre-vingt, son oeuvre est liée à la composition musicale.

Hanne Darboven participe aux Documenta de Kassel de 1972, 1977 et 1982. En 1984, elle est représentée à l'exposition « Von hier aus » à Düsseldorf avec son travail Pour Rainer Fassbinder. Son oeuvre est représentée dans de nombreux musées.

DAU AL SET.

Fondé par les artistes Brossa, Cuixart, Ponç, Tàpies, Tharrats et le philosophe Puig, le groupe Dau Al Set (le Dé à sept) donna naissance à la revue du même nom, dont Brossa fut indiscutablement l'inspirateur. Dau Al Set peut être considéré comme l'un des groupes les plus représentatifs de ceux qui se sont affirmés après 1950 en Espagne, compte tenu du talent et de la réputation de ses membres.

S'il est difficile de constater une homogénéité de création entre les artistes du groupe, il faut reconnaître un comportement subversif commun, influencé par l'esprit des surréalistes, qui révèle dans l'Espagne franquiste la volonté d'un engagement autant artistique que politique. August Puig quittera rapidement le groupe, et Modest Cuixart s'exilera au Brésil. L'exposition collective de la Sala de la Caritat de Barcelone en 1951 est la dernière apparition publique du groupe Dau Al Set, alors que la publication de la revue, dont chaque numéro est issu depuis sa création de la collaboration d'un artiste et d'un écrivain, se prolonge jusqu'en 1956.

DAUBIGNY Charles-François,

peintre français

(Paris 1817 - id. 1878).

Il naquit dans une famille d'artisans dont les penchants artistiques encouragèrent ses aptitudes précoces pour le dessin. À dix-sept ans, il effectua un voyage en Italie, et, à son retour, il s'attacha surtout à la gravure. Ses planches, très influencées par Rembrandt, témoignent d'un sentiment direct de la nature. Puis il travailla quelque temps à la restauration des peintures. Un bref passage, en 1840, dans l'atelier de Paul

Delaroche le marqua moins que l'exemple des Hollandais copiés au Louvre. Ses premières oeuvres trahissent plus de souvenirs de Ruisdael et d'Hobbema, alliés à des réminiscences classiques, que l'empreinte de son maître. À partir de 1843, attiré par le plein air, il fit de longs séjours à Barbizon et dans le Morvan (la Vallée du Cousin, 1847, Louvre). Vers 1850, sa notoriété s'accrût. Le gouvernement acheta à l'artiste une peinture. L'Étang de Gylieu (1853, musée de Cincinnati) avait été acquis par Napoléon III. Grâce à ses gains, Daubigny put

alors voyager davantage. En 1852 se place l'événement capital de sa rencontre avec Corot à Optevoz (Isère). Les deux artistes travaillèrent côte à côte et s'encouragèrent à peindre sur le motif. Daubigny resta fidèle aux mêmes sites : Optevoz, où il connut Ravier, Villerville, sur les côtes de la Manche, mais surtout les rives de la Seine et de l'Oise près d'Auvers, rives longées inlassablement à bord de son célèbre bateau, le Botin, aménagé en atelier. Lisse à ses débuts, sa touche s'empâta v. 1852 et subit à ce moment une influence de Courbet : l'Écluse à Optevoz (1855, musée de Rouen) et sa réplique du Louvre de 1859 en sont les derniers témoignages. Un contact assidu avec la nature, les eaux courantes et la mer incita ensuite l'artiste à éclaircir ses tons, à alléger sa palette, à poser sa touche avec promptitude. Un des premiers, Daubigny tenta de traduire la fugacité du moment. La critique, n'entrevoyant pas encore la portée d'une telle évolution, le taxa de hâte et d'improvisation. Théophile Gautier, avec une restriction péjorative, prononça même le mot « impression ». En 1866, Daubigny séjourna en Angleterre, où il revint pendant la guerre de 1870 et où il retrouva Monet, qu'il emmena en Hollande. À Auvers, en 1870, il connut Cézanne. Ces rencontres avec des maîtres, chefs de file de la génération suivante, concrétisent la dette de ceux-ci envers Daubigny, qui fut un des précurseurs les plus significatifs de l'impressionnisme. Le musée Mesdag de La Haye possède un ensemble capital de ses peintures. On peut voir des oeuvres de Daubigny au musée du Louvre (coll. Thomy Thiéry) ; il faut citer aussi les deux paysages décoratifs, le Jardin des Tuileries et le Pavillon de Flore, qu'il peignit en 1861 pour l'escalier d'honneur du ministère d'État, aujourd'hui intégré dans les musées du Louvre, d'Orsay, de Lyon, de Marseille et de Reims. Une exposition Daubigny a été présentée (Minneapolis, Inst. of Arts) en 1996.

DAUMIER Honoré, peintre français

(Marseille 1808 - Valmondois 1879).

Fils d'un vitrier de Marseille, il arriva enfant à Paris ; son père, se croyant des dons littéraires, venait y tenter fortune. Daumier manifesta tôt des aptitudes pour le dessin et, après avoir été saute-ruisseau, puis commis de librairie, il convainquit les siens de sa vocation. En 1822, il devint l'élève d'Alexandre Lenoir, qui lui inculqua son amour de l'antique et sa dévotion pour Titien et Rubens. Il préféra vite un travail solitaire à l'Académie Suisse et au Louvre, où il dessina d'après les sculptures grecques et copia les maîtres, habitude qu'il garda sa vie durant. Il gagnait son pain chez un lithographe quand le polémiste Philippon, fondateur de la Caricature, l'engagea. Un dessin, Gargantua (1831), raillant Louis-Philippe, lui valut six mois de prison et une célébrité qui s'affirma en 1834 avec Enfoncé La Fayette, le Ventre législatif et la Rue Transnonain. Ces trois oeuvres recèlent déjà tout son art de dessinateur : un trait cursif engendrant un volume, une science de la composition par masses due à son instinct de sculpteur, qui le conduisit souvent à modeler ses figures avant de les dessiner ou de les peindre (importante série de figures modelées dans la glaise : les

downloadModeText.vue.download 204 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

203

Parlementaires, musée d'Orsay). Son esprit y réside aussi : une intelligence du grotesque dénuée d'acrimonie, une pudeur devant l'outrance qui sublima l'horreur de la Rue Transnonain. La loi de censure de 1835 le contraignit à taire ses opinions républicaines. Il entreprit alors et poursuivit jusqu'à la fin de sa vie son immense oeuvre de lithographe, composé de près de 4 000 pièces, parues pour la plupart dans le Charivari, où, soit au travers de célèbres séries (Robert Macaire, 1836-1838 ; les Baigneurs, 1839 ; les Dieux de l'Olympe, 1841 ; les Gens de justice, 1845-1848 ; Locataires et propriétaires, 1848), soit par des dessins indépendants groupés sous les titres d'Actualités ou de Tout ce qu'on voudra, il stigmatisa les fripons, moqua les bourgeois ou, avec une bonhomie avoisinant la tendresse, taquina les humbles.

Le premier tableau où se révéla son génie de peintre est la République (1848, musée d'Orsay). Cette esquisse répondait au concours institué par le nouveau gouvernement ; retenue par le jury, elle resta pourtant sans lendemain. Daumier témoigna toujours de son besoin de contact avec la vie, et l'allégorie ne l'inspira guère. À l'aide de thèmes peu variés, avocats, scènes de rue et de chemin de fer, sal-

timbanques, amateurs et artistes (l'Amateur d'estampes, Paris, Petit Palais), il pénétra avec un sens divinatoire l'homme et sa condition au-delà du réalisme et de l'individu. Dans ce sentiment, il traita quelques sujets religieux (Nous voulons Barabbas, v. 1850, Essen, Folkwang Museum) et ceux que la mythologie ou les fables de La Fontaine lui offrirent. Ses deux sculptures fameuses les Émigrants (1848, musée d'Orsay) et Ratapoil (1850, id.) concrétisent chacune sa double tentation de peintre classique et baroque. Il fut classique par sa retenue, l'ordonnance mesurée de ses mises en page, où se retrouve souvent le parti pris d'une composition en frise : les Joueurs d'échecs (v. 1863, Paris, Petit Palais), l'Attente à la gare (v. 1863, musée de Lyon), la Parade (v. 1866, Bucarest, musée Simu) et tant d'autres, dont le chef-d'oeuvre est le Wagon de IIIe classe (v. 1862, Metropolitan Museum). Il fut baroque par ce qu'il hérita de Rubens, c'est-à-dire le sens de la couleur et d'un rythme endiablé (Nymphes poursuivies, v. 1848, musée de Montréal ; le Meunier, son fils et l'âne, v. 1849, Glasgow Art Gal. ; Silène, v. 1849, musée de Calais), par son goût des contrastes lumineux, qui l'incita à rendre les éclairages artificiels des salles de spectacle (le Drame, v. 1859, Munich, Neue Pin.), par son goût des oppositions de volumes, d'une pâte généreuse aux tons sourds, se détachant sur un fond clair. Il accentua ainsi la puissance plastique de la figure installée devant un décor suggéré (la Blanchisseuse, v. 1863, musée d'Orsay ; l'Homme à la corde, v. 1858-1860, Boston, M. F. A.). À cette dualité de tendances s'ajouta parfois un caractère visionnaire qui rapprocha Daumier de Goya et exprima son lyrisme, dont il empreint ses souvenirs de théâtre (Crispin et Scapin, v. 1860, musée d'Orsay) et ses Don Quichotte (id. ; Munich, Neue Pin. ; Otterlo, Kröller-Müller ; Metropolitan Museum). Sa technique picturale fut infiniment variée. Sa touche tantôt grasse, tantôt fluide ou même flochetée

évolua sans cesse. Cette diversité nous paraît encore accrue par le fait que nombre de ses peintures (quelque 300 numéros) restèrent inachevées.

Daumier fut admiré sans réserve par les romantiques, Delacroix, Préault, les assidus de l'hôtel Pimodan, les peintres de Barbizon, Millet en particulier. Il fut loué par la critique (Baudelaire, Banville), mais il demeura mal compris du public. Il vécut sans gloire et mourut aveugle dans une quasi-misère malgré l'aide fraternelle de Corot. Étroitement suivi par les dessinateurs de son temps (Gavarni, Cham le démarquèrent souvent), son influence de peintre fut immense. Elle s'exerça directement

sur ses contemporains et sur la génération suivante, Manet, Degas, Monet, Van Gogh, et les derniers échos de l'art de Daumier retentissent encore, avec des sons différents, chez les fauves, les expressionnistes allemands, chez Soutine et chez Picasso.

DAUZATS Adrien, peintre français

(Bordeaux 1804 - Paris 1868).

Formé tout d'abord à Bordeaux, auprès du peintre de décors de théâtre T. Olivier, de 1821 à 1822, il travaille à Paris dès 1823, aux décors du Théâtre-Italien avec Blanchard père et Mathis. Il complète ses études dans l'atelier de M. J. Gué, qui l'oriente vers le paysage. À partir de 1827 débute sa collaboration avec Taylor et Nodier, aux Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France, pour lesquels il fournit, tout au long de sa vie, un nombre considérable de dessins et d'aquarelles. Fréquentant le Salon de l'Arsenal de Nodier, il entre en contact avec les milieux romantiques, lie amitié avec Delacroix, et débute une carrière de dessinateur et peintre d'architectures au cours de nombreux voyages. En 1830, il accompagne le baron Taylor en Égypte afin d'obtenir le don de l'obélisque de Louqsor pour la France. Il poursuit son voyage jusqu'au Sinaï, périple qu'il relate dans *Quinze Jours au Sinaï*. En 1835, il participe à la mission en Espagne chargée de constituer le fonds de la « Galerie espagnole » de Louis-Philippe. En 1839, il prend part à l'expédition d'Algérie avec le duc d'Orléans, qui lui fournit le thème de ses cinq grandes aquarelles, le *Passage des Bibans* (musée du château de Versailles). Il crée, par ailleurs, de nombreuses lithographies pour des revues telles que *l'Artiste* (de 1833 à 1858), *la Mode*, *l'Illustration*, et illustre de multiples ouvrages : le *Journal de l'expédition d'Algérie* de C. Nodier (1844), le *Voyage en Égypte* d'A. Rognon (1864). L'œuvre de Dauzats, constituée de dessins, d'aquarelles et de peintures, révèle un art de la mise en page, une écriture précise, alliés à un traitement contrasté, parfois dramatique, de la lumière et de la perspective qui, outre une valeur documentaire, lui confère une dimension esthétique issue du romantisme.

DAVID Gérard, peintre flamand

(Oudewater v. 1460/1465 - Bruges 1523).

Il est reçu maître à Bruges en 1484. On ignore les conditions de sa formation, mais il paraît certain qu'il connut l'art des maîtres de Haarlem et particulièrement de Gérard de Saint-

Jean, dont on trouve l'influence des figures solennelles et puissantes dans ses premières oeuvres. Il en reprend les éléments essentiels comme l'esprit dans plusieurs versions d'une Nativité (musée de Budapest ; Metropolitan Museum) et une Adoration des mages (Bruxelles, M. R. B. A.). Dans le triptyque de la Mise en croix (Londres, N. G. ; volets au musée d'Anvers), on décèle l'influence de Bouts et de Gérard de Saint-Jean. Bien accueilli à Bruges, David est chargé de fonctions dans le cadre de la confrérie des peintres et épouse, après 1496, Cornélie Cnoop, fille du doyen de la confrérie des orfèvres. En 1498, il achève, pour l'hôtel de ville de Bruges, 2 tableaux consacrés à des exemples de justice (Jugement de Cambyse, Châtiment de Sisamnès, musée de Bruges) : la concentration de l'intérêt sur les personnages dressés côte à côte en un rythme solennel est d'une force surprenante, qui se retrouve dans les tableaux d'autel : le Mariage mystique de sainte Catherine (Londres, N. G.) et la Vierge entre les vierges (musée de Rouen). Pourtant, son style s'assouplit pour traduire des visages féminins, encore imprégnés d'une grâce enfantine qui lui est propre. Dans 3 autres oeuvres, le Chanoine Bernardin Salviati et trois saints (v. 1501-1502, Londres, N. G.), le Baptême du Christ (v. 1507 ?, musée de Bruges) et les volets extérieurs d'un triptyque de la Nativité (Mauritshuis), apparaissent de larges paysages : ils doivent à Gérard de Saint-Jean l'importance accordée au feuillu des arbres. En particulier, les volets du Mauritshuis sont consacrés uniquement au paysage qui, sans horizon lointain, s'ouvre sur une clairière. Les oeuvres de la maturité de David, la Crucifixion (musées de Berlin), les Noces de Cana (Louvre), sont caractérisées par un type humain bien reconnaissable aux corps râblés, aux visages ronds, surtout ceux des femmes, inscrits en volumes très fermes dans un espace nettement défini. Il emprunte souvent des schémas de composition à ses aînés : Van der Goes (Adoration des mages, Munich, Alte Pin.), Bouts (Déposition de croix, New York, Frick Coll.). Une commande destinée à l'abbaye de la Cervara, en Ligurie (1506), qui laisserait supposer un éventuel voyage du peintre en Italie, le conduit à réaliser un retable de type italien, construit autour de grandes figures plastiques (panneaux dispersés entre le Palazzo Bianco de Gênes, le Metropolitan Museum et le Louvre). Il travailla également pour le Portugal.

Dans la dernière période de son activité, David crée des compositions très populaires, un peu sentimentales, répétées en de nombreux exemplaires par lui-même et son atelier. La Vierge à la soupe au lait (meilleur exem-

plaire au Mauritshuis) s'inscrit dans la tradition familière hollandaise, ainsi que la Fuite en Égypte avec la Vierge allaitant (Metropolitan Museum) et des petits panneaux comme celui du Christ prenant congé de sa mère (id.). La tradition veut que Gérard David soit l'auteur d'enluminures : il en est très peu pourtant qui puissent lui être attribuées (Livre d'heures d'Isabelle d'Espagne, British Museum ; Livre downloadModeText.vue.download 205 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

204

d'heures à l'Escorial). Le musée de Bruges conserve un bel ensemble de ses oeuvres.

DAVID Jacques-Louis, peintre français

(Paris 1748 - Bruxelles 1825).

En 1757, à la mort de son père, le marchand mercier Maurice David, Jacques Louis est élevé par son oncle Jacques Buron et orienté vers l'architecture. Mais, rêvant de devenir peintre, le jeune homme obtient finalement de son tuteur de suivre sa vocation, et, après avoir fréquenté l'académie de Saint-Luc, il suit à partir de 1766 les cours de Vien. Ayant présenté au concours du prix de Rome, en 1771, le Combat de Minerve et de Mars (Louvre), il ne remporte que le deuxième prix et devra attendre plusieurs années avant d'obtenir la mention tant convoitée. Après quelques échecs qui faillirent le pousser au suicide, c'est en 1774 que le premier prix lui revient enfin pour son tableau Érasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochus (Paris, E. N. B. A.). L'année suivante, l'artiste part pour Rome en compagnie de Vien, nouvellement nommé directeur de l'Académie de France. Les cinq années passées dans la Ville Éternelle vont être décisives pour l'évolution de sa carrière. Ayant quitté Paris avec la conviction que l'antique ne le séduirait pas, il est frappé sur place par la grandeur de cette civilisation et se trouve, en outre, plongé dans le grand mouvement néo-antique et initié, par l'intermédiaire de Peyron, Giraud, Quatre-mère de Quincy, aux théories nouvelles propagées par Mengs et l'archéologue Winckelmann. Abandonnant momentanément la peinture pour le dessin, David se met alors à étudier les monuments de l'ancienne Rome ainsi que les toiles des grands maîtres, et l'on peut suivre dans ses carnets de croquis (Louvre ; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum ; Stockholm, Nm) l'évolution de ses idées esthétiques. Peu nombreuses sont les peintures que l'on connaît de cette période. La

plus importante, réalisée au retour d'un voyage à Naples pour le Lazaret de Marseille, Saint Roch intercédant auprès de la Vierge pour la guérison des pestiférés (1780, musée de Marseille), illustre la rupture avec l'enseignement de Boucher, avec qui David était apparenté par sa mère, et même avec celui de Vien ; le réalisme des figures du premier plan, l'expression des visages annoncent les recherches de Gros dans les Pestiférés de Jaffa. La plus ambitieuse, sans doute, est l'oeuvre récemment retrouvée illustrant un passage de l'Iliade, les Funérailles de Patrocle (1779, Dublin, N. G.), toile encore chargée de réminiscences baroques, mais construite selon des rythmes plus sages.

Lorsqu'il revient en France en 1780, l'artiste a acquis non seulement un répertoire inépuisable de formes et de sujets, mais une maturité et une expérience qui se révèlent dans le tableau exposé au Salon de 1781, Bélisaire reconnu par un soldat (musée de Lille), puis, deux ans plus tard, dans son morceau de réception à l'Académie, la Douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector (Louvre). Sa réputation allant en grandissant, il ouvre un atelier où très vite les élèves – et parmi ceux-ci Girodet, Fabre, Wicar, Drouais – se pressent. En 1784, ayant reçu du comte d'Angiviller la commande d'un

tableau et choisissant de traiter le Serment des Horaces (Louvre), David repart pour Rome afin d'exécuter sa toile dans une atmosphère « antique ». Exposée à Rome avant d'être envoyée au Salon de 1785, la composition – dans laquelle s'affirment la primauté de la ligne et du statisme sur la couleur et le mouvement ainsi que le retour à un humanisme classique – remporte un triomphe éclatant et est acclamée comme le manifeste accompli de la nouvelle école. Fidèle à la formule des Horaces, un sujet antique à peu de personnages, David expose en 1787 la Mort de Socrate (Metropolitan Museum), puis en 1789 Les lecteurs rapportent à Brutus le corps de ses fils (Louvre) et les Amours de Pâris et d'Hélène (id.).

La Révolution survient, qui le fait basculer directement de l'histoire dans l'actualité. Militant passionné, il met son art et sa personne au service de la nation. Successivement député à la Convention, membre du Comité de sûreté générale, grand ordonnateur des fêtes et des cérémonies révolutionnaires, son activité s'exerce dans tous les domaines. Lorsqu'il prend ses pinceaux, c'est pour illustrer certains épisodes de ce temps, tragiques (Marat assassiné, 1793, Bruxelles, M. R. B. A. ; Mort du jeune Bara, 1794, musée d'Avignon) ou héroïques (le Serment du jeu de paume, tableau qui ne fut pas

achevé ; Versailles), avec une force et une vérité que l'on retrouve dans ses portraits intenses et directs de parents, d'amis ou de personnalités admirées. La franchise d'observation, la sûreté de la facture qui caractérisaient déjà le Portrait du comte Potocki (1780, musée de Varsovie) et les premières effigies des familles Buron ou Sedaine révèlent que l'artiste, échappant aux contraintes esthétiques et à l'emprise de l'Antiquité, sait exalter pour le portrait le meilleur de ses dons. Et son incomparable technique triomphe dans les figures bien connues de Lavoisier et sa femme (1788, Metropolitan Museum), de la Comtesse de Sorcy-Thélusson (1790, Munich, Neue Pin.) et de sa sœur la Marquise d'Orvilliers (1790, Louvre), de Madame Trudaine (v. 1790-1791, id.), de Madame de Pastoret (Chicago, Art Inst.) ou de Monsieur et Madame Sériziat (1795, Louvre), qui se détachent avec une simplicité monumentale sur un fond neutre. Accusé de haute trahison après la mort de Robespierre (1794), David est à deux reprises incarcéré au palais du Luxembourg, transformé en prison ; outre la Vue du Luxembourg, son seul paysage peint, il y conçoit les Sabines (Louvre), qu'il terminera en 1799 et qui témoigne de son désir d'atteindre à une perfection stylistique plus grande, à l'imitation des Grecs. L'année suivante, il entreprend, sans toutefois l'achever, le Portrait de Juliette Récamier (Louvre), à demi étendue sur un lit de repos de forme antique et dont la souple tunique blanche tranche délicatement sur les frottis gris et bruns du mur et du parquet.

La rencontre avec Bonaparte, dont il fixe les traits dans une brillante esquisse (v. 1797-1798, Louvre) et l'image héroïque dans le Portrait équestre de Bonaparte au mont Saint-Bernard (1800, versions à Malmaison, Versailles et Berlin, Charlottenburg), devait arracher le peintre à la fiction antique, le restituer à l'his-

toire contemporaine. Nommé premier peintre de l'Empereur en décembre 1804, David est chargé de commémorer les scènes principales des fêtes du couronnement. Sur les quatre compositions prévues, deux seront exécutées : le Sacre (1805-1810, Louvre) et la Distribution des aigles (1810, Versailles) ; les deux autres, l'Intronisation et l'Arrivée à l'Hôtel de Ville, ne sont connues que par des dessins (Louvre ; musée de Lille). Époque glorieuse mais sans lendemain, car l'artiste, malgré une renommée désormais internationale, devant l'insuccès de ses démarches pour prendre la direction des Beaux-Arts et obtenir la place que Le Brun occupait deux siècles auparavant auprès de Louis XIV, abandonne les travaux et le monde officiels. Il reprend, dès 1813, le Léonidas

(Louvre ; commencé en 1802, le tableau avait été interrompu par les commandes impériales) que l'Empereur ira admirer à son retour de l'île d'Elbe en mars 1815. Certains portraits officiels de cette époque comptent parmi les plus remarquables de son oeuvre : le Comte Français de Nantes (1811, Paris, musée Jacquemart-André), Napoléon (1812, Washington, N. G.), Madame David (1813, id.).

À la Restauration, David, qui était resté fidèle à Napoléon, préfère s'exiler en Belgique plutôt que de solliciter sa grâce auprès de Louis XVIII. Accueilli avec enthousiasme par ses anciens élèves belges, il ouvre un atelier à Bruxelles et consacre les dernières années de sa vie à peindre, dans une facture qui révèle un alanguissement certain de ses théories, des sujets galants inspirés de la mythologie ou de la littérature antiques (l'Amour et Psyché, 1817, musée de Cleveland ; Télémaque et Eucharis, 1818, Los Angeles, J.-P. Getty Museum ; la Colère d'Achille, 1819, Fort Worth, Kimbell Art Museum ; Mars désarmé par Vénus et les Grâces, 1824, Bruxelles, M. R. B. A.), ne s'interrompant que pour exécuter des portraits dont la sobriété et la franchise le placent dans la grande lignée des portraitistes français de Fouquet à Cézanne (le Général Gérard, 1816, Metropolitan Museum ; la Comtesse Vilain XIIII et sa fille, 1816, Londres, N. G. ; Sieyès, 1817, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum ; Comte de Turenne, Copenhague, N. C. G. ; Comtesse Daru, 1820, New York, Frick Coll. ; Juliette de Villeneuve, 1824, Louvre) ainsi que la réplique du Sacre (1821, Versailles) peinte avec l'aide de son élève Georges Rouget. Il meurt à Bruxelles le 2 décembre 1825, entouré de respect et de vénération.

Grand peintre d'histoire, remarquable portraitiste, David tient une place primordiale dans l'évolution de la peinture du XIXe s., qui ne s'expliquerait pas sans les résonances profondes de son art et les réactions qu'il provoqua. Tour à tour admiré et décrié, proclamé par son entourage le rénovateur de la peinture française, par Delacroix « le père de la peinture moderne », mais aussi accusé d'avoir favorisé par ses idées le pire des académismes, il nous apparaît aujourd'hui comme un maître puissant. Son art, direct et volontaire, uni et divers, sa science du dessin et de la composition, sa puissance de vision exercèrent une influence profonde sur tous les artistes. S'il a transmis aux

downloadModeText.vue.download 206 sur 964

classiques (à Ingres et à ses élèves) des idées, un langage, un sens de la beauté formelle, il a communiqué aux romantiques, par l'intermédiaire de Gros, le souffle épique qui leur permettra de concevoir d'immenses toiles ou de vastes décorations. En ce sens, son oeuvre continue de poser un problème non résolu. Car elle reflète bien ce « singulier mélange de réalisme et d'idéal » dont parlera plus tard Delacroix. Tout en considérant que l'Antiquité est « la grande école des peintres modernes », David observe la nature avec une intensité rarement atteinte jusque-là. Ne voir en lui que le principal tenant d'un art fait de pillage est donc une injustice, de même que l'accuser de n'avoir créé que de grands dessins coloriés.

Bien au contraire, ses qualités picturales ont ouvert la voie à une nouvelle façon de traduire la pensée, en peinture. Et maints détails du *Marat* ou du *Sacre* (pour ne citer que les plus éclatants) révèlent une luminosité vibrante, une capacité de saisir les modifications colorées de la lumière sur les objets. « Peindre vrai et juste du premier coup », ne pas « s'habituer à laisser aller sa main et s'abandonner aux couleurs en disant : je reprendrai cela plus tard », tels sont les préceptes que David enseigna à ses élèves ; un amour du travail bien fait, une virtuosité technique qui se cache sont peut-être, avec un sentiment profond de la réalité, les qualités essentielles de ce peintre qui sut mettre ses dons au service d'une érudition patiemment acquise. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Paris, Versailles, 1989).

DAVIES Arthur Bowen,

peintre et sculpteur américain

(Utica, État de New York, 1862 - Florence 1928).

Il étudia tout d'abord avec Dwight Williams, travailla au Mexique comme dessinateur industriel (1880-1882) puis retourna à Chicago étudier avec Roy Robertson et Charles Corwin (1882-1886). Il se rendit ensuite à New York, où il poursuivit ses études au Gotham Art Students et à l'Art Student's League. Il travailla comme illustrateur, et, en 1893, le collectionneur Benjamin Altman couvrit les frais de son voyage en Europe. Il y étudia Whistler et les Préraphaélites autant que Delacroix ou les grands Vénitiens. En 1908, il prit part, aux côtés de Robert Henri, de Sloan, de Glackens, de Shinn, de Luks, de Lawson et de Maurice Prendergast, à l'exposition des Huit – en réaction contre le conservatisme de la National Aca-

demy. En 1912-1913, il participa activement à la préparation de l'Armory Show, dont il avait été élu président. Son influence sur le choix des oeuvres pour l'exposition et, plus généralement, sur l'histoire du goût américain ne saurait être sous-estimée (il possédait lui-même une intéressante collection de maîtres européens contemporains).

Peintre d'idylliques allégories (Dancing Children, 1902, Brooklyn Museum ; Unicorns, 1906, Metropolitan Museum) qui le rapprochent des symbolistes, et notamment de Böcklin, Davies se convertit à des formules plus modernes sous l'influence des artistes européens, qu'il admirait et qu'il invita à participer à l'Armory Show. Dancers (Detroit, Inst.

of Arts) révèle à la fois la connaissance de Matisse dans la composition et celle d'un cubisme proche de Villon dans le traitement des formes. Davies s'intéressa après 1918 à l'aquarelle, à la lithographie, à l'eau-forte et travailla à partir de 1924 à de grandes décorations, notamment pour International House à New York et pour la maison de sa protectrice, Lillie P. Bliss, ainsi que, dans les toutes dernières années de sa vie, à des projets de tapisseries.

DAVIS Stuart, peintre américain

(Philadelphie 1894 - New York 1964).

Il quitta l'école à seize ans pour travailler, sous la direction de Robert Henri, à New York (1910-1913), assimilant ainsi l'apport du groupe des Huit au début de sa carrière. L'Armory Show, dans lequel il exposa 5 aquarelles alors qu'il n'avait que dix-neuf ans, joua un rôle considérable sur son développement futur en le mettant en contact avec l'avant-garde française et, plus particulièrement, avec Marcel Duchamp et Francis Picabia. Il fait sa première exposition personnelle en 1917 à New York, Sheridan Square Gal. En 1921, Davis réalisa un tableau intitulé Lucky Strike (New York, M. o. M. A.), dont la composition prend pour point de départ un paquet de cigarettes et qui, située dans la logique du cubisme et de ses papiers collés, anticipe néanmoins sur les futures préoccupations du pop'art. De 1920 à 1930 env., marqué par l'art de Braque et de Picasso, Davis cherche à intégrer dans ses compositions un coloris vif et des thèmes empruntés à la vie quotidienne (série des Fouets à oeufs [Egg Beaters], 1927-1928). Il se rendit en 1928 à Paris, où il subit l'influence de Raoul Dufy et de Fernand Léger (Place Pasdeloup, 1928, New York, Whitney Museum of American Art) et, à son retour à New York, en 1930, il était en possession d'un

métier personnel dans lequel sujets, événements, paysages, signes et symboles abstraits sont intimement liés et exaltés par une gamme chromatique intense. Après 1945, ses compositions aux formes stylisées, aux couleurs vives, qui traitent de thèmes américains, s'imposent par leur puissance décorative (Visa, 1951, New York, M. o. M. A.).

Davis est avec O'Keeffe le meilleur représentant de l'art moderne aux États-Unis avant l'école de New York. Il est représenté à New York (M. o. M. A., Guggenheim Museum et Whitney Museum) et dans de nombreux musées américains. Il a bénéficié d'une rétrospective (New York, San Francisco, Boston) en 1992.

DEBRÉ Olivier, peintre français

(Paris 1920 - id. 1999).

Il exposa ses premières toiles à Paris à la gal. Bing en 1940 et à la gal. Aubry en 1941. Il pratiqua d'abord une manière expressionniste, puis dès 1943, une abstraction admettant de lointaines références à la réalité. Entre 1950 et 1960 principalement, il peignit des « signes-personnages », tableaux caractérisés par leur verticalisme et leur exécution à grands aplats maçonnés au couteau, technique parente de celle de De Staël (Signe-personnage bleu pâle, 1959). Il évolua à partir de 1960 vers la conception

d'un espace beaucoup plus fluide, résultat de sensations, d'impressions décantées à l'extrême et matérialisées seulement par la couleur, dont le champ privilégié, souvent monochrome, est rehaussé çà et là par quelques accidents (Printemps jaune, 1965, coll. part.). Ses expositions en 1953 à la gal. Facchetti et en 1956 à la gal. Warren l'ont fait connaître à Paris : Debré s'est imposé aussi à New York (gal. Knoedler, 1959). Très à l'aise dans les grands formats, il exécuta en 1967 une importante peinture (le Signe de l'homme), pour le hall d'entrée du pavillon français à l'Exposition internationale de Montréal, ainsi que plusieurs compositions pour des bâtiments publics (collège de Royan, 1965, nouvelle École polytechnique, 1976, nouvelle chancellerie de l'ambassade de France à Washington, 1982-1983, rideau de scène de la Comédie-Française, Paris, 1987).

Cette peinture de saturation du tableau s'exprime, au cours des années soixante-dix, par de grandes coulées de peinture modulée, fréquemment rehaussées de traces de matière épaisse, qui prennent souvent leur source dans le sentiment de l'étendue du paysage (Grande

ocre rose de Touraine, 1980, musée de Toulouse). L'artiste a développé aussi, au cours des années cinquante, un oeuvre graphique constitué de grands dessins à l'encre, les « signes-personnages », à la fois images du corps et idéogrammes. Dans les années soixante, l'usage du fusain contribuera à la création de grands « signes-paysages » caractérisés par un certain écrasement du trait. En 1979, l'artiste a été nommé chef d'atelier à l'École des beaux-arts de Paris (peinture et art mural). En 1975, le musée de Saint-Étienne lui a consacré une importante exposition et une rétrospective a été présentée à Paris (G. N. du Jeu de Paume) en 1995. Il est représenté à Paris (M. N. A. M.), aux musées de Grenoble, Nice, Saint-Étienne, Tours, à Montréal, à Buffalo (Albright-Knox Art Gal.) et à Washington (Phillips Coll.).

DECAMPS Alexandre Gabriel,

peintre français

(Paris 1803 - Fontainebleau 1860).

Après quelques mois dans l'atelier d'Abel de Pujol, il préféra travailler seul, notant des types et des scènes pittoresques et copiant les maîtres au Louvre. Il connut ses premiers succès avec des dessins et des lithographies satiriques (le Pieu Monarque). Sa réputation d'orientaliste naquit au Salon de 1831. Trois ans auparavant, il avait accompagné le peintre Garneray en Orient. Demeuré une année près de Smyrne, il rapporta un fonds considérable de documents. Il y puisa, sa vie durant, les scènes orientalisantes et les paysages « Souvenirs de Turquie » qui assurèrent son immense popularité. L'orientalisme étant au goût du jour, Decamps sut en donner une version plaisante, qui, si elle ne se parait pas du génie d'un Delacroix, n'en montrait pas les outrances et rassurait une clientèle qui sacrifiait à la mode sans s'aventurer (Enfants turcs près d'une fontaine, Chantilly, musée Condé). Néanmoins, il put témoigner des qualités de fougue et du sens visionnaire des plus grands romantiques comme l'attestent la Défaite des Cimbres (1833, Louvre), ou la

downloadModeText.vue.download 207 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

206

suite des dessins de l'Histoire de Samson (1845, musée de Lyon et coll. part.). Son style évolua peu. Il fit appel à un répertoire restreint de figures et de sites, n'évitant ni les redites ni le procédé, évoquant la lumière d'Orient par un

contraste trop répété d'ombres brunes et de surfaces violemment éclairées. Mais sa touche généreuse, son sens de la vie marquent les autres aspects de son oeuvre tout aussi féconds. Il fut peintre animalier et peintre de genre, mariant ces deux manières dans des « singeries », véritables fables en peinture. Le Salon de 1855 fut un triomphe pour lui. Peu après, Decamps se fixa dans la forêt de Fontainebleau. Il reprit contact avec la nature, peignant des paysages souvent animés de chasseurs qui participent de l'école de Barbizon (La Battue en plaine, Louvre). La Wallace Coll. de Londres possède un ensemble capital de son oeuvre, ainsi que le Louvre et le musée Condé de Chantilly.

DE CHIRICO Giorgio, peintre italien

(Vólos, Thessalie, 1888 - Rome 1978).

Né en Grèce de parents italiens, il étudie d'abord à l'Académie d'Athènes ; mais c'est à Munich, entre 1906 et 1909, que s'effectue sa véritable formation artistique. La peinture d'Arnold Böcklin (Le Triton et la Sirène, 1909) ainsi que les compositions de Max Klinger, le milieu symboliste de la capitale de la Bavière mais aussi la pensée de Nietzsche vont avoir une influence déterminante sur son développement (l'Énigme de l'Oracle, 1910). Il trouve son style dès 1912, ignorant impressionnisme, divisionnisme, fauvisme et cubisme, mais héritier d'autres traditions, et qui s'impose à ce moment et propose avec ses compositions rigides, son jeu bizarre sur l'espace et la lumière et ses sujets ésotériques une poésie nouvelle. À Paris de 1911 à 1914, De Chirico fait la connaissance d'Apollinaire (Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire, 1914, Paris, M. N. A. M.) et de Picasso qui le mettent en rapport avec l'avant-garde artistique et littéraire. Apollinaire qui, dans les Soirées de Paris, parle de ses « paysages métaphysiques » qu'il a exposés au Salon des indépendants en 1913 puis au Salon d'automne. Cette peinture métaphysique va véritablement se développer après 1914 : De Chirico tente d'y exprimer des sentiments profonds et mystérieux qui trouvent leur forme dans la représentation d'objets rapprochés de façon incongrue et dans des décors architecturaux qui empruntent leurs espaces déserts aux places à arcades de Ferrare et de Turin. Ces visions oniriques vont être complétées par l'apparition de « mannequins » : le Prophète (1915, New York, M. o. M. A.) montre la place d'une ville représentée en perspective accélérée qui figure aussi une scène avec, à l'arrière-plan, une architecture qui représente également un décor, tandis que, sur le devant, un mannequin sans bras et assis, contemple

un tableau noir sur lequel se trouve dessinée une élévation de bâtiments mis en perspective. En 1917, De Chirico entreprend une longue série de répliques et de variantes sur le thème des Muses inquiétantes (une vingtaine de numéros). De Chirico va évoluer après 1920, en retournant notamment au thème et à la

facture de la peinture classique. Il commence alors une série d'autoportraits puis adopte une attitude nettement polémique contre l'« esprit moderne » : les références littéraires, l'évocation des ruines romaines et de la Grande-Grèce (série des Dioscures, v. 1934) sont un prétexte pour lui à exercer une réflexion ironique et à mettre en évidence une exécution traduisant soit une facture enlevée, soit une forme précise. Dans ses oeuvres les plus récentes, il reprend les thèmes de sa période métaphysique : le mannequin, la mythologie, mais aussi une symbolique surréaliste plus évidente, points de repère d'un univers définitivement clos. À partir de 1968, De Chirico s'intéresse aussi à la sculpture, transposant dans le bronze poli et doré le même répertoire iconographique.

La postérité de Giorgio De Chirico est immense : il a exercé une influence considérable tout d'abord sur le peintre futuriste Carlo Carrà, qui sera l'autre grand artiste à représenter la peinture métaphysique, plus qu'Alberto Savinio. Après 1918, son oeuvre sera véritablement découvert en Europe, en particulier en Allemagne par l'intermédiaire de la revue *Valori Plastici*, et elle aura une influence déterminante sur les créations des artistes dadaïstes à partir de 1920, tels que George Grosz, Raoul Hausmann, Rudolf Schlichter, Otto Dix, Max Ernst, puis sur les artistes de la nouvelle objectivité, tels qu'Anton Räderscheidt ou encore Georg Schrimpf, et jusque dans l'oeuvre d'Oskar Schlemmer. Tous les artistes surréalistes seront ensuite marqués par ses images, tels que René Magritte, Salvador Dalí et Yves Tanguy. Parallèlement, Giorgio De Chirico déploya une activité scénographique et littéraire (*Hebdome-ros*, Paris, 1929 ; *Mémoires de ma vie*, Rome, 1945).

La première exposition rétrospective du peintre, qui se fixa à Rome en 1938, eut lieu en 1936, à New York, et fut suivie de nombreuses autres manifestations à Paris et à Rome. Des rétrospectives lui sont consacrées aux Biennales de Venise de 1948 et de 1956, au Palazzo Reale de Milan en 1970, au musée Marmottan de Paris en 1975 et au M. N. A. M. de Paris en 1982. Ses oeuvres sont conservées dans de nombreux musées notamment à Milan (Brera), Chicago (Art Inst.), New York

(M. o. M. A.), Rome (G. A. M.), Hambourg (Kunsthalle), Paris (M. N. A. M.) et au musée de Grenoble.

DEDREUX ou DE DREUX Alfred,

peintre français

(Paris 1810 - id. 1860).

Bien qu'élève de Léon Cogniet et admirateur fervent de Delacroix, il délaisse très vite la peinture d'histoire (la Bataille de Baugé, 1839, musée de Narbonne) et révèle dès son premier Salon (1831) son culte pour les chevaux et les chiens. Il peint surtout avec passion les pur-sang anglais, vedettes des champs de courses : il les montre au galop, à l'entraînement, au pesage, à l'écurie, avec leur jockey ou leurs palefreniers : il en affine encore les formes, les étirant jusqu'à la fragilité, mais, se souvenant de

Géricault, il se plaît aussi à rendre le chatolement de leur robe.

Mondain, quelque peu dandy, marqué par son long séjour en Angleterre (1844-1852), Dedreux s'attacha en chroniqueur à la représentation distinguée des cavaliers chevauchant en forêt (Cavaliers et amazone arrêtés au bord du lac de Pierrefonds, 1859, Louvre), des fringants officiers de cavalerie, des chasses à courre au cerf ou au renard, des phaétons et des calèches aux attelages fougueux (la Promenade, 1848, Paris, Petit Palais). Il brossa de jolis portraits équestres (l'Écuyère Kippler sur sa jument noire, id.), exécuta pour la Cour plusieurs portraits princiers (Portrait équestre du duc d'Orléans, 1843, musée de Bordeaux ; Portraits du comte de Paris et du duc de Chartres dans le parc de Claremont, 1849-1850, Versailles) et venait de recevoir la commande de celui de Napoléon III (1859) lorsqu'il fut tué au cours d'un duel. Sa facture preste, sa pâte souple, son élégance lui valurent un vif succès, qui l'inclina parfois vers la facilité. Dedreux réalisa aussi de charmantes aquarelles d'un romantisme proche de l'esprit troubadour (la Course au baiser, 1837, coll. part.) et de nombreuses lithographies (Matinée au bois).

DEFENDENTE FERRARI DA CHIVASSO

→ FERRARI Defendente

DE FERRARI Giovanni Andrea,

peintre italien

(Gênes 1598 - id. 1669).

Il fut l'élève d'abord de Bernardo Castello, puis de Strozzi. Il subit également l'influence d'une oeuvre comme l'Ecce Homo (musée de Birmingham) de Van Dyck, qui lui donna le goût des étoffes élégamment drapées et lui suggéra l'utilisation de glacis. Dans ses premières oeuvres, telle la Naissance de la Vierge (1630, Voltri, église S. Ambrogio), son dessin est soigné, sa composition équilibrée, encore éloignée du réalisme dramatique qui apparaît ensuite dans la Résurrection d'un maçon par un saint (Gênes, Accad. Ligustica), marquée par l'influence du Miracle de saint Ignace (1628, Gênes, église S. Ambrogio), oeuvre de Rubens qui eut le plus grand retentissement dans la peinture génoise. De Ferrari peignit un grand nombre de tableaux d'autel, mais c'est dans les scènes bibliques, telles qu'Esau vendant son droit d'aînesse (Gênes, Palazzo Bianco), l'Ivresse de Noé (id.), les Frères de Joseph (Rome, G. N., Gal. Corsini), qu'il montre le mieux la sincérité de son naturalisme et son intérêt pour le rendu des diverses expressions. Il transmet cette leçon picturale à Carbone, à Merano, mais surtout à deux de ses élèves qui furent les plus grands peintres génois du milieu du siècle, V. Castello et G. B. Castiglione.

DE FERRARI Gregorio, peintre italien

(Porto Maurizio 1647 - Gênes 1726).

Arrivé à Gênes v. 1665, il entra dans l'atelier de Domenico Fiasella, mais subit en réalité l'influence des oeuvres de Valerio Castello. À la mort de Fiasella, en 1669, il se rendit à Parme, où il resta jusqu'en 1673, étudiant et copiant Corrège (Copie de la coupole du dôme
downloadModeText.vue.download 208 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

207

de Parme, Gênes, Accad. Ligustica) et montrant déjà son goût pour les couleurs claires, les formes légères et les draperies tourbillonnantes, qui annoncent nettement l'esprit du XVIIIe siècle. Il est probable qu'il se trouvait à Parme en même temps que Baciccio, qui dut lui faire connaître les nouveautés romaines et lui inspirer cet usage des touches lumineuses que l'on n'expliquerait pas sans son intermédiaire. Gregorio De Ferrari, lorsqu'il cède ainsi aux suggestions de Baciccio et n'est pas insensible à l'art du Marseillais Pierre Puget (présent à Gênes en 1666-1667), subit d'ailleurs une orientation analogue à celle des sculpteurs de la génération 1660-1670 (les Schiaffino, les

Parodi).

De retour à Gênes en 1673, il travailla auprès de son ami Domenico Piola, dont il épousa la fille (1674) et dont il marquera profondément l'art ; en 1674, il peignit ainsi à S. Siro la fresque de la Gloire de S. Andrea Avellino, beaucoup plus lumineuse et proche de Corrège que la composition voisine due à Piola, encore très inspirée de la manière de G. B. Carlone. Il produisit aussi à cette époque des tableaux d'autel où sa dette à l'égard de Parme est évidente et où il définit son style prérococo, caractérisé par des tons pastel et une atmosphère tendre : le Repos pendant la fuite en Égypte (1676, commandé par les théatins de Sampierdarena,auj. à Gênes, S. Siro) ; Tobie donnant la sépulture aux cadavres (Gênes, Oratorio della Morte ed Orazione) ; Extase de saint François (Gênes, S. Siro).

Bientôt, il applique ce style à la grande décoration à fresque des palais génois : au palais Cambiaso Centurione, à Fossatello (1684), il représente les allégories des Arts libéraux et de la Gloire militaire, alliant étroitement stucs et fresques, utilisant les guirlandes de fleurs à l'imitation de B. Guidobono ; au palais Balbi, à Zerbino (devenu ensuite palais Groppalo), il peint le Temps, les Saisons et la Salle des Ruines, où il se libère de la tutelle stylistique de Carlone et de Piola. De la même époque datent les fresques du palais Balbi Senarega (plafonds avec les Scènes de la vie d'Hercule, Céphale et l'Aurore, Triomphes), où avaient travaillé V. Castello, Fiasella et Piola, rencontre qui permet de suivre la transformation du goût survenue depuis 1650 : il revient à Gregorio d'avoir assimilé la poésie raffinée du maniérisme émilien et d'en avoir donné une version qui annonce le XVIIIe siècle. Chez lui, point de recherches scénographiques, mais une luminosité chromatique riche en jaunes et en bleus dignes de Gaulli. Les décorations qui annoncent le mieux le style fleuri du XVIIIe s. français sont celles qu'il exécuta au Palazzo Rosso après 1690 (le Printemps, l'Été) et surtout au palais Granello (Amour et Psyché et Neptune et Amphitrite). On sait qu'il travailla à Turin (Triomphe d'un guerrier, Palais royal), sur la Riviera et qu'il se rendit à Marseille. Il est possible qu'il ait peint pour le maréchal de Noailles, la toile (Juno et Argus) aujourd'hui au Louvre.

Au cours de ces dernières années, il donna une traduction rococo des sculptures tardives de Bernin dans des tableaux tels que la Mort de sainte Scolastique (Gênes, S. Stefano) et tenta

des recherches nouvelles (Allégorie musicale,

Madrid, musée Lazaro Galdiano). Dans la dernière décoration qu'il exécuta, avec l'aide de son fils Lorenzo et de Francesco Costa, à l'église S. Camillo (S. Croce) de Portoria, il fut le premier à introduire la conception unitaire de l'ornementation de la coupole et de la voûte du chœur.

Maître le plus original de la tendance décorative à Gênes, il instaura un style riche de la leçon de Puget, stimulé par l'exemple de Castiglione et réalisant une interprétation pré-rococo de Corrège. Il illustre un moment du renouveau de la culture génoise, où peinture et sculpture s'enrichissent mutuellement ; la vie artistique était alors concentrée à la Casa Piola, véritable académie à partir de 1650, dont la collection de peintures (auj. à Gênes, Palazzo Bianco) témoigne des rapports culturels qui s'y nouèrent. Gregorio n'eut pas grande influence sur son fils Lorenzo (1680-1740), totalement tourné vers Rome et s'inspirant de la manière de Conca et de Benefial. Mais certains peintres français du XVIIIe s. comprirent et assimilèrent son art, en particulier Fragonard, qui fut enthousiasmé, lors de son deuxième voyage en Italie (1773), par sa visite au Palazzo Balbi.

Les galeries des Palazzi Bianco et Rosso, à Gênes, conservent plusieurs toiles importantes de Gregorio De Ferrari, ainsi qu'un bel ensemble de dessins.

DEFRANCE Léonard, peintre flamand

(Liège 1735 - id. 1805).

Apprenti chez un orfèvre, puis chez le peintre Coclers, il part en 1753 pour Rome avec le peintre liégeois Ernotte. En 1759, il visite l'Italie et, au retour, il s'arrête à Montpellier, où il exécute les portraits de dignitaires ecclésiastiques, à Toulouse (Portrait de peintre, musée de Mirande), et à Paris, avant de rentrer à Liège en 1764. Il se lie avec Fragonard et adhère aux idées révolutionnaires au cours de nouveaux séjours à Paris, où il est finalement contraint de se réfugier, ne revenant à Liège qu'en 1794, avec les Français auxquels il se dévoue. Révolutionnaire enthousiaste, adoptant comme devise « Aie le courage de te servir de ton entendement », il a été de nos jours récupéré par le courant marxiste. Plus connu pour son rôle dans la démolition de la cathédrale Saint-Lambert de Liège et pour ses pamphlets anticléricaux qui lui ont valu à son époque le qualificatif de « vandale » dans le Troubadour liégeois du 7 février 1797, que pour ses imitations de Teniers et de Wouwerman, il a su être aussi, un peu comme Boilly, un bon observateur des scènes

révolutionnaires (Intérieur d'une prison sous la Révolution, anc. coll. Baron Janssen) et un excellent spécialiste, souvent piquant et alerte, de scènes de genre, mais d'esprit néo-classique, c'est-à-dire moralisateur, car tirées de la vie quotidienne, de la rue et des ateliers. Le musée wallon de Liège conserve une série d'oeuvres de lui (notamment Visite à la manufacture de

tabacs), le musée Marmottan de Paris l'Extraction des marbres et l'Intérieur d'une tannerie.

DEGAS Edgar (Edgar de Gas, dit),

peintre et sculpteur français

(Paris 1834 - id. 1917).

Issu d'une famille appartenant à la bonne bourgeoisie bancaire, il fit d'abord de sérieuses études classiques, puis entra en 1855 dans l'atelier de Lamothe, où se perpétuait l'enseignement d'Ingres et de Flandrin. Ses premières oeuvres (1853-1859) furent des autoportraits et des portraits de famille qui montrent déjà de grandes qualités de simplicité (René de Gas à l'encrier, 1855, Northampton, Smith College Museum of Art). Le jeune artiste séjourna ensuite en Italie (1856-1860), où il découvrit et copia avec ferveur les oeuvres des maîtres florentins. À son retour à Paris, Degas exécuta plusieurs toiles de sujets historiques : Petites Filles spartiates provoquant des garçons (1860, Londres, N. G.), Sémiramis construisant Babylone (1861, musée d'Orsay), Scène de guerre au Moyen Âge (1865, id.), oeuvres déjà profondément originales créées dans un style assez classique. On conserve les séries de dessins préparatoires qu'il réalisa pour ces toiles, études de draperies et de nus dont le graphisme est déjà sûr et vigoureux (Femme nue debout, 1865, Louvre). Degas prouvait ainsi combien il avait compris la leçon essentielle d'Ingres, qu'il considéra toute sa vie comme le plus grand peintre contemporain.

C'est à Ingres qu'il se référait encore dans les remarquables portraits de famille et d'amis qu'il peignit de 1858 à 1870 : il y associait, comme le faisait le maître, le sens de la réalité et la conception du Beau idéal. Le Portrait de la famille Bellelli (1858-1867, musée d'Orsay), en particulier, est une composition habile mais rigoureuse, au dessin ingriste et à la couleur raffinée. Les études qu'il fit, au pastel ou à l'essence, pour les différents personnages sont parmi les plus harmonieuses de son oeuvre. Son Portrait de Thérèse de Gas, duchesse Morbilli (v. 1863, id.), et celui d'une Jeune Femme fine et sérieuse (1867, id.) sont des toiles d'une profondeur

psychologique délicate et d'un charme certain.

Degas pouvait alors être considéré comme l'un des espoirs de la grande peinture officielle. Mais son goût du réalisme, l'influence des théories de Louis-Émile Duranty sur le rendu du réel, son intérêt pour la « modernité baudelairienne » et pour les sujets inédits allaient le pousser sur les champs de courses et dans les coulisses de théâtre. Son milieu social, ses amitiés musicales lui avaient fait découvrir ces mondes factices et colorés. Il s'attacha désormais à en observer les aspects insolites. Vers 1860-1862, il peignit ses premiers chevaux de course : pur-sang à la robe satinée, casaques vives des jockeys, fébrilité du pesage (Aux courses en province, 1869, Boston, M. F. A.). Très vite il s'intéressa à la danse et à l'opéra. Il exécuta le Portrait de Mlle Eugénie Fiocre ; à propos du ballet de « la Source » (1867-1868, musée de Brooklyn), curieuse toile, presque symboliste, où chante le turquoise acide de la robe de la danseuse, puis, en 1872, le Foyer de la danse à l'Opéra (musée d'Orsay), aux

downloadModeText.vue.download 209 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

208

accords atténués de bleu-gris et de jaune. C'est durant cette période qu'apparurent des effets nouveaux de mises en page originales, souvent décentrées : l'Orchestre de l'Opéra (v. 1870, id.). Il y mêlait en outre les éléments furtifs d'un japonisme alors à la mode (Femme accoudée pris d'un vase de fleurs, probablement Mme Paul Valpinson, dit à tort la Femme aux chrysanthèmes, 1865, Metropolitan Museum).

Après un voyage avec son frère René dans la famille de sa mère, à La Nouvelle-Orléans, il peignit Portraits dans un bureau (Nouvelle-Orléans), [1873, musée de Pau], où s'affirment ses recherches réalistes. Degas avait rencontré au Louvre Édouard Manet, dont il partageait les goûts bourgeois et les admirations artistiques. Ils s'intéressèrent ensemble à certains thèmes naturalistes, mais Degas refusa avec acharnement le culte de la campagne, la nécessité du plein air et du travail sur le motif. S'il fréquentait le café Guerbois jusqu'en 1870, puis le café de la Nouvelle-Athènes, s'il y retrouvait avec plaisir Manet, Zola et Cézanne, il ne partageait pas réellement l'esthétique du mouvement impressionniste. Non seulement il rejetait leur esclavage du plein air, mais il refusait l'observation obsédante des changements de la lumière pour s'attacher à l'étude du mouvement et à

la traduction de l'instantané. Cependant, il fit psychologiquement cause commune avec les impressionnistes et présenta 10 toiles à la première exposition du groupe, en 1874, chez le photographe Nadar. Et bien qu'il ne fût pas exclu du Salon officiel, il continua d'exposer régulièrement à leurs côtés (sauf en 1882), jusqu'en 1886, date après laquelle il réserva toute sa production à ses marchands fidèles, en particulier à Durand-Ruel. Cet art exigeant traduit, certes, une remarquable perspicacité de l'impression fugitive, et il est en ce sens impressionniste, mais c'est aussi un art réfléchi, construit, épris de perfection et par là profondément indépendant. Degas s'intéressait avant tout à la ligne : ses dessins, rapides, précis, révèlent sa rare habileté et son sens du mouvement analysé et projeté d'un seul coup de crayon (le Louvre possède de passionnantes séries d'études, et la B. N. de Paris plusieurs carnets de croquis). Pour rompre l'immobilisme de ses toiles, il inventait des cadrages décentrés, remontait la ligne d'horizon, renversait la perspective ou fixait la scène dans un espace découpé arbitrairement comme un trou de serrure ou un objectif photographique. Il s'était d'ailleurs adonné souvent à la photographie, sans s'en être inspiré picturalement autant qu'on a voulu le dire. Mais il aimait faire jouer sur ces compositions fragmentaires la lumière artificielle d'éclairages éblouissants qui soulignent les formes. Dans ses huiles et ses pastels, plus nombreux après 1880, les tons sont éclatants : bleus sourds, roses et oranges opulents ; les plans monochromes vibrent grâce à quelques touches de couleurs pures qui les raniment. Degas, inquiet, probe, cherchait sans cesse, reprenant inlassablement chaque pose, chaque thème. Il rejetait le symbolisme, qui est évasion, et l'esthétisme de l'Art nouveau, qu'il trouvait décadent. Très orgueilleux, il dédaignait d'ailleurs les avis extérieurs, conseils ou

compliments, ne se fiant qu'à son jugement, et renonçait volontairement aux honneurs officiels pour écarter tout risque de compromission. Son caractère, difficile, intransigeant, s'était assombri, en 1878, après la faillite qui devait ruiner sa famille. Il paya les dettes, mais, gêné financièrement, devint plus pessimiste et irascible que jamais. Ce misanthrope ressentit pourtant de vives sympathies pour Manet ou Gustave Moreau et de profondes amitiés pour les Halévy, les Rouart, Évariste de Valernes et surtout le sculpteur Albert Bartholomé. Très sensible au chagrin de ses proches, ce bourru fut pour Bartholomé un ami secourable au moment de la mort de son épouse, Périe de Fleury, une des rares femmes devant lesquelles Degas oublia sa misogynie farouche. Cepen-

dant, parfois, cet esprit pénétrant, ce causeur cultivé et caustique, ce fin poète était dominé par sa hargne agressive, et souvent l'amitié ne résistait pas aux dissensions politiques. Degas, réactionnaire, fanatique du passé, des traditions, de l'armée, se brouilla avec les Halévy au sujet de l'Affaire Dreyfus. Lucide et ironique, il fut un observateur cruel du quotidien : ses célèbres danseuses sont avant tout des créatures aériennes, enfantines, transfigurées par les lumières phosphorescentes de la rampe (Répétition de ballet sur la scène, 1874, musée d'Orsay) ; elles sont des arabesques colorées en suspens, mais elles sont aussi des petits rats abêtis et épuisés par la monotonie des répétitions, des silhouettes au repos, s'étirant, ajustant leur chausson ou leur corsage avec des gestes gauches, des pieds de canard et des museaux chiffonnés (Danseuses dans les coulisses, 1890-1895, Saint Louis, Missouri, City Art Gal.).

Degas, en effet, ne recherchait pas dans le ballet la grâce séduisante. Il s'attachait de préférence aux positions absurdes et aux équilibres invraisemblables. Son regard était plus impitoyable encore lorsqu'il se posait sur la femme à sa toilette. Il l'observait longuement, dans son tub, sortant de sa baignoire, se savonnant, se frictionnant, s'essuyant la nuque, la jambe ou le torse (Le Bain, v. 1890, Chicago, Art Inst.). Il la détaillait avec mépris, alors qu'elle pouvait se croire seule, animale, accroupie, grotesquement occupée à des soins intimes ou se gratifiant. Mais cette grenouille grasse et vulgaire, Degas la décrivait avec force et véracité : il zébrait de lumière les croupes rondes, il caressait les chairs bleuies, il mêlait les tons violents de pastel, le rose crevette, l'abricot, le vert (La Sortie de bain, 1885, New York, M. o. M. A.). Et ses femmes qui se peignent déroulaient des chevelures fauves ruisselantes (Femme se coiffant, 1887-1890, musée d'Orsay). La vision de Degas n'était guère plus indulgente quand il regardait les femmes du peuple ou le monde des cafés et des beuglants. Il traitait là des thèmes chers à Zola, mais il n'était pas un réaliste à la manière de Courbet. Ses Repasseuses au travail (1884, id.), ses blanchisseuses et ses couturières, sa jeune modiste couchée sur la table pour façonner un chapeau ne suggèrent ni leçon de morale ni manifeste politique. Ces oeuvres évoquent seulement, de façon magistrale, un instant de leur vie populaire. Degas s'y révèle

toujours compositeur hardi et coloriste violent, comme le prouvent les trois chapeaux de Chez la modiste (1882, Metropolitan Museum) se détachant sur le mur orange. En 1876, il peignit l'Absinthe (musée d'Orsay), ce portrait de Mar-

cellin Desboutin et de l'actrice Ellen Andrée, attablés au café de la Nouvelle-Athènes, l'air hagard, immobilisés dans leur détresse. Ce fut le seul tableau « misérabiliste » de sa carrière. Cette toile fut très vivement critiquée à Paris et à Londres, où elle fut exposée en 1893. Ses Femmes à la terrasse d'un café, le soir (1877, id.) avancent leur visage simiesque sur le fond clignotant du boulevard. La même utilisation du flou, due à l'utilisation du pastel, se retrouve dans le Café-concert des Ambassadeurs (1876-1877, musée de Lyon), où, seule parmi les lampons, se détache la chanteuse. Degas s'intéressa aussi au cirque, aux fièvres de la Bourse, aux cocottes et même aux bordels dans une suite de monotypes cyniques, presque expressionnistes (la Fête de la patronne ; plusieurs au musée Picasso à Paris). Comme son délicat Au Luxembourg (1876-1880, musée de Montpellier), quelques jolies études nous montrent que ce bourgeois parisien aimait aussi le paysage. Il exécuta en 1869, au pastel, une série de marines dépouillées, puis v. 1890 des monotypes de vallons et de prairies qu'il réalisa de mémoire d'après les paysages découverts lors d'un voyage en Bourgogne avec Bartholomé.

Lorsque sa vue baissa, ses pastels devinrent plus audacieux, plus rutilants. Il modela les formes par la couleur, simplifiant la composition, striant sa toile de hachures fiévreuses. Son infirmité lui fit ainsi pressentir les accents effrénés et les ombres colorées des fauves (Danseuses, 1899, Toledo, Ohio, Museum of Art). Quand sa cécité fut presque complète, Degas, isolé et amer, s'enferma farouchement dans sa solitude, mais il se consacra à la sculpture, qu'il pratiquait depuis 1868. L'art de Degas, sans cesse renouvelé, d'un réalisme novateur, influença fortement ses contemporains : Toulouse-Lautrec, qu'il défendit à ses débuts, lui emprunta son goût du dessin et son observation âpre de la vie parisienne. Les réalistes académiques, français ou belges, reprirent ses thèmes et, parfois, comme Besnard ou Boldini, ses recherches de coloris flamboyant. Mais ce seront surtout les nabis, et parmi eux Bonnard, qui comprendront son intimisme aux tons crus et le transposeront en un monde plus heureux. Cet oeuvre considérable (plus de 2 000 peintures et pastels) est réparti dans la plupart des musées et des cabinets de dessins du monde entier. Il est particulièrement bien représenté au musée d'Orsay (peintures et pastels), au Louvre et à la B. N. (dessins) et dans les principaux musées des États-Unis, notamment au Metropolitan Museum. Une rétrospective consacrée à Degas a été présentée à Ottawa, Paris et New York en 1988.

DEGOTTET Jean, peintre français

(Sathonay, Ain, 1918 - Paris 1988).

Il commence à peindre v. 1939 pendant un long séjour en Afrique du Nord (paysages fauves). De retour à Paris, il s'engage bientôt dans des recherches non figuratives et obtient le prix
downloadModeText.vue.download 210 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

209

Kandinsky en 1951. Son expérience ontologique de la gestuelle picturale, caractérisée par un constant et périlleux rétablissement au bord du vide, est unique dans l'art contemporain occidental (Aware II, 1961, Paris, M. N. A. M.). D'ailleurs, Degottet a déclaré capitale sa rencontre avec la pensée zen, qu'André Breton avait déjà soulignée en présentant son exposition dans la gal. À l'étoile scellée en 1955. Son oeuvre, très abondante, se répartit en « séries » bien définies, celle des Vides, exposée en 1959, (Vide de l'inaccessible, 1959, musée d'Évreux), celle des Sept Métasignes, en 1961, celle des Écritures (1962), les suites Rouges, Rose-Noir, Obscures de 1964, avant les Métasphères de 1965 et les Horsphères de 1967. Degottet a étendu ses recherches à d'autres matériaux (la Révolution continue, 1970, neuf-éléments : bois blanc vinyle et Altuglas). La Suite Média (1972-1974 ; exposée gal. Germain en 1974 et gal. Fournier, en 1976) associe en noir et blanc des matériaux extrême-orientaux et contemporains : encre de Chine, acrylique, papier et toile, découpe géométrique et tache. Cette réflexion s'est poursuivie avec les Papiers pleins (gal. Germain, 1976), dans lesquels le grattage et le décollage sur le papier clair font naître des reliefs cicatriciels balisant rythmiquement la surface. Des séries comme les Lignes-report (1977-1978), les Report terre/noire (1981) ou les Lignes-bois (1984) font jouer des suites de lignes superposées sur la surface du tableau, soit comme des sillons, soit comme de fines raies tremblantes, qui poursuivent les recherches de l'artiste.

Il est représenté à Paris (M. N. A. M.) et dans de nombreux musées français (Dijon, Grenoble, Marseille, Toulon), à Bruxelles (M. R. B. A.), au musée de Liège, à Minneapolis (Inst. of Arts), à New York (Guggenheim Museum), à Osaka (Pin. de Gutai) et à Vienne (musée du XXe siècle). L'artiste a fait l'objet d'importantes expositions au musée de Grenoble (1978), à l'A. R. C. à Paris (1978), aux

musées d'Évreux et de Bourg-en-Bresse (1988), au Carré d'Art à Nîmes (1992).

DE' GRASSI → GIOVANNINO DE' GRASSI

DE GROUX (les), peintres belges.

Charles (Comines 1825 - Bruxelles 1879). Élève de Navez à l'Académie de Bruxelles, il travailla également à l'Académie de Düsseldorf (1851) ; après avoir exécuté des compositions illustrant le romantisme historique, alors en vogue, il suivit la leçon de Courbet et se tourna vers un réalisme (l'Ivrogne, 1853, Bruxelles, M. R. B. A.) auquel il resta fidèle jusqu'à la fin de sa carrière et qu'il contribua à imposer en Belgique. Dans un style sobre, aux tonalités assourdies, il a représenté avec sympathie paysans et ouvriers, en attirant l'attention sur la dureté de leur condition (le Brûloir de café, musée d'Anvers), mais sans accent de revendication politique. Il a exécuté également des toiles d'inspiration religieuse (le Bénédicté, Bruxelles, M. R. B. A. ; Pèlerinage à Saint-Guidon, à Anderlecht, 1857, id.), où les emprunts à Leys sont nets. Son influence s'est

fait sentir sur les peintres de la Bande noire, sur Constantin Meunier, et certains aspects de ses thèmes se sont prolongés jusque dans l'expressionnisme flamand. De Groux fut l'illustrateur de Charles De Coster (la Légende d'Ulenspiegel). Il est bien représenté dans les musées de Bruxelles, d'Anvers et de Tournai, ainsi qu'au musée d'Orsay (le Bénédicté, l'Ivrogne, la Mère de l'artiste).

Henri (Bruxelles 1867 - Marseille 1930). Fils de Charles, il débuta au cercle d'art l'Essor (1886). Membre des Vingt en 1887, il en est exclu en 1890 pour son attitude injurieuse envers Van Gogh et Lautrec. Il se lia avec Degouve de Nuncques, avec qui il partagea souvent le même atelier. En 1892, il connut un vif succès à Paris avec un Christ aux outrages (Avignon, palais du Roure), en dépit de la composition touffue et de l'accent déclamatoire de ce tableau. À Paris en 1892, il se lia avec Verlaine, Heredia, Louÿs et surtout Léon Bloy. Son inspiration fut largement tributaire du symbolisme littéraire (cycles peints de la Divine Comédie, de la Tétralogie de Wagner), avec des aspects de revendication sociale (le Grand Chambardement, 1893). Il a exécuté de nombreux portraits, d'assez mince mérite, des lithographies, des eaux-fortes ainsi que des sculptures. Son existence, spectaculaire, de bohème impénitent et le caractère étrangement inactuel

de son oeuvre font de lui un des derniers romantiques. Il passa la fin de sa vie en Provence (Avignon, Vernègues, Marseille) et est représenté au palais du Roure, à Avignon. Il exécuta deux grandes compositions pour l'escalier de l'Opéra de Marseille.

DEHODENCQ Alfred, peintre français

(Paris 1822 - id. 1882).

Élève de Cogniet, il professa d'abord une admiration pour Géricault. Son art évolua après un voyage en Espagne et au Maroc. Dehodencq allia un orientalisme haut en couleur à un sens réaliste des types et des costumes (Course de novillos, 1850, musée de Pau). Il subit une influence superficielle de Delacroix (l'Adieu de Boabdil à Grenade, Salon de 1869, musée d'Orsay), lui empruntant des figures et des thèmes (Fête juive à Tanger, 1870, musée de Poitiers) sans atteindre à son génie de la couleur, de la lumière et de la technique. Il n'aborda que rarement le portrait ; citons une de ses meilleures réussites dans ce genre, le Prince Piscicelli (1850, musée de Bordeaux).

DE KOONING Willem, peintre américain

d'origine néerlandaise

(Rotterdam 1904 - New York 1997).

Il quitta l'école à douze ans et entra comme apprenti dans une affaire commerciale d'artistes et de décorateurs. Il suivit des cours du soir, de 1915 à 1924, à l'Académie voor Beeldende Kunsten en Technische. En 1924, il étudia en Belgique et, en 1926, émigra aux États-Unis, où il travailla comme peintre en bâtiment et décorateur. Il avait acquis une connaissance à la fois vaste et précise de l'abstraction européenne, et, au cours des années trente, il s'exprima en différents styles. Dans les projets qu'il élaborait pour

le « Federal Art Project », il fit preuve d'une connaissance approfondie de Picasso – supérieure à celle de tous les autres artistes américains de l'époque, Arshile Gorky excepté. Cette influence dépassa l'imitation servile au cours des années trente et atteignit une compréhension véritable de la structure cubiste. Vers 1940, Gorky et De Kooning, qui admiraient au même titre la peinture ancienne, travaillèrent dans le même atelier. Tous deux s'intéressaient à la forme humaine autant qu'à l'abstraction, et De Kooning a constamment fait alterner dans son oeuvre les deux expressions, bien qu'il semble s'être récemment fixé sur une peinture plus identifiable, où la femme est un motif privilégié

(Woman Acabonic, 1966, New York, Whitney Museum). De Kooning dut attendre 1948 pour exposer seul à New York (gal. Egan), mais, depuis plusieurs années déjà, il était considéré comme l'un des chefs de la nouvelle école, jouissant d'une grande réputation parmi les artistes. Moins influencé par le surréalisme que certains peintres notoires de sa génération, son art repose sur une étonnante tension picturale, où les formes, figures et fonds s'interpénètrent étroitement et où les repères figuratifs ne sont pas situés explicitement dans l'espace. Sa peinture à la fin des années quarante et jusqu'en 1955 se caractérisait par sa vigueur expressive. Le pinceau balayait la toile, laissant des traînées et des éclaboussures de couleur. Au cours de cette exécution agressive, les formes elles-mêmes se désagrégeaient : Gotham News (1955-1956, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.), Easter Monday (1956, Metropolitan Museum). De cette manière, le travail semble toujours en cours, car les traces puissantes de création et de destruction sont toujours visibles, même quand l'oeuvre est achevée. L'impression résultant d'une lutte constante fait désormais partie du mythe de l'Action Painting, dont il fut l'un des représentants les plus caractéristiques. Le style et le format des peintures de De Kooning, abstraites comme Door to the River (1960, New York, Whitney Museum) ou figuratives (Woman I, 1950-1952, New York, M. o. M. A. ; Woman II, 1952, id.), ont exercé une influence primordiale sur bien des peintres plus jeunes qui représentèrent la seconde génération d'expressionnistes abstraits (Norman Bluhm, Joan Mitchell, Alfred Leslie, Michael Goldberg). À partir de 1963, l'art de De Kooning s'assagit et devient parfois lyrique et poétique. Le thème de la figure humaine, où la femme occupe toujours une place importante, est le plus fréquemment traité (la Guardia in Paper Hat, 1972).

Les peintures des années soixante-dix abandonnent peu à peu la figure qui se fonde dans des compositions abstraites traitées par gestes larges, aux coloris subtils. La référence au paysage, à l'eau, aux états atmosphériques (North Atlantic Light, 1977, Amsterdam, Stedelijk Museum) l'emporte alors. Une nette évolution se remarque dans sa peinture des années quatre-vingt : dessin plus précis et linéaire se détachant sur des fonds blancs, réduction des couleurs au rouge, au bleu et au jaune (Morning, The Springs, 1983, id.). En 1969, De Kooning a abordé la sculpture en modelant

l'argile d'une manière très spontanée. Quelques oeuvres importantes se signalent particulièrement à l'attention dans ce domaine : Femme assise (1969-1981) et Clam Digger (1972) [un exemplaire au M. N. A. M., Paris]. L'oeuvre dessinée, abondant, accompagne l'oeuvre peinte et présente les mêmes caractères (Woman, 1952, Paris, M. N. A. M.).

En 1984, une rétrospective de son oeuvre a été présentée à Berlin et au M. N. A. M., Paris ; son 90e anniversaire a été célébré par une grande exposition à Washington (N. G. of Art) en 1994 ; Londres (Tate Gal.) en 1995 ; à San Francisco, Minneapolis, Bonn, Rotterdam, New York en 1996-1997.

DELACROIX Eugène, peintre français

(Saint-Maurice, près de Charenton, 1798 - Paris 1863).

Fils de Charles Delacroix, fameux Conventionnel devenu ministre des Affaires extérieures sous le Directoire, puis ambassadeur et préfet, et de Victoire OEben, de la famille des célèbres ébénistes apparentée aux Riesener, Eugène a souvent été considéré comme un fils naturel de Talleyrand sans que la preuve de cette supposition ait jamais été faite. Après avoir reçu une bonne instruction classique au lycée Impérial (aujourd'hui Louis-le-Grand), il entre en 1816 dans l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin qui l'accueille à l'École des beaux-arts l'année suivante. Le jeune homme est plutôt hostile à l'académisme professé par son maître, en étant conscient de l'impulsion nouvelle donnée à la peinture par Gros et Géricault. Ses premières oeuvres : la Vierge des moissons (1819, église d'Orcemont), la Vierge du Sacré-Coeur (1821, cathédrale d'Ajaccio), dénotent une influence des Italiens de la Renaissance et du XVIIe s., mais la Barque de Dante (Louvre), apparue au Salon de 1822, révèle d'autres inspirations, notamment celle du Radeau de la « Méduse » de Géricault. Le tableau, diversement accueilli par la critique, suscite pourtant l'admiration de Gros et trouve un chaleureux soutien auprès de Thiers, alors un des fidèles de Talleyrand, et est acheté par l'État. En 1824, Delacroix, qui désormais va participer régulièrement aux Salons, expose les Massacres de Scio (Louvre) illustrant la lutte des Grecs contre les Turcs, sujet d'actualité défrayant alors l'opinion. Cette grande composition le classe parmi les peintres romantiques, en opposition aux clas-

siques groupés autour d'Ingres qui envoie au même Salon le Voeu de Louis XIII (cathédrale de Montauban), et il devient le chef de file de la nouvelle école.

De mai à août 1825, Delacroix séjourne à Londres, satisfaisant ainsi son anglophilie de dandy. Déjà, il est familiarisé avec la peinture anglaise au travers de Constable, découvert au Salon de 1824 où apparaît en France son fameux Char à foin (Londres, N. G.), et de ses amis, les frères Fielding et Bonington, mais il en approfondit la connaissance, plus précisément en regardant Reynolds et Lawrence, dont les procédés et la technique l'influencent ; de plus, il développe son talent d'aquarelliste. C'est à l'occasion de ce voyage que le théâtre shakespearien lui est révélé, et, tout au cours de sa vie,

il lui empruntera des sujets de tableaux : Cléopâtre (1839, États-Unis, The William Auckland Memorial Art Center), Hamlet (1839, Louvre), Mort d'Ophélie (1844, id.), Desdémone maudite par son père (1852, musée de Reims), et aussi des dessins et des gravures : suite de Hamlet (1843). Ses recours à la littérature anglaise s'adressent aussi bien aux contemporains ; nombreux seront ses emprunts à Byron : Marino Faliero (1826, Londres, Wallace coll.), Naufrage de Don Juan (1841, Louvre), parmi bien d'autres, et aussi à Walter Scott : l'Assassinat de l'évêque de Liège (1829, Louvre ; 1833, musée de Lyon), Rebecca (1846, Metropolitan Museum ; 1858, Louvre). C'est encore à Londres qu'il découvre une autre source de thèmes dramatiques en assistant à un opéra inspiré du Faust de Goethe, dont il tire une série de 17 lithographies qui lui valent les éloges de Goethe lui-même.

Au Salon de 1827, considéré comme celui de l'apogée romantique, Delacroix envoie la Mort de Sardanapale (Louvre), dont l'audace d'interprétation et d'exécution déchaîne la violence de la critique, et une certaine réprobation du pouvoir, vite apaisée, puisque Charles X lui commande un important tableau, la Mort de Charles le Téméraire (musée de Nancy). Tout en étant un artiste fécond, produisant des oeuvres relevant de genres bien divers : portraits (le Baron Schwiter, 1826, Londres, N. G.), peintures d'inspiration religieuse, littéraire ou historique, Delacroix se mêle étroitement à la vie parisienne et devient l'intime de Stendhal, Mérimée, Dumas, et tout particulièrement George Sand, qu'il représente aux côtés de Chopin au piano en un double Portrait, aujourd'hui fragmenté (Ordrupgaard Samlingen, près de Copenhague, et Louvre). Sous la monarchie de Juillet, le peintre bénéficie d'une

extraordinaire faveur du gouvernement. Le succès de la Liberté guidant le peuple (Salon de 1831, Louvre, acquise par l'État) l'affirme comme le successeur de Gros et de Géricault. L'année 1832 marque un tournant décisif dans la carrière de Delacroix. Mlle Mars l'introduit chez le comte de Mornay chargé d'une mission auprès du sultan du Maroc, Mulay Abd er-Rhaman, qui l'attache à son ambassade. Ce voyage le conduit au travers du Maroc, de l'Algérie, de l'Espagne. Les carnets qu'il en rapporte (Louvre, Chantilly) nous permettent de suivre son parcours et de découvrir les premières notations utilisées pour les tableaux majeurs que l'Orient lui inspirera tout au long de sa carrière : les Femmes d'Alger (1834, Louvre), Noce juive dans le Maroc (1841, id.), le Sultan du Maroc (1845, musée de Toulouse), et tant de tableaux de chevalet. Il se fait ainsi le plus prestigieux représentant de l'orientalisme cher aux romantiques. La découverte de la lumière méditerranéenne exacerbe ses couleurs, pendant que le contact avec ce qu'il estime être une forme de l'Antiquité classique apaise et discipline ses constructions.

À son retour en France, il entreprend les considérables peintures décoratives qui lui sont commandées par le pouvoir, tout d'abord au palais Bourbon les peintures murales du salon du Roi, puis de la voûte de la bibliothèque

(1833-1847) et, en même temps, de la voûte de la bibliothèque de la chambre des Pairs au palais du Luxembourg (1840-1846). Par la richesse de leur invention et leur foisonnement coloré, ce sont des ensembles monumentaux sans équivalent dans notre XIXe siècle. Louis-Philippe l'associe au vaste chantier du musée historique qu'il crée au château de Versailles ; pour la galerie des Batailles, Delacroix exécute deux compositions : la Bataille de Taillebourg (1837 ; esquisse au Louvre), et l'Entrée des croisés à Constantinople (1841, auj. au Louvre ainsi que son esquisse). Il faut joindre à ces immenses toiles la Justice de Trajan (achetée par l'État en 1842 et envoyée au musée de Rouen).

Malgré la protection exceptionnelle vouée par la monarchie de Juillet à l'artiste, la République de 1848 ne lui fait pas grise mine, et lui accorde son unique commande importante, celle de l'achèvement du décor peint de la galerie d'Apollon, au Louvre, pour laquelle il conçoit Apollon vainqueur du serpent Python, au centre du plafond (terminé en 1851 ; esquisse à Carnavalet).

Le second Empire apporte à Delacroix le couronnement de sa gloire. Il triomphe à l'Ex-

position universelle de 1855, où une salle particulière lui est consacrée comportant 42 toiles dont quelques-unes récentes (la Chasse au lion, musée de Bordeaux, partie supérieure détruite ; grande esquisse au musée d'Orsay). À cette occasion, il est promu commandeur de la Légion d'honneur. En 1857, il entre enfin à l'Institut après sept tentatives infructueuses. Les dix dernières années de sa vie sont occupées, hormis l'exécution de très nombreuses peintures de chevalet, par la réalisation de deux ensembles décoratifs capitaux : le salon de la Paix à l'Hôtel de Ville de Paris (1851-1854, détruit par l'incendie de la Commune ; esquisse à Carnavalet), et, enfin, la chapelle des Saints-Anges, baptistère de Saint-Sulpice (1855-1861). Sur deux parois se faisant face se déploient les fameuses compositions d'Héliodore chassé du Temple et de la Lutte de Jacob avec l'ange. Il ne faut pas oublier que Delacroix est, en France, le plus grand peintre religieux de son temps par des oeuvres d'une profonde exaltation mystique alors qu'il ne semble pas être un homme de dévotion. On doit citer le Christ au jardin des Oliviers (1827, Paris, église Saint-Paul-Saint-Louis), le Christ sur la Croix (1835, musée de Vannes), Saint Sébastien (1836, église de Nantua), les Pèlerins d'Emmaüs (1853, New York, Brooklyn Museum) parmi les plus émouvantes.

Atteint d'une laryngite tuberculeuse, le peintre expire, le 13 août 1863, à son domicile de la place de Furstenberg, devenu plus tard le plus séduisant des musées, où des oeuvres de l'artiste sont présentées en permanence et où des expositions temporaires lui sont dévolues.

Delacroix fait figure d'un des derniers grands maîtres issus de la tradition par sa science des vastes compositions historiques où se jouent les influences des Vénitiens de la Renaissance et des Flamands du XVII^e s. – on sait l'attrait exercé sur lui par Rubens –, mais aussi, comme l'a noté Baudelaire, il prend place parmi les grands novateurs de l'art moderne. Ses recherches dans le domaine des couleurs,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

211

tant de leur acuité que de leur composition chimique, et de leurs complémentaires, sa touche en « flochetage », qui juxtapose des hachures, préludent au métier des impressionnistes, tout comme son tachisme et la violence de ses tons annoncent le fauvisme. Homme de grande culture, il laisse également un oeuvre

de critique et d'historien de l'art, et ses écrits intimes, que ce soit sa Correspondance ou son Journal, entrepris en 1822, constituent des apports essentiels à l'histoire du XIXe siècle.

DELAROCHE Paul, peintre français

(Paris 1797 - id. 1856).

Né dans une famille fortunée, il fut élève de Watelet, puis de Gros. Il débuta au Salon de 1822 avec Joas sauvé par Josabeth (musée de Troyes), qui lui valut les compliments de Géricault, et exposa ensuite régulièrement au Salon : Filippo Lippi et Lucrezia, Salon de 1824 (Dijon, musée Magnin), la Prise du Trocadéro, Salon de 1827 (Versailles), la Mort d'Élisabeth, reine d'Angleterre en 1603, Salon de 1827 (Louvre). Vite acquise, sa notoriété s'accrut encore après la révolution de 1830 : Cromwell et Charles Ier, Salon de 1831 (musée de Nîmes), Richelieu et Cinq-Mars sur le Rhône, la Mort de Mazarin, Salon de 1831 (Londres, Wallace Coll.), les Enfants d'Édouard, Salon de 1831 (Louvre, esquisse à la Wallace Coll. de Londres), le Supplice de Jane Grey, Salon de 1834 (Londres, N. G.), l'Assassinat du duc de Guise, Salon de 1835 (Chantilly, musée Condé ; esquisse à la Wallace Coll.), oeuvres dont le romantisme s'arrête au sujet pour se figer dans une facture probe et retenue, qui étaient bien faites pour séduire une société bourgeoise parvenue au pouvoir, éprise de « juste milieu ».

Le souci d'un tel équilibre l'entraîna vers un académisme qui affaiblit aussi bien ses tableaux de chevalet que ses décorations murales (Hémicycle de l'École des beaux-arts, Paris, peint de 1837 à 1841 ; première esquisse au musée de Nantes). Auteur d'une des plus célèbres images de la légende napoléonienne, le Bonaparte franchissant les Alpes (1848, Louvre), il exécuta aussi des tableaux religieux : Vierge à l'Enfant (1844, Londres, Wallace Coll.), la Jeune Martyre (1855, Louvre ; esquisse à l'Ermitage), Sainte Véronique (1856, Louvre), et fit oeuvre de portraitiste : le Comte de Pourtalès (1846, Louvre) ; le Marquis de Pastoret (musée de Bayonne ; Boston, M. F. A.) ; le Duc d'Angoulême (1828, Versailles) ; le Prince de Carignan (id.). Le Louvre conserve un bel ensemble de dessins préparatoires à ses compositions peintes.

DELAUNAY Jules-Élie, peintre français

(Nantes 1828 - Paris 1891).

Formé dans les ateliers de Lamothe et d'Hippolyte Flandrin, prix de Rome (1856), artiste

d'un éclectisme adroit hérité de l'Ingrisme, il se consacra principalement à la peinture d'histoire (La Peste à Rome, 1869, musée d'Orsay ; le Serment de Brutus, 1861, musée de Tours ; Ixion à son supplice, 1876, musée de Nantes ; David triomphant, 1874, id.) et au portrait. Auteur de décorations murales à Paris (Conseil d'État, Hôtel de Ville, Panthéon, Opéra et hô-

tels particuliers), il est représenté au musée de Nantes par une importante série de portraits, souvent remarquables (la Mère de l'artiste, 1869), et de compositions. Une exposition lui a été consacrée en 1988-1989 (Nantes, musée des B.-A. ; Paris, musée Hébert).

DELAUNAY, peintres français.

Robert (Paris 1885 - Montpellier 1941). L'aventure esthétique qui mena Robert Delaunay et sa femme Sonia de Gauguin et Cézanne à l'abstraction, dont ils furent parmi les pionniers, est, sans nul doute, l'une des plus représentatives de l'évolution de l'art contemporain.

LA PÉRIODE « DESTRUCTIVE ». Robert Delaunay fut d'abord touché par l'impressionnisme, puis par la période bretonne de Gauguin. Il subit ensuite, en 1906, une forte influence du néo-impressionnisme, mais c'est la leçon de Cézanne qui devait donner l'impulsion décisive à son esprit créateur en l'amenant notamment à poser le délicat problème de la non-coïncidence entre le volume et la couleur, un des problèmes clefs du cubisme, qu'il résolut du reste de manière très personnelle, en particulier dans son célèbre Autoportrait de 1909 (Paris, M. N. A. M.). Son cubisme fut au demeurant extrêmement original. Dès 1906, le peintre avait entouré les motifs les plus éclairés par une sorte de halo lumineux. Dans la série des Saint-Séverin (1909-1910, New York, Guggenheim Museum ; Philadelphie, Museum of Art ; Minneapolis, Inst. of Art ; Stockholm, Nm), qui ouvre sa période cubiste, la lumière incurve les lignes des piliers et brise celles de la voûte et du sol. Ce processus de désintégration de la forme s'accentue encore dans les nombreuses Tour Eiffel que l'artiste peint entre 1909 et 1911 (New York, Guggenheim Museum ; musée de Bâle). Le schéma constructif traditionnel du tableau est alors définitivement désarticulé. Sous l'action dissolvante de la lumière qui fuse de partout, l'image descriptive éclate en fragments distincts, obéissant à des perspectives différentes et parfois opposées. Aussi, la composition ne consiste-t-elle plus désormais à agencer les divers éléments figuratifs de manière harmonieuse, mais à obtenir une syn-

thèse d'éléments formels juxtaposés, à laquelle l'indépendance relative des parties apporte un caractère de mobilité inconnu jusqu'alors.

Delaunay s'était d'ailleurs rapidement convaincu que le dessin linéaire était un héritage de l'esthétique classique et que tout retour à la ligne devait fatalement ramener à un état d'esprit descriptif, erreur qu'il dénonçait chez les autres cubistes, dont les toiles analytiques lui semblaient « peintes avec des toiles d'araignées ». C'est pourquoi, après l'avoir brisée, il s'efforce de la faire disparaître totalement. Dans les Villes de 1910-1911 (Paris, M. N. A. M.), il revient à la touche divisée de sa période néo-impressionniste, qui lui permet de délimiter les formes sans recourir au dessin, puis, dans ses paysages de Laon, du début de 1912 (id.), il adopte une technique essentiellement chromatique qu'il n'abandonnera plus. Désormais, en effet, la forme est donnée par la seule juxtaposition des plages colorées, et l'espace rendu

uniquement par les différences de tonalité des couleurs, à l'exclusion de tout tracé linéaire. L'immense toile de la Ville de Paris (1909-1912, id. ; dépôt au musée d'Art moderne de la Ville de Paris) résume et clôt cette période, que Delaunay appelait sa « période destructive ».

LA PÉRIODE CONSTRUCTIVE. L'ORPHISME.

C'est en 1912, avec la série des Fenêtres (musée de Grenoble ; Philadelphie, Museum of Art), qu'il eut « l'idée d'une peinture qui – disait-il – ne tiendrait techniquement que de la couleur, des contrastes de couleur, mais se développant dans le temps et se percevant simultanément, d'un seul coup ». Aucun artiste en France, même chez les fauves, n'avait encore osé faire de la couleur l'unique objet de la peinture, et c'est ce que Delaunay voulait exprimer lorsqu'il affirmait que la couleur avait toujours été considérée avant lui comme un « coloriage ». Pour lui, au contraire, elle pouvait se suffire à elle-même. Désormais, elle remplace tous les autres moyens picturaux – dessin, volume, perspective, clair-obscur. Non que le but auquel ces moyens permettaient d'atteindre soit lui-même totalement aboli, mais c'est par la couleur que Delaunay comptait y arriver. C'est elle qui donne à la fois la forme, la profondeur, la composition et même le sujet. Et c'est en cela que réside le caractère révolutionnaire de son oeuvre, car, ainsi qu'il aimait à le répéter, « pour vraiment créer une expression nouvelle, il faut des moyens entièrement nouveaux ». Dans les Fenêtres, l'espace n'est plus rendu par la perspective linéaire ou aérienne, mais par des contrastes de couleurs qui créent une profondeur délivrée de tout recours,

même voilé, au clair-obscur. Avec la série des Formes circulaires (1912-1913, New York, M. o. M. A. ; Amsterdam, Stedelijk Museum), Delaunay découvre une autre qualité de la couleur : son pouvoir dynamique. Il remarque, en effet, qu'en juxtaposant les couleurs il obtient des vibrations plus ou moins rapides selon leur voisinage, leur intensité, leur superficie, et qu'il peut donc créer des mouvements, les contrôler à son gré, les faire entrer en composition. Ce qui distingue son dynamisme de celui des futuristes, c'est qu'il ne s'agit pas d'une description du mouvement, mais d'une mobilité purement physique des couleurs.

Très personnelle également est sa conception de l'abstraction. Si le Disque et les Formes circulaires sont des oeuvres entièrement non figuratives qui le classent indubitablement parmi les pionniers de la peinture abstraite, sa conception, toutefois, n'a rien de systématique. Ce qui est important à ses yeux, en effet, ce n'est pas que le tableau soit délivré de toute référence visuelle à la nature extérieure, mais que sa technique soit « antidescriptive ». C'est le cas dans l'Équipe de Cardiff de 1912-1913 (musée d'Art moderne de la Ville de Paris) et l'Hommage à Blériot de 1914 (Paris, M. N. A. M. ; musée de Grenoble), où la figuration n'a qu'une importance subsidiaire, mais dont la technique marque un net progrès dans la maîtrise de la couleur. Les contrastes sont plus expressifs, les rythmes s'enchaînent sans solution de continuité. Dans l'Hommage à Blériot, enfin, les rythmes hélicoïdaux des Formes circulaires

downloadModeText.vue.download 213 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

212

se transforment en disques, disposition formelle permettant une meilleure utilisation des contrastes et une plus grande continuité dans l'expression du mouvement.

LA PÉRIODE IBÉRIQUE ET L'APRÈS-GUERRE. En Espagne et au Portugal, où les Delaunay se trouvent pendant la guerre, Robert s'attache surtout à appliquer sa nouvelle technique à la représentation du corps humain (Femmes nues lisant, San Diego, Art Museum) ou des objets usuels (Natures mortes portugaises, Baltimore, Museum of Art ; Paris, M. N. A. M. ; musée de Montpellier) et approfondit ce qu'il appelle des « dissonances », c'est-à-dire des rapports de couleurs à vibrations rapides, cependant que Sonia exécute dans le même esprit des paysages et des natures

mortes.

Encore qu'elle soit jalonnée par des oeuvres admirables comme le Manège de cochons (1922, Paris, M. N. A. M.), l'Équipe de Cardiff (1912-1913) et la série des Coureurs (1924-1930), la production proche des années vingt correspond chez Delaunay à une phase d'assimilation, parfois aussi d'hésitation, au cours de laquelle il perfectionne son langage sans toutefois progresser plus avant dans sa voie. C'est en revanche la grande période décorative de Sonia qui, de 1921 à 1933, lance la mode d'avant-garde à Paris, notamment lors de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de 1925, où la Boutique simultanée qu'elle présente avec le couturier Jacques Heim connaît un succès mondial.

LA SECONDE PÉRIODE ABSTRAITE. C'est en 1930 que s'ouvre la seconde grande époque de création de l'art de Delaunay. Il s'attaque de nouveau cette année-là au problème des Formes circulaires (1930-1931, New York, Guggenheim Museum ; Zurich, Kunsthaus) qu'il reprend avec une technique perfectionnée et un dynamisme accru, mais c'est avec les magnifiques tableaux de la Joie de vivre (1930-1931) qu'il trouve vraiment la solution qu'il cherchait. Ayant constaté que dans les Formes circulaires « les éléments colorés contrastaient bien, mais qu'ils n'étaient pas fermés », il arrive en effet à une disposition formelle permettant une limitation et une concentration plastiques réelles de la composition : les disques. Désormais, il est en possession totale de son métier et libre de s'exprimer comme il l'entend. Agençant les couleurs dans leur « sens giratoire », il crée des Rythmes (1930-1937, Paris, M. N. A. M. ; musée de Grenoble) au sens presque musical du mot, puis des Rythmes sans fin (1933-1934 Paris, M. N. A. M.), dans lesquels les rythmes s'enchaînent en s'interpénétrant de part et d'autre d'une ligne médiane, et des Rythmes-hélices (1934-1936), dans lesquels ceux-ci se développent dans un mouvement volontairement hélicoïdal.

VERS UN ART MONUMENTAL. Delaunay fut le premier à avoir pris conscience du caractère monumental de ces oeuvres. « Je crois – expliquait-il aux quelques amis et disciples qu'il réunit durant l'hiver de 1938-1939 – qu'on peut passer d'un tableau à un autre et à un troisième et que cela constitue un ensemble ; et je crois

que cela nous mène à l'architecture. Ce type de peinture, en effet, ne démolit pas l'architecture, parce que vous pouvez très bien le faire jouer sur un mur. » Dès 1930, d'autre part, il avait

commencé à exécuter des Rythmes en relief (1930-1936), pour lesquels il avait été amené à utiliser et même à créer de nouvelles matières, dont une des propriétés était justement de parfaitement résister aux agents atmosphériques. Cette propriété, jointe au fait que ces reliefs respectaient toujours le plan, semblait destiner Delaunay à évoluer fatalement vers l'art monumental. En lui confiant la décoration de deux palais, les organisateurs de l'Exposition universelle de 1937 lui donnèrent la possibilité de réaliser ce rêve : l'intégration de son art à l'architecture. Les immenses panneaux et reliefs qu'il exécuta alors sont les premiers témoignages d'un art entièrement nouveau, brisant les limites restreintes du tableau de chevalet et conçu en fonction d'une synthèse générale des arts plastiques. C'est dans le même esprit monumental d'ailleurs que furent créées ses dernières oeuvres, le grand Rythme circulaire (1937) du Guggenheim Museum de New York et les 3 Rythmes 1938 du M. N. A. M. de Paris, qui constituent en quelque sorte son testament spirituel. La maladie qui devait l'emporter trois ans plus tard l'empêcha en effet d'aller plus loin.

Bien que la mort l'ait fauché en pleine maturité, Robert Delaunay n'en avait pas moins déjà posé, de concert avec sa femme, les bases d'une conception picturale radicalement différente de celle qui était en vigueur depuis la Renaissance. C'est parce qu'ils eurent le courage de faire table rase de tous les moyens passés et de tous les modes de pensée traditionnels qu'ils purent confier à la couleur un rôle polyvalent absolu. Or, c'est par celle-ci et par elle seule qu'ils réussirent à imposer une interprétation positive inédite de l'espace, étroitement lié au temps, et d'un dynamisme physique de la matière, entièrement accordée dans son domaine spécifique à la pensée scientifique contemporaine. Le M. N. A. M. de Paris possède un important ensemble d'oeuvres de Robert et Sonia Delaunay. Robert Delaunay est représenté aussi au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, au M. o. M. A. de New York et au Museum of Art de Philadelphie. La B. N. de Paris a reçu en 1977 une importante donation Robert et Sonia Delaunay ; le musée d'Art moderne de la Ville de Paris leur a consacré une rétrospective en 1985.

Sonia (née Sofia Ilinitchna Terk, dite), d'origine russe (Ukraine 1885 - Paris 1979). Elle passe son enfance à Saint-Petersbourg et voyage en Finlande, en Suisse, en Italie, en Allemagne. En 1903, elle étudie le dessin à Karlsruhe et commence à exécuter des portraits au fusain. Arrivée à Paris en 1905, elle y peint son premier tableau l'année suivante,

et de 1907 date une suite de portraits qui se situent entre fauvisme et expressionnisme (Jeune Finlandaise, Paris, M. N. A. M.). Son mariage amical en 1908 avec le critique et collectionneur Wilhelm Uhde, découvreur du Douanier Rousseau, lui permet de rester en France. Elle en divorce peu après puis épouse, en 1910, Robert Delaunay. Alors

que son mari traversait à ce moment une période de relative austérité chromatique, elle ne cessa de rester fidèle à la couleur pure, et sa passion inaltérable pour celle-ci ne fut pas étrangère à l'évolution décisive suivie par Robert en 1912, évolution à laquelle elle s'associa du reste aussitôt et tout naturellement avec des toiles importantes comme le Bal Bullier (1913, Paris, M. N. A. M.) et Prismes électriques (1914, id.). Dès cette époque, elle pense à introduire le principe des contrastes simultanés dans les domaines de la mode vestimentaire (premiers projets de « robes simultanées »), de l'illustration (Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France en collaboration avec Blaise Cendrars, 1913-1914), de la reliure, de la décoration et de la publicité. Au Portugal en 1915-1916, elle peint plusieurs Marchés au Minho et des Natures mortes portugaises, et collabore à Madrid en 1918 avec les Ballets russes de Diaghilev. C'est pendant les années vingt que son activité dans les domaines de la mode et de la décoration va passer au premier plan : création d'écharpes, de robes et de manteaux, de tissus simultanés pour l'habillement et l'ameublement, de costumes pour le théâtre (le Coeur à gaz de Tzara, 1923) et pour le cinéma (Vertige de M. L'Herbier, 1926), décoration d'une automobile en 1925, année où elle ouvre avec Jacques Heim, à l'occasion de l'Exposition des arts décoratifs, une boutique simultanée. Elle se concentre à nouveau davantage sur la peinture à partir de 1931 et réalise de grandes peintures murales pour les pavillons de l'Air et des Chemins de fer de l'Exposition internationale de 1937. En 1939, elle participe à la fondation du Salon des réalités nouvelles, salon de l'art abstrait qui fait suite à Abstraction-Création. Après la mort de Robert, elle se réfugie à Grasse auprès des Arp et de Magnelli et réalise avec eux quelques oeuvres collectives. Elle participe après la guerre aux principales expositions de l'art abstrait, prend part à la fondation du groupe Espace qui agit pour l'intégration de l'art dans l'architecture et l'urbanisme, réalise en 1957 une porte monumentale pour le stand de la firme Berliet au Salon de l'automobile. Elle continue de peindre des Rythmes colo-

rés où le motif circulaire domine, et reste active dans le domaine des arts appliqués : édition en 1960 par le musée de Bielefeld de son célèbre jeu de cartes simultané, réalisation de vitraux pour l'église de Saux dans le Quercy, création de mosaïques, de tapisseries et de tapis, décoration de vaisselle, publication en 1969 de l'Alphabet sur lequel elle travaillait depuis 1947. C'est au M. N. A. M., à Paris, que son oeuvre est la plus largement représentée.

DELAUNE Étienne, artiste français

(Orléans 1518/1519 - ? 1583).

Entré au service du roi Henri II en 1551, il fut employé à la Monnaie de Paris, où il est mentionné en 1555. Son oeuvre de graveur est très abondant (premières estampes datées, 1561). Il a beaucoup gravé les artistes de l'école de
downloadModeText.vue.download 214 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

213

Fontainebleau (Primatice, Luca Penni surtout) et Jean Cousin, contribuant ainsi à répandre hors de France leur influence ; il fut graveur d'ornements et d'orfèvrerie, d'allégories et de mythologies, illustrateur de livres. Calviniste, Delaune dut quitter Paris en 1572 lors de la Saint-Barthélemy ; il s'établit à Strasbourg, puis à Augsbourg, où il est mentionné en 1576. Sa dernière estampe datée, le portrait d'Ambroise Paré, est de 1582.

L'oeuvre de Delaune (plus de 400 pièces, surtout de petit format) est caractéristique du goût maniériste pour le style miniature. Ses dessins, d'une extrême finesse, parfois exécutés sur vélin, reproduisent des modèles d'orfèvrerie, mais aussi des suites conçues, peut-être, pour la tapisserie ou l'illustration (Allégories des Arts libéraux au chiffre de Nicolas Houel, le célèbre apothicaire dont les projets à la plume sont dispersés entre Chantilly [musée Condé], Paris [Louvre, cabinet des Dessins et coll. Rothschild] et Berlin [Kunst Bibliothek]). L'art de Delaune dépend étroitement du maniérisme de l'école de Fontainebleau. Son fils Jean (1559-?) travailla dans le même genre et grava d'après lui.

DELEN ou DEELEN Dirck Van,

peintre néerlandais

(Heusden 1605 - Arnemuiden 1671).

Probablement élève de Frans Hals et d'H. Aertsz, Dirck Van Delen serait allé à Rome en 1623 ; en 1626, il s'établit à Arnemuiden et, en 1628, y obtient le droit de cité, bien qu'il soit inscrit, de 1639 à 1666, à la gilde des peintres de Middelburg. En 1668-1669, il est à Anvers. Il peint surtout des architectures, légères et fantastiques, d'un goût encore maniériste et souvent agrémentées de figures peintes par Dirck Hals, Jacob Duck, Pieter Codde, Palamedesz. Ses oeuvres : les Joueurs de ballon (1628, Louvre), la Réunion de musiciens (1636, Rotterdam, B. V. B.), les Joueurs de quilles (1637, Louvre), Architecture de fantaisie (1638, musée de Lille), Architecture de palais (1642, Bruxelles, M. R. B. A.), les États généraux au Binnenhof à La Haye en 1651 (Rijksmuseum), se caractérisent par un coloris clair et lumineux, non sans quelque froideur, et par une perspective exacte, qui les rapproche du style de Hendrick Van Steenwyck. En 1637, il peint une extraordinaire Nature morte à la tulipe (coll. part.) qui allie fantaisie et science de la perspective.

DELITIO Andrea, peintre italien

(actif dans les Abruzzes entre 1430 et 1480).

Nous possédons très peu d'informations certaines sur ce peintre : en 1450, on lui commande des fresques pour l'église S. Francesco à Sulmona (auj. perdues) et, en 1473, il signe et date un gigantesque Saint Christophe peint à fresque sur la façade de S. Maria Maggiore à Guardiagrele. Deux panneaux, datés 1463 et 1467, signalés autref. à Guardiagrele, sont à l'heure actuelle introuvables. À partir du Saint Christophe de 1473, on a redonné à Delitio le cycle de fresques consacré aux scènes de la Vie de la Vierge dans le chœur de la cathédrale d'Atri (v. 1480-1481), une Vierge à l'Enfant avec

des anges, à fresque, dans l'église S. Amico à L'Aquila, une autre Vierge à l'Enfant, à fresque, dans le palais Sanita à Sulmona ainsi que quelques panneaux de petites dimensions : une Vierge de l'Annonciation dans la coll. Lehman au Metropolitan Museum (longtemps attribuée à Masolino), un triptyque représentant la Vierge à l'Enfant avec des saints (Baltimore, W. A. G., attribuée autref. à Arcangelo di Cola), un petit panneau de prédelle avec la Rencontre de saint Benoît et Totila (Providence, musée de Rhode Island) et un diptyque au musée des Abruzzes de L'Aquila (provenant de l'église S. Maria la Nova à Cellino Attanasio et comportant une Crucifixion et une Vierge à

l'Enfant avec une sainte). Formé dans sa province sur des exemples de peinture gothique tardive, Delitio entre ensuite en contact avec la culture florentine du début du XVe s. (Masaccio et Domenico Veneziano), qu'il tenta de concilier avec les élégances linéaires du Gothique à son déclin. Il en tire un langage extrêmement vif, parfois exaspéré et agressif, mais toujours racheté par un chromatisme spectaculaire.

Il est difficile d'avancer des repères chronologiques pour jalonner la carrière d'Andrea Delitio ; toutefois, son séjour à Florence n'a pas dû avoir lieu après 1440, en raison des analogies qu'on trouve dans son style avec Domenico di Bartolo (Madone de 1433 à Sienne, P. N.), Filippo Lippi (Lunette Trivulzio, Milan, Castello Sforzesco) et Uccello (Scènes de la vie de la Vierge, v. 1435-1440, cathédrale de Prato).

Outre les oeuvres déjà mentionnées, on a rapproché du nom de Delitio quelques peintures qui, tout en montrant d'étroits rapports avec celles-ci, paraissent inspirées d'une culture légèrement postérieure, marquée par Piero della Francesca : il s'agit d'une Vierge à l'Enfant (autref. à Florence, coll. Corsi), d'une Vierge à l'Enfant (1465) et d'une Nativité (fresques autref. dans l'église de la Beata Antonia à L'Aquila), d'un fragment de panneau représentant la Vierge (ces 3 dernières oeuvres se trouvent auj. au musée des Abruzzes de L'Aquila). Pour pouvoir accepter ce groupe d'oeuvres, il faudrait dater les fresques d'Atri d'une période antérieure à 1465, ce que semblerait confirmer l'ingéniosité des inventions spatiales de quelques-unes des scènes ainsi que la splendeur jaspée de tout le cycle.

DELLA BELLA Stefano, dessinateur et

graveur italien

(Florence 1610 - id. 1664).

Fervent admirateur de Jacques Callot, il se forma à l'école des décorateurs-scénographes de la cour des Médicis, que ce dernier avait fréquentée. À Rome de 1633 à 1637, il rencontra Gian Battista Castiglione, qui eut une influence décisive sur son orientation. Il atteignit rapidement une renommée européenne et, à Paris, en 1639, il produisit ses plus fameuses gravures de paysages, de vues urbaines, de motifs décoratifs, d'études de têtes. L'expérience romaine l'avait initié au style baroque et l'incitait à rechercher des effets pittoresques ; c'est dans ces dispositions qu'il rencontra Rembrandt à Amsterdam en 1647. De retour à Florence en 1650, où il se fixa définitivement, il fut l'artiste favori

de la cour des Médicis. On conserve un grand nombre de ses dessins ; les séries conservées à Windsor Castle, au Louvre et aux Offices sont particulièrement importantes.

DELLO DI NICCOLO DELLI, peintre italien
actif en Espagne

(Florence v. 1404 - Espagne v. 1464).

Les historiens s'accordent généralement aujourd'hui pour l'identifier avec le sculpteur et peintre florentin Dello Delli, dont Vasari écrivit la vie. D'abord sculpteur, il aurait commencé sa carrière à Florence, puis séjourné à Sienne et à Venise. Inscrit en 1433 à l'Arte de Florence, il est signalé la même année en Espagne. Aucune oeuvre indiscutée n'est conservée de cette première période. Appelé à Salamanque par l'évêque Diego de Anaya, il exécuta le gigantesque retable en 53 panneaux du maître-autel de la vieille cathédrale ; on y reconnaît un sens aigu du pittoresque anecdotique et un style marqué par l'influence de Masolino et de Gentile da Fabriano. Le retable est surmonté d'une fresque avec le Jugement dernier peinte en 1445 par son frère Niccolò qui l'avait suivi en Espagne.

DEL MARLE Aimé Félix Mac,

peintre français

(Pont-sur-Sambre, Nord, 1889 - id. 1952).

Issu de la bourgeoisie aisée, il s'installa, après des études classiques, à Paris, où il connut Apollinaire et Severini, qui, en 1912, partagea son atelier rue Dutot. Lié à Marinetti et à Boccioni, il adopta avec enthousiasme l'esthétique futuriste en 1913, interprétant diverses scènes urbaines, des combats de catch, des impressions musicales, des portraits. Seul véritable « futuriste français » selon Apollinaire, il expose la même année chez Clovis Sagot et publie le 13 juillet, dans Paris-Jour, le « Manifeste futuriste à Montmartre », s'élevant contre « cette vieille lèpre romantique ». Il présente le Port aux Indépendants de 1914, tableau qui représente la somme de ses recherches futuristes. Mobilisé, il reste en correspondance avec Marinetti et partage ses idées sur le rôle de la guerre, attitude qu'une expérience des tranchées modifiera : en 1916-1917, il publie un journal antimilitariste, Tac à Tac Teuf Teuf. De nouvelles relations, Kupka en 1920, Mondrian et Van Doesburg vers 1922, décidèrent de son adhésion au mouvement De Stijl. Avec Donce Brisy, il anime à Lille un petit groupe de

néo-plasticiens original et une revue, Vouloir, créée en 1924 et qui devient en 1927 Revue mensuelle d'esthétique néo-plastique. Préoccupé par les possibilités pratiques et sociales de ce mouvement, il crée des meubles et des décorations architecturales. En 1926, il collabore à la décoration de l'appartement de Léonce Rosenberg. Après un bref arrêt de son oeuvre et sa conversion au catholicisme, il recommence à peindre des tableaux figuratifs qui deviendront bientôt surréalistes avant de revenir à l'abstraction et au néo-plasticisme, à partir de 1945. Il fut associé à la revue Art d'aujourd'hui et l'un des principaux animateurs du Salon des réalités nouvelles ainsi que le principal initiateur du groupe Espace en 1951. Son dernier projet

downloadModeText.vue.download 215 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

214

de décoration néo-plastique, les polychromies intérieures et extérieures des usines et des cités Renault à Flins, fut achevé après sa mort. Cette partie de son oeuvre, la « polychromie dans l'espace » (1945-1952), a fait l'objet d'une exposition en 1996 (Le Cateau-Cambrésis, musée Matisse ; Calais, musée des Beaux-Arts). Une rétrospective de son oeuvre a été présentée au musée de Gravelines la même année. L'artiste est représenté dans les musées de Cholet, Grenoble, Paris (M. N. A. M.).

DEL PO Giacomo, peintre italien

(Rome 1652 - Naples 1726).

Il réside à Rome jusqu'en 1683 et manifeste dans ses premières oeuvres un éclectisme incertain, à mi-chemin entre Pierre de Cortone et Maratta. Cette attitude est encore évidente dans les peintures qui marquent ses débuts en Campanie. Les 2 toiles de S. Antonino de Sorrente (La Peste de Sorrente, le Repos pendant la fuite en Égypte), peintes en 1685-1687 et 1689 dans la tradition romaine, offrent cependant quelques timides notations giordanesques. Sa manière s'infléchit nettement vers le style napolitain en 1693, comme en témoignent les toiles de S. Agostino degli Scalzi de Naples (l'Annonciation). Là, l'influence de Solimena est sensible ; chaque élément classique est évincé au profit de l'accentuation des contrastes de lumière. La Déposition de S. Maria di Ognibene (Naples), les toiles (Sainte Catherine refusant d'adorer les idoles) de S. Caterina a Formiello (Naples) marquent la naissance d'une composition encore plus fluide, plus étroitement liée

à l'art de Giordano. L'atmosphère fantastique, l'audacieux chromatisme métallique animent des figures d'un mysticisme ambigu et sensuel, dérivé de Corrège et filtré à travers les Génois et les maniéristes lombards.

Dans les décorations des palais privés, dont il ne reste qu'un plafond (palais De Matteis), mais qu'on peut juger par les esquisses peintes (Naples, museo di S. Martino), Del Po met plus particulièrement l'accent sur les effets d'illusion, comme le faisait Giordano dans sa dernière période. Il procède de la même manière dans les peintures de S. Teresa agli Studio (1708).

DELVAUX Paul, peintre belge

(Antheit, province de Liège, 1897 - Furnes 1994). Il suit les cours de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles de 1920 à 1924 et subit d'abord l'influence de l'expressionnisme allemand, notamment celle de De Smet, dont le rapproche sa conception du nu et de l'atmosphère particulière, faite de silence et de réserve, dans laquelle il se situe (Nu couché, 1934). Le nu et les lieux de sa révélation allaient devenir le thème par excellence de Delvaux. Il doit respectivement à De Chirico et à Magritte le sens d'un espace inquiétant à force de lumineuse évidence et la situation incongrue des figures, mais, dès 1937 (les Noeuds roses, musée d'Anvers), l'essentiel de son art est fixé. Dans un cadre strictement défini, où le jardin, la zone urbaine du nord, la ruine ou l'édifice antiques (son premier voyage en Italie a lieu en 1938) composent habilement leurs motifs : des femmes nues fort véridiques

semblent attendre que le mâle les sorte de leur apparente léthargie ; celui-ci, souvent présent dans le tableau et correctement vêtu, les ignore totalement ou les examine avec des attitudes de vieil entomologiste, selon un type de savant emprunté à Jules Verne (le Congrès, 1941, coll. de l'État belge). La reconnaissance d'autrui ne s'exprime en désespoir de cause que dans une relation sexuelle à demi explicite, mais rarement avec netteté comme dans la Visite (1939), où un jeune garçon entièrement nu pénètre dans une pièce au milieu de laquelle, assise, une femme nue, tenant ses seins, attend. Delvaux a trop abusé de ces contrastes, somme toute faciles, entre personnages nus et vêtus, dont, en Belgique, Van den Berghe avait déjà tiré de plus virulents effets (suite de gouaches sur le thème de la Femme, 1925) ; de même, dans les compositions religieuses (Crucifixions, Mise au tombeau, 1951, Bruxelles, coll. de l'État belge), il délègue aux squelettes remplaçant les personnages le soin d'émouvoir le spectateur par

leur seule présence. En revanche, les oeuvres où est représentée la gare nocturne, désuète et provinciale, au milieu de laquelle n'ose pénétrer une fillette interdite, gagnent beaucoup en vertu poétique (Trains du soir, 1957, Bruxelles, M. R. B. A.). Apparenté au surréalisme par son érotisme latent, son métier sec et académique, aux naïfs par son sens des valeurs et son exactitude, Delvaux se situerait plutôt, de même qu'un Balthus, dans le vaste courant du « réalisme magique », qui, durant l'entre-deux-guerres, jeta une passerelle entre le fantastique du surréalisme et la démarche plus mesurée des peintres dont le regard ne quittait point ce côté-ci du miroir. Les peintures murales, d'un style très néo-classique, réalisées chez Gilbert Périer à Bruxelles en 1954, comptent parmi les meilleures créations de l'artiste. Delvaux est représenté dans les musées belges ainsi qu'à la Tate Gal. de Londres, à Paris (M. N. A. M.) et à New York (M. o. M. A.). En 1978, commande lui est passée d'une peinture murale pour décorer le métro de Bruxelles. Une fondation se constitue en 1979 en Belgique en vue de la création d'un musée Paul-Delvaux, ouvert en 1982 à Saint-Idesbald.

DELVILLE Jean, peintre belge

(Louvain 1867 - Bruxelles 1953).

Élève de l'Académie de Bruxelles, exposant depuis 1885, il obtint le prix de Rome en 1895. Dès 1892, il fréquentait à Bruxelles le cercle Pour l'art, puis celui de l'Art idéaliste (v. 1896). Il participa avec Donnay et Levêque à la revue la Ligue artistique (1895-1904) et publia, en 1900, à Bruxelles, la Mission de l'art, appel sacré à la spiritualisation de l'art et à la régénération purificatrice de l'artiste. À Paris, il se lia d'amitié avec le sâr Peladan, dont il partageait les rêveries ésotériques, et exposa régulièrement aux Salons de la Rose-Croix. Ses toiles sont directement inspirées par les oeuvres des poètes symbolistes et les Grands Initiés d'Édouard Schuré (Orfeo, 1893). S'il se souvenait toujours des visions étranges et de la palette phosphorescente de Gustave Moreau (la Fin d'un règne, 1893), il se rattachait aussi, d'une part, au lyrisme préromantique de Blake et

aux fantasmagories d'Antoine Wiertz (Arcangelo, 1894), d'autre part aux évanescences de Khnopff et de Lévy-Dhurmer (Portrait de Mme Merrill, 1892). L'artiste exécuta en 1898, pour la Sorbonne, une vaste décoration, l'École de Platon, qui ne fut jamais mise en place (musée d'Orsay), et peignit en 1914, pour le palais de justice de Bruxelles, plusieurs grands panneaux allégoriques. Ses toiles les plus célèbres, les Tré-

sors de Satan (1895, Bruxelles, M. R. B. A.) et l'Homme-Dieu (1901-1903, musée de Bruges), au graphisme épuré, au somptueux coloris froid, rejoignent certaines recherches du surréalisme.

Écrivain autant que peintre, Delville se présente comme un initié qui, pour lutter contre le désordre moral auquel il associe le scepticisme, doit éveiller son entourage à la conscience des mystères en renouant avec d'anciennes traditions ésotériques. De son oeuvre littéraire, il faut citer le Dialogue entre nous (1895), la Grande Hiérarchie de l'occulte et surtout le Frisson du Sphinx (1897). L'oeuvre peinte est encore confidentiel, les principales toiles et études se trouvant dans la famille de l'artiste. Révélation de l'exposition *Il sacro e il profano nell'arte dei Simbolisti* à la G. A. M. de Turin, en 1969, Jean Delville fut consacré par les manifestations symbolistes (« Peintres de l'imaginaire », Paris, 1972 ; « le Symbolisme européen », Rotterdam, Bruxelles et Paris, 1976).

DE MARIA Walter, artiste américain

(Albany, Californie, 1935).

Après des études à l'université californienne de Berkeley, De Maria conçoit ses premiers travaux sous forme de projets et de dessins en 1961. *Walls in the Desert* prévoit la réalisation dans le désert de deux murs de terre parallèles, chacun d'une longueur de un mile. Ces projets préfigurent les mouvements avant-gardistes américains de la fin des années soixante que l'on connaît sous les noms d'Earthworks ou de Land Art. Refusant le cadre traditionnel de la galerie ou celui, institutionnel, du musée, une génération d'artistes investit des espaces non artistiques : lieux publics, espaces naturels, divers supports de communication (photo, vidéo, journal, livre...). De Maria développe une oeuvre à la dimension de la planète, provoquant ou utilisant les phénomènes de la nature en tant que signes esthétiques, la foudre pour *Lightning Field* (1977), 400 piquets en acier inoxydable répartis sur 6 705 m au Nouveau-Mexique, l'une de ses réalisations les plus spectaculaires.

La constante relation entre l'environnement et la sculpture est indissociable de la mesure du temps et de l'espace dans son oeuvre. L'artiste a conçu *Three Continent Project* (1969), qui demande la réalisation de tranchées de un mile d'est en ouest en Inde, du nord au sud en Afrique (réalisée dans le désert du Sahara), d'est en ouest aux États-Unis. Photographiées par satellite, ces lignes doivent for-

mer une croix à l'intérieur d'un carré. Vertical Earth Kilometer (1977, Kassel), une unité de mesure calculée en relation avec le diamètre total de la Terre, consiste à introduire dans le sol un cylindre de cuivre de un kilomètre de
downloadModeText.vue.download 216 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

215

long. Seule la section supérieure du cylindre, scellée dans une pierre carrée placée au niveau du sol, demeure visible. Le fait que De Maria se soit prononcé pour une économie de moyens, une réduction des formes, une non-hiérarchie des éléments ainsi que pour une installation sérielle de ses modules, cercles, carrés, polygones, confère à ses travaux les caractéristiques du Minimal Art. Ils les dépassent toutefois par leur dimension conceptuelle et utopique. Chacun de ces dispositifs implique la pensée d'un langage abstrait et universel.

DEMARNE Jean-Louis, peintre français

d'origine flamande

(Bruxelles 1752 ? - Paris 1829).

Venu tout jeune à Paris, il échoua dans la peinture d'histoire et fut agréé à l'Académie comme peintre d'animaux (1783). Ses scènes de genre et de cabaret sont imitées des petits maîtres néerlandais du XVII^e s., P. Potter ou A. Van de Velde (Les Saltimbanques devant une auberge, 1824, musée de Grenoble). Ses paysages, d'une facture très précise, rejoignent, par leur réalisme, ceux de Bruandet ou de G. Michel (Le Coup de vent, 1817, musée de Dijon). Ses compositions, aérées et vivantes, seront reprises par ses élèves (La Joye, R. Ganthier). Demarne participe aussi au Prérromantisme, se tournant non vers l'Antiquité, mais vers le Moyen Âge et le XVIII^e siècle. Mais il se fait bien davantage le chroniqueur de son temps (Entrevue de Napoléon et de Pie VII dans la forêt de Fontainebleau, le 24 novembre 1804, Salon de 1808, Fontainebleau). Son oeuvre très abondant, où dominent les petits formats, est bien représenté dans les musées de province : Amiens, Besançon (la Noce comtoise), Cherbourg, Dijon, Montpellier et Quimper, et dans les musées russes : Saint-Pétersbourg et Moscou.

DEMUTH Charles, peintre américain

(Lancaster, Pennsylvanie, 1883 - id. 1935).

Après des études classiques à la Pennsylvania Academy of Fine Arts, il effectue en 1907 son premier voyage en Europe et séjourne quelque temps à Paris. Comme de nombreux artistes américains établis dans la capitale française, il découvre Matisse, Braque et Picasso. Le cubisme le marque profondément : ses premiers paysages, pour la plupart exécutés à l'aquarelle, révèlent une étonnante liberté du pinceau et des couleurs alliée à une forme de cubisme analytique qui constituera le fondement de son oeuvre ultérieur. Après un deuxième voyage en Europe, il séjourne aux Bermudes (1917) en compagnie de Marsden Hartley, dont l'influence, avec celle de Marcel Duchamp, l'amène aux limites de la figuration : du premier, il retient les simplifications géométriques extrêmes, tandis qu'il admire la netteté d'exécution des « épures d'ingénieur » du second (Arbres et granges, Bermudes, 1917, Williamstown, Williams College Museum of Art). Il est l'un des premiers artistes américains à adopter l'imagerie machiniste de Duchamp et Picabia : autour de Morton Schamberg, de Charles Sheeler et de Charles Demuth se constitue le groupe connu sous le nom de « Précisionnistes » ou d'« Immaculés », dont,

à la différence des autres cubistes américains, le but n'est pas de briser les masses par la fragmentation des plans, mais au contraire de simplifier, styliser, voire schématiser les principales « lignes de force » afin de mettre en évidence la structure de l'objet : Machinerie (1920, Metropolitan Museum).

À partir de cette époque, ses représentations de l'univers industriel lui permettent de montrer la nouvelle civilisation américaine et sont à mettre en rapport avec la glorification de la machine et du monde moderne prônée par Fernand Léger et les constructivistes européens (l'Encens d'une nouvelle Église, 1921, musée de Columbus, Ohio ; Mon Égypte, 1927 [qui représente un silo à grains], New York, Whitney Museum).

Introduisant, à l'exemple de Sheeler, la technique prismatique, il réduit souvent l'espace de sa toile à 2 dimensions par un jeu de plans colorés qui se coupent sans briser la structure du motif et renvoient à la surface même du tableau (Abstraction d'après des édifices, Lancaster, 1931, Detroit, Inst. of Arts). En introduisant parfois des chiffres pour seul motif de la composition, Charles Demuth a anticipé également sur les préoccupations du pop'art, de Jasper Johns à Robert Indiana (J'ai vu le chiffre 5 en or, 1928).

DENIS Maurice, peintre français

(Granville 1870 - Saint-Germain-en-Laye 1943).

Entré à dix-sept ans à l'Académie Julian pour préparer l'École des beaux-arts, il participe, dès le mois d'octobre de l'année suivante (1888), à la formation du groupe des nabis. Paul Sérusier, qui venait de passer l'été auprès de Gauguin en Bretagne, en avait rapporté le fameux Talisman (petit tableau exécuté sous la direction de Gauguin, anc. coll. Denis, musée d'Orsay) et répandait dans le groupe les idées esthétiques du maître de Pont-Aven. C'est pourtant Maurice Denis, le plus jeune de tous, mais le plus doué pour la spéculation et l'expression littéraire, qui publie le premier manifeste du style nabi, dérivé des idées de Pont-Aven : Définition du Néo-Traditionnisme (Art et critique, août 1890), où il énonce, notamment, la formule si fameuse dans l'histoire de la peinture moderne : « Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. »

L'artiste justifie bien à cette époque le surnom, que lui donnent ses amis, de « Nabi aux belles icônes », par le caractère simplifié et légèrement archaïsant de sa peinture ; d'une part, il se réfère en effet moins aux Japonais (comme le fait alors Bonnard, par exemple) qu'aux « primitifs » italiens, particulièrement à Fra Angelico, et, d'autre part, il manifeste une prédilection pour les thèmes religieux et pour l'exaltation de la famille chrétienne (il aura huit enfants de ses deux épouses successives) : le Mystère catholique (1889, Saint-Germain-en-Laye, musée Maurice-Denis), la Procession (1892), le Matin de Pâques (1891, Chicago, Art Inst.), Visite à l'accouchée (1895), les Pèlerins d'Emmaüs (1895, Saint-Germain-en-Laye,

musée Maurice-Denis). Il prend souvent pour modèle son épouse (Marthe au piano, 1891, id.) et sa famille (Sinite Parvulos, 1900, Neuss, Clemens Sels Museum). Ces images intimes, teintées d'un humour tendre, comptent, jusqu'à la fin de sa vie, parmi les plus heureuses de son oeuvre.

Après une courte période divisionniste, il adopte une peinture claire, sans modelé, aux rythmes onduleux qui l'apparentent à l'Art nouveau. Il exécute parallèlement des illustrations de caractère symboliste pour Sagesse de Verlaine (1889), le Voyage d'Urien de Gide (30 lithos, 1893), l'Imitation de Jésus-Christ (115 bois édités par Vollard en 1903), ainsi que

ses premiers grands panneaux décoratifs : les Muses (1893, musée d'Orsay).

Ses voyages en Italie (1895-1898 et 1907) renforcent son admiration pour la Renaissance, qui dépouillera sa peinture de son caractère nabi et Art nouveau pour le conduire, à partir de 1898, dans de vastes compositions décoratives comme celles du Théâtre des Champs-Élysées (1913), à un style de tradition classique. Il a fondé en 1919, avec Rouault et Desvallières, les ateliers d'Art sacré. Excellent critique, ses articles ont été réunis sous des titres qui en définissent bien les directions esthétiques : Théorie, Du symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique (1912), Nouvelles Théories sur l'art moderne, sur l'art sacré (1922), Charmes et leçons de l'Italie (1933), Histoire de l'art religieux (1939). Les trois tomes de son journal ont été édités entre 1957 et 1959 à Paris.

Parmi les nombreuses décorations murales qui lui sont dues, on peut citer celles des églises (chapelle du collège Sainte-Croix au Vésinet, 1899 [dépôt au musée d'Orsay] ; chapelle du Prieuré ; Saint-Louis de Vincennes ; chapelle des Franciscaines de Rouen ; chapelle de la Clarté à Perros-Guirec ; le Sacré-Cœur de Saint-Ouen ; Saint-Martin de Vienne ; l'église du Saint-Esprit à Paris ; monastère de Lapoutroie en Alsace ; basilique de Thonon), celles des hôtels particuliers (H. Lerolle, Mme Chausson, D. Cochin, M. Rouché, M. Mutzenbecker à Wiesbaden ; S. Morosov à Moscou [Histoire de Psyché, 1908, Ermitage], G. Thomas, Ch. Stern, le prince de Wagram, M. Kapferer), celles de bâtiments publics (Paris, Petit Palais, Sénat, palais de Chaillot, lycée Claude-Bernard ; Genève, B. I. T., palais de la S. D. N.). Par ailleurs, son dernier ouvrage illustré, l'Annonce faite à Marie de Claudel, commencé en 1926, fut édité en 1943. Un musée comprenant un ensemble capital d'œuvres données par ses enfants a été créé en 1980 au Prieuré, à Saint-Germain-en-Laye, où il demeura et travailla longtemps. Le domaine d'intérêt de ce musée s'est étendu au symbolisme et aux nabis en général. Le musée d'Orsay conserve par ailleurs plusieurs de ses tableaux, notamment l'Hommage à Cézanne (1900). Une rétrospective Maurice Denis a été présentée (Lyon, Cologne, Liverpool, Amsterdam) en 1994-1995.

DE NITTIS Giuseppe, peintre italien
(Barletta 1846 - Saint-Germain-en-Laye 1884).

Très jeune, à Naples, il anime avec Marco De Gregorio le courant paysagiste réaliste dit
downloadModeText.vue.download 217 sur 964

« école de Resina » et peint entre 1864 et 1867 des oeuvres prisées pour l'équilibre et la finesse de leurs notations lumineuses (la Traversée des Apennins, 1867, Naples, Capodimonte). Après séjour à Florence (1867), il se fixe à Paris, où, à la suite de Gérôme, de Meissonier et de Fortuny, il se consacre à des tableaux anecdotiques qui lui valent un rapide succès, couronné, à la suite d'expositions répétées, au Salon, par l'octroi de récompenses officielles (1878).

Partagé entre son désir de plaire au public et son aspiration à un art plus sincère, il n'abandonne pas le paysage (études exécutées sur les versants du Vésuve, de 1872). Il se lie avec Manet et Degas ; grâce à ce dernier, il participe chez Nadar à l'exposition impressionniste de 1874. L'année de cette participation, De Nittis expose au Salon une oeuvre narrative, Quel froid !, qui fut fort admirée.

Pourtant, sa sensibilité, aiguë, certes, mais trop fragile, et son caractère enclin au compromis ne permettent pas à de tels contacts de s'épanouir et d'évoluer vers une authentique fraternité artistique. De Nittis y gagne seulement le goût accentué des thèmes citadins (Buckingham Palace, 1875 ; Place des Pyramides, 1875, musée d'Orsay) et quelques audaces dans la présentation des images, que l'on retrouve surtout dans les aquarelles et les pastels, où une légèreté plus vibrante vient s'ajouter à son élégance habituelle.

Il est représenté notamment dans les musées de Naples, de Rome, de Paris, de Trieste.

DENNER Balthasar, peintre allemand

(Hambourg 1685 - Rostock 1749).

Après un apprentissage à Altona, puis à Dantzig, il entra en 1707 à l'Académie de Berlin. Les premiers tableaux qu'il peignit pour le duc Christian-Auguste de Holstein-Gottorp lui assurèrent un certain renom de portraitiste v. 1710. Il sera alors amené à beaucoup voyager dans le nord de l'Europe pour exécuter les portraits qui lui seront commandés. Ainsi, il séjournera d'abord à la cour danoise, puis en Angleterre (1721-1727) et à Dresde. Il a travaillé à plusieurs reprises pour les ducs de Brunswick, sa présence est souvent attestée à Berlin et Hambourg. Après un séjour à Amsterdam (1736-1740), il s'installa d'abord à Hambourg

puis à Rostock, où il mourut en 1749 comme peintre de la cour de Mecklembourg. Alors que certains de ses portraits sont fort conventionnels, d'autres, tel le Gentilhomme en manteau brun (Hambourg, Kunsthalle), témoignent d'un certain intérêt pour la psychologie du modèle et de son goût pour les jeux d'une lumière crue et impitoyable. Ses Natures mortes de fruits et de fleurs (1730, id.) sont d'une facture veloutée et minutieuse. Cependant, il se spécialisa dans les Têtes de vieillards ou les Têtes de vieilles femmes, à l'expression mélancolique, dont il exécuta la première v. 1721 et dont il donna par la suite de très nombreuses versions (Louvre). Attentif au visage, il retraçait minutieusement chaque ride, utilisant sur cuivre une laque de son invention pour obtenir la tonalité rose et porcelainée de la chair. Cette technique, qui rappelle G. Dou, lui valut un grand succès auprès de ses contemporains. Il

est beaucoup moins prisé aujourd'hui, précisément à cause de cette minutie qui laisse peu de place à l'étude du caractère des modèles. Certains de ses portraits apparaissent même raides et maladroits, comme les Enfants du poète Bockes (Hambourg, Kunsthalle).

DÉPERO Fortunato, peintre italien

(Fondo, Trento, 1892 - Rovereto 1960).

Après ses débuts à Rome en 1907, marqués par le Réalisme et le symbolisme, il fait en 1914 la connaissance des futuristes et a l'occasion de collaborer avec Balla. Il participe alors aux manifestations du groupe futuriste. Parti des exemples de Balla et fortement influencé par Boccioni (dessins de 1913 à 1915), il va ensuite s'attacher à mettre en évidence l'importance des éléments mécaniques par une transposition systématique du corps humain en marionnette. Après sa première exposition personnelle (Rome, 1916), Serge de Diaghilev le charge de la réalisation de plusieurs décors et costumes pour ses Ballets russes (le Chant du rossignol, le Jardin zoologique). Il applique alors au théâtre les principes esthétiques du futurisme en créant le premier « décor plastique ». La décoration théâtrale absorbe une grande partie de son activité, qui, outre la peinture et la sculpture, s'étend à une vaste production graphique (affiches et art publicitaire) et décorative (mobilier, étoffes, jouets mécaniques), ainsi que poétique : il publie par exemple le célèbre livre relié avec des boulons Depero futurista (Dinamo Azari, 1927) qui se situe dans la suite de ses activités mots-libristes. En collaboration avec l'écrivain Gilbert Clavel, il organise les Ballets plastiques (1918), réalisant décors

et marionnettes, dont les évolutions étaient réglées sur des musiques de Malipiero et de Casella. Il déploya également une grande activité littéraire, publiant en particulier plusieurs manifestes (Ricostruzione futurista dell'universo, 1915 ; Motorumorismo plastico, 1915 ; Pittura e plastica nucleari, 1950). En 1929, il a signé le Manifeste de l'aéropeinture. Il a exposé à plusieurs reprises en Italie et à New York, où il séjourna de 1928 à 1930 et en 1947. Une exposition Depero a été présentée (Paris, pavillon des Arts) en 1996.

DE PISIS (Luigi Filippo Tibertelli, dit),

peintre italien

(Ferrare 1896 - Milan 1956).

Docteur ès lettres de l'université de Bologne, il aborde la carrière littéraire avec les Canti della Croara et participe aux revues futuristes Lacerba et La Voce. Sa rencontre, en 1916, avec Giorgio De Chirico, Umberto Savinio et, l'année suivante, Carlo Carrà l'introduit dans la voie de la Peinture métaphysique, qu'il va traiter de façon personnelle. Il publie dans Valori Plastici et s'intéresse aussi au Dadaïsme (papier collé, 1920). En 1919, il se lie avec Morandi ainsi qu'avec quelques peintres futuristes, tels que Ivo Pannaggi, Gerardo Dottori et Enrico Prampolini. Il s'installe à Rome en 1920, mais son séjour à Paris à partir de 1925 exerce une profonde influence sur son oeuvre : il y retrouve De Chirico et Savinio. Sa peinture, en dehors de tout mouvement d'avant-garde, s'inscrit

dans des dimensions plus lointaines, où se devine l'influence de Delacroix, de Manet et surtout de l'impressionnisme, qu'il assimila d'une manière toute personnelle à travers la vision de la Peinture métaphysique et du sur-réalisme. Les premiers tableaux exécutés à Paris se distinguent par une matière riche et des tonalités sensuelles. Sa palette va s'alléger et la facture devenir plus rapide : le fond, généralement nu, met en relief une trame de couleur claire et légère. C'est de cette période que date la série des natures mortes au bord de la mer (plusieurs fois reprises) et des nus. Il s'oriente de plus en plus vers un néo-impressionnisme qui rencontre un grand succès auprès du public parisien.

En 1939, il est définitivement de retour en Italie et va passer les dernières années de sa vie en clinique, peignant des natures mortes (coquillages, vases de fleurs, objets abandonnés sur des fonds marins) ainsi que des paysages, dont des vues de Venise et de Vérone, nés d'im-

pressions fugitives. La Biennale de Venise lui a consacré une exposition en 1948 ; la rétrospective la plus importante de son oeuvre a eu lieu en 1951 à Ferrare, puis à Milan. Ses peintures sont conservées dans les principaux musées et collections italiennes (Rome, G. A. M. ; Milan, coll. Jesi) mais aussi en France (Paris, M. N. A. M. ; musée de Grenoble). Sa production littéraire comprend des essais (Prose e arti-coli, Milan, 1947), des poèmes (Poesia, 1939 ; La Città dalle cento meraviglie ed altri scritti, Florence, 1965).

DERAIN André, peintre français

(Chatou 1880 - Chambourcy 1954).

Ses parents, commerçants, le destinaient à une carrière d'ingénieur, mais sa vocation se décida très tôt. À dix-neuf ans, il fréquente l'Académie Carrière et se consacre à la peinture, encouragé par son ami Vlaminck, rencontré en 1900. Ils louent ensemble la même année, dans l'île de Chatou, un atelier qui deviendra l'un des foyers du fauvisme. Bientôt, ces deux hommes dissemblables prennent des directions différentes : Vlaminck se proclame « tout instinct », tandis que la nature exigeante et inquiète de Derain l'entraîne vers la réflexion et la culture, en particulier vers l'art des musées. C'est en effet au Louvre que, venu exécuter des copies avec Linaret et Puy, Derain attire l'attention de Matisse par la liberté et la force de ses interprétations. Un long service militaire (1900-1904) limite beaucoup sa production, mais lui fait échanger avec Vlaminck une intéressante correspondance. En 1904, Matisse réussit à persuader les parents de Derain de laisser leur fils se consacrer définitivement à la peinture. De cette année datent, en particulier, les Péniches au Pecq (Paris, M. N. A. M.), peintes vigoureusement, avec des couleurs pures et violentes.

Derain passe à Collioure l'été de 1905 en compagnie de Matisse. Sa technique, aux larges touches carrées, rappelle celle de Matisse, qui n'avait pas totalement abandonné le divisionnisme, mais elle possède un lyrisme coloré et une facture décidée non encore atteints. Ses paysages seront exposés dans la fameuse « cage aux fauves » du Salon d'automne suivant (Col-

downloadModeText.vue.download 218 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

217

lioure, Troyes, donation P. Lévy). Ambroise Vollard, que Matisse lui avait présenté, achète à

Derain toute sa production et lui suggère d'aller à Londres, où il peindra en 1905 et en 1906 les toiles célèbres de Hyde Park et la flamboyante série des quais de la Tamise (Saint-Tropez, musée de l'Annonciade). À partir de 1907, le réseau des amitiés et des influences se dessine différemment ; Derain quitte Chatou et s'éloigne de Vlaminck, pour s'installer à Montmartre, rue de Tourlaque, près du Bateau-Lavoir et de ses nouveaux amis, Braque, Max Jacob, Apollinaire, Van Dongen, Picasso. Sans sacrifier tout à fait la couleur, dont il avait tiré à Chatou, à Collioure et à Londres les effets les plus intenses, il s'en détache, comme le fait Braque à la même époque. S'il ne va pas jusqu'à adhérer au cubisme, Derain structure désormais ses toiles de plus en plus fortement, jusque v. 1910, dans ses paysages de Cassis (Troyes, donation P. Lévy) ou dans ses Baigneuses (1908, New York, M. o. M. A.), probablement issues des Demoiselles d'Avignon de Picasso. Avec le Pont de Cagnes (Washington, N. G.) ou Vue de Cadaguès (1910, musée de Bâle), on peut évoquer Cézanne. Bientôt, l'oeuvre de Derain trahit des expériences diverses : la peinture italienne et flamande du XVe s. (À travers la fenêtre, v. 1912, New York, M. o. M. A.), l'imagerie populaire (Le Chevalier X, 1914, Ermitage), la peinture médiévale (les Buveurs, 1913, Tōkyō, musée Kabutoya).

Au cours de la quinzaine d'années qui suivit une guerre qui non seulement avait dispersé tout le groupe des jeunes peintres, mais avait exacerbé chez les critiques et dans le public une sensibilité nationale et traditionaliste, Derain fait figure de « plus grand peintre français vivant », de « régulateur ». Il est loué par Salmon, Apollinaire, Élie Faure, Clive Bell pour son éclectisme, trait dominant de son art dont on lui fait plutôt grief aujourd'hui.

La culture des musées est, en effet, de plus en plus sensible dans les solutions picturales et dans la technique de Derain : ses nus rappellent tantôt Courbet, tantôt Renoir ; ses paysages, tantôt Corot (la Basilique de Saint-Maximin, Paris, M. N. A. M.), tantôt l'école de Barbizon, ou même Magnasco (les Bacchantes, 1954, Troyes, donation P. Lévy). Ses portraits, souvent d'exécution très brillante, évoquent, selon le type du modèle, Byzance, Venise, la peinture espagnole ou Ingres.

C'est l'art du spectacle qui lui inspire désormais, indirectement ou directement, la part la plus personnelle de son oeuvre, qu'il s'agisse de l'impressionnant Pierrot et Arlequin (1924, Paris, Orangerie, donation Walter-Guillaume) ou de ses décors et costumes de ballets pour

la Boutique fantasque de Diaghilev (1919), Jack in the Box d'Erik Satie (1926), Mam'zelle Angot (1947) ou le Barbier de Séville (1953) pour Aix-en-Provence.

Derain fut également un excellent illustrateur, gravant généralement sur bois, technique qu'il pratiqua à partir de 1906 : l'Enchanteur pourrissant d'Apollinaire (1909), OEuvres burlesques et mystiques du frère Matorel mort au couvent de Barcelone de Max Jacob (1912), le Mont-de-Piété d'André Breton (1916) et Héliogabale d'Antonin Artaud (1934).

Le retour de Derain aux valeurs traditionnelles après une brillante période fauve coïncide avec la création, par ses amis Braque et Picasso, du cubisme, dont le refus contribua peut-être à entraîner les ambitions de Derain dans une autre direction.

Depuis, son oeuvre est un témoignage souvent brillant et convaincant d'un artiste infiniment doué et intelligent, mais que ses doutes, son besoin de références et sa volonté de créer un nouveau classicisme français ont délibérément maintenu à contre-courant. André Derain est représenté dans la plupart des grands musées d'Europe et des États-Unis ainsi que dans de nombreuses coll. part., dont la plus importante, celle de Pierre Lévy à Troyes, a été donnée en 1976 aux musées nationaux pour le musée d'Art moderne de Troyes. La donation Walter-Guillaume entrée dans les Musées nationaux en 1966 et conservée au Musée de l'Orangerie à Paris, comprend aussi un nombre important des oeuvres de l'artiste. Une rétrospective lui a été consacrée (musée d'Art moderne de la Ville de Paris) en 1994-1995.

DERUET Claude, peintre français

(Nancy 1588 - id. 1660).

Apprenti de Bellange en 1605, Deruet séjourna à Rome à partir de 1613, où il fut l'élève de Tempesta et du Cavalier d'Arpin. De retour à Nancy en 1620, il est chargé de la direction artistique de la cour de Lorraine. Sa production de peintre est variée : portraits en buste, portraits équestres (Mme de Saint-Baslemont, Nancy, Musée lorrain), scènes allégoriques (les Quatre Éléments, musée d'Orléans) ou mythologiques (Diane chasserresse ; les Trois Déeses, Nancy, Musée lorrain : Guerre des Amazones, deux suites de 4 toiles, l'une au musée de Strasbourg, l'autre partagée entre le Metropolitan Museum et le musée de La Fère), oeuvres religieuses (Calvaire, peint pour Anne d'Autriche, Mayence, Landesmuseum ; Saint Michel,

Nancy, Musée lorrain) ou d'histoire romaine (Enlèvement des Sabines, Munich, Alte Pin.). Cette production vaut davantage par le charme naïf qui se dégage de ses cavalières empanachées au milieu de paysages touffus (Chasse de la duchesse de Lorraine, musée de Chartres) et par une certaine préciosité dans l'invention relevant du maniérisme que par les qualités proprement picturales de l'exécution ou de la composition. Artiste retardataire et mineur – au moment où la Lorraine, avec Georges de La Tour et Bellange, sans même citer Claude Lorrain, qui doit sans doute plus à son pays d'adoption qu'à sa terre d'origine, possède des artistes de tout premier plan –, Deruet, malgré la vogue dont il a joui de son vivant et dont il jouit encore de nos jours, est le type même du charmant maître provincial.

DESCO DA PARTO.

Nom que l'on donnait à Florence, entre le XIVE et le XVE s., à un plateau polygonal ou rond, souvent peint sur les deux faces, que l'on offrait aux femmes en couches. Les sujets étaient puisés dans la mythologie ou dans l'histoire sacrée. Ce sont surtout des artisans ou des artistes de

second plan, liés encore au Gothique tardif et à peine touchés par les nouveautés de la Renaissance (le Maître du Jugement de Pâris du Bargello), qui se consacrèrent à ce genre de travail, mais même des grands artistes ne dédaignèrent pas d'accepter de telles commandes comme le célèbre desco da parto de Masaccio la Naissance de saint Jean-Baptiste (musées de Berlin), dans le décor d'une riche maison florentine.

DESHAYS Jean-Baptiste

(dit Deshays de Colleville ou

Deshays le Romain), peintre français

(Rouen 1729 - id. 1765).

Peintre d'histoire, il subit l'influence de son beau-père, François Boucher (Pygmalion et sa statue, musées de Tours et de Bourges ; plusieurs autres esquisses de Deshays furent attribuées autref. à Boucher), et fut l'élève de Restout, de C. Van Loo, de Natoire à Rome (1751-1758), et leur disciple (Hector exposé sur les rives du Scamandre, morceau de réception à l'Académie, 1759, musée de Montpellier).

La disposition en registres de ses compositions fait écho à l'art des Carrache, des Bolognais du XVIIe s. (G. Reni, Dominiquin) ou aux

grandes décorations de Vouet (3 tableaux de l'histoire de Saint André, 1759-1761, musée de Rouen : esquisses dans des coll. part. britanniques). Sa culture artistique lui permet d'emprunter au caravagisme une grande puissance d'évocation dans l'âpreté théâtrale de ses sujets (Résurrection de Lazare, dessin, 1763, Louvre ; Saint Sébastien martyr, Saint Sébastien soigné par Irène, esquisses peintes, au musée de Besançon) ou de joindre aux souvenirs de Titien des éléments inspirés soit du baroque rubénien, soit de Jouvenet dans un métier moelleux (le Mariage de la Vierge, 1763, Douai, cathédrale Saint-Pierre). Le style de ses esquisses, plus brillant que le style de celles de C. G. Hallé, évolue à partir de longues coulées schématiques (esquisse d'Hector exposé, coll. part.) vers une facture moins nerveuse, plus large. L'intensité des expressions, adaptée à un sujet classique, fait de lui un précurseur isolé du romantisme entre 1759 et 1764 (esquisse pour Achille secondé par Junon et Vulcain, 1765, coll. part.).

DESMARÉES Georg, peintre suédois

d'ascendance française

(Österby, Suède, 1697 - Munich 1776).

Formé à partir de 1710 à Stockholm chez Martinus Van Mytens, il commença sa carrière en 1720 en peignant les portraits de membres de l'aristocratie suédoise : Nicodemus Tessin le Jeune (1723, château de Gripsholm), Madame Appelbom, femme de l'amiral (1723, Stockholm, Nm), tableau exécuté dans une facture plutôt sévère et énergique, au coloris sombre. En 1724, il quitte la Suède et se rend successivement à Amsterdam, à Nuremberg, à Munich, à Vienne, à Venise où il travaille chez Piazzetta, à Rome et à Augsbourg. À partir de 1730, il réside à Munich, où les hauts dignitaires de l'Électorat sont ses modèles. Précédé par une renommée grandissante, il séjourne à Bonn de 1735 à 1749, et de 1753 à 1754 chez l'Électeur

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

218

de Cologne, puis à Kassel (1762), à Würzburg (1763) et enfin chez l'Électeur de Mayence (1767). Son art se distingue par la netteté du dessin, qui traduit bien le caractère, ainsi que par la séduction de ses portraits féminins. Durant son long séjour en Allemagne, le style de Desmarées acquit une allègre virtuosité avec de

vifs effets de lumière et une couleur brillante :
portrait du peintre Johan Georg Winter (1750,
Munich, Alte Pin.), Johan Arckenholtz (1753,
Uppsala, coll. de l'Université).

DE SMET Gustave, peintre belge,

(Gand 1877 - Deurle-sur-Lys 1943).

Élève de l'Académie de Gand (1888-1895), il fait un premier séjour à Deurle en 1899, puis s'installe à Laethem-Saint-Martin (1901-1914). À Amsterdam pendant la guerre, il renonce à l'impressionnisme de ses débuts et, après avoir pris contact avec l'oeuvre de Sluyters, de Le Fauconnier, et des expressionnistes allemands comme Franz Marc, August Macke et Campondonck, inaugure en 1916-1917 sa période expressionniste, la plus importante. À une première phase qui se caractérise, à partir de 1917, par des coloris sombres et des formes libres et mouvementées (Femme de Shakenburg, 1917, Anvers, M. R. B. A.), succède, en 1919, la recherche d'un ordre plus strict des formes et l'emploi de couleurs plus riches (Le Pigeonnier, 1920, Bruxelles, musée d'Ixelles). De retour en Belgique (1922), il se fixe d'abord à Afsnée (1923), puis à Deurle (1927), où il réside jusqu'à sa mort. Les influences subies (celle du cubisme et de Léger en particulier), sensibles dans les oeuvres fortes et structurées (Parade, 1922, Bruxelles, musée d'Ixelles), se décantent au profit d'un style ferme et très cohérent, économe de matière mais sensible aux nuances, et consacré à l'éloge discret de la vie provinciale et rustique flamande, dans ses aspects les plus quotidiens (le Couple devant la porte, 1923 ; le Couple paysan, 1933). Après 1935, De Smet se soumit à une vision d'un réalisme moins transposé (paysages, natures mortes, figures féminines). Il est représenté dans la plupart des musées belges ainsi qu'au musée de Grenoble (le Cirque, 1926) et dans des coll. part. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Ostende, M. B. A.) en 1989.

Son frère cadet Léon (1881-1966) devint à Londres un portraitiste réputé, puis illustra dans des tableaux d'intérieurs un réalisme intimiste solidement construit.

DESPORTES Alexandre François, peintre français

(Champigneulle 1661 - Paris 1743).

De famille modeste, il vient encore enfant à Paris, où il devient l'élève de Nicasius Bernaerts, spécialiste flamand de la peinture d'animaux dans la tradition d'un Snyder. Les débuts de

Desportes sont assez lents : il collabore avec Audran, notamment pour la décoration (décorée) du château d'Anet. En tant que portraitiste, il séjourne en Pologne en 1695-1696 ; il est alors rappelé pour devenir peintre animalier à la Cour. Reçu à l'Académie en 1699 (Autoportrait en chasseur, Louvre), il participe à la décoration de la Ménagerie (tableaux déposés à

l'Assemblée nationale), à celle de Marly (2 toiles au Louvre), à celle de Meudon, et représente en série les chasses du roi et les chiens de sa meute. Très apprécié en Angleterre, il s'y rend en 1712, et son oeuvre a laissé des traces dans la peinture anglaise du XVIIIe siècle. En France, son succès continue auprès du Régent et de Louis XV : il travaille pour la Muette (1717, tableaux aux musées de Grenoble et de Lyon), les Tuileries (1720), les petits cabinets de Versailles (1729), Compiègne (1738-1739), enfin Choisy (1742). En même temps, il donne des dessins et des cartons pour la Savonnerie (feuilles de paravent, tapis) et les Gobelins (tenture des « Nouvelles Indes », 1736-1741). Il travailla aussi pour des particuliers, comme les Pâris, le conseiller Glucq (1725-1726, tableaux dispersés dans les musées de Rennes, de Senlis, de Fontainebleau et au Louvre). Desportes est également l'auteur de natures mortes où les fruits, les fleurs exotiques, le gibier, traités avec minutie et des couleurs montées, s'accompagnent d'orfèvreries précieuses, dans une mise en pages et une composition un peu solennelle. Cette intense activité s'appuie sur des études d'après nature heureusement conservées (manufacture de Sèvres, en partie déposées à Compiègne, aux musées de la chasse de Gien, de Senlis et de Paris, ainsi qu'au Louvre) et qui sont peut-être la part la plus fascinante de son oeuvre. On y trouve non seulement des études d'animaux, mais aussi des paysages réalistes d'une sensibilité toute moderne. Ce que l'art de Desportes a parfois d'un peu pompeux est en effet toujours racheté par un sens très flamand du réel, qui se traduit aussi bien dans les fonds de paysage que dans le rendu riche et précis de la matière, pelage et plumes des animaux ou épiderme chatoyant des fleurs et des fruits.

DESPREZ Louis-Jean, architecte, peintre et graveur français

(Auxerre 1743 - Stockholm 1804).

Il séjourna en Italie (1777-1784, Voyage pittoresque de l'abbé de Saint-Non) et en Suède, où il travailla pour Gustave III, (un tableau au Nm de Stockholm) qui le nomme son premier architecte (1788). Ses dessins d'architecture et de perspective, ses projets de décor de théâtre,

énergiquement indiqués à la plume et au lavis ou rehaussés d'aquarelle, montrent parfois un goût du fantastique dérivé de Piranèse et une grande fantaisie imaginative qui peut aller jusqu'au visionnaire et au morbide (Paris, École polytechnique et Institut Tessin ; musées de Poitiers et de Besançon ; et surtout Stockholm, Nm, et Drottningholm, Teatermuseum). D'importantes expositions à Stockholm (1992) et à Paris (la Chimère de Monsieur Desprez, Louvre, 1994) ont remis son oeuvre à l'honneur.

DESSIN.

Représentation graphique des formes, comportant ou non des rehauts colorés destinés à marquer certains volumes ou certains accents, exécutée sur des supports de dimensions et de nature variables (tablette, parchemin, carton, papier teinté ou non, textile, matières synthétiques) à l'aide de différents matériaux (dessin au crayon, à la sanguine, lavis). Ensemble des

lignes et des contours qui déterminent une forme peinte : « Premièrement l'on appelle dessin la pensée d'un tableau laquelle le peintre met sur du papier ou sur de la toile pour juger de l'ouvrage qu'il médite [...] L'on appelle (aussi) dessin les justes mesures, les proportions et les contours que l'on peut dire imaginaires des objets visibles » (Roger de Piles).

LES CATÉGORIES DE DESSINS. Le dessin peut être une première délimitation linéaire, cursive, abrégée de l'ensemble d'une composition (esquisse), ou la notation du mouvement et des lignes organiques d'un modèle (étude), ou la mise en place des principaux éléments d'une scène animée ou d'un paysage (croquis-croqueton) ; enfin, il peut être considéré comme une oeuvre achevée en soi. Les termes techniques suivants spécifient les différentes catégories de dessins : Dessin d'après la bosse : dessin d'après un relief ou une ronde-bosse. Dessin d'architecture : dessin représentant le plan, la coupe ou l'élévation d'un bâtiment. Dessin aux trois crayons : dessin à la pierre d'Italie (ou pierre noire) et à la sanguine rehaussé de craie blanche pour les lumières. Dessin estompé : dessin exécuté avec un matériau qui peut s'écraser et s'égaliser à l'estompe (petit rouleau de papier) ; les ombres au fusain sont estompées. Dessin géométrique : dessin qui reproduit les proportions géométriques d'un objet. Dessin graphique : dessin des coupes, plans, en tant qu'il est appliqué aux sciences exactes. Dessin grainé : dessin dont les lignes sont exécutées au crayon de telle façon qu'aucune ne soit visible. Dessin haché : dessin dont les ombres sont rendues par des hachures parallèles à la plume ou

au crayon. Dessin d'imitation : dessin exécuté pour apprendre à reproduire les contours des figures des paysages et des ornements. Dessin lavé : dessin ombré à l'encre de Chine ou coloré avec des pigments dilués dans de l'eau. Dessin leucographique : dessin en blanc sur fond noir. Dessin linéaire : dessin technique utilisé pour représenter des ornements ou des objets qui appartiennent à l'industrie. Dessin de machines, ou industriel : dessin au trait ou levé, destiné à représenter des machines, des pièces mécaniques... Dessin à main levée : dessin exécuté sans la règle ni le compas et traité avec une grande liberté. Dessin d'après nature : dessin d'après un modèle vivant ou d'après un paysage réel ; au XVIIIe s., on disait « d'après le vrai ». Dessin ombré : dessin dans lequel les ombres et les lumières sont rendues. Dessin piqué : dessin dont le contour est percé de petits trous destinés à en permettre la reproduction (poncif). Dessin de report : dessin décalqué puis repris à la main ; il est difficile à distinguer de l'oeuvre originale. Dessin topographique : dessin qui reproduit la configuration des terrains, le relief du sol avec des courbes de niveau ou au moyen de hachures. Dessin au trait : dessin qui ne donne que les linéaments des figures.

LES INSTRUMENTS. L'évolution des techniques et des différents procédés du dessin dépend étroitement de celle des styles particuliers à chaque époque et du parti esthétique des artistes dessinateurs.

Le fusain. Il est sans doute l'un des procédés les plus anciens du dessin. Jusqu'au XVe s.,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

219

le dessin a été considéré avant tout comme une étape préparatoire de la création artistique. Le fusain (charbon de saule ou de tilleul), s'effaçant facilement et permettant les corrections, fut employé dès l'Antiquité par les artistes soit pour réaliser l'esquisse de compositions murales à la détrempe ou à la fresque – « Quand l'enduit est sec, prends ton charbon et commence à dessiner, compose et prends bien toutes tes mesures pour diviser l'espace » (Cennino Cennini) –, soit comme procédé d'étude sur des panneaux de buis ou de figuier recouverts d'une préparation (craie ou poudre d'os mêlées de colle de peau). Ce n'est que vers le milieu du XVIe s. qu'on entreprit des recherches pour fixer le fusain sur son support – celui-ci étant le plus souvent du papier – en le trem-

pant dans l'huile avant usage. On en vint par la suite à immerger le dessin lui-même dans un bain d'eau additionnée de gomme arabique et, enfin, à pulvériser une solution de gomme sur le dessin ; certains dessins de l'école bolonaise du XVIIe s., fixés selon ces méthodes, se sont bien conservés.

Mais ce n'est qu'au XIXe s. que le fusain devient une technique de dessin définitif grâce à des artistes comme Delacroix, Corot, Millet et plus tard Seurat et Odilon Redon. (→ FUSAIN)

Les pointes de métal. Les pointes en or, en cuivre, en argent ou en plomb, déjà connues des Romains, ont été le seul procédé en usage jusqu'au début du XVIe s. pour des dessins précis et achevés. Cette technique, qui utilise la propriété d'oxydation au contact de l'air de la trace laissée par la pointe de métal, nécessite une préparation préalable du support, papier ou parchemin, à base de colle et de poudre d'os. Le trait fin, de couleur brune (argent et or) ou grise (plomb), était généralement associé à des rehauts blancs, souvent sur du papier de couleur vive. Ce procédé, qui exigeait une grande sûreté de main (le trait indélébile ne permettant pas les corrections), fut illustré tant par les artistes florentins (Vinci, Verrocchio) que par de grands maîtres allemands (Dürer), mais abandonné dès le début du XVIe s. au profit de procédés moins astreignants, comme la pierre d'Italie et la sanguine, tous deux d'origine minérale. (→ POINTE D'ARGENT, → POINTE DE PLOMB)

La pierre d'Italie ou pierre noire. Appare dans les dessins de Pollaiuolo, Ghirlandaio et Signorelli, la pierre d'Italie (schiste argileux à grain serré) fut largement employée par tous les grands artistes du XVIe s. en Italie (Raphaël, Vinci, Michel-Ange, Titien, Tintoret). Les artistes du Nord – Néerlandais et Flamands – ne l'utilisèrent qu'au XVIIe s. (Ruisdael, Hobbema, Rubens, Van Dyck). (→ PIERRE NOIRE)

La sanguine. Connue dès l'Antiquité, elle permettait d'introduire une notation colorée dans le dessin, en particulier pour rehausser les chairs, et c'est en ce sens qu'elle fut employée par Fouquet au XVe s. dans ses portraits et, au XVIIIe s., dans la technique dite « des trois crayons ».

Ce fut en fait à Florence qu'apparut le dessin à la sanguine proprement dit, c'est-à-dire le dessin utilisant seul ce matériau à la fois pour délimiter les contours et noter les volumes et

les ombres ; les dessins de Léonard de Vinci

datant des années 1470-1480 en sont un prestigieux exemple. Ce procédé eut un immense succès durant les XVIe, XVIIe et XVIIIe s., tant en Italie qu'en France et dans les pays du Nord, avec sans doute une faveur particulière en France au XVIIIe s., au temps de Watteau et de Boucher. À l'exception de Renoir, les artistes du XIXe s. l'employèrent peu. (→ SANGUINE)

L'encre.Parallèlement à tous ces procédés, le dessin à l'encre et à la plume (instrument de prédilection des Orientaux), ou au pinceau, n'a cessé d'être employé depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Au Moyen Âge, des dessins à la plume accompagnaient souvent des textes calligraphiés (Psautier d'Utrecht, IXe s., Utrecht, bibl. de l'Université) ou permettaient de fixer des modèles (Album de Villard de Honne-court, Paris, B. N.). Rapidement, on associa, au contour purement linéaire obtenu à l'aide de la plume d'oie (ou du pinceau fin), les lavis, exécutés au pinceau, lavis de bistre (brun), d'encre de Chine (noir) et, au XIXe s., de sépia (ton brun plus froid que le bistre), qui permettaient le rendu des ombres et, en jouant sur le ton du papier laissé en réserve, de la lumière. De plus, l'artiste avait la possibilité d'utiliser des rehauts blancs (gouache le plus souvent). Tous les grands artistes, de Vinci, Raphaël, Michel-Ange à Matisse et Picasso, en passant par Rembrandt, Poussin et Delacroix, employèrent ces techniques. (→ BISTRE, → SÉPIA)

Le pastel.Il fut employé tôt en France par Fouquet, Jean et François Clouet, les Du-monstier, puis au XVIe s. en Italie (Baroque), mais sa faveur la plus grande date du XVIIIe s. avec des portraitistes comme Rosalba Carriera, La Tour et Perronneau ; pour le XIXe s., il faut citer Degas, Toulouse-Lautrec, Odilon Redon. (→ PASTEL)

Le graphite.L'utilisation du graphite anglais, d'origine minérale et qui doit son nom au reflet métallique du trait qu'il laisse sur le papier, fut popularisée au XVIIe s. par les Flamands et les Néerlandais (D. Teniers, Cuypp).

Ce graphite fut remplacé au XIXe s. par le graphite artificiel, inventé par le chimiste français Nicolas Jacques Conté (1755-1805) et employé par David, puis Ingres, et devint dès lors la technique la plus répandue utilisée pour les études et les croquis par Delacroix, Corot, Degas. (→ GRAPHITE)

DESSOUS.

Couches d'impression que le peintre applique sur la préparation pour mettre en valeur les

couches ultérieures et les faire jouer par trans-
parence. Depuis le XVIIe s., les préparations
sont le plus souvent teintées, en Italie, en
terre d'ombre, en France (depuis Poussin), en
brun-rouge.

DESSUS-DE-PORTE.

On peut nommer dessus-de-porte tout décor
qui occupe le sommet d'une porte et qui,
même lié au décor mural, forme une compo-
sition complète. Les premiers dessus-de-porte
sont des tympans : ces décors extérieurs peints,
utilisant systématiquement une perspective

da sotto, restent longtemps une spécialité ita-
lienne. Aux XVIIe et XVIIIe s., un décor particu-
lier orne le dessus des portes des palais italiens :
médaillons peints de scènes mythologiques ou
fausses ouvertures. On a recours également à
des revêtements de lambris, notamment en
France. Au XVIIe s., les « cabinets » de boiseries
« à la française » sont ornés de peintures qui
s'intègrent dans la frise formant l'« attique » du
décor.

Les dessus-de-porte obéissaient à cer-
taines règles : échelle assez grande, sujets assez
simples pour être aisément lus du sol, couleurs
vives puisque, placées sous la corniche, ces
toiles sont rarement bien éclairées ; ils devaient
en outre être « ombrés selon le jour » et mis en
perspective en fonction de leur emplacement.
Bien souvent, on plaçait au-dessus des portes
des tableaux dépourvus de ces caractéristiques.
Inversement, nombreux sont les dessus-de-
porte qui ont été déposés et présentés comme
tableaux de chevalet (ainsi les Attributs des
Sciences et les Attributs des Arts de Chardin
(Paris, musée Jacquemart-André).

L'âge d'or des dessus-de-porte peints est le
XVIIIe s., et la France en a fourni les modèles.
Si la peinture occupe une place de plus en plus
réduite dans la décoration, elle continue d'obéir
généralement à un programme iconogra-
phique cohérent : saisons, éléments mais aussi
sujets tirés de l'Énéide ou des Métamorphoses ;
parfois, comme au Petit Trianon, des bouquets
et des paysages champêtres ; ou encore des
scènes de vénerie (Oudry).

Le goût français se répand alors en Europe
et, à côté des décors à fresque venus d'Italie, la
mode des lambris sculptés s'accompagne de
celle des dessus-de-porte sur toile. On retrouve
ceux-ci dans les salons de boiseries : ainsi à
Brühl, où sont peints des chiens de chasse dans
le style d'Oudry.

Les artistes ont généralement su, sans pour autant abdiquer leur personnalité, intégrer leurs oeuvres à la décoration de manière qu'elles participent à un effet d'ensemble caractéristique de l'appartement dans son entier : l'enfilade des pièces permet souvent d'apercevoir la série des dessus-de-porte, qui apparaissent comme superposés les uns aux autres.

Le néo-classicisme allait rendre à l'architecture un rôle essentiel dans la décoration intérieure : mais les dessus-de-porte mythologiques et les vases de fleurs polychromes ne sont pas pour autant abandonnés. Ce type de décor persiste pour l'Empire. Les derniers dessus-de-porte ne sont plus, au second Empire, que des pastiches du XVIIIe siècle.

DE STIJL → STIJL (De)

DESTORRENTS Ramón, peintre espagnol

(documenté à Barcelone de 1351 à 1362).

À la mort de Ferrer Bassa, il devint peintre du roi Pierre IV d'Aragon et continua le style inauguré par son prédécesseur, tout en modifiant les effets spatiaux par des contacts colorés. Il contribua à développer le souvenir des modèles italiens, ceux de l'école siennoise en particulier. En 1357 arrive dans son atelier Pedro Serra, par l'intermédiaire de qui se trans-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

220

mettra cet art italo-gothique jusqu'à la fin du XIVe siècle. Une seule oeuvre de Destorrents est documentée : Sainte Anne et la Vierge (Lisbonne, musée das Janelas Verdes), panneau central du retable exécuté pour la chapelle de l'Almudaina de Palma (1353) et laissé inachevé par les Bassa. Par analogie stylistique, on a reconnu Destorrents comme l'auteur du beau Retable de sainte Marthe (église d'Irivals, Pyrénées-Orientales), de 4 Scènes de la Passion (Saragosse, couvent du Saint-Sépulcre) et des éléments de 3 retables donnés par Henri Trastamare au sanctuaire de Tobed (1356-1359, prov. de Saragosse). On conserve également plusieurs panneaux d'un polyptyque qui lui est attribué (Vierge et l'Enfant, détruit, autrefois dans la coll. Czartoryski à Cracovie ; 2 Apôtres, Cracovie, musée Czartoryski ; 3 Apôtres, musée de Lille ; Saint Matthieu, Barcelone, M. A. C.). Également de la main du maître serait le Saint Vincent provenant de Saint-Celoni (Barcelone,

musée diocésain). On n'est pas certain que les documents signalant un Ramón Destorrents, miniaturiste en 1380 et 1385, fassent référence au même artiste, on sait du moins que son fils Rafael enlumina le Missel de sainte Eulalie (1403, trésor de la cathédrale de Barcelone). Certains historiens furent un moment tentés d'attribuer à Destorrents l'oeuvre du Maître de Saint Marc, aujourd'hui identifié avec le fils de Ferrer Bassa, Arnau.

DESVALLIÈRES Georges, peintre français

(Paris 1861 - id. 1950).

Cet ancien élève et ami intime de Gustave Moreau est l'un des fondateurs du Salon d'automne (1903). Il y réserve, en 1905, une salle à ses anciens camarades d'atelier : ce sera la fameuse « cage aux fauves ». Dans la tradition de Huysmans, et dans l'esprit de son ami Léon Bloy, ce tempérament religieux aime à dépeindre, en voulant « édifier », les « horreurs de l'amour » (Moulin-Rouge, Souvenir de Londres et illustrations pour le Rolla de Musset). De 1907 à 1911, il décore de scènes mythologiques (Hercule au jardin des Hespérides, Éros, musée d'Orsay) l'hôtel particulier de Jacques Rouché, à Paris. Après la Première Guerre mondiale, où il perd un fils, il fait le voeu de ne plus peindre de sujets profanes et participe, avec Maurice Denis, au renouveau de l'art religieux en France, en créant avec lui, en 1919, les Ateliers d'art sacré, place Furstenberg. Ses scènes religieuses, au dessin classicisant, mais aux couleurs intenses, ne manquent pas de pathétique (Chemin de croix, église de Wittenheim ; décoration de la chapelle de Saint-Privat, Corrèze). Il est représenté au musée d'Orsay.

DETAILLE Édouard, peintre français

(Paris 1848 - id. 1912).

Tout jeune peintre d'histoire, il atteint à la célébrité grâce aux toiles patriotiques dans lesquelles il évoque les épisodes les plus dramatiques de la guerre de 1870 (Épisode du combat de Villejuif, 1870, Versailles). Sa technique, très minutieuse, soucieuse d'exactitude, le rapproche de son maître Meissonier, mais il trouve parfois un accent d'un lyrisme plus romantique (Le Rêve, 1888, musée d'Orsay). Cependant,

les fragments des deux vastes Panoramas de Champigny (1882) et de Rezonville (1883), qu'il brossa avec Alphonse de Neuville, font preuve d'une facture plus large (musées de Nantes et de Grenoble ; musée d'Orsay ; Versailles). Conscrit peintre militaire, il dessinait sans cesse sol-

dates et chevaux, étudiant les uniformes et observant la vie quotidienne des cantonnements, d'après modèles vivants ou photographies : croquis rapides ou aquarelles enlevées (Halte de spahis, 1881, Paris, Petit Palais) furent à l'origine de nombreuses illustrations (les Grandes Manoeuvres du major Hoff, 1884 ; l'Armée française de Jules Richard, 1884). En 1879, il visita le camp d'Aldershot en Angleterre ; en 1883, il passa deux mois à Vienne (où il étudia les uniformes de l'armée autrichienne) et, en 1884, le tsar l'invita à assister, à Krasnoïe Selo, aux grandes manoeuvres de l'armée russe. Detaille réalisa aussi plusieurs vastes toiles historiques (les Funérailles de Pasteur, 1897, Versailles) et des décorations officielles à Paris pour l'Hôtel de Ville (les Enrôlements volontaires de 1792, la Réception des troupes revenant de Pologne, 1807, 1900-1902) et pour le Panthéon (Vers la gloire, 1905). Il légua sa collection de costumes à l'actuel musée de la Mode et du Costume.

DÉTREMPE.

Technique picturale où les couleurs sont broyées à l'eau, puis délayées (ou « détrempeées ») au moment de peindre avec, selon les procédés, de la colle de peau tiède ou de la gomme (synonyme : peinture à la colle).

Quel que soit le support auquel elle s'applique, la peinture à la détrempe exige une préparation soignée. Il faut d'abord obtenir une surface rigoureusement plane en recouvrant le mur d'un enduit de plâtre, qui est ensuite encollé, lorsqu'il est parfaitement sec, d'une ou plusieurs couches de colle bouillante. Sèche, cette préparation est poncée de manière à obtenir une surface lisse et unie, sur laquelle on applique les couleurs. La technique est la même pour les supports de bois et de toile, si ce n'est que l'on ajoute du blanc de craie à la colle. Le procédé ne cessa d'évoluer, soit que la colle fût, comme au Moyen Âge, additionnée de cire ou de jaune d'oeuf délayé dans du vinaigre, soit qu'elle fût mélangée à de la gomme arabique, du miel, du lait de figuier, de la caséine ou de l'huile émulsionnée à l'eau.

La technique de la détrempe exige une grande rapidité d'exécution ; séchant très rapidement, les couleurs ne peuvent être reprises facilement ; il convient en outre de ne pas superposer les couches, afin d'éviter que le film pictural de la couche inférieure ne remonte à la surface pendant l'évaporation. Les procédés de la détrempe offrent moins de souplesse que la peinture à l'huile ; c'est pourquoi ils furent de moins en moins utilisés à partir du milieu du XVe s., si ce n'est pour l'exécution de décors

muraux et surtout de plafonds. De nos jours, les décors de théâtre, notamment, sont peints à la détrempe. Cette technique est, à tort,

confondue avec le procédé dit « a tempera », dans lequel l'oeuf sert d'agglutinant.

DEUX Fred, dessinateur et graveur français

(Paris 1924).

Né dans un milieu ouvrier, il se passionne, jeune, pour le dessin, et suit les cours des Arts et Métiers en 1941, tout en travaillant en usine. Libraire à Marseille en 1947, il lit beaucoup, notamment Cendrars, qui le frappe énormément, et les surréalistes. La découverte de Klee lui révèle sa vocation. Il rejoint bientôt le surréalisme à Paris et fait sa première exposition en 1953 (librairie le Fanal). Il participe un temps aux manifestations du mouvement, mais le quitte en 1954. Replié dans l'Ain, il écrit, sous le nom de Jean Douassot, la Gana, qui connaît un vif succès, et mène parallèlement, depuis, une carrière d'écrivain et de dessinateur. S'il a été profondément marqué par Klee, Fred Deux s'est rapidement dégagé de lui, créant son propre univers. Aux scènes figuratives, qui précèdent les années soixante, succèdent des recherches graphiques plus fluides, recueillant dans une trame très fine des frissons, des effets d'ombre, des croissances moléculaires que l'on retrouve dans les oeuvres ultérieures (dans les années soixante-dix) au service d'une nouvelle figuration, à la fois fantastique et démoniaque. À partir de 1982, il réalise de grands dessins (Mémoire retrouvée, Pouvoirs du double), et publie des recueils d'« histoire naturelle » (la Matrice, 1977 ; Voies de passage, 1980 ; Grand Signe ou le Palais de la mémoire, 1988). Fred Deux est représenté au M. N. A. M. de Paris. Le M. B. A. de Charleroi (Belgique) lui a consacré une exposition en 1995-1996.

DEVADE Marc, peintre français

(Paris 1943 - id. 1984).

Le travail de l'artiste s'est d'abord fondé, à partir de 1967, sur les oppositions chromatiques et les plans linéaires sécants entre eux, dans la continuité de l'esthétique de Mondrian, Newman et Noland. La couleur, à l'acrylique, est répartie en bandes verticales ou obliques suivant un strict agencement en termes de lignes et d'angles, sur des formats d'abord rectangulaires, puis carrés (Peinture, 1971, Paris, M. N. A. M.). Cette réflexion sur les constituants de la peinture s'accompagne d'une réflexion idéologique qui prend pour référence le

matérialisme dialectique. Exposant avec Supports/Surfaces au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1970 et à la VIIe Biennale de Paris, Devade fonde la revue Peinture, cahiers théoriques, en juin 1971, avec Bioulès, Cane et Dezeuze. À partir de 1972, évoluant vers une déréalisation plus radicale de l'objet peint, la grille linéaire structurant l'espace coloré disparaît. La couleur donne maintenant le dessin ; l'encre remplace l'acrylique afin de multiplier les valeurs à l'intérieur d'une même unité chromatique. Encres et glacis superposés, épandus sur la toile, restituent un espace sans frontière où la couleur crée elle-même sa profondeur. Les analogies avec la peinture extrême-orientale et celle de Rothko ne doivent pas cacher la différence radicale de la recherche, dénuée de toute effusion mystique. En 1975, les toiles,

downloadModeText.vue.download 222 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

221

dans le prolongement l'une de l'autre, sont vissées par les châssis, qui organisent ainsi le dessin général à l'intérieur duquel un autre se module par la couleur. Des dessins au crayon sur papier de couleur ou quadrillé (1975) représentent l'aspect graphique du même problème. Les oeuvres de Devade sont représentées à la rétrospective Supports/Surfaces du M. A. M. de Saint-Étienne en 1991, puis à celle de la G. N. du Jeu de Paume en 1998.

DEVAMBEZ André, peintre français

(Paris 1867 - id. 1944).

Il fut professeur à l'E. N. B. A. de Paris (1929), et son oeuvre comprend, d'une part, des compositions religieuses et historiques de style académique et des portraits réalistes ; d'autre part, des dessins humoristiques, parus notamment dans le Rire et l'Illustration, ainsi que de nombreux tableautins de genre, peuplés d'une foule de petits personnages vus en perspective plongeante, multiples scènes inspirées par la Commune et la Première Guerre mondiale. On doit également à cet artiste indépendant et inventif, plein d'humour et parfois de cocasse poésie, des affiches (l'Aliment complet, le Conseiller municipal) et des illustrations pour la Fête à Coqueville d'Émile Zola. Il est représenté à Paris : musée d'Orsay (la Charge, 1902) ; E. N. B. A. ; musée Victor-Hugo (Jean Valjean au tribunal), dans les musées de Quimper, de Tourcoing, de Rouen, de Dijon, de Cholet, ainsi que par un important ensemble d'oeuvres

au musée de Beauvais. Devambez a également exécuté une suite de 12 tableaux décoratifs sur le thème de la vie et des inventions modernes pour l'ambassade de France de Vienne (1910).

DEVANT D'AUTEL.

Panneaux ou toiles décorés de personnages ou de scènes religieuses sculptés ou peints, que l'on applique sur le devant et sur les côtés de l'autel à la fois pour le protéger et l'orner. À l'origine, les devants d'autel étaient en orfèvrerie. Au Moyen Âge, la sculpture et la peinture reproduisaient en trompe-l'oeil l'aspect du métal. En Espagne, le devant d'autel était désigné sous le nom de « frontal » ; en Italie, sous celui de « paliotto ». (→ ANTEPENDIUM)

DEVANT DE CHEMINÉE.

Tableau en trompe-l'oeil encastré entre les montants d'une cheminée pour en masquer le fond pendant les mois d'été.

DEVÉRIA Eugène, peintre français

(Paris 1805 - Pau 1865).

Élève de Girodet, puis de Lethière, il subit surtout l'influence de son frère Achille (1800-1857), élève lui aussi de Girodet, et de Louis Boulanger, avec qui il travailla.

Au Salon de 1827, qui marqua le triomphe du romantisme, il envoya la Naissance d'Henri IV (Louvre, esquisses aux musées de Quimper, de Montpellier et au château de Pau, réplique au musée municipal de Pau), oeuvre tumultueuse dont la richesse de coloris évoque Véronèse. Par cet incontestable chef-d'oeuvre, on crut qu'il supplanterait Delacroix, qui, à

ce même Salon, présentait la Mort de Sardaigne. Mais ce précoce génie ne se retrouva plus dans ses oeuvres suivantes : un plafond du Louvre, Puget présentant le groupe de Milon de Crotone à Louis XIV dans les jardins de Versailles (1832), et des Scènes de bataille (1838) pour le musée historique de Versailles. La critique, déçue, se montra hostile. Devéria, bien que l'un des animateurs les plus fougueux de la jeunesse romantique, fut Paris sans regret quand, en 1838, il reçut la commande de la décoration de la cathédrale d'Avignon. Trois ans plus tard, il dut, miné par la maladie, laisser cette tâche inachevée. Il recouvra la santé à Pau qu'il ne quitta plus désormais que pour de brefs voyages.

Converti au protestantisme, il vécut alors

dans une austérité peu compatible avec son inspiration, qui appauvrit ses dernières compositions ; la Mort de Jane Seymour (1847, musée de Valence), la Réception de Christophe Colomb (1861, musée de Clermont-Ferrand). Il se montra supérieur dans les portraits, genre dans lequel il se complut : Marie Devéria en amazone (1856, musée de Pau).

DEVIS Arthur, peintre britannique

(Preston 1710/1711 - Brighton 1787).

Il travaille d'abord avec Peter Tillemans, paysagiste de vastes panoramas. Sa première oeuvre connue, datée de 1736, imite Pannini. Établi à Londres v. 1742, il devint le peintre accompli de Conversation Pieces et de petits portraits. De 1742 à 1764, il continue à exploiter ce genre, prenant surtout ses modèles dans les classes moyennes, devenues prospères en Angleterre au milieu du XVIIIe siècle. En 1764, il est supplanté par Zoffany dans la faveur du public et passe les années suivantes à expérimenter la peinture sur verre et à restaurer des tableaux. Il expose en 1761 à la Free Society of Artists (Société libre des artistes), dont il devient membre en 1763 et président en 1768, année de la fondation de la Royal Academy.

Son style évolue peu. Il représente toujours ses personnages comme des poupées aux attitudes affectées, qui semblent fiers de posséder la maison ou les biens qui apparaissent à l'arrière-plan de la plupart de ses Conversation Pieces : Edward Rookes et sa famille (coll. part.), la Famille James (1751, Londres, Tate Gal.), Portrait de dame dans un parc (v. 1751, id.). Les toiles de petit format de ce peintre dépourvu d'intention critique connurent un réel succès auprès des membres de la bourgeoisie de son temps, ses oeuvres convenant parfaitement aux pièces de dimensions relativement réduites.

DEWASNE Jean, artiste français

(Hellemmes-Lille 1921 - Paris 1999).

Ayant exécuté son premier tableau abstrait en 1943, après des études philosophiques et musicales ainsi que deux années d'architecture à l'E. N. B. A. de Paris, il se trouve, à la Libération, parmi les premiers artistes qui militent pour l'abstraction ; il fait partie du comité fondateur du Salon des réalités nouvelles en 1946 et reçoit la même année le prix Kandinsky, décerné pour la première fois. En 1950, il fonde avec Edgar Pillet l'Académie d'art abstrait, un

atelier libre où il enseigne la « technologie de la

peinture » et organise aussi des « conférences d'art abstrait ». Son vocabulaire et sa technique précise et lisse sont à cette époque influencés par Herbin, comme ceux de nombreux artistes français et étrangers de sa génération. Son style restera caractérisé par des formes nettes, enchaînées selon des rythmes complexes, des couleurs vives et brillantes peintes en aplats sur des supports durs comme le bois et même le métal. En 1949, une première grande peinture murale, la Joie de vivre, précisait déjà des recherches qui aboutirent en 1951 avec l'Apothéose de Marat (Paris, M. N. A. M.). Toutes ces oeuvres, telles que la Grande Ourse (1958, Paris, M. N. A. M.), tendront à la monumentalité, en particulier par la simplification des formes et des aplats colorés. Les « anti-sculptures » qu'il réalise à partir d'éléments de carrosserie automobile qu'il peint de couleurs vives (Tombeau d'Anton Webern, 1952, Paris, M. N. A. M.) constituent une part originale de cette création par le rapport que la forme et la couleur entretiennent dans l'espace. Il a réalisé un très grand ensemble mural pour le stade de glace des jeux Olympiques de Grenoble en 1968, la Longue Marche, décor de 90 m de long (Lille, faculté de médecine), en 1970 un grand environnement au musée de Grenoble (déposé depuis), une peinture laquée monumentale pour la Grande Arche de la Défense (1987-1989). Parmi ses oeuvres récentes, mentionnons la réalisation d'un immense décor de plafond (800 m²) pour le journal Politiken à Copenhague, en 1995.

DEXEL Walter, peintre allemand

(Munich 1890 - Brunswick 1973).

Walter Dixel effectue ses études à Munich de 1910 à 1914, années pendant lesquelles il se rend à Paris. Il devient directeur du Kunstverein de Iéna en 1916 et reste à ce poste jusqu'en 1928. À partir de 1917, sa peinture présente des caractères expressionnistes : elle évoluera vers le cubisme dans les années vingt. Dixel expose à la gal. Der Sturm à Berlin en 1917 pour la première fois : il aura d'autres expositions personnelles dans cette galerie en 1918, 1920 et 1925. En 1921, après avoir rencontré Théo Van Doesburg, son art se situe dans la ligne du constructivisme ; ses tableaux sont une organisation de plans vivement colorés, peints en aplats et disposés dans un espace sans profondeur, tandis que ses compositions, se fondent sur l'horizontale et la verticale, mais aussi, par la suite, sur les obliques. Comme beaucoup d'artistes appartenant à cette tendance, Dixel s'est beaucoup préoccupé de graphisme et de publicité : il a réalisé notamment des affiches restées

célèbres par leur utilisation exclusive de caractères typographiques. Son style appartient au courant de la Nouvelle Typographie (Die neue Typographie). Intéressé par la signalétique urbaine, il a été l'un des créateurs de l'annonce lumineuse. En 1928, il adhère à la fois au Werkbund allemand (D. W. B.) et à l'association des typographes publicitaires qu'avait créée Kurt Schwitters, le Ring Neuer Werbegestalter. Il réalise aussi des décors de théâtre pour la ville de Iéna. À cette date, Dexel est nommé profes-

downloadModeText.vue.download 223 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

222

seur à la Kunstgewerbeschule de Magdebourg. En 1927, l'un de ses tableaux figure dans le Cabinet des abstraits, qu'El Lissitzky a installé au Landesmuseum de Hanovre. De 1930 à 1933, Walter Dexel applique ses recherches à la réalisation d'une série de têtes stylisées de personnages connus, dans l'esprit du constructivisme. Déclaré « artiste dégénéré » en 1933, il lui est interdit de peindre. Après la guerre, Dexel reprend son métier d'enseignant. Après 1961, il recommence à travailler dans l'esthétique du constructivisme.

DEZEUZE Daniel, peintre français

(Alès 1942).

Il travaille à Paris de 1967 à 1972 et est en 1968 un des fondateurs de Supports/Surfaces. Dès ses débuts, Dezeuze a adopté une attitude critique vis-à-vis du tableau et il s'est surtout intéressé au problème du châssis. Il participa jusqu'en 1970 aux expositions de la Peinture en question (École spéciale d'architecture, Paris, 1969 ; musée du Havre, 1969 ; Coaraze, Alpes-Maritimes, 1969). Le châssis, d'abord passé au brou de noix (1967-1968), a été rapidement « déconstruit », traduit en lanières de bois mince et souple assemblées en forme de châssis ou en échelles pouvant être posés sur un mur ou sur le sol (Rouleau horizontal, 1968, Paris, M. N. A. M.). En 1971, il réalise des treillages dont les vides sont en relation directe avec le support vertical ou horizontal : il adopte un matériau inédit, des bandes de tarlatane évidées en échelle et peintes de jaune de Naples, procédé qui fait intervenir la transparence de la tarlatane malgré la couleur qui la recouvre en un semis léger ; c'est un des termes de l'évolution du support peint qui remonte à la toile désencombrée de Cézanne comme au lavis extrême-oriental. En quête de

cette matérialité immédiate, Dezeuze exécute, la même année 1971, de petites plaques de terre cuite ; elles ont la dimension de la paume et sont gravées d'un croisillonnage très simple. En 1974 apparaissent les claies inachevées et teintes. Tous ces travaux s'inscrivent dans un poétique et subtil retour aux sources du faire pictural, sous le signe du devenir, du mouvement de la création, avec ses incertitudes et ses traces pourtant vives. L'artiste a participé à la rédaction de Peinture, Cahiers théoriques jusqu'en juin 1972. Sa recherche sur la matérialité et la transparence de la surface peinte apparaît dans les séries de travaux sur gaze réalisés à partir de 1977 (Les Sables-d'Olonne, musée de l'abbaye Sainte-Croix, 1980). En 1986, de grands pastels à thèmes médiévaux font apparaître des architectures de traits tout en conservant l'apparence des objets, armes ou fortifications (Sans-Titre, 1986, F. R. A. C.). On doit à l'artiste la conception du pavement de l'église Saint-Laurent du Puy. En 1980, le musée de Saint-Étienne a présenté une rétrospective de son oeuvre. D'autres expositions lui ont été consacrées (Paris, C. N. A. P.) en 1989 ; (Paris, M. N. A. M.) en 1993 avec une série de dessins (la Vie amoureuse des plantes). Dezeuze est re-

présenté aux musées de Marseille (musée Cantini), Nice, Saint-Étienne (M. A. M.), Toulon.

DIAO David, peintre américain d'origine

chinoise

(Chengolu 1943).

À son arrivée à New York en 1964, en travaillant pour le musée Guggenheim, il fréquente Newman et Reinhardt. Sensible aux possibilités de réduction dans l'acte de peindre, il affirme dans ses premières oeuvres son penchant pour une esthétique minimaliste. Après des toiles quasiment monochromes (1966-1968), il s'attache au problème de la surface par rapport au support en exploitant à travers la matière la présence du châssis ou de briques placées momentanément sous la toile tendue. La série de tableaux qu'il réalise parallèlement à partir de plaques de gypse recouvertes de papier l'amène à donner une solution personnelle au problème de la couleur par le biais du seul support. À la fin des années soixante-dix, ayant réalisé de grands formats travaillés à même le sol avec des racloirs et des éponges, il décide de s'impliquer davantage dans sa peinture. Il développe alors un vocabulaire formel géométrique et une réflexion sur la couleur. Cette période annonce son intérêt marqué pour le modernisme européen : les constructivistes

russes, Mondrian, Malevitch, Van Doesburg sont désormais les références qu'il se plaît à « re-cadrer » dans son oeuvre. L'installation de Malevitch en 1915 à Saint-Petersbourg lui fournit la base d'une spéculation sur la forme, le fragment et la citation (Painting in 6 parts, 1985, coll. Le Consortium, Dijon). Les oeuvres de cette période résonnent de références artistiques, qu'il dépasse en admettant par ailleurs des rappels extérieurs à l'histoire de l'art : drapeaux, logotypes, caractères cyrilliques ou orientaux (Seal/Zeal, 1987). Son oeuvre a fait l'objet de plusieurs expositions, notamment en 1980 à la gal. Esman, en 1988 à la gal. Westersingel à Rotterdam, en 1989 au musée de Saint-Étienne, en 1992 à l'E. N. B. A. de Dijon (série des tableaux Vendus).

DIAZ DE LA PEÑA Narcisse, peintre

français d'origine espagnole

(Bordeaux 1807 - Menton 1876).

Orphelin, dès la petite enfance, de parents espagnols émigrés, Diaz fut élevé par un pasteur. Une blessure à la jambe entraîna son amputation. À l'égal de Dupré, Troyon et plus tard Renoir, il débuta comme peintre sur porcelaine. Il figura au Salon pour la première fois en 1831. Professant une vive admiration pour Delacroix, il choisit des sujets goûtés des romantiques (Orientales, bohémiens). Il se spécialisa aussi dans un genre qui prolongeait une mode chère au XVIIIe s., nymphes, nus galants évocateurs de Corrège (Vénus et Adonis, 1848, musée de Caen ; Nymphé et Amours, 1852 ; Nymphé caressant l'Amour, 1855, musée d'Orsay ; Vénus désarmant Cupidon, Londres, Wallace Coll.), peintures de boudoir, qui remportèrent un grand succès et pourtant moins dignes de notre attention que les paysages qu'il donna par la suite. En 1837, il connut Rousseau et ne cessa alors de travailler avec les maîtres

de Barbizon. Son art, moins cérébral que le leur, est plus facile, plus chatoyant. Il s'attache aux effets, aux jeux de lumière, dotant d'un certain papillotement des paysages qu'il anima souvent de figures brillantes (la Descente des bohémiens, 1844, Boston, M. F. A. ; Sous-bois, 1855, Louvre ; la Mare sous les chênes, 1857 ; les Hauteurs du Jean de Paris, 1867 ; Lisière de forêt, 1871, musée d'Orsay ; Forêt de Fontainebleau, 1874, Metropolitan Museum). Il exerça une influence déterminante sur les impressionnistes, et Monticelli fut son continuateur. Diaz est représenté au Louvre (coll. Thomy Thiery) et au musée d'Orsay par une importante série de 40 oeuvres ainsi que dans les musées de Gre-

noble, Châteauroux, Le Puy, Lille, Lyon, Montpellier, Orléans, Valence, Londres (N. G.), New York (Metropolitan Museum), La Haye (musée Mesdag), Chicago (Art Inst.).

DIBBETS Jan, artiste néerlandais

(Weert 1941).

Après avoir étudié de 1959 à 1963 à l'Académie des beaux-arts de Tilburg, Dibbets prend des leçons du peintre Jan Gregor à Eindhoven, puis en 1963-1964, fréquente l'école d'art de Saint-Martin à Londres. Il réalise de 1964 à 1968 des peintures abstraites. En 1967, il exécute des empilements de peintures de taille égale, formant des cubes, qui marquent la fin de son activité de peintre. C'est à Londres qu'il entreprend le prolongement de son travail abstrait dans le cadre de la nature, réalisant des Rouleaux d'herbe (1967). Cette première mise en oeuvre d'une forme géométrique dans l'espace naturel préfigure une grande partie de son travail ultérieur, qui joue sur les ambiguïtés du lien entre l'espace naturel, la vision humaine et les moyens de la représentation, particulièrement la perspective et la photographie. D'autres interventions, comme le Projet labour à Groningen, où il dessine des sillons dans le paysage, peuvent être associées au Land Art (intervention à l'exposition « Earth Art » à Ithaca en 1969). En 1968, c'est à travers le détournement d'objet que l'artiste met en question le rapport nature-culture (Table d'herbe et table de néon, 1968). Le médium photographique que Dibbets utilise à partir de 1968 lui permet de mettre en valeur les effets paradoxaux créés sur des formes géométriques par des prises de vue (Correction perspective diagonale/croisement/diagonale, 1968, Amsterdam, Stedelijk Museum). Les oeuvres suivantes sont axées sur des évolutions séquentielles d'éléments naturels (Marée montante, 1969, Varèse, coll. Panza di Biumo) ou sur la prise en compte de rythmes géométriques, ainsi le marquage par des rubans de l'évolution de l'ombre portée sur un mur (1969, Krefeld, musée Haus Lange). Une série d'oeuvres illustrent par la suite, sous forme de séquences photographiques, le parcours de l'ombre et de la lumière dans un espace (Le Jour le plus court, 1970, Eindhoven, Van Abbemuseum).

À partir de 1970, la valeur visuelle prend le pas sur l'élément conceptuel dans la production de Dibbets, ainsi dans les panoramas, paysage total formé par la juxtaposition linéaire de douze vues prises dans un paysage avec une

rotation de 30° à chaque photographie. L'effet abstrait créé par le mouvement de l'appareil photo est accentué dans la série des Montagnes hollandaises (1971) par l'inclinaison de certaines prises de vue. Cette intégration des formes abstraites dans la réalité du paysage hollandais, mer, terre, ciel, est illustrée dans des oeuvres comme Mer-Horizon 0-135° (1971), où l'oeil suit le renversement progressif de la mer par intervalles de 15°, ou dans la série des Comètes (1973). De 1973 à 1975, Dibbets crée des Structure pieces, juxtapositions linéaires de photographies représentant des éléments végétaux ou des reflets sur l'eau, transformant des détails de la nature en surfaces abstraites, puis, en 1976, poursuit sa recherche sur les surfaces avec les Études de couleurs. À partir de 1977, il réalise des Constructions et des Structures, suites en demi-cercle de photos de sols, qui aboutissent à l'exécution de séquences photographiques d'espaces architecturaux, ancrées dans des surfaces abstraites dessinées, ainsi à l'abbaye de Sénanque en 1982 (Saenredam Sénanque) ou au musée Guggenheim en 1986. Dibbets a participé à de nombreuses manifestations internationales (Biennale de Venise, 1972 ; Documenta de Kassel, 1972, 1977, 1982) et a fait l'objet de grandes expositions au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1972, au Van Abbemuseum d'Eindhoven, au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1980 et 1991 (C. N. P.) ainsi qu'à Minneapolis en 1987.

DIEBENKORN Richard, peintre américain

(Portland 1922 - Berkeley 1993).

Il étudie à l'université Stanford puis à Berkeley de 1940 à 1943. Il reçoit son Master of Art en 1952 à l'université de New Mexico. Dans ces années-là, Diebenkorn devient un artiste dans la lignée de l'expressionnisme américain et il subit l'influence de Rothko, Still, Motherwell. Les oeuvres de cette période représentent des paysages abstraits conçus simplement, mais brossés avec emphase : Untitled (Albuquerque) [1951, Raleigh, Museum of Art]. Il connaît ensuite une période figurative (1956-1967) où se révèle sa connaissance de la tradition moderniste européenne de Manet à Matisse. En effet, c'est pendant son service militaire à Washington qu'il découvre la peinture française à la Phillips Collection. Les oeuvres de cette période sont des natures mortes (Sink, 1967, Baltimore, Museum of Art), des nus, des

portraits (Woman in a Window, 1957, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.), des intérieurs et des paysages (Invented Landscape, 1966, Oakland). Une troisième période s'annonce en 1967 avec une série dite « Ocean Park ». Ces oeuvres, caractérisées par un format vertical et une grande échelle, sont organisées à partir de plans rectangulaires aux couleurs raffinées et sensuelles, dans une lignée matissienne. Ce paysage architectural, toujours recommencé – l'artiste ne cesse depuis plus de 20 ans de travailler cette série –, montre les infinies possibilités d'une oeuvre abstraite.

Des expositions rétrospectives ont été consacrées à l'artiste en 1976 à Buffalo (Albright-Knox Art Gal.) et en 1983 à San Francisco (Museum of Modern Art). Son oeuvre

est présenté dans les plus importants musées américains.

DIETMAN Erik, artiste suédois

(Jönköping 1937).

Dietman quitte la Suède en 1959, date à laquelle il arrive à Paris. Il fera de nombreux séjours et voyages en Europe (Pays-Bas, Italie, R. F. A.) avant de s'installer en France en 1979. Créant des assemblages avec des objets récupérés, il est, au cours des années soixante, proche des nouveaux réalistes avec lesquels il expose à Paris (Salon Comparaison et Salon de la Jeune Peinture en 1965). Pour Dietman, l'objet est toujours un prétexte qui lui permet de développer, dans l'héritage de Dada, un art critique et provocateur. Dietman témoignera d'une grande liberté dans le choix des supports et des matériaux. Il utilise l'écrit avec ironie dans nombre de ses travaux, sous forme de poésie visuelle.

Ses premières réalisations les plus connues sont les objets « pensés », de 1959-1960, recouverts de gaze chirurgicale. Par le geste qui consiste à envelopper les objets pour mieux les dissimuler, Dietman réalise une sorte de chirurgie de l'objet, soit curative, soit mortelle, dressant la critique du pop'art. C'est aux côtés de R. Filliou, de G. Brecht, de Ben que Dietman devient sympathisant du groupe Fluxus, sans toutefois participer à ses activités. Ses recherches sur le langage trouvent pleinement leur développement dans les tableaux-objets réalisés au cours des années soixante-dix, associant images et textes en plusieurs langues sous la forme de titres, de notes et de commentaires. Certains demandent la participation du spectateur : les Reading-objects (1973) présentent des

images retournées que le spectateur doit repositionner à l'endroit pour les découvrir.

Après 1980, Dietman utilise les matériaux de la sculpture traditionnelle, pierre, bronze, marbre, pour créer des pièces de petites et de moyennes dimensions qui, réunies, constituent des installations monumentales. Elles consacrent, parfois avec dérision, parfois avec humour, les travers des vanités humaines : M. Têtu sans pardessus (1983) est un Sisyphe vaincu par sa pierre ; l'Explorateur en retraite (1984) est dédié aux héros fatigués du colonialisme ; Discours sur la sculpture moderne (1984) est la critique acide de la modernité triomphante.

Les monuments les plus graves sont dédiés aux morts et constituent d'étonnants Memento Mori : « L'art mol et raide ou l'épilepsismographe pour têtes épilées : mini male head coiffée du grand mal laid comme une aide minimale » (1985-1986 – collection musée Saint-Pierre Art contemporain, Lyon). L'un des plus significatifs est un environnement de crânes humains, disposés sur des petits socles cylindriques en béton et surmontés de pièces en bronze. Des oeuvres importantes de Dietman (sculptures) ont été présentées (Sans toi la maison est chauve, 1991 ; Cannibal, 1993) à Paris, M. N. A. M., en 1994. Le Württember-

gischer Kunstverein de Stuttgart lui a consacré une exposition en 1996.

DIETRICH Christian Wilhelm Ernst (dit

Dietrich), peintre, dessinateur et graveur

allemand

(Weimar 1712 - Dresde 1774).

Enfant précoce, il reçoit les rudiments de la peinture de son père Johann Georg, peintre à la cour de Weimar, qui l'envoie à Dresde en 1724 chez le paysagiste Alexandre Thiele. Il commence à graver en 1728. Dès 1731, il est nommé peintre à la cour de l'Électeur de Saxe et placé sous la protection de son ministre le comte de Brühl, pour lequel il réalise des peintures décoratives de 1731 à 1733.

Cette protection lui permet d'entreprendre des voyages : de 1734 à 1737, il séjourne à Brunswick et Weimar, mais vraisemblablement pas en Hollande, comme il le souhaitait ; de 1743 jusqu'au début de 1744, il est en Italie, à Venise, puis à Rome, où il se lie avec Ismaël Mengs et son jeune fils Anton Raphaël.

Nommé inspecteur de la Galerie de peinture de Dresde en 1748, il sera chargé d'enseigner la peinture de paysage à l'Académie des arts en 1764, puis deviendra directeur de l'école artistique de la manufacture de porcelaine de Meissen.

Exemple parfait de l'éclectisme de son époque, il utilisa sa grande habileté pour pasticher les maîtres des XVII^e et XVIII^e siècles. Contrairement à ce que l'on a souvent dit, ses copies – qu'il prend d'ailleurs soin de signer et de dater – sont fort rares. Il doit essentiellement sa réputation, qui s'étendit jusqu'à Paris, à ses pastiches de Rembrandt – telle la Femme adultère (Louvre), dont le visage est cependant empreint d'une douceur caractéristique de son temps –, à ses paysages (Paysage de rochers, musée de Varsovie, d'après Salvator Rosa) et à ses peintures de genre (les Musiciens ambulants, Londres, N. G., d'après Van Ostade). Son talent se mesure à la variété de sa facture, qui peut être, suivant le cas, légère, empâtée ou méticuleuse.

Dans ses portraits et têtes d'expression – qui sont la seule partie vraiment originale de son oeuvre –, il montre, outre sa virtuosité, une vraie sensibilité face au modèle (la Dame au chapeau de paille, Hanovre, Niedersächsische Landesgalerie). Pour répondre à l'importante demande des amateurs, il produisit un millier de tableaux, au moins autant de dessins et environ 180 gravures.

DILLER Burgoyne, peintre et sculpteur

américain

(New York 1906 - id. 1965).

Étudiant à la Michigan State University, il s'intéresse à Cézanne et à Seurat, qu'il découvre à l'Art Institute de Chicago. En 1928, il s'inscrit à l'Art Students League de New York, où il a pour professeur Hans Hofmann et George Grosz. Ses premières oeuvres sont d'inspiration cubiste. Il s'occupe de 1935 à 1940 de la section de peinture murale du Federal Art Project. Il est membre des American Abstract Artists (A. A. A.) de 1937 à 1939. Dans les années trente, ses compositions sont constituées d'une

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

224

grille issue de l'art de Mondrian, dans laquelle

sont disposées des couleurs (Second Theme, Metropolitan Museum). La présence du maître du néoplasticisme à New York à partir de 1940 va le confirmer dans sa voie. Il a auparavant réalisé quelques reliefs dans une esthétique néoplastique, qui témoignent sans doute de l'influence de Jean Gorin et de César Domela (Construction, 1938, musée de Grenoble). La construction des rectangles libres, qu'il avait commencé à utiliser également avant 1940 et qu'il a intitulée par la suite « First Theme », avec ses éléments unis et ses surfaces colorées indépendantes, fait place à une grille rigoureuse de bandes verticales et horizontales dans laquelle un jeu subtil de chevauchements, d'entrecroisements, d'asymétries fait peu à peu disparaître la distance entre plans et fond. C'est ce que Burgoyne Diller appelle « Third Theme », qui est directement marqué par la dernière période de Mondrian (Third Theme, 1946-1948, New York, Whitney Museum of American Art).

Dans les dix dernières années de sa vie, il revient à des compositions plus simples, proches de ses premières oeuvres, où il dispose des éléments rectangulaires sur un fond coloré, mais de façon très stricte, cet arrangement annonçant le Minimal Art par son aspect réduit à l'essentiel (First Theme, 1963-1964, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery). Burgoyne Diller se consacre également à la sculpture en réalisant des volumes simples à base de parallélépipèdes superposés en stratifié coloré. Une exposition rétrospective de son oeuvre a eu lieu à New York (Whitney Museum of American Art) en 1990.

DILLIS Johann Georg von,

peintre allemand

(Grüningiebing 1759 - Munich 1841).

Après avoir fait ses études à l'Académie de Munich, où il fut l'élève de J. J. Dorner l'Ancien, Dillis, sous l'influence des Néerlandais et des frères Franz et Ferdinand Kobell, s'oriente, à partir de 1782, vers la peinture de plein air. Il exécute des paysages, le plus souvent de petites dimensions, ébauches d'une technique légère représentant des sites de Haute-Bavière et d'Italie. Après 1806, il se consacre presque exclusivement à ses fonctions de conservateur de la pinacothèque de Munich, pour laquelle il fit acquérir la coll. Boisserée et la Madone Tempi de Raphaël. Il est le créateur, avec Morgenstern, du paysage réaliste à Munich, dont les musées et collections conservent nombre de ses oeuvres (Neue Pin. Schack-Gal. ; cabinet des Estampes) ; il est représenté également dans

la coll. Schäfer, à Schweinfurt). Une exposition consacrée à Dillis s'est tenue en 1991-1992 à Munich et à Dresde.

DIMITRIJEVIC Braco, peintre yougoslave

(Sarajevo 1948).

Dimitrijevic fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Zagreb (1968-1971), puis obtient une bourse du British Council pour des études de 3e cycle à la St Martin School of Art de Londres.

À travers son oeuvre, qui le rattache aux artistes conceptuels, il cherche à montrer com-

bien l'histoire de l'art présentée comme un processus d'évolution formelle aliène l'art et l'implique dans une idéologie. Sa conception particulière de l'histoire est ironique et productrice d'associations d'idées/images tout à fait imprévisibles. D'après lui, le temps posthistorique dans lequel nous vivons rend possibles la relation simultanée de faits datés et leur interprétation subjective et imaginaire. Ainsi met-il en scène des natures mortes à partir de vraies oeuvres d'art qu'il emprunte aux musées ou aux collectionneurs. Ses Triptychos post historicus ressemblent à des natures mortes en trois dimensions composées d'une peinture originale d'un artiste, d'un objet quotidien et d'éléments naturels comme des fruits. Ainsi, dans Il y a toujours du courage derrière les vraies oeuvres d'art (1981, Paris, M. N. A. M.), Dimitrijevic installe sur un socle un tableau de Matisse (Figure décorative sur fond ornemental, 1925-1926) appartenant au musée, soutenu par une pelle utilisée par Pierre Brutkowsky et des oranges et citrons étalés sur le socle. Cette association – retour obligé de l'histoire – s'accomplit dans l'irrationnel et dégage une certaine dose d'esprit dadaïste. Outre ses triptyques, Dimitrijevic se sert, pour la réalisation de ses oeuvres, des moyens habituels aux médias : portraits photographiques, monuments, dalles de marbre, affiches... Des moyens ordinaires afin de changer l'attitude passive du spectateur face à l'information (un mystérieux portrait photographique ornaît la façade du Centre Georges-Pompidou lors de l'exposition « les Magiciens de la terre », 1989). Dimitrijevic a participé à de nombreuses expositions internationales : Documenta 5 et 7 (1972), Biennale de Venise (1982). D'importantes expositions lui ont été consacrées : Mönchengladbach, 1975 ; Eindhoven, 1979 ; Cologne, 1984 ; Bâle, 1984.

DINE Jim, peintre américain

(Cincinnati 1935).

Il fréquenta l'université de Cincinnati, la Boston Museum School et l'Ohio University avant de s'installer à New York en 1959. Il fit rapidement la connaissance de Kaprow, Whitman et Oldenburg. Avec eux, il fut l'un des premiers artistes à organiser des happenings. Sa première exposition personnelle eut lieu en 1960 à la Reuben Gal. La même année, Dine présenta un environnement, la Maison, à la Judson Gal., alors qu'Oldenburg exposait de son côté, dans la même galerie, la Rue. Par la suite, il exposa chez Martha Jackson (1962), Sidney Janis (1964-1965 et 1967) et Sonnabend (1970) à New York, chez Robert Fraser à Londres et chez Sonnabend à Paris.

Dine développa dès 1960 un style fort personnel où l'objet joue une place considérable. Ses premières toiles, Silver Tie (1961), Black and Red Paint Boxes (1963), évoquent Jasper Johns à la fois par l'utilisation d'une imagerie simple et directe et, techniquement, par l'emploi de lourds empâtements. Comme celui de Johns, son oeuvre peut être considéré comme une réflexion sur les qualités propres de la peinture et son application sur une surface à deux dimensions. La juxtaposition d'objets réels et d'objets peints met l'accent sur son ca-

ractère illusionniste : An Animal (1961), Small Shower (1962), The Toaster (1962, New York, Whitney Museum of American Art), Putney Winter Heart (1971, Paris, M. N. A. M.). Mais, dès cette époque, son oeuvre présente cependant un caractère plus narratif que ceux des peintres pop auxquels il a été assimilé. Dine a déclaré qu'il considérait son oeuvre comme largement autobiographique, et les nombreuses références à son univers personnel que l'on y rencontre n'ont pas la froideur détachée et objective de la plupart des artistes pop. En 1970, le Whitney Museum lui consacra une importante rétrospective. Les oeuvres qu'il présente en 1972 à la gal. Sonnabend marquent un retour à la peinture pure, qu'il associera bientôt à des objets suspendus à la surface de la toile (veston, chaussures, etc., sur fond de coeurs peints) suivant un procédé désormais bien éprouvé (Putney Winter Heart, 1971-1972, Paris, M. N. A. M.). Depuis la fin des années soixante-dix, il s'attache à un nombre restreint d'emblèmes intimes et sentimentaux : la robe de chambre, le coeur (London Monotypes, 1982) qu'il associe parfois à la silhouette d'un arbre ou - dans la série des 16 grands dessins visionnaires intitulée Athéisme qu'il a réalisée en 1986 pour son exposition à la gal. Baudoin Lebon (Paris) - à des coquillages, à des crânes

humains, à un oeil qui s'ouvre au centre de ses coeurs. Il a peint aussi sur papier en 1978-1979 quelques portraits et autoportraits et exécuté un certain nombre de sculptures en bronze qui reprennent des motifs de l'art antique (History of Black Bronze, 1983) ou des thèmes de sa peinture (The Gate, Good bye Vermont, 1985).

DIORAMA.

Tableau de grandes dimensions, peint sur une toile sans bords visibles, que l'on soumet à des jeux d'éclairage, tandis que le spectateur est dans l'obscurité.

Le premier diorama de Daguerre et Bouton fut installé, en 1822, rue Samson, derrière le Château-d'Eau, à Paris ; le spectacle le plus admiré fut celui de la Messe de minuit à Saint-Étienne-du-Mont : la nuit envahissait une foule compacte. Brûlé en 1839, le diorama fut reconstruit boulevard de Bonne-Nouvelle, puis de nouveau brûlé en 1849.

DIPRE Nicolas, peintre français

(Paris - connu à Avignon de 1495 à 1532).

Autour d'un fragment d'une Rencontre à la Porte Dorée (1499, musée de Carpentras) ont été regroupés 7 petits panneaux, éléments de prédelle (Rencontre à la Porte Dorée, Nativité de la Vierge, Présentation de la Vierge au Temple, Louvre ; Mariage de la Vierge, musée de Denver ; Adoration des bergers, San Francisco, M. H. De Young Memorial Museum ; Adoration des mages, musée de Pont-Saint-Esprit, et Crucifixion, Detroit, Inst. of Arts), d'un style tout provençal dans sa construction simplifiée, ses volumes équarris, sa facture sommaire. On en rapproche aussi 2 larges panneaux d'un style plus classique, les 2 faces d'un volet de retable dédoublé, représentant la Toison de Gédéon et l'Échelle de Jacob (Avignon, Petit Palais). L'originalité de Dipre réside dans

downloadModeText.vue.download 226 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

225

l'accent rustique des figures trapues et sévères, l'importance donnée aux contrastes de lumière et aux ombres portées ; c'est la dernière expression, mineure mais caractérisée, de l'école d'Avignon.

DIPTYQUE.

Tableau formé de deux volets joints par des charnières et que l'on peut rabattre l'un sur l'autre.

DI SOTTINSÙ.

Cette expression italienne sert à caractériser l'effet de perspective produit par certaines oeuvres destinées à être vues de bas en haut. Vasari consacre dans l'introduction générale de ses Vies, le chapitre III (peinture), aux raccourcis dans les figures vues de bas en haut sur un même plan ; il fait l'éloge de Michel-Ange et, dans la biographie fleuve qu'il lui consacre, évoque comme modèle le prophète Jonas au plafond de la chapelle Sixtine. Ailleurs, il fait à ce sujet référence à Beccafumi et à Pordenone. À titre d'exemple, mentionnons la Conversion de saint Paul de Caravage à la chapelle Cerasi de l'église romaine Santa Maria del Popolo.

DISSOLVANT.

Constituant liquide simple ou mixte, volatil dans des conditions normales de séchage, non filmogène et utilisé pour disperser le liant des vernis et des peintures (syn. : solvant). Les principaux dissolvants sont l'acétone et l'alcool (esprit de vin, esprit de bois, alcool butylique, butanol et alcool amylique et méthylique), l'acide phénique, le benzol, seuls ou en mélange.

DIVISIONNISME.

Nom donné à la théorie de base du néo-impressionnisme. Mise au point par Seurat et Signac d'après les travaux scientifiques de Chevreul, Maxwell, Helmholtz et Rood avec l'aide du physicien Charles Henry, elle prônait la reconstitution de la lumière par la loi du contraste simultané des couleurs et du mélange optique.

DIVISIONNISME LOMBARD.

Une ouverture authentique et un dialogue avec les courants d'avant-garde se manifestèrent en Lombardie grâce à un groupe d'artistes convertis par le dynamisme enthousiaste de V. Grubicy aux principes chromatiques du divisionnisme français. Le divisionnisme italien fit sa première apparition à la Triennale de la Brera de 1891, avec des oeuvres divisionnistes de Segantini, de Morbelli et de Previati. L'interprétation des principes divisionnistes était enrichie par le goût des recherches luministes et était compliquée par un écho des inquiétudes spiritualistes qui commençait à imprégner tout le réalisme européen. La « touche divisée » trouva en Lombardie une application

bien plus instinctive que systématique et avec des nuances différentes ; du pointillé menu de Segantini, partagé entre l'attrait du « vrai » et celui d'un symbolisme d'inspiration nordique, aux longues fibres lumineuses qui enveloppent les figurations symboliques de G. Previati ; de la

trame serrée de touches de couleur par laquelle Morbelli illumine son réalisme humanitaire à la scansion passionnée de Pellizza da Volpedo, fidèle à l'inspiration sociale, et le plus porté de tous à la traduction géométrique de purs phénomènes lumineux.

DIX Otto, peintre allemand

(Untermhaus 1891 - Hemmenhofen 1969).

Il se forma d'abord chez un décorateur de Gera (1905-1909), puis à l'école des Arts décoratifs de Dresde (1910-1914) et surtout dans les musées en observant les oeuvres des primitifs allemands. Dans ses premières oeuvres, il subit l'influence du groupe Die Brücke et plus encore celle du futurisme, de 1914 à 1919. Comme les autres artistes de sa génération, il fut profondément marqué par la guerre – dont il a laissé maints témoignages (env. 600 dessins, aquarelles, gouaches) et à laquelle il prit part –, puis par le climat politique, confus et violent, de l'Allemagne après l'armistice. De 1919 à 1922, il poursuit ses études à l'Académie de Dresde et participe régulièrement aux expositions de la sécession de Dresde. Le mouvement dada le compte aussi parmi ses artistes : en 1920, il fait partie de la Première Foire internationale Dada. Les tableaux de 1920 reflètent une double influence de l'expressionnisme et du Dadaïsme (la Barricade ; les Mutilés de guerre, disparus ; les Joueurs de skats mutilés jouant aux cartes ; la Rue de Prague à Dresde, Stuttgart, Städtische Gal. ; Marchand d'allumettes I, Stuttgart, Staatsgal). Puis sa manière de peindre se modifie pour peindre l'horreur de l'après-guerre : il adopte un style réaliste, comme en témoigne la Tranchée (1920-1923, disparue apr. 1938). En 1923, il est nommé professeur à l'Académie de Düsseldorf. L'exposition de la Nouvelle Objectivité organisée en 1925 à Mannheim présente certaines de ses oeuvres. La même année, il effectue un voyage d'étude en Italie avant de s'établir à Berlin. Il s'impose désormais par ses qualités de portraitiste (l'Urologue-dermatologue Koch, 1921, Cologne, W. R. M. ; les Parents de l'artiste, 1924, musée de Hanovre ; Sylvia von Harden, 1926, Paris, M. N. A. M.) et par ses évocations de la vie nocturne, de la ville moderne (la Grande Ville, 1927, Stuttgart, gal. der Stadt). L'oeuvre gravé (premier bois en 1913 ; belle série de bois en 1919 : le Cri) culmine

dans les eaux-fortes des années vingt : suites sur les Filles et les Artistes du cirque (1922), et, surtout, les 50 pièces de la Guerre, d'une vérité et d'une intensité exceptionnelles (1923-1924 ; éditées en 1924 à Berlin, pleinement révélées en 1961). Afin d'atteindre une qualité de peinture la plus impersonnelle possible, Dix adopta les techniques anciennes : détrempe et glacis en peinture, pointe d'argent pour le dessin, à laquelle il doit de très belles pages (études de nouveau-né, son fils Ursus, 1927 ; plantes très durériennes, nus, paysages). À juste titre considéré comme le principal chef de file de la Neue Sachlichkeit, rattaché au vérisme, l'aile la plus engagée du mouvement, l'artiste abandonna quelque peu cet esprit, après 1930, au profit d'un relatif adoucissement, même dans le thème de la Guerre (4 panneaux à Dresde, Gg, 1929-1932), et d'emprunts de plus en plus

nets aux maîtres anciens (thèmes de la tentation de saint Antoine, de saint Christophe, de la Vanité), où se distinguent les nus, d'une étrange poésie cranachienne (peintures et pointes-d'argent), les paysages, surtout dessinés (Paysage idéal du Hegau, 1934). Nommé professeur à l'Académie de Dresde en 1927, il fut destitué de son poste par les nazis en 1933 et se retira en 1936 à Hemmenhofen, sur les bords du lac de Constance. En 1937, il figura à l'exposition de l'Art dégénéré. En 1938, plusieurs de ses oeuvres furent confisquées. Il resta toutefois en Allemagne, bénéficiant de la protection d'un professeur de l'Académie de Berlin. Lors de la Seconde Guerre mondiale, il fut fait prisonnier à Colmar. À partir de 1946, il pratiqua un expressionnisme tardif illustrant notamment la Passion du Christ. Dix a laissé de la société allemande avant le nazisme la représentation la plus saisissante. Cette vision, à la fois impartiale, non engagée et d'une vérité parfois à peine supportable, a été mieux comprise au moment des diverses réactions figuratives, face au subjectivisme de l'abstraction des années 1945 à 1960, et il est significatif que Dix, comme Bacon plus tard, se soit souvent référé à la philosophie de Nietzsche. L'artiste est surtout représenté dans les musées allemands, ainsi qu'à New York (M. o. M. A.).

DIZIANI Gaspare, peintre italien

(Belluno 1689 - Venise 1767).

Élève d'abord de G. Lazzarini, il est l'adepte le plus remarquable de S. Ricci. Il voyage en Allemagne (1717-1720), puis se fixe à Venise, où il restera, à l'exception d'un séjour à Rome (v. 1726-1727). Dès ses premières oeuvres (Saint François en extase, 1727, S. Rocco à

Belluno), il se différencie de Ricci par une interprétation plus plastique et par une couleur plus vive. Il recherche les couleurs crues et changeantes : les mises en page violentes et dramatiques (Martyre, cathédrale de Chioggia, 1734-1735 ; Aumône de Angelo Paoli, Venise, Carmine) rappellent sans doute son activité juvénile (av. 1720) comme scénographe à la cour de Dresde. La décoration à fresque de S. Bartolomeo (Bergame, 1750), bien qu'un peu rhétorique dans son ensemble, suscite l'intérêt par ses personnages vifs et alertes. C'est dans les tableaux de petites dimensions, souvent des sujets mythologiques, rapidement enlevés, et dans les dessins que Diziani révèle ses qualités les plus brillantes. L'un de ses fils, Antonio (1737-v. 1797), fut un bon paysagiste (Paysage, Venise, Accademia).

DO Giovanni, peintre italien

d'origine espagnole

(Jativa, près de Valence, 1604 - Naples 1656).

Originaire du même village que Ribera, il partit, comme celui-ci, pour Naples. D'après les documents d'archives, on peut le relier au caravagisme de stricte obédience du cercle de Caracciolo et au goût plus naturaliste du milieu ribéresque : ces deux tendances caractérisent le seul tableau signé de Do, l'Adoration des bergers de l'église de la Pietà dei Turchini à Naples ; aucune autre oeuvre ne lui est attribuée avec

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

226

certitude. On a tenté d'assimiler le peintre au Maître de l'Annonce aux bergers.

DO AMARAL Tarsila, peintre brésilien

(Capivari, São Paulo, 1886 - id. 1973).

Tarsila ne fait ses débuts qu'à l'âge de trente ans : après un enseignement académique à São Paulo, elle fréquentera l'académie Julian à Paris (1920-1922). En 1922, à São Paulo, elle se joint aux modernistes regroupés autour d'Anita Malfati avant de retourner à Paris pour suivre les cours de Gleizes et de Lhote. Elle y fréquente Léger et surtout Blaise Cendrars qui préfacera son exposition de 1926 à la gal. Percier (Paris). En 1923, elle signe la Négresse (São Paulo, M. A. C. de l'université), une oeuvre à mi-chemin entre l'esthétique abstraite et la figuration

primitiviste qui annonce les deux mouvements fondés par son compagnon Oswald de Andrade, *Pau Brasil* (1924) et l'anthropophagie (1928) auxquels sa peinture va largement contribuer. Aux oeuvres *Pau Brasil* dominées par la ville et l'homme, une lumière diurne et un style issu du purisme (*Chemins de fer nationaux*, 1924, São Paulo, M. A. C. de l'université) succèdent celles de l'anthropophagie dominées par la jungle et d'étranges figures, une lumière nocturne et un style tout en courbes (*Abopuru*, 1928). Son oeuvre prend un tournant plus social après 1933 (*Ouvriers*, 1933, São Paulo, palais Boa Vista). Tarsila participe à la Biennale de São Paulo en 1951 et 1963, à celle de Venise en 1964 et son oeuvre a fait l'objet d'une rétrospective au M. A. M. de São Paulo en 1969. La France ne conserve d'elle qu'une seule toile (*A cuca*, 1924, musée de Grenoble).

DOESBURG Théo Küpper (dit Théo Van),
peintre, architecte et écrivain néerlandais

(Utrecht 1883 - Davos, Suisse, 1931).

Il fut le principal animateur du groupe De Stijl. Par son activité débordante, Van Doesburg échappe aux classifications. Dès 1899, il s'adonne à la peinture, et sa première exposition a lieu à La Haye en 1908. En 1913, il publie un recueil de poèmes et écrit une série d'articles consacrés à l'avant-garde européenne. À la suite d'un texte sur Mondrian (1915), il fait la connaissance de ce dernier. Entre 1916 et 1919, Van Doesburg brûle les étapes de la figuration à l'abstraction (*Abstraction des joueurs de cartes*, 1917, La Haye, Gemeentemuseum). De l'échange d'idées entre lui et Mondrian, et sur son initiative, naît, en 1917, la revue De Stijl, porte-parole du groupe du même nom et à l'esthétique duquel il restera d'abord fidèle (*Rythme d'une danse russe*, 1918, New York, M. o. M. A.). Le rôle de premier plan que joue De Stijl dans la diffusion des formes nouvelles est entièrement dû à Van Doesburg. La fusion de la peinture et de l'architecture est un rêve qui le hante depuis longtemps, et, dans le cadre de De Stijl, il en sera le plus brillant propagateur. En 1921, il entreprend une série de conférences en Allemagne et en Europe centrale et publie à Paris *Classique, Baroque, Moderne*. Son séjour au Bauhaus restera mémorable. La surabondance de ses dons fera tomber Van Doesburg dans la versatilité. En 1922, il ajoutera à De Stijl la publication d'une nouvelle revue, *Mecano*,

de tendance dada, qui provoque la dissolution du groupe De Stijl ainsi que la rupture entre lui et Mondrian. En 1924, il publie en Allemagne un ouvrage où il expose ses idées (*Grundbe-*

griffe der neuen gestaltenden Kunst [Principes fondamentaux des nouvelles formes]). En 1926, il rédige le Manifeste élémentariste, où il rejette le principe de la relation orthogonale unique, qui était la base esthétique de De Stijl (Contre-composition, 1924, Amsterdam, Stedelijk Museum ; Triangles, 1928, Venise, Fond. Peggy Guggenheim). Trois ans plus tard, il crée à Paris, avec les peintres Hélion, Tutundjian, Carlsund et Wantz, une nouvelle revue, Art concret. En même temps, à Meudon, il trace les plans de sa propre maison, qui ne sera terminée qu'après sa mort. En 1928, Van Doesburg a réalisé sa principale oeuvre : la décoration de la brasserie l'Aubette, à Strasbourg, en collaboration avec Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp. Cet aménagement (détruit et reconstitué en 1994) est un ensemble très représentatif du style des années 1925. L'artiste est représenté à Amsterdam (Stedelijk Museum), et à La Haye (Gemeentemuseum), mais aussi à New York (M. o. M. A. et Guggenheim Museum), à Paris (M. N. A. M.) et à Grenoble.

DOKOUPIL Jiri-Georg, artiste allemand

(Bruntal, Tchécoslovaquie, 1954).

Il serait trompeur de réduire l'activité de Dokoupil à n'être que le reflet du retour à la figuration et au plaisir de peindre, caractéristique des années quatre-vingt. Si cet élève de Hans Haacke et de Joseph Kosuth se pare, avec Walter Dahn, des alibis de l'expressionnisme allemand, c'est dans le but, face à un conceptualisme académique, de faire de l'art conceptuel par d'autres moyens. Avec Hans Peter Adamski, Peter Bommels, Gérard Kever et Gerhard Naschburger, il fonde, à Cologne, le groupe Mülheimer Freiheit, organe d'une provocation dans la plus pure tradition punk. À l'instar de ce mouvement, la peinture de Dokoupil n'appartient à aucun genre. Du paysage romantique (Étude pour une nouvelle figure humaine III, 1982), de la sculpture faite avec des noms de firmes (O. M. O., 1986), au monochrome ou à la suie sur toile (Traffic, 1990), sa démarche renoue avec celle de Pica-bia ou avec celle de Richter, même s'il s'attache à déconstruire avec insolence l'acte de peindre (l'Atelier, 1984). Dans cet esprit, il adopte une attitude iconoclaste relevant non de la rétentation, mais de la surenchère. Ainsi, afin d'en finir avec la notion de style, il tente de les investir tous, passant en revue les imageries de notre culture : le kitsch, l'expressionnisme, le rock... Dokoupil a participé à de nombreuses manifestations, dont l'exposition « Zeitgeist » au Martin-Gropius-Bau de Berlin et la Documenta 7 de Kassel en 1982. En 1989, H. Szeemann

l'invita pour l'inauguration des Deichtorhallen de Hambourg, et une exposition a eu lieu à la Fundacion Caja de Pensiones (Madrid). La gal.

Rudolfinum à Prague lui a consacré une rétrospective en 1996.

DOLCI Carlo, peintre italien

(Florence 1616 - id. 1686).

Très jeune, v. 1632, il débute avec des portraits naturalistes. Influencé ensuite par son maître, Jacopo Vignali (Fra Ainolfo dei Bardi, Florence, Pitti), il se consacre à une peinture religieuse d'inspiration pathétique. Il y paraît partagé entre de vagues intentions naturalistes et le souvenir du « beau idéal » du cinquecento toscan. À en juger par le nombre de répliques et les variantes de ses tableaux, ses oeuvres les plus appréciées datent de cette époque (Adoration des mages, 1649, Londres, N. G.). Ce sont aussi celles qui témoignent le plus d'un piétisme facile et conventionnel (Saint André adorant sa croix, 1646, Florence, Pitti). Aux environs de 1650, Dolci s'oriente vers une nouvelle manière, compacte et brillante, avec des subtilités et une précision qui reflètent le goût flamand et hollandais, introduit à la Cour toscane par l'oeuvre d'artistes comme Jan Van Mieris. Tout en continuant, sauf en de rares exceptions, à traiter des sujets sacrés et en retombant souvent dans la représentation extatique de saints et de saintes, il met l'accent sur les détails du décor, les meubles, les étoffes, sur la matière des choses, obtenant de très beaux effets d'animation figurative, renforcés encore par un choix raffiné des couleurs (Sainte Cécile, Ermitage ; Salomé, Glasgow, Art Gal. ; Dresde, Gg ; Vision de saint Louis de Toulouse, Florence, Pitti). S'il fut contraint de faire certaines concessions à ses acheteurs dévots – parmi lesquels le grand-duc Cosme III –, qui lui assuraient de substantiels revenus, sa vitalité et son originalité restèrent malgré tout remarquables jusque v. 1675, lorsque l'artiste effectue un voyage en Autriche. À cette époque, son caractère ombrageux et mélancolique s'aggravant avec les années, il se replie sur lui-même et ne peint presque plus. L'arrivée à Florence, en 1682, du Napolitain Luca Giordano, rayonnant de gloire et de joie de vivre, le trouble alors au point de le conduire à la mort.

DOMELA César (Caesar Domela

Nieuwenhuis, dit), peintre français d'origine néerlandaise

(Amsterdam 1900 - Paris 1992).

Il commence à peindre d'après nature dès 1922 dans une manière très stylisée. En 1923, après avoir habité Paris, il travaille à Ascona, à Berne et à Berlin, où il élabore ses premières compositions abstraites (Composition géométrique no 4, 1923, Paris, M. N. A. M.), et il participe à l'exposition du Novembergruppe à Berlin. Sa rencontre avec Mondrian à Paris en 1924, puis avec Théo Van Doesburg et son entrée dans le groupe De Stijl déterminent son orientation vers les compositions néo-plastiques, qu'il expose la même année à La Haye (gal. Andretsch). Domela retourne à Berlin en 1927, où il va créer bientôt ses premiers « tableaux-reliefs », qui, tout en demeurant néo-plastiques, vont se dégager peu à peu de la théorie de Mondrian : Composition néoplastique (1930, La Haye, Gemeentemuseum).

downloadModeText.vue.download 228 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

227

Il réalise alors des photomontages, travaille comme graphiste pour la publicité et participe au groupe « d.a.h. » (die Abstrakten Hannover) aux côtés de Kurt Schwitters, Friedrich Vordemerge-Gildewart et Carl Buchheister. Il organise en 1931 la première exposition consacrée au photomontage à Berlin. Arrivé à Paris en 1933, il commence alors la suite de ses reliefs polychromes, auxquels il intègre divers matériaux parfaitement adaptés, comme le bois, le cuivre, l'acier, l'ivoire et le Plexiglas. Il fait partie de l'association Abstraction-Création à Paris, crée la revue Plastique avec Sophie Taeuber-Arp en 1937. Dès le début de sa carrière, il a participé aux plus prestigieuses manifestations de l'avant-garde, de la Société anonyme en 1926 à l'exposition « Konstruktivisten » de Bâle en 1937 en passant par l'exposition inaugurale du M. o. M. A. de New York « Cubism and Abstract Art » en 1936. Il a exercé une très grande influence sur de nombreuses générations avant et pendant la guerre, en particulier auprès d'artistes nord- et sud-américains, en France à la Libération auprès de Nicolas de Staël et de Jean Deyrolle par exemple, ensuite, aux côtés de Herbin et d'Alberto Magnelli, en particulier à travers ses participations au Salon des réalités nouvelles. Depuis 1985, son oeuvre a retrouvé une audience nouvelle auprès d'artistes tels que John Armleder, Gerhard Merz, Richard Deacon. Une rétrospective de son oeuvre a été présentée au Kunstverein de Düsseldorf en 1972, au Gemeentemuseum de La Haye en 1980, au musée d'Art moderne de

la Ville de Paris et au musée de Grenoble en 1987. Sa première oeuvre monumentale a été réalisée dans un collège de Mirebeau (Côte-d'Or) en 1981. Ses oeuvres sont conservées dans la plupart des grands musées européens et américains.

DOMENICO DI BARTOLO, peintre italien

(Sienne, mentionné de 1432 à 1444).

Il reçut sans doute une formation florentine, qui devait modifier profondément les éléments de style hérités de la tradition gothique siennoise, les orientant dans le sens d'une recherche des effets plastiques où se reconnaissent l'influence de Masaccio et celle de Donatello. Cette transformation fut précoce (dès 1430), comme l'indiquent la Vierge entre saint Paul et saint Pierre (Washington, N. G., Kress Coll.) ainsi qu'une oeuvre plus connue, la Madone et l'Enfant entourés d'anges (1433, Sienne, P. N.). Dans ce dernier tableau, remarquable, la couleur émaillée et toute lumineuse atteste la présence en Toscane de Domenico Veneziano. De 1434 date l'admirable pavement de marbre de la cathédrale de Sienne, représentant l'Empereur Sigismond sur son trône, mis en perspective et rigoureusement dessiné, comme on le faisait alors à Florence. Les fresques exécutées entre 1435 et 1439 dans la sacristie de la cathédrale ayant disparu, c'est le polyptyque de 1438 peint pour S. Giuliana de Pérouse (Pérouse, G. N.) qui témoigne du style de sa maturité. La plasticité florentine, inutilement soutenue par un clair-obscur franc mais pesant, se résout ici de façon plus linéaire. Cette régression stylistique s'accroît encore davantage dans les fresques

de l'hôpital de Sienne, exécutées après 1440 (Éducation et mariage des enfants trouvés, Nourriture et vêture des pauvres, Soins aux malades, Le pape Célestin III accorde des privilèges à l'hôpital, Agrandissement de l'hôpital). Dans ces oeuvres, le dessin est exagérément accusé et la recherche d'effets expressifs et descriptifs ne va pas sans une outrance un peu grossière mais l'attention aux nouveautés florentines (Uccello, Domenico Veneziano) reste perceptible.

DOMENICO VENEZIANO

(Domenico Di Bartolomeo, dit),

peintre italien

(Venise ? 1410 ? - Florence 1461).

La première mention de Domenico Veneziano remonte à 1438, date à laquelle, alors qu'il pei-

gnait à Pérouse une salle du palais Baglioni (auj. disparue), il écrivit à Pierre de Médicis pour lui demander de travailler à Florence. Avant cette date, on ignore tout de lui, et le problème de sa formation et de sa première activité est fort discuté. Domenico s'adresse à Pierre de Médicis sur un ton à la fois déférent et familier (comme s'il connaissait déjà son correspondant), et montre une très bonne connaissance de la peinture florentine du temps : il sait, par exemple, que Filippo Lippi est alors occupé à peindre le retable Barbadori (Louvre) et que Fra Angelico est chargé de nombreuses commandes, et il espère que Cosme de Médicis lui confiera l'exécution d'un retable. On remarquera que Domenico pouvait, certes, avoir connu les Médicis en Vénétie (où Cosme avait séjourné lors de son exil, en 1433-1434) et que ses renseignements sur l'activité florentine pouvaient être parvenus en Ombrie à la suite de l'installation, en 1437, du retable de Fra Angelico à S. Domenico de Pérouse. Mais on notera aussi que l'artiste pouvait fort bien avoir connu les Médicis à Florence même et avoir eu un contact direct avec le milieu florentin grâce à un séjour précédent dans la ville. Cette hypothèse n'est pas contredite par l'examen de la plus ancienne des oeuvres qui lui sont attribuées, le tondo avec l'Adoration des mages (v. 1435-1440, musées de Berlin). Cette peinture, qui provient certainement de Florence, révèle à la fois, parfaitement intégrés, le monde féérique du Gothique tardif et la nouvelle construction en perspective de la Renaissance. Veneziano avait pu assimiler les éléments les plus archaïques de sa culture à Venise, où le Gothique était encore vivace et où Pisanello avait peint, en 1419, ses fresques du palais des Doges. Mais la sûreté avec laquelle, dans le tondo de Berlin, les prés et les montagnes, les routes et les châteaux sont articulés en profondeur, selon les règles de la perspective, et les personnages plantés sur le sol, ne s'explique pas sans une connaissance directe des recherches florentines, à travers l'oeuvre de Fra Angelico (l'hypothèse est de R. Longhi). Les oeuvres qui nous sont parvenues et que l'on reconnaît comme étant de la main de Domenico Veneziano sont rares, les deux cycles de fresques, attestés et datés, de Pérouse et de S. Egidio à Florence (ils ont été commencés un an après la lettre de Pérouse) ayant été détruits (il ne subsiste que d'infimes fragments des fresques

de S. Egidio). Il reste le Tabernacle de' Caracci avec la Vierge à l'Enfant (Londres, N. G.), les Vierge à l'Enfant du musée de Bucarest, de Settignano (Fond. Berenson) et de Washington (N. G.), le retable signé peint pour S. Lucia de' Magnoli, la Vierge et l'Enfant avec les saints

François, Jean-Baptiste, Zanobie et Lucie (Offices), témoignage le plus important qui subsiste de son activité florentine. La prédelle de ce retable est aujourd'hui dispersée entre la N. G. de Washington (Stigmatisation de saint François, Saint Jean au désert), le Fitzwilliam Museum de Cambridge (Annonciation, Miracle de saint Zanobie) et le musée de Berlin (Martyre de sainte Lucie). Une exposition, organisée à Florence en 1992, a permis la reconstitution provisoire de ce retable, l'un des chefs-d'œuvre du XVe s. italien.

Un de ses derniers travaux est sans doute la fresque représentant Saint François et saint Jean-Baptiste, détachée des murs de S. Croce à Florence (musée de l'Œuvre de la même église).

Domenico Veneziano ne jouit pas d'une grande renommée à Florence, car il y apparut au moment où la peinture, avec Filippo Lippi et Andrea del Castagno, recherchait de plus en plus la tension graphique et un dessin accusé, sacrifiant ces effets chromatiques que le Vénitien recherchait tant. Que l'on regarde, par exemple, le Retable de S. Lucia de' Magnoli et les panneaux de sa prédelle, où l'architecture est une marqueterie de vert, de rose et de blanc, où les figures sont des surfaces de rouge, de gris, de bleu ciel : la ligne qui les définit n'est que la limite de taches de couleur. Sans doute le peintre se laissa-t-il pourtant imprégner par le milieu florentin des années postérieures à 1450, comme en témoigne, par exemple, sa fresque de S. Croce représentant Saint François et saint Jean-Baptiste, dont le dessin paraît plus aigu et marqué.

Ainsi l'influence de Domenico Veneziano sur la culture de son temps – dont il fut incontestablement l'une des plus fortes personnalités – est-elle moins sensible, à Florence, sur le courant principal mené par Filippo Lippi et Andrea del Castagno (bien que ce dernier, dans ses premières fresques de S. Apollonia, semble touché par l'univers lumineux de Domenico) que sur l'œuvre de personnalités plus modestes, comme Giovanni di Francesco et Baldovinetti, ou que sur celle de certains auteurs anonymes de cassoni qui s'inspirèrent de son « style narratif orné » : style que nous connaissons uniquement par le tondo de Berlin, mais qui devait aussi se déployer sans doute sur les murs de S. Egidio (d'après ce que nous en savons par la description de Vasari) ou sur les cassoni que l'artiste ne dédaigna pas de peindre, comme celui, aujourd'hui perdu, qu'il exécuta pour les noces Parenti-Strozzi.

Sa présence à Pérouse fut, d'autre part,

déterminante pour des maîtres comme Boccati, Bonfigli et le jeune Pérugin. Toutefois, son élève le plus direct et le plus grand fut certainement Piero della Francesca, qui, tout jeune, le seconda sur le chantier de S. Egidio et qui lui emprunta la radieuse pureté de sa couleur. Domenico Veneziano mourut pauvre, en 1461. S'il ne fut pas tué par trahison par Andrea del Castagno

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

228

tagno, jaloux de son talent, comme l'affirme Vasari dans ses Vies, cette légende (Andrea étant mort de la peste quatre ans avant Domenico) témoigne, dans ses excès mêmes, du peu de renommée et de sympathie dont avait joui le peintre dans un milieu désormais étranger à son univers poétique.

DOMINIQUIN (Domenico Zampieri,

dit il Domenichino ou), peintre italien

(Bologne 1581 - Naples 1641).

Après un court apprentissage auprès du maniériste Calvaert, qui le marqua fort peu, il passa à l'académie des Carrache, où il se distingua rapidement comme un dessinateur remarquable. Il travaille alors avec les Carrache à la décoration de l'oratoire de S. Colombano (Descente du Christ aux Limbes, vers 1598-1600). Peu après, il se rend à Rome pour étudier dans le milieu classicisant dominé par Annibale Carracci et collabore avec ce dernier à de nombreux travaux (palais Farnèse : Jeune Fille à la licorne, Narcisse).

Bien qu'il fût conduit à adopter assez tôt une peinture monumentale à sujets nobles, il s'adonna également toute sa vie à la peinture de paysage, le plus souvent en de petites toiles témoignant d'une fraîche observation du réel et d'un sens profond de la beauté de la nature. Ces oeuvres, difficiles à dater, trouvent d'ailleurs un écho, tout au long de sa carrière, dans le fond de paysage de nombreuses pale d'autels. Les plus beaux exemples de paysages sont le Gué (Rome, Gal. Doria-Pamphili), Saint Jérôme (Glasgow, Art Gal.), les deux Scènes de la vie d'Hercule, Herminie chez les bergers et la Fuite en Égypte (tous les quatre au Louvre). Le premier succès public de Dominiquin, une fresque relatant la Flagellation de saint André, peinte dans l'oratoire S. Andrea à S. Gregorio al Celio, fut exécuté en 1609 (en concurrence avec

Guido Reni, qui travaillait à la décoration du mur opposé). Viennent ensuite ses deux chefs-d'oeuvre : la décoration à fresque de la chapelle des Saints-Nil-et-Barthélemy à l'abbaye de Grottaferrata (Latium), entre 1608 et 1610, et celle de la chapelle Polet, dédiée à sainte Cécile, à Saint-Louis-des-Français (Rome).

Avant d'achever la Vie de sainte Cécile (1612-1615), il avait exécuté, pour l'église romaine de S. Girolamo della Carità, un grand tableau d'autel avec la Dernière Communion de saint Jérôme (1614,auj. Vatican). Cette oeuvre présente un chromatisme brillant, inhabituel chez un artiste qui, sauf pour ses paysages, se soumettait habituellement à la rigueur des normes classicisantes élaborées sur l'exemple de l'Antiquité et de Raphaël. Cette même force picturale, particulière à ce moment de son évolution, se retrouve dans les fresques de Saint-Louis-des-Français. Dans le cadre d'une mise en scène calculée sur les modèles fameux de Raphaël, Dominiquin offre ici de vibrantes observations naturalistes, révélant un artiste plus proche de la vie et de la réalité que des images idéales issues des théories de la Beauté qu'il avait lui-même élaborées et que développait alors Giovanni Battista Agucchi.

Au cours des années suivantes, Dominiquin finit par adhérer sans restrictions aux

normes classiques, au risque même d'étouffer son inspiration la plus originale sous des réminiscences trop intellectuelles.

De sa meilleure veine créatrice, inspirée par la poétique du Beau idéal, sont nés la Chasse de Diane (1616-1617, Rome, Gal. Borghèse), les fresques mythologiques de la villa Aldobrandini de Frascati (1616-1618, Londres, N. G.), les fresques de la voûte du chœur de S. Andrea della Valle (Scènes de la vie de saint André, 1622-1627) et quelques beaux portraits (Monsignor Agucchi, York, City Art Gal.). Mais, durant cette période, Dominiquin donne également de nombreuses oeuvres qui ne peuvent se situer sur le même plan et reflètent en outre les atteintes d'une crise personnelle qui se révéla sans remède. Il séjourna quelque temps à Fano, plus longtemps à Bologne, enfin à Rome, où le pape Grégoire XV, son concitoyen, l'avait nommé architecte pontifical (1621) et lui avait procuré la commande de la décoration de S. Andrea della Valle. Malgré la mort prématurée de Grégoire XV (1623) et l'ascension de peintres beaucoup plus « modernes », comme Lanfranco et Pierre de Cortone, Dominiquin continua à recevoir d'importantes commandes pour des tableaux d'autels à Rome. Il quitte cependant

cette ville pour se rendre à Naples, où il s'installe en 1630 après avoir accepté la commande de la décoration de la chapelle S. Gennaro, au Dôme. Après un séjour peu heureux, tant sur le plan personnel que sur le plan artistique, il mourut sans avoir achevé cette oeuvre et sans avoir obtenu l'estime des peintres napolitains.

Une importante exposition a été consacrée à l'artiste (Rome, M. N. di Palazzo Venezia) en 1996-1997.

DONATEUR.

Personne qui fait don à une église, à un établissement religieux, à un hôpital d'un tableau votif sur lequel elle est représentée seule ou entourée de sa famille ou, le plus souvent, accompagnée de son saint patron.

C'est une des premières manifestations de la peinture de portrait dans les productions du Moyen Âge, telles qu'on en rencontre très souvent dans les compositions religieuses du XIVE au XVIIe s., aussi bien dans les miniatures que dans les tableaux de chevalet. Le donateur est représenté à droite ou à gauche du sujet principal, debout ou à genoux. Sur les triptyques, il figure souvent dans les volets. La peinture italienne du quattrocento montrait les donateurs de profil, alors que, dans les tableaux ou les enluminures français et flamands, ceux-ci étaient représentés de trois quarts. Au XIVE s., le donateur était de taille réduite par rapport aux personnages sacrés, le Christ, la Vierge ou les saints. Mais le XVe s., plus réaliste, supprima cette hiérarchie dans la représentation, en donnant au donateur la même importance qu'aux personnages divins et aux saints patrons (Jan Van Eyck, la Vierge du chancelier Rolin,

Louvre ; Raphaël, la Madone de Foligno, Pin.

du Vatican).

DONATO DE' BARDI, peintre italien

(Pavie ?, documenté à Gênes et en Ligurie de 1426 à 1450/1451).

L'oeuvre de ce peintre a été en 1973 reconstituée par Federico Zeri à partir d'un triptyque du Metropolitan Museum (une Vierge d'humilité avec saint Philippe et sainte-Agnès) signé Opus Donati et attribué jusque-là au Vénitien Donato Bragadin, l'auteur d'un Lion de saint Marc avec saint Jérôme et saint Augustin (1459) du palais ducal de Venise. Quatre Saints (Gênes, Accad. Ligustica), une Présentation au Temple (coll.

part.) et un Saint Jérôme (musée de Brooklyn), appartenant à un polyptyque dont d'autres panneaux ont été identifiés dans des coll. part., sont rapprochés par F. Zeri du triptyque et mis en relation avec la Crucifixion sur toile du musée de Savone, chef-d'oeuvre de Donato de' Bardi, établi à Gênes, où il est appelé « pictor » dès 1426 et où il reçoit en 1434 une commande pour la cathédrale. Son art, formé à l'origine dans le cercle du style gothique international finissant, présente des rapports avec celui de certains peintres flamands (Christus, Rogier Van der Weyden), connus peut-être grâce aux tableaux de cette école conservés à Gênes, et avec celui des peintres de l'école d'Avignone.

DOOMER Lambert, peintre néerlandais

(Amsterdam 1624 - id. 1700).

Il fut l'élève de Rembrandt v. 1642 mais le style de ce dernier, curieusement, ne l'influença pas. De 1644 à 1646, il voyagea en Allemagne, puis en France avec le peintre Willem Schellinks et alla voir deux de ses frères, installés à Nantes : c'est de cette époque que datent la Vue du Pont-Neuf à Angers (Louvre), l'Auberge près de Nantes (Rijksmuseum) et une passionnante suite de dessins d'un très vif intérêt topographique représentant surtout les bords de Loire (bons exemples à Paris, Petit Palais). Il alla également en Suisse, d'où il rapporta des paysages dessinés. De 1669 à 1693 ou 1695, il résida à Alkmaar, où il fit des portraits de notables dans la manière de Van der Helst (les Régentes de l'orphelinat, Alkmaar, hôtel de ville) et dont il peignit de délicieuses vues. Son style, influencé par G. Eeckhout, est d'une grande simplicité et d'un profond naturalisme. On doit encore à Doomer quelques dessins d'animaux (Tête de bouquetin, Rijksmuseum) et des tableaux à sujet pastoral, comme le Passage du gué de Strasbourg. Comme beaucoup d'artistes, il avait un second métier, celui de fabricant de cadres, et il fournissait nombre d'artistes amsterdamois de son temps.

DORAZIO Piero, peintre italien

(Rome 1927).

Il expose dès 1946 à Rome. Après s'être détaché de la peinture figurative, il crée avec Pietro Consagra, Achille Perelli et Julio Turcato en particulier, le groupe Forma I en 1947 qui, très futuriste d'esprit et bien que très engagé politiquement à gauche, va s'opposer au courant du réalisme socialiste illustré par Renato Guttuso. L'année suivante, Piero Dorazio adhère au Mo-

downloadModeText.vue.download 230 sur 964

vimento Arte Concreta (M. A. C.) qui venait d'être créé en 1948 à Milan. À ce moment, il a déjà effectué des séjours à Paris, rencontrant en particulier Magnelli qui l'influence, ainsi que Robert Delaunay et le Kandinsky de l'époque du Bauhaus. Il a l'occasion d'effectuer un séjour aux États-Unis en 1953-1954 au cours duquel il rencontre les principaux artistes de l'école de New York. Il trouve son style vers 1957-1958. Celui-ci est fondé sur l'étude des compositions iridescentes significatives de la manière de Balla, à qui d'ailleurs Dorazio a rendu hommage, et sur les recherches du divisionnisme. Dorazio est un peintre de la couleur et de la lumière (Quarantaquindici, 1967), dont il va également essayer de traduire le mouvement. Il a recours pour cela à des répétitions uniformes de trames colorées régulièrement disposées et superposées (Moto cromatico, 1980). Cette répétition uniforme de type all over, qui occupe le champ pictural de manière systématique, a pour effet de supprimer toute composition et tout motif. Parfois, son oeuvre est très proche de l'unisme polonais de Strzeżewski, dont il partage les préoccupations.

La structure de l'oeuvre est créée par un réseau coloré plus ou moins fin, plus ou moins large, plus ou moins serré (le Fuggenti mura, 1987) ou plus ou moins aéré. Si la facture est impersonnelle, ses lignes et ses réseaux continuent d'être réalisés à la main, le geste continuant à avoir une importance primordiale pour Dorazio. (Marengo, 1989). Sa première exposition personnelle a lieu en 1957 à Rome. En 1960, il reçoit le prix de la Biennale de Venise et dès lors effectuera de fréquents séjours aux États-Unis, où il sera nommé professeur à l'université de Pennsylvanie. Ses oeuvres sont conservées dans les principaux musées américains et européens. L'artiste vit et travaille à Todi.

Une rétrospective concernant la production de l'artiste a été présentée à Paris au M. N. A. M. en 1979, ainsi qu'une exposition à l'Albright Knox Art Gal. de Buffalo en 1979. Plus récemment, une nouvelle rétrospective a été consacrée à Dorazio (musée de Grenoble et G. A. M. de Bologne) en 1990-1991.

DORÉ Gustave, peintre français

(Strasbourg 1832 - Paris 1883).

Dès l'enfance, il manifesta des dons de dessinateur et, très tôt, il collabora au Journal pour rire de Philipon. Il fut révélé en 1854 avec l'illustration d'un Rabelais, et l'édition fameuse des Contes drolatiques de Balzac (1855) confirma son autorité. Sa production fut immense. Il donna d'innombrables dessins comiques, illustra une foule d'auteurs anciens et modernes, traita en peinture des sujets religieux et historiques, des scènes de genre, des paysages. Son art, inégal, fut curieusement anachronique et apatride. Indifférent aux nouveautés, Doré prolongea le romantisme au-delà de l'impressionnisme, survivance qui, chez lui, doit plus à un penchant esthétique qu'au souci philosophique animant ses imitateurs. En outre, il ne pénétra guère dans les voies tracées par ses compatriotes, mais il ressuscita les premiers romantiques anglais et allemands. Si, illustrateur, il

évoqua Dürer (Don Quichotte, 1863), Rembrandt (Sabat des sorcières, étude pour Macbeth, 1863, M. A. M. de Strasbourg), il en appela plus souvent aux Anglais. Il fit revivre pour l'Enfer de Dante (1861) le tragique Blake. Dans le Château enchanté (étude pour les Contes de Perrault, 1863, M. A. M. de Strasbourg), il transcrivit le médiévisme de Bonington. Les Icebergs (étude pour le Chant du vieux marin, 1875, id.) naquirent des marines hallucinées de Turner, alors que l'Entrée dans l'empire de la Lune (Roland furieux, 1879) démarqua Russel. L'exemple britannique fut aussi déterminant pour son oeuvre peint. Ses paysages, qui en constituent la part la plus attachante, témoignent d'une conception très éloignée de celle des écoles de Barbizon et d'Honfleur. Peu soucieux de métaphysique, ne cherchant pas à faire vibrer une atmosphère, Doré transmuta une nature vraie en monde imaginaire, lui conférant un aspect lunaire par une lumière décolorée, des tons acides (Paysages aux musées de Carpentras, de Grenoble, de Strasbourg). Il redit ainsi ce qu'un demi-siècle auparavant exprimèrent des Anglais, tels Cozens, Martin, Ward ou Palmer, à qui il emprunta une touche en forme de gouttelettes. De même, il rencontra les Allemands : la Cathédrale dans la montagne de Friedrich (v. 1812, Düsseldorf, K. M.) et se voulut artiste universel : il sculpta même. De cette ambition découla son éclectisme et son éparpillement. Peintre incompris du public français, Doré fut adulé par les Anglais, qui édifièrent la « Doré Gallery », et nombre de ses oeuvres demeurent cachées dans les coll. part. d'outre-Manche et d'Amérique. Le Petit Palais à Paris, les musées de Nantes et de Bourg-en-Bresse présentent quelques-uns des immenses tableaux à sujets religieux ou littéraires de

Doré, dont le M. A. M. de Strasbourg possède un important ensemble de peintures et surtout de dessins et d'aquarelles.

DO REGO Monteiro Vicente,

artiste brésilien

(Recife 1899 - id. 1970).

Figure majeure du modernisme brésilien, Do Rego a aussi participé pleinement du milieu artistique de Paris, où il a résidé de 1911 à 1914, fréquentant l'académie Julian, puis de 1921 à 1932 et de 1946 à 1957. Très remarqué pour les toiles de facture cubiste qu'il envoie à la Semaine d'art moderne de São Paulo en 1922, Do Rego figure à Paris au Salon des indépendants et à celui des Tuileries et, parmi les artistes défendus par Léonce Rosenberg, à la gal. de l'Effort moderne. En 1930, Torres Garcia l'invite à la première exposition latino-américaine organisée à Paris, gal. Zack. Il poursuit aussi des activités littéraires et codirige la revue Montparnasse. Son style pictural, où s'exprime une tension entre inertie et mouvement, archaïsme et modernité, parvient à maturité durant les années vingt : des sujets – bibliques, sociaux, ruraux (l'Enfant et les bêtes, 1925, Paris, M. N. A. M.) ou sportifs (les Boxeurs, 1927, musée de Grenoble) – sont représentés avec un dépouillement et une monumentalité où se lit son admiration pour l'art égyptien et mésopotamien, qui n'exclut pas l'influence de

Piero della Francesca ou celle de Fernand Léger décelable dans les formes tubulaires. L'aspect lourd et sculptural des figures est accentué par l'utilisation d'une palette restreinte à l'ocre et au bleu. À partir de 1932, il se consacre principalement à la poésie et crée la revue Renovação (1939-1946). Le M. A. M. de São Paulo a organisé une rétrospective en 1970, le musée Géo-Charles d'Échirolles en 1986.

DORNER Helmut, artiste allemand

(Gegenbach/Baden 1952).

Entre 1976 et 1982, Helmut Dorner étudie à la Kunstakademie de Düsseldorf. Il est élève de Gerhard Richter. Ses premiers travaux, qui datent du début des années quatre-vingt, sont des sculptures en plâtre peint. Helmut Dorner s'intéresse au travail sur la matière et réalise quelques années plus tard, dès 1986, ses premières peintures, qui sont des huiles sur toile. Ces réalisations de petit format présentent une surface très épaisse. H. Dorner applique successivement plusieurs couches de peinture

et joue avec la matière en laissant apparents son geste et les traces du pinceau. La couleur n'est jamais utilisée de manière pure mais est toujours mêlée à d'autres couleurs. Cette surface picturale en pleine pâte où la gestualité est fortement marquée coexiste avec une autre série d'oeuvres dont l'aspect est antagoniste. Helmut Dorner réalise à la même période des laques dont le format est plus grand et qui ne comportent que très peu d'éléments. La composition est simplifiée ; quelques signes parsèment la toile dont le chromatisme est réduit, tendant parfois vers la monochromie. L'artiste conserve le même processus créatif puisqu'il superpose plusieurs couches de laque, ce qui crée un effet de reflets plus que de réflexion dans l'oeuvre. Ces deux types de peintures sont envisagées dans deux ateliers distincts et à des moments séparés. Elles sont regroupées selon leur catégorie ou bien confrontées entre elles, ce qui souligne leurs différences, lorsqu'elles sont exposées. Helmut Dorner joue sur l'espace d'exposition puisque le mur devient alors un champ d'action et l'élément relationnel entre les toiles. Au début des années quatre-vingt-dix, Helmut Dorner aborde un nouveau support pictural en peignant à l'huile et à la laque sur du Plexiglas. Il privilégie les compositions simplifiées et dépouillées où apparaissent des motifs géométriques (Ice, 1994, F. R. A. C. de Bretagne). En réfléchissant sur la matérialité, H. Dorner propose une nouvelle perception de la couleur et de la lumière à partir d'un support transparent, et renouvelle ainsi le langage pictural. Son travail a été montré en 1991 au Carré d'Art-musée d'Art contemporain de Nîmes, en 1992 à la Documenta 9 de Kassel, et plus récemment, en 1997, au M. A. M. de Saint-Étienne dans le cadre de l'exposition « Abstraction/Abstractions : géométries provisoires ».

DOSSO DOSSI (Giovanni di Lutero, dit),
peintre italien

(Ferrare v. 1489 - id. 1542).

La véritable patrie de Dosso fut Ferrare, où il tint entre 1522 et 1540 un rôle capital à la cour d'Alphonse Ier et d'Hercule II d'Este. L'Arioste le

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

230

célébra dans son Orlando furioso. Selon Vasari, c'est de Costa, l'artiste le plus réputé en Émilie v. 1500, qu'il reçut son premier enseignement ; mais, assez vite, à la suite de plusieurs voyages à

Venise, il se situa comme disciple de Giorgione, aux côtés de Palma Vecchio ou de Titien, avec qui il se rendit à Mantoue (1519) et admira les peintures de Mantegna pour le Studiolo d'Isabelle d'Este. Au cours de ces années, tout son effort tendit à effacer progressivement ses liens avec l'Émilie et à assimiler l'art vénitien. En raison des recherches de clair-obscur, de dynamisme dans la composition, ses *Saintes Conversations* (Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson ; Rome, Gal. Capitoline), qui lui ont été attribuées par Longhi, sont comparables aux oeuvres équivalentes de Titien et de Cariani. Mais ces attributions et les hypothèses sur son oeuvre de jeunesse ont été récemment remises en cause par la découverte d'un document qui permettrait de dater de 1513 sa participation à l'exécution du Retable Costabili, commencé par Garofalo (Ferrare, P. N.) généralement situé beaucoup plus tard dans sa carrière.

Dosso, qui adopta presque exclusivement l'huile, est un coloriste raffiné chez qui les verts et les ors ont un éclat particulier. Sa fantaisie imaginative et son idéalisme s'expriment dans de nombreuses peintures mythologiques, telles que sa *Mélissa* (ou *Circé* [?], Rome, Gal. Borghèse), *Pan et Écho* (Los Angeles, J. P. Getty Museum), le *Départ des Argonautes* (Washington, N. G.), les *Scènes de l'Énéide* (Ottawa, N. G., et Birmingham, Barber Inst. of Arts), *Jupiter et Mercure* (Vienne, K. M.), qui révèlent un idéal poétique proche de celui de Giorgione.

À partir de 1520 et de la *Madone avec saint Georges* et *saint Michel* pour le maître-autel du dôme de Modène (Gal. Estense), Dosso s'écarte de la production contemporaine de Titien, par exemple, aux Frari, et laisse davantage s'exprimer un sens lyrique de la nature et une fantaisie bien personnels, tout en accentuant un style ample, plus influencé par le goût romain. Le *Saint Jérôme* (Vienne, K. M.) est la seule oeuvre signée du peintre. De nouvelles recherches sur la disposition des formes dans l'espace et des effets de texture apparaissent dans les portraits, d'un réalisme toujours direct : *Portraits d'hommes* (Louvre ; Stockholm, Nm). Dosso se distingua également comme fresquiste, notamment au palais de Trente (1532, Camera del Camin Nero), où il s'inspira des *Sibylles* de la Sixtine, et dans les villas autour de Ferrare, décorées sur l'initiative d'Hercule II (villas Belvedere, Belriguardo). La dernière phase de son activité picturale s'ouvre avec la grande *Immaculée Conception* (1532, peinte pour Modène, Gg, détruite pendant la guerre). L'artiste s'aligne alors sur les recherches maniéristes, qui se généralisent en Italie centrale :

sa palette s'assombrit et le contenu métaphysique de sa peinture, qu'envahissent d'étranges figures, s'intensifie (Saint Côme et saint Damien, Rome, Gal. Borghèse). Mais il continue à peindre des compositions allégoriques ou mythologiques qui accordent une large place aux paysages fantastiques (Apollon et Daphné, Rome, Gal. Borghèse ; Circé, Washington,

N. G. ; Diane et Callisto, Rome, Gal. Borghèse). Un important voyage à Pesaro, où l'artiste laissa à la Camera delle Cariatide (villa Imperiale) une décoration exquise, pourrait se placer en 1537-1538. Le rôle de Dosso s'amenuise considérablement, au profit de son frère Battista, dans ses dernières années. La dernière mention documentée le concernant atteste sa présence à Venise en 1542.

Avec Parmesan, Dosso Dossi domina l'art de la maniera en Émilie. Girolamo da Carpi et Nicolò dell'Abate furent les deux plus grands bénéficiaires de cette double influence. À Crémone, l'audience de l'artiste fut considérable auprès de paysagistes plus jeunes, comme les frères Campi, Camillo Boccaccino, Sofonisba Anguissola. Giulio Romano lui-même n'aurait pas échappé à l'attrait des paysages fantastiques de Dosso. Une importante exposition a été consacrée à Dosso Dossi en 1998-1999 (Ferrare ; Los Angeles, J. P. Getty Museum).

Son frère Battista di Lutero, dit Battista Dossi (1490-1542), travailla beaucoup avec lui à Ferrare, mais il n'eut pas son originalité et semble avoir été davantage attiré par l'art de la grande Renaissance, dont il put s'imprégner à Rome, où il travailla chez Raphaël jusqu'à la mort du maître (1520). Sa première oeuvre documentée est une Nativité (Modène, Gal. Estense, 1536), mais il était déjà alors réputé comme peintre religieux et comme décorateur (château de Trente, villas ferraraïses). Il est représentatif des artistes de cour du XVI^e s., fournissant des projets d'orfèvrerie, de chars d'apparat, de médailles et de nombreux cartons de tapisserie, tels ceux du Louvre.

DOTREMONT Christian, poète

et peintre belge

(Tervuren 1922 - Buizingen 1979).

Né sous le signe de l'écriture – sa mère écrivait des poèmes et son père dirigeait la Revue latine –, il suit des cours de dessins à l'Académie de Louvain (1937). Il s'installe à Paris (1941-1942), où il rencontre Eluard, Picasso, Giacometti et Bachelard. Il fonde, en avril 1947, le groupe

belge « surréaliste révolutionnaire ». Il y rencontre le peintre Asger Jorn avec lequel il réalise ses premières peintures-mots (dessins calligraphiques abstraits). Ensemble, ils fondent, à Paris, en novembre 1948, le mouvement Cobra avec Karel Appel, Constant, Corneille et Noiret.

Collaborant avec les peintres du groupe – dissous en 1951 –, il poursuit une recherche collective sur l'expressivité même de l'écriture. En 1962, il invente les logogrammes, textes-peintures qui lient l'imagination verbale à un bouleversement graphique de l'orthographe. Traçant au pinceau des lettres dont la typographie devient totalement libre, il en propose une lecture purement poétique et visuelle qui célèbre la spontanéité du geste créatif. Ses premières expositions personnelles (1962-1972) sont présentées dans des galeries de Bruxelles, Paris, Venise, New York. Il réalise en collaboration avec Pierre Alechinsky une oeuvre monumentale pour le métro de Bruxelles. Il est

représenté dans de nombreux musées en Belgique ainsi qu'à Copenhague.

DOU Gerrit, peintre néerlandais

(Leyde 1613 - id. 1675).

Fils d'un peintre verrier, après un stage chez le graveur Dolendo, puis chez le peintre verrier Pieter Couwenhorn, il travailla auprès de son père avant d'entrer à quinze ans dans l'atelier de Rembrandt (leurs deux maisons étaient fort proches). Il y resta jusqu'au départ de ce dernier pour Amsterdam en 1631-1632. Tout comme Lievens et Joris Van Vliet – les deux autres élèves de Rembrandt pendant la période leydoise –, ses débuts sont entièrement dominés par l'enseignement du maître, dont il pastiche littéralement les oeuvres : mêmes modèles, mêmes poses et même peinture de genre minutieuse, rendue encore plus pittoresque par le charme du clair-obscur.

Citons ainsi les tableaux représentant le père de Rembrandt, souvent déguisé en guerrier, en Oriental, en astronome (musée de Kassel ; Ermitage), la mère de Rembrandt, parfois en train de lire la Bible (Kassel ; Rijksmuseum ; Berlin ; Gg de Dresde ; Louvre), le peintre au travail (Portrait de Rembrandt devant son chevalet, Boston, M. F. A.), de saints ermites en prière (Munich, Alte Pin. ; Dresde, Gg ; Londres, Wallace Coll. ; Rijksmuseum). À l'aide d'une palette sombre, d'une technique encore sobre quoique déjà fort réaliste et précise, Dou est parfaitement à l'aise dans le traitement des

détails et des accessoires.

Après le départ de Rembrandt, il conquiert assez vite son originalité en renonçant peu à peu au portrait, et il se concentre sur une peinture de genre traitée avec une minutie et un perfectionnisme toujours plus poussés, qui allaient faire son immense célébrité ; il allait compter parmi ses clients Charles II d'Angleterre, la reine Christine de Suède et l'archiduc Léopold Wilhelm ; il se refusa pourtant obstinément à quitter sa ville. En 1641 déjà, le diplomate suédois Spiering allouait une riche pension annuelle à Dou pour se réserver le premier choix de ses ouvrages. En 1648, Dou entre à la gilde de Saint-Luc à Leyde ; en 1660, les États de Hollande lui achètent trois de ses tableaux (dont la Jeune Mère du Mauritshuis) pour les offrir à Charles II en séjour à La Haye. Indépendamment de la littérature élogieuse contemporaine, qui le compare volontiers à Zeuxis ou à Parrhasios, l'un des plus intéressants témoignages du succès du peintre reste cette véritable exposition permanente de 29 de ses tableaux, appartenant au fameux collectionneur Jan de Bye, ouverte en 1665 dans la maison du peintre Hannot (sans doute l'une des premières expositions au sens moderne du mot). On y voyait certains des plus célèbres Dou, comme la Femme hydropique et le Trompette du Louvre, le Cellier de Dresde (Gg), l'École du soir du Rijksmuseum. Il est à peine besoin d'insister sur l'extrême hausse de prix que connurent les tableaux de Dou de son vivant et surtout aux XVIIIe et XIXe s. : telle Cuisinière du musée de Karlsruhe passa, entre

downloadModeText.vue.download 232 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

231

1706 et 1768, de 770 à 6 220 florins, au moment où un Vermeer se vendait 26 florins en 1745.

Dans cette deuxième période de Dou, si éloignée de l'art de Rembrandt et où la polychromie se fait plus vive, avec une facture toujours plus nette et plus lisse – d'où une indéniable froideur qui compromet nombre de ses toiles –, on doit noter l'extraordinaire succès du thème de la niche, d'origine rembranesque d'ailleurs, mais vite devenu chez Dou un pur poncif destiné à faciliter une exécution en trompe l'oeil. Par soumission à la mode, les niches sont souvent ornées d'un bas-relief de Duquesnoy (Putti jouant avec des boucs), qui est là pour donner une note classico-moderne, et l'école de Dou – notamment les Mieris – ex-

exploitera ce thème de la niche. Le plus souvent, Dou y loge une femme occupée à des tâches ménagères (cuisinière, récurveuse, marchande, fileuse) ou, parfois, un médecin – prétextes à autant de variations sur des natures mortes de détails, où se révèle peut-être le véritable génie de l'artiste (volets de la Femme hydro-pique, Louvre ; ceux du Cellier de Dresde, Gg) et qui témoignent d'un exceptionnel don pour la nature morte, mais qu'il a trop rarement cultivé pour lui-même. Parmi d'innombrables exemples de ces paysannes d'un rustique très sophistiqué – caractéristique de la préciosité de l'époque – vues en buste dans une niche, citons celles de Vienne (K. M.), de Londres (Buckingham Palace et N. G.), de Cambridge, de Turin, du Louvre, de Schwerin. L'autre grande spécialité de Dou, elle aussi d'origine rembranesque, mais singulièrement déviée vers un pur artifice de virtuosité, est le clair-obscur obtenu au moyen d'une chandelle. Dou en a tiré un pittoresque facile, qui met en valeur une facture nette, parfaite et lisse, surtout dans les reflets rougeâtres et les dégradés d'ombre. Le plus célèbre de ces effets de lumière, où triomphera un Schalcken après Dou, reste l'École du soir (Rijksmuseum). De bons clairs-obscurs de Dou se trouvent encore dans les musées de Dresde (la Cueilleuse de raisins), de Munich, de Leyde (l'Astronome), de Bruxelles (le Dessinateur), de Cologne.

Finesse excessive, facture lisse et froide, technique trop savante et illusionniste, sujets de genre rustique insignifiants et aggravant par là le manque d'esprit d'une peinture réaliste à recettes, tout l'art de Dou porte en germe les symptômes de la décadence dont la peinture néerlandaise va être affligée à la fin du XVIIe s. et tout au long du XVIIIe. Aussi bien l'importance historique du peintre est-elle considérable, et le grand nombre de ses élèves et imitateurs suffit à en porter témoignage : on citera ainsi Metsu et Frans Van Mieris I, les plus doués, puis, à partir de 1660, Slingelandt, Schalcken, Dominicus Van Tol, neveu de Dou, Maton, Naiveu, Carel de Moor. Par ailleurs, des artistes comme Gaesbeeck, Brekelenkam, Staveren, Spreewen, Pieter Leermans, Abraham de Pape ont tous profité des avis et des conseils, sinon des leçons, de Dou. Il lui revient la gloire d'avoir vraiment fondé l'école leydoise de la peinture « fine » ou « précieuse » – *fiujschilders*.

Jadis trop prisé, on aurait aujourd'hui tendance à le déprécier injustement. On peut

être toujours sensible aux prodigieuses qualités d'exécution de la Femme hydropique, à un métier parfait qui trouve en lui-même sa

poésie lorsqu'il reste intelligent et mesuré, comme dans ce chef-d'oeuvre de réalisme à la fois poétique et familier qu'est la Jeune Mère du Mauritshuis.

DOUANIER ROUSSEAU (le)

→ ROUSSEAU Henri

DOUFFET Gérard, peintre wallon

(Liège 1594 - id. 1661/1665).

Il fut le fondateur de l'école liégeoise du XVIIe s. et le principal représentant du courant caravagesque en pays wallon. Certains critiques pensèrent pouvoir l'identifier avec le Maître du Jugement de Salomon, mais sans convaincre. Douffet fut apprenti chez Jean Taulier, puis travailla de 1612 à 1614 dans l'atelier de Rubens. En 1614, il partit pour l'Italie, où il resta sept ans à Rome ; il visita aussi Malte et Venise. Aucune oeuvre certaine n'est conservée de ce séjour italien sauf la Forge de Vulcain (1615), au musée de Liège. Parmi les oeuvres importantes de l'époque qui suit immédiatement, on relève l'Invention de la Sainte Croix (1624, Munich, Alte Pin.) et la Visite du pape Nicolas V au tombeau de saint François d'Assise (1627, id.). En 1634, Douffet devenait peintre de Ferdinand de Bavière, prince-évêque de Liège de 1613 à 1650, et exécutait dès lors de nombreuses oeuvres pour les églises et les couvents de la ville. Le style des nombreux portraits (musée de Liège et Munich, Alte Pin.), d'abord baroque, évolue ensuite vers un classicisme qui n'est pas sans évoquer l'art de Philippe de Champaigne. Douffet eut pour élèves Berthollet Flémalle, Gérard Goswin et Jean Gilles del Cour.

DOVE Arthur Garfield, peintre américain

(Canandaigua, État de New York, 1880 - Center

Port, Long Island, 1946).

Il reçut l'éducation universitaire de la moyenne bourgeoisie à Hobart College et à Cornell University puis suivit les cours, au début du siècle, de l'Art Students League. De 1903 à 1907, il gagna sa vie comme illustrateur. Il quitta New York pour étudier en France (1907-1909), où il exposa au Salon d'automne en 1908 et en 1909, admira Cézanne, se lia d'amitié avec Alfred Maurer et Arthur B. Carles, destinés, eux aussi, à prendre place parmi les premiers peintres américains non conformistes. Alfred Stieglitz essaya de promouvoir son oeuvre, lui donnant l'occasion d'exposer personnellement en 1912. Dove fut sans doute le premier peintre américain à utiliser volontairement la

technique du collage (la Grand-Mère, 1925, New York, M. o. M. A.), qui témoigne de sa connaissance du cubisme, mais il est surtout connu pour ses abstractions sensibles et évocatrices de la nature, qui remontent à la Première Guerre mondiale. Ses peintures révèlent un sentiment profond et poétique pour le paysage américain, plus spécialement celui du nord-ouest du pays (New England). Arthur Dove est l'un des grands pionniers solitaires de l'art américain. Il est représenté à New York au Metropolitan Museum, au M. o. M. A., au Whitney

Museum, et une rétrospective lui a été consacrée en 1995 à Washington (Phillips Coll.).

DOWNMAN John, peintre britannique

(Ruabon ?, North Wales, v. 1750 - Wrexham, North Wales, 1824).

Il s'installa à Londres en 1767, où il devint l'élève de Benjamin West. Il exposa la même année à la Free Society of Artists et, après avoir suivi les cours de la Royal Academy en 1768, y présenta en 1773 la Mort de Lucrèce. Après un séjour à Rome (1774-1775), il travailla à Cambridge en 1777.

Il devint A. R. A. en 1795 puis voyagea de 1806 à 1808 dans l'ouest de l'Angleterre et s'installa à Chester en 1817. Portraitiste, il excella dans la représentation des enfants et des personnages à la mode : portraits de Lady Clarges, de Sir Ralph Abercromby (Londres, Tate Gal.), de Mrs. Siddons (1787, Londres, N. P. G.). Sa technique favorite était le dessin aux deux crayons, qu'il reprenait à l'aquarelle dans des tons légèrement teintés, mais ses portraits à l'huile, grandeur nature, sont moins heureux. Downman s'essaya également à des scènes d'histoire peintes à l'huile et de petit format.

DOYEN Gabriel-François, peintre français

(Paris 1726 - Saint-Pétersbourg 1806).

Élève de Carle Van Loo, Doyen obtint en 1748 le grand prix de l'Académie et se rendit à Rome, où il travailla sous la direction de Natoire, mais il visita également divers autres centres italiens. Peu après son retour à Paris, l'Académie lui ouvrit ses portes en 1759. Son morceau de réception, Jupiter et Junon recevant d'Hébé le nectar, est aujourd'hui au musée de Langres. C'est toutefois sa Sainte Geneviève et le miracle des ardents (Paris, église Saint-Roch ; nombreux projets et esquisses, notamment au Louvre et à Bayonne), exposée au Salon de 1767, qui

devait lui assurer une grande notoriété, le plaçant au nombre des précurseurs de Géricault et de Gros. Les commandes de portraits, de grands tableaux religieux (église de Mitry-Mory [Seine-et-Marne], Invalides) ou d'histoire (Paris, École militaire) se succédèrent, accompagnant les honneurs officiels (en 1774, Doyen était premier peintre du comte d'Artois ; deux ans plus tard, il était professeur à l'Académie). En 1791, appelé par Catherine II, il partit pour la Russie, où il joua un rôle fondamental dans la formation de toute une génération d'artistes russes, et termina sa carrière.

Son oeuvre, ample, lyrique, hardie de touche, hautement prisée par ses contemporains, qui y voyaient la synthèse française de l'art de Rubens et de Guerchin, constitue une des illustrations les plus novatrices de la peinture d'histoire de la seconde moitié du XVIIIe siècle.

DRIPPING

→ ABSTRAIT (art), ACTION PAINTING

DROLLING Martin, peintre français
(Oberhergheim, près de Colmar, 1752 - Paris 1817).

Il reçoit les premiers rudiments de son art à Sélestat, mais se forme surtout au Louvre, en

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

232

copiant les peintres hollandais et flamands, auxquels il doit son sens du détail précis, de l'atmosphère et la saveur de la matière. De 1802 à 1813, il peint pour la Manufacture de Sèvres. Il excelle dans les scènes de genre (Intérieur d'une cuisine, et son pendant, Intérieur d'une salle à manger, Salon de 1817, Louvre et coll. part. ; l'Enfant au gigot, la Petite Laitière, musée de Strasbourg, qui conserve un bel ensemble de son oeuvre), composées parfois avec une rigueur géométrique qui reflète la leçon du néo-classicisme (Jeune Femme portant des secours à une famille malheureuse, musée de Caen). On lui doit également des portraits sobres et vigoureux (plusieurs au musée d'Orléans, dont un bel Autoportrait).

DROST Willem, peintre néerlandais

(? v. 1630 - ? 1678).

On ne sait pratiquement rien sur la vie et la personne de ce remarquable élève de Rembrandt (entre 1648 et 1656), actif à Amsterdam, signalé par Houbraken, sinon qu'il était peut-être d'origine allemande, à cause d'une signature avec le prénom en toutes lettres : Wilhelmus, forme latinisée, sur un Autoportrait présumé (1653), et qu'il séjourna assez longtemps à Rome, où il se lia avec Carlo Loth et Jan Van der Meer d'Utrecht. Peut-être est-il le Drost signalé dans un acte d'inventaire à Rotterdam en 1680. On ne connaît de lui jusqu'à présent que 6 toiles signées et datées, pour la plupart de 1653 et de 1654, et 2 ou 3 eaux-fortes, dont 1 de 1652. À part le Noli me tangere du musée de Kassel, étroitement lié au tableau de Rembrandt de même sujet (1651), et l'étrange et froide Bethsabée du Louvre de 1654, tous les autres tableaux de Drost sont des portraits, le chef-d'oeuvre restant le Portrait de femme du musée Bredius de La Haye (1653), d'un réalisme adouci assez proche de Maes et quelque peu vermérien par la beauté de larges blancs et jaunes presque crémeux. C'est certainement l'artiste qui a le plus bénéficié de l'étude attentive de l'école de Rembrandt entreprise ces dernières années par Werner Sumowski. Il a été possible de se rendre compte à quel point l'artiste a pu bien comprendre la technique riche et solide du maître dans sa pleine maturité, tout en ayant lui-même son propre style. Aussi un grand nombre d'oeuvres attribuées à Rembrandt ou simplement mal attribuées lui ont-elles été redonnées, constituant ainsi un corpus de plus en plus important : la Vierge annoncée du musée de Prague. Le Jeune Daniel du musée de Copenhague, utilisation intelligente de la gravure de Jan Six lisant, la Femme de Budapest, autref. attribuée à Vermeer, enfin le superbe Noli me tangeri (1651) du musée de Kassel. Plusieurs peintures de Drost sont sans doute encore attribuées à Rembrandt, comme le prouve tel portrait de Jeune Femme (Londres, Wallace Coll.) faussement signé Rembrandt et maintenant rendu à Willem Drost. Un Autoportrait de lui aux Offices aurait été acheté

directement à l'artiste à Venise entre 1655 et 1663.

DROUAIS (les), peintres français.

Hubert (Saint-Samson-de-la-Roque, Eure, 1699 - Paris 1767) fut employé par Nattier et J.-B. Van Loo à peindre, dans leurs tableaux, les costumes et les accessoires. Le Louvre conserve de lui le Portrait du sculpteur Robert Le Lorrain.

François-Hubert (Paris 1727 - id. 1775), fils

d'Hubert, fut le membre le plus illustre de cette famille de peintres. Élève de C. Van Loo, de Natoire et de Boucher, reçu à l'Académie en 1758 (portraits de Coustou et de Bouchardon, Louvre), il fut appelé à Versailles, où il travailla pour Mme de Pompadour, puis pour Mme du Barry et où il devint le grand portraitiste de la Cour entre Nattier vieillissant et Mme Vigée-Lebrun. Ses effigies, parfois quelque peu artificielles et fardées, continuent la tradition du portrait assez froid de Nattier, mais le jeu des draperies lui fournit l'occasion de francs morceaux de peinture (Madame de Pompadour, 1763-1764, Londres, N. G.) ; sous l'influence de J.-J. Rousseau, François-Hubert retient volontiers l'aspect attendrissant de ses modèles, qu'il peigne des enfants (le Comte d'Artois et sa soeur Clotilde, 1763, Louvre) ou des portraits familiaux situés non plus dans un décor d'opéra-comique comme Boucher, mais dans une nature plus vraisemblable, où tout est cependant apprêté (La Famille du marquis de Souches, 1756, Salon de 1759, Versailles) – sans leur conférer pourtant la sensibilité que l'on trouvera chez Greuze ou Vigée-Lebrun (Femme en déshabillé, Stuttgart, Staatsgal.). Il est l'un des derniers artistes du siècle à donner au portrait une certaine somptuosité, tout en se montrant soucieux de son individualité (Madame Drouais, Louvre). On conserve encore un grand nombre de portraits peints par lui, notamment dans les musées d'Amiens, de Caen, de Chantilly, d'Orléans.

Jean-Germain (Paris 1763 - Rome 1788), fils du précédent, fut son élève. Il entra d'abord dans l'atelier de Brenet, puis en 1780 dans celui de David, dont il devait rapidement devenir l'élève favori. En 1784, il partagea avec Louis Gauffier le grand prix de l'Académie grâce à sa Cananéenne aux pieds du Christ (Louvre), qui lui valut un succès éclatant. Pendant son séjour romain (1785-1788), il fut inséparable de David qui l'estimait beaucoup et qu'il aida dans les Horaces. Il est le premier et peut-être le plus doué des fidèles adeptes du néo-classicisme héroïque de David (Marius à Minturnes, 1786, Louvre ; le Retour du fils prodigue, 1782, Paris, église Saint-Roch).

DUBOIS Ambroise
(Ambrosius Bosschaert, dit),
peintre français d'origine flamande
(Anvers v. 1543 - Fontainebleau 1614).

Félibien rapporte qu'il vint à Paris à vingt-cinq ans, mais on ignore sa formation et ses débuts.

Pour J. Adhémar, l'artiste n'y serait arrivé qu'en

1585, et Fétis pense qu'il aurait été d'abord portraitiste. À partir de 1595, Dubois, « premier peintre du roi », est mentionné dans divers actes d'état civil. En 1601, veuf de la fille du peintre Maugras, son collaborateur, il épouse Françoise, fille de Jean I Dhoey, et, naturalisé, porte le titre de « peintre et valet de chambre du roi ». Le 30 septembre 1606, il est payé comme peintre de la reine, pour laquelle il a déjà travaillé et travaillera encore. D'après son épitaphe à Avon, il serait mort le 27 décembre 1615, mais le registre de l'église mentionne son décès le 29 janvier 1614. Sa veuve épousa Martin Fréminet en 1617.

Dubois travailla surtout à Fontainebleau. Il décora la chambre de l'Ovale (salon Louis XIII) avec 15 scènes de l'Histoire de Théagène et Chariclée encore conservées, le cabinet de la reine (23 scènes de l'Histoire de Clorinde, dont 21 sont conservées à Fontainebleau). Son chef-d'œuvre était la Galerie de Diane, abattue (quelques fragments à Fontainebleau), ornée à la voûte d'arabesques et de scènes mythologiques et sur les murs de sujets tirés de l'Histoire de Diane et de la Vie d'Henri IV. Pour la chapelle haute, il peignit, en 1612, 4 des 6 grandes peintures (fragment de la Résurrection au Louvre), achevées par Jean I Dhoey et son fils Jean I Dubois.

Parmi les autres oeuvres qui lui sont attribuées à Fontainebleau subsistent une Flore peinte pour la chambre du roi, dont on connaît de nombreux exemplaires, le portrait de Gabrielle d'Estrées en Diane (autref. dans le pavillon des Poêles, auj. château de Chenonceaux) et un portrait de Marie de Médicis en Minerve (Fontainebleau). Selon Sauval et Félibien, Dubois décora avec Honnet, Dumée et Bunel le cabinet doré de la reine au Louvre (détruit) de 2 sujets tirés de la Jérusalem délivrée. Quelques projets pour ces différents ensembles (Paris, Louvre et E. N. B. A.) ont permis de lui attribuer de beaux dessins (New York, Pierpont Morgan Library ; Paris, Louvre ; Rouen, musée des Beaux-Arts ; Vienne, Albertina). Décorateur élégant et doué, mis en vedette à Fontainebleau par la mort subite de Dubreuil, Dubois est très influencé par la première école de Fontainebleau et par les artistes des Pays-Bas, alors nombreux en France. Sa couleur sonore, ses compositions clairement ordonnées, bien que d'un style aux accents encore très proches de l'esthétique maniériste, annoncent le XVIIe siècle.

On sait fort peu de chose de son fils Jean I Dubois (1604-1676), qui exécuta pour la chapelle de la Trinité le tableau du maître-autel, d'un style étonnant pour l'époque. On a pu en rapprocher un dessin (coll. part.), le seul connu jusqu'ici de cet artiste.

DUBOIS-PILLET Albert, peintre français

(Paris 1846 - Le Puy-en-Velay 1890).

Officier de gendarmerie, attaché depuis 1880 à la Garde républicaine de Paris, Dubois-Pillet s'est affirmé très tôt comme un peintre autodidacte. Reçu deux fois au Salon, il manifestait, avant son adhésion au Pointillisme, influencé par son ami Seurat, un naturalisme délicat (L'Enfant mort, 1881, musée du Puy, que Zola
downloadModeText.vue.download 234 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

233

décrit dans l'Oeuvre en 1886) au faire de plus en plus libre et clair (L'Atelier de l'artiste, 1884, musée de Saint-Étienne). Organisateur du Salon des indépendants dès sa fondation en 1884, invité au Salon des Vingt en 1888 et en 1890, il nous apparaît, malgré la destruction de la plupart de ses oeuvres, comme un divisionniste précieux (Paysage d'hiver, 1888, Genève, Petit Palais ; la Seine à Paris, v. 1888), attentif aux effets rares de l'atmosphère (Saint-Michel-d'Aiguilhe, effet de neige, 1889, Le Puy, musée Crozatier). Il est représenté au musée d'Orsay : la Marne à l'aube.

DUBREUIL Toussaint, peintre français

(Paris ? v. 1561 - id. 1602).

Élève de Fréminet père, Dubreuil se forma surtout à Fontainebleau près de Ruggiero de Ruggieri, avec qui il collabora au pavillon des Poêles (Histoire d'Hercule). Vers 1584 (?), il donne les dessins pour la masse de l'ordre du Saint-Esprit (Louvre). On ne connaît plus guère son oeuvre : à Fontainebleau, le pavillon des Poêles et la galerie des Chevreuils (Scènes de chasse) ont disparu ; la Galerie des cerfs, qui subsiste, a été très restaurée ; au Louvre, la Petite Galerie (gigantomachie, mythologies et portraits), qu'il peignit avec Jacques Bunel, a été anéantie dans l'incendie de 1661. Des 78 compositions mentionnées par les inventaires anciens au château de Saint-Germain-en-Laye ne subsistent que de rares fragments : 5 tableaux (Louvre : Dicé offrant un banquet à Francus, Hyante et Climène of-

frant un sacrifice à Vénus, Hyante et Climène à leur toilette ; Fontainebleau : Cybèle éveillant Morphée, Dicé ordonne à Orée de consulter les oracles) [coll. part.] et 12 dessins (Paris, Louvre et E. N. B. A. ; Rijksmuseum). Les sujets sont tirés de la Franciade de Ronsard : la décoration fut exécutée sans doute par des collaborateurs comme G. Dumée, dont on pourrait reconnaître peut-être la main dans Dicé offre un banquet à Francus (Louvre). On lui attribue de rares dessins (Narcisse) et quelques peintures (la Montée au Calvaire). Il est sans doute l'auteur du Portrait d'Henri IV acquis récemment par le musée de Fontainebleau.

Dubreuil donna aussi les cartons de la tapisserie de l'Histoire de Diane (une esquisse au Louvre, cabinet des Dessins). Il a été rarement gravé (P. Vallet : la Terre, le Feu ; P. Fatoure : Noli me tangere, Descente du Saint-Esprit). À la manière de Primatice, Dubreuil faisait peindre ses projets par des aides, surtout des Flamands. Son art est une remarquable transition entre le maniérisme de la première et de la seconde école de Fontainebleau, dont il est le représentant le plus brillant ; il annonce déjà le classicisme.

DUBUFFET Jean, peintre et sculpteur français
(Le Havre 1901 - Paris 1985).

Issu d'une famille de négociants en vins, il fait ses études au lycée du Havre, se passionne pour le dessin et s'inscrit en 1916 à l'école des beaux-arts de cette ville. À Paris, en 1918, il fréquente durant six mois l'Académie Julian, puis décide de travailler seul. Également sollicité par la littérature, la musique, les langues étrangères, Dubuffet cherche sa voie et acquiert la

conviction que l'art occidental meurt sous le foisonnement des références, plus ou moins académiques : la peinture des années vingt est, en effet, une réaction contre les audaces du début du siècle. Il se consacre donc au commerce à partir de 1925, s'installe à Bercy (1930) et ne revient à la peinture qu'en 1933. Deux ans plus tard, à la recherche d'une expression inédite, il sculpte des marionnettes et modèle des masques d'après des empreintes de visages. Il renonce pour la seconde fois à la peinture en 1937 et, seulement cinq ans plus tard, choisit définitivement une carrière artistique. Les premiers témoignages du travail de Dubuffet, entre 1920 et 1936 (dessins, portraits, études diverses), révèlent surtout un graphisme incisif et un sens aigu du caractère que voile la banalité des apparences.

Cet autodidacte quadragénaire va renou-

veler dès sa première exposition, en 1944 (gal. Drouin), le vocabulaire « figuratif », en portant simplement sur le spectacle de la vie un regard non prévenu, d'une candeur barbare (Mirobolus, Macadam et Cie, Hautes Pâtes). Aperçus du métro parisien (les Dessous de la capitale), portraits (Dhôtel nuancé d'abricot, 1947, Paris, M. N. A. M.) et nus (Corps de dames, 1950) suscitèrent tour à tour le scandale et le jugement réprobateur de presque toute la critique, en raison de la verve féroce, destructrice, qui s'y donnait cours, tout en conservant à l'image une intégrité paradoxale, de très haute tension (Fautrier araignée au front), œuvres peintes dans une gamme brune, terreuse, à l'exception de celles, d'un coloriage brutal, qui furent exécutées au Sahara (trois séjours de 1947 à 1949, notamment à El-Goléa). Mais cette production exigeait aussi un renouvellement technique, l'élection par l'artiste de matériaux insolites, peu nobles, voire « décriés » (cambouis, gravier), et le mélange de différents médiums (peinture laquée et à l'huile) afin de provoquer de fertiles rencontres. L'attention qu'il porte aux textures naturelles (vieux murs, ornières, rouilles et décrépitudes diverses) amène Dubuffet à composer d'étranges paysages « du mental », ou « texturologies » pures, monochromes et denses, d'une saturante proximité avec la matière (Sols et terrains, 1952 ; Pâtes battues, 1953), où s'impriment des signes rudimentaires, traces d'une présence humaine balbutiante et déjà tenace ; les émouvantes Petites Statues de la vie précaire (1954) – où interviennent le mâchefer, le débris d'éponge, le vieux journal, le tampon Jex – relèvent d'une quête analogue, ainsi que les « assemblages d'empreintes » (à partir de Petits Tableaux d'ailes de papillons, en 1953) ; l'on y surprend l'artiste, selon ses propres mots, en posture de « célébration » devant les témoins fossilisés d'une geste hagarde et millénaire, linéaments de rocs, poussières de feuilles. Un séjour en Auvergne (été de 1954) est à l'origine d'une suite d'études de vaches, dans laquelle la rassurante placidité inhérente au thème le cède à une turbulence grotesque et inquiétante. Après s'être adonné à des recherches lithographiques (Phénomènes, 1958), Dubuffet inventorie le thème, peu exploité jusqu'à lui, des Barbes, dont il décrit et chante les avatars avec un nos-

talgique attendrissement (la Fleur de barbe, dessins à l'encre de Chine, 1960, puis gouaches et peintures intitulées As-tu cueilli la fleur de barbe ?). Parallèles à cette déconcertante et allègre fécondité, les expositions de l'« art brut » (la première tenue à Paris en 1949) indiquent sinon les sources, du moins les voies d'expression que Dubuffet a seules, entre toutes, rete-

nues : le dessin d'enfant, ignorant qu'il dessine pour l'édification des adultes, le graffiti anonyme des murailles lépreuses, le griffonnage burlesque, obscène – révélateur d'une nostalgie fruste et lancinante – des parois de vespasiennes ou de cabines de bains publics, l'oeuvre authentiquement naïve de l'artiste involontaire (maçon, coiffeur, ébéniste), peignant, dessinant ou sculptant parce que..., celle, également, des aliénés de toutes catégories. Il est significatif qu'une des entreprises les plus cohérentes et méditées de l'art contemporain ait pour caution avouée ces différents travaux, dont les auteurs témoignent avec éclat en faveur de cet « état sauvage » du regard, superbement défini par André Breton (1928). À partir de 1962, Dubuffet a présenté en plusieurs expositions le cycle de l'Hourloupe (1967, Paris, gal. Claude Bernard et Jeanne Bucher ; 1971, id., gal. Jeanne Bucher). Il s'agit d'une mise en forme apparemment plus rationnelle que naguère, et l'expression le cède à la lecture d'une imagerie complexe, puzzle bariolé où s'inscrivent de grands motifs familiers (escaliers, cafetières, personnages au chien, bicyclette). L'artiste a ensuite appliqué la même esthétique à des projets d'architecture rompant avec le rationalisme, toujours plus ou moins en vigueur dans cette discipline, et à des sculptures réalisées en polyester (Bidon l'Esbroufe, 1967, New York, Guggenheim Museum), en époxy, en tôle peinte au polyuréthane (Don Coucoubazar, 1972-1973). Les Théâtres de mémoire (1975-1978), constitués de juxtapositions d'oeuvres antérieures démembrées, les Psycho-Sites (1981-1982), où des personnages sont isolés dans l'espace, les Mires (1984), parcours presque abstraits de lignes bleues et rouges sur fond blanc ou jaune et enfin les Non-Lieux sur fond noir présentés au M. N. A. M. en 1985 sont les principaux cycles des dix dernières années de sa vie.

Écrivain d'une verve poétique et drue, Dubuffet a donné de sa méthode le meilleur commentaire (Mémoire pour le développement de mes travaux à partir de 1952, dans « Rétrospective Jean Dubuffet », Paris 1960-1961), dans un style où la définition souvent humoristique, est toujours d'une surprenante justesse.

Le musée des Arts décoratifs de Paris a bénéficié en 1967 d'une importante donation de l'artiste (135 dessins, 21 tableaux, 6 sculptures), qui est aussi représenté au M. N. A. M. de Paris (notamment par la plus grande peinture qu'il ait réalisée : le Cours des choses, cycle des Mires, acquise en 1985) ainsi qu'au M. o. M. A. de New York. La donation Dubuffet a été présentée (Paris, M. A. D.) en 1996.

DUCCIO DI BUONINSEGNA, peintre italien
(Sienne v. 1260 - id. 1318/1319).

LE PROBLÈME DES DÉBUTS DE DUCCIO.
Le premier document qui le concerne date
downloadModeText.vue.download 235 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

234

de 1278 et porte sur la décoration de douze coffres-forts de la Commune ; l'année suivante, il est payé pour avoir peint une couverture de la « Biccherna ». Mais ces documents ne nous apprennent rien sur la première formation de l'artiste, qui, peu d'années après, prouvera sa très haute culture et le prestige dont il jouissait lorsqu'il sera chargé d'exécuter en 1285 la Maestà (Madone Rucellai) pour la compagnie des Laudesi à S. Maria Novella de Florence. Le langage savant de cette oeuvre, qui n'a que des liens insignifiants avec la vieille culture siennoise, de goût byzantin, inaugure en effet une tradition tout à fait nouvelle pour cette ville, sinon pour Florence, désormais dominée par la culture de Cimabue. C'est d'ailleurs en remarquant les rapports de Duccio avec l'art de Cimabue que la critique moderne a reconnu dans un séjour auprès du maître florentin la source de l'affranchissement de Duccio vis-à-vis de l'archaïque tradition siennoise du XIII^e siècle. Devant formuler une hypothèse plausible sur les mystérieux débuts de Duccio, certains historiens ont ainsi suggéré d'y deviner un moment d'équilibre assez instable entre plusieurs tendances : de sévères notions byzantines à l'arrière-plan, l'influence de la tendance expressive prononcée et de la technique orientale de Coppo di Marcovaldo (à Sienne en 1261), enfin les premiers reflets de l'art de Cimabue antérieur aux fresques de la basilique d'Assise. On a même supposé, de façon hypothétique, l'attribution à Duccio, v. 1280, de quelques oeuvres (Crucifix, Florence, Palazzo Vecchio et Carmine). Pour confirmer les rapports du jeune artiste avec Cimabue, on a, d'autre part, reconnu la présence de Duccio parmi les peintres qui exécutèrent, très vraisemblablement sous la direction de Cimabue, les Scènes de l'Ancien Testament dans la basilique supérieure d'Assise : les restes de la Crucifixion et l'une des figures d'Ange du transept sont les parties qui paraissent les plus convaincantes pour confirmer cette identification (Longhi), qui semble aussi fort plausible sur le plan chronologique, si l'on admet que les oeuvres en question correspondent à l'activité de Duccio durant les années qui précèdent 1285, date de la Madone Rucellai. Antérieure

est la Madone avec l'Enfant, autrefois à Crevole (Sienne, Opera del Duomo), image pathétique et d'une grande noblesse, où l'influence de Cimabue, propre à ces premières années de Duccio, est encore transposée dans l'atmosphère classicisante créée par la persistance des souvenirs byzantins.

LA « MADONE RUCELLAI ». Ces mêmes souvenirs subsistent, mais plus cachés, dans la grande Maestà (dite aussi Madone Rucellai), exécutée en 1285 pour la compagnie des laudesi (Offices), où les anciens schémas, interprétés avec une sorte de vibrante concentration intérieure, se fondent dans l'élégance de la nouvelle sensibilité gothique. La force plastique de Cimabue acquiert la légèreté propre aux ivoires sculptés ; elle se voit adoucie par un chromatisme resplendissant, plus vrai, et pourtant empreint d'un fort accent d'Antiquité classique. La Madone Rucellai marque ainsi le triomphe d'une conception classicisante du renouvellement gothique de la peinture toscane.

L'écho des courants français les plus avancés tout comme le langage florentin, qui naissait alors grâce à Giotto et qui se fondait sur une construction rationnelle de l'espace et des volumes, seront interprétés par Duccio et par ses élèves selon une élégance formelle abstraite, unissant la préciosité antiquisante des couleurs à l'harmonie des lignes et des rythmes.

On remarquera que cette première maturité stylistique de Duccio ne manqua pas d'avoir une certaine influence sur Cimabue lui-même. Le désaccord des critiques sur l'attribution à l'un ou à l'autre peintre de quelques oeuvres de signification plus grande (Madone à l'Enfant de Castelfiorentino ; Flagellation de la Frick Coll. à New York ; Maestà de l'église des Servi à Bologne) en est la preuve.

DE LA « MADONE RUCELLAI » À LA « MAESTÀ » (1285-1308). De ces années, encore proches de 1285, quelques oeuvres indiscutables de Duccio paraissent fort significatives, comme la petite Maestà (musée de Berne), la minuscule Madone des Franciscains (Sienne, P. N.) et le dessin pour le vitrail du chœur de la cathédrale de Sienne, datant de 1288 d'après les documents.

Les spécialistes, par contre, ne se sont pas encore entendus sur l'attribution à Duccio lui-même d'un certain nombre d'oeuvres : la Madone sur un trône de la Gal. Sabauda de Turin, le petit triptyque avec la Madone et l'Enfant sur un trône et des Scènes de la vie du Christ et de saint François, malheureusement

abîmé (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), le Crucifix autrefois au château de Bracciano (coll. part.), la Madone à l'Enfant de Buonconvento (Sienne), la Madone et l'Enfant, no 583 de Sienne (P. N.).

La critique retrouve l'unanimité à l'égard des oeuvres qui annoncent désormais la conclusion magistrale de la carrière de Duccio, la grande Maestà peinte pour le maître-autel de la cathédrale de Sienne. De quelques années antérieures à cette oeuvre paraissent ainsi la Madone à l'Enfant de la coll. Stoclet, à Bruxelles, le triptyque avec la Madone et deux saints de la N. G. de Londres et la Madone à l'Enfant de la G. N. de Pérouse. On reconnaît généralement quelque intervention de l'atelier dans l'exécution du polyptyque no 28 de la P. N. de Sienne et dans les triptyques, pourtant fort beaux (avec une Crucifixion sur le panneau central), du M. F. A. de Boston et de Buckingham Palace.

LA « MAESTÀ » (1308-1311). On sait qu'en 1302 Duccio avait exécuté une Maestà pour la chapelle à l'intérieur du Palazzo Pubblico. Le souvenir de cette oeuvre, auj. perdue, doit se retrouver dans de nombreuses Maestà du cercle de Duccio, dont la pensée s'y trouve certainement reflétée. Par contre, la Maestà de la cathédrale (Sienne, Opera del Duomo), pour laquelle un contrat fut rédigé le 9 octobre 1308, est conservée presque intacte dans sa mise en page grandiose.

Le tableau fut transféré solennellement de l'atelier du peintre à la cathédrale le 9 juin 1311. Il était peint sur les deux faces et complété d'une prédelle et d'un couronnement. En 1506, le tableau fut enlevé du maître-autel

de l'église, et les deux faces furent ultérieurement séparées, ce qui entraîna la dispersion de quelques panneaux de la prédelle et du couronnement, en grande partie dans plusieurs collections et musées (Londres, N. G. : New York, Frick Coll. ; Washington, N. G. ; Fort Worth, Texas, Art Center Museum ; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza).

C'est en repensant aux sources anciennes de son inspiration que Duccio composa, sur la face antérieure, la foule céleste qui entoure la Madone à l'Enfant, alors que, sur la face postérieure, il conçut, dans une succession serrée, les scènes de la Passion du Christ. Ici, mieux qu'ailleurs, on peut évaluer l'assimilation méditée et personnelle des expériences que la peinture florentine contemporaine tentait pour définir l'espace, assimilation qui prouve

l'attention détachée que Duccio portait à l'art de Giotto. L'esprit de sa peinture ne change pas pour autant ; il reste hésitant entre la nostalgie d'une civilisation aulique et sacrée et le goût d'une narration animée et dramatique propre au langage gothique et quotidien.

LA DERNIÈRE PÉRIODE. La seule oeuvre qui témoigne de la dernière période, obscure, de l'activité de Duccio (qui mourut en 1318 ou 1319) est un polyptyque avec la Madone et des saints (Sienne, P. N., no 47), où la figure de la Vierge, d'une simplicité et d'une ampleur toutes monumentales, révèle l'intelligence toujours vive du maître à l'égard d'une culture nouvelle qui, désormais, tout en le devançant, lui rend honneur.

LES ÉLÈVES DE DUCCIO. Dès 1290, Duccio, véritable fondateur de l'école siennoise, exerça une profonde influence sur un grand nombre d'artistes qui se formèrent dans son atelier, collaborant parfois à ses travaux. Parmi ses élèves les plus proches et les plus doués, on peut citer le Maître de Badia a Isola, actif certainement dès avant 1300, le Maître de Città di Castello, puis Ugolino et Segna (dont les fils Niccolò et Francesco illustrèrent, tard dans le siècle, le style « ducciesque ») ainsi que l'auteur de la remarquable Maestà de Massa Marittima. Il faut également rappeler tout ce que, à leurs débuts, des maîtres tels que Simone Martini (Maestà du Palazzo Pubblico de Sienne) et Pietro Lorenzetti (Maestà de Cortone) durent à l'exemple de Duccio.

DUCHAMP Marcel, peintre américain

d'origine française

(Blainville, Seine-Maritime, 1887 - Neuilly-sur-Seine, 1968).

Il est né dans une famille bourgeoise (son père était notaire), qui devait compter deux autres grands artistes : ses frères Jacques Villon et Raymond Duchamp-Villon. Il commence à peindre en 1902 (Chapelle de Blainville, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg), étudie à l'Académie Julian (1904-1905) et exécute des paysages et des portraits influencés par le néo-impressionnisme et par les nabis (Portrait d'Yvonne Duchamp, 1907, New York ; Maison rouge dans les pommiers, 1908, id.). Il donne aussi des vignettes, dans le style de Lautrec et des humoristes « fin de siècle », pour le Courrier français et le Rire (1905-1910), et, jusqu'en

1910, sous l'influence de Cézanne et des fauves, continue à peindre dans une manière assez moderne, sans agressivité ni audace profondes.

Cependant, à Puteaux, chez ses frères, qui fréquentent Gleizes, La Fresnaye, Kupka, il se montre bientôt attentif à la leçon du cubisme, à travers celle de la Section d'or. Sous cette influence, il exécute en 1911 des oeuvres où, aux schématisations et aux perspectives multiples du cubisme, s'ajoute une recherche personnelle du mouvement (Dulcinea, Sonate, Yvonne et Madeleine déchiquetées, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg ; Joueurs d'échecs, Paris, M. N. A. M.). Dès 1910, 1909 peut-être, Kupka exécutait des séries de figures en mouvement que Duchamp n'a pu ignorer (Paris, M. N. A. M.). Son premier Nu descendant un escalier date de 1911 (Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg) et sera suivi, en 1912, d'une série d'oeuvres capitales, consacrées à l'expression du mouvement, où Duchamp assimile la possible influence du futurisme, de la « chronophotographie » de Marey et de Kupka. Dans ces camaïeux de couleurs brunes s'opposent et s'enchevêtrent des figures immobiles et « vites », pareilles à des machines, d'où l'humour n'est pas absent (le Roi et la reine entourés de nus vites, Vierge, Mariée, Philadelphie, id.). Ces recherches sont inséparables de celles de Picabia, qui peignait, vers la même époque, des tableaux dynamiques à la limite de l'abstraction (Danses à la source, id. ; Udnie [jeune fille américaine ; danse], 1913, Paris, M. N. A. M.).

En 1913, Duchamp tourne brusquement le dos à ses recherches artistiques pour élaborer à loisir, sous forme de « notes de travail », un système tout personnel, que domine une méditation à la fois grave et farfelue sur les sciences exactes. De cette activité philosophique résultent les Stoppages-Étalon (New York, M. o. M. A.). Ces objets à demi scientifiques annoncent ses ready-mades, dont le premier, une Roue de bicyclette juchée sur un tabouret, est exécuté la même année. Suivront, entre autres, le Porte-bouteilles (id.), Apolinere enameled (1916-1917, Philadelphie, id.), L. H. O. O. Q. (1919), version moustachue de la Joconde, autant de variantes du ready-made : simple, « aidé », « rectifié », « imité », « imité-rectifié » ou « servi », selon le degré d'intervention de l'artiste dans ces éléments « tout prêts », au gré d'un hasard quelque peu sollicité par l'humour. Dans la plupart des cas, les ready-mades ori-

ginaux sont perdus. Duchamp en a généralement fait quelques versions pour des amis, et Arturo Schwarz en a édité huit exemplaires numérotés et signés en 1964. D'autre part, dès 1913, Duchamp commence à concevoir la célèbre peinture sur verre, la Mariée mise à nu par ses célibataires, même (1915-1923, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg), qui est son grand oeuvre. Il exprime dans cet étonnant monument une pure et absurde gratuité, et sa philosophie de l'amour et du désir. Selon Robert Lebel, « plan d'une machine à aimer », la Mariée, par sa disposition même (le symbole féminin dans la partie supérieure, les symboles masculins au-dessous), exprime la difficulté originelle de l'accord charnel, dans lequel la femme, par sa puissance imaginative, est tou-

jours au-delà, et l'homme, rivé par son instinct, en deçà. Les dérisoires neuf « moules mâlics », célibataires, témoignent féroce de cette impuissance (le prêtre, le livreur de grand magasin, le gendarme, le cuirassier, l'agent de police, le croque-mort, le larbin, le garçon de café, le chef de gare), tandis que la « broyeuse de chocolat », en bas, à droite, est l'image du plaisir solitaire du célibataire « qui broie son chocolat tout seul ». Une seconde version de la Mariée a été exécutée en 1961 par Duchamp et Ulf Linde (Stockholm, Moderna Museet).

Le public de l'Armory Show de 1913 a fait un succès de scandale au Nu descendant un escalier. De 1915 à 1918, en compagnie de Pica-bia, Duchamp, installé à New York, y implante ce qui sera l'esprit du mouvement dada. En 1917, Fountain, ready-made particulièrement agressif (un urinoir), suscite un scandale retentissant. En 1918, Duchamp exécute sa toute dernière toile, dont le titre, Tu m' (New Haven, Yale University Art Gal.), est un adieu significatif à l'art. Invité au Salon dada à Paris en juin 1920, il répond par un télégramme : « Pode bal ». Entre Paris et New York, il va désormais se consacrer au « grand verre » de la Mariée, à une parcimonieuse « production » de machines s'insérant dans une série d'expériences sur la perception du relief (Rotative plaque verre [Optique de précision], 1920, New Haven, Yale University Art Gal.) et surtout au jeu d'échecs, sa passion, qu'il enseignera pour vivre. Cependant sa gloire grandit ; les surréalistes le considèrent comme un des leurs ; ils célèbrent sa rupture avec l'art et son choix de l'expérience vécue, diffusant bruyamment ses propos, dont Duchamp n'est pourtant guère prodigue. Plus que son oeuvre, sa vie est donnée comme un exemple de parfaite rigueur morale. On reconnaît dans ses objets absurdes l'authentique poésie de l'« humour noir » et derrière ses thèmes

une métaphysique cohérente. Tant de ferveur et d'ingéniosité ne détourna d'ailleurs pas Duchamp de la vie qu'il s'était choisie. Malgré son constant appui au surréalisme, il ne revint jamais sur ses postulats. En 1938 avait paru la première édition de la Boîte en valise contenant, sous forme miniaturisée, ses principales oeuvres. À partir de 1946, Duchamp commence d'élaborer, dans le plus grand secret, un environnement (Étant donnés : 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage) qu'il n'achèvera qu'en 1966 et qui ne sera dévoilé au Museum of Art de Philadelphie qu'un an après sa mort. Cette oeuvre reprend les thèmes essentiels du Grand Verre, mais en les traitant de la manière la plus illusionniste possible. Le spectateur se voit obligé de devenir voyeur en collant son oeil au trou pratiqué dans une vieille porte et découvre alors un corps de femme étendu sur des branchages, les jambes largement écartées, et tenant dans sa main gauche un bec Auer, se détachant sur un fond de paysage avec cascade. En 1967-1968, l'artiste a pourtant exécuté des dessins et des gravures d'un érotisme humoristique, composés de détails d'oeuvres célèbres : le Baiser, le Bain turc, la Femme aux bas blancs

de Courbet ; d'autres reprennent le thème de la Mariée ou celui de l'amour.

Duchamp a adopté un mode d'existence voué à l'exercice de la première vertu philosophique : la liberté. Presque tout son oeuvre est réuni au Museum of Art de Philadelphie grâce au legs Arensberg, fait en 1950. Le Museum Ludwig de Cologne organisa une importante exposition rétrospective de son oeuvre en 1984 et le Palazzo Grassi, Venise, en 1993.

DUCK Jacob, peintre néerlandais

(Utrecht v. 1600 - La Haye apr. 1660).

Peintre de genre, il est élève de Droochsloot, et maître de la gilde des peintres d'Utrecht en 1630 et 1632 ; en 1656, il s'installe à La Haye et y restera jusqu'à sa mort. Il a peint des scènes de corps de garde : Écurie avec soldats (Rijksmuseum), Soldats dans une grange (Ermitage), Soldats jouant aux cartes (Munich, Alte Pin.), le Dépôt du butin (Louvre), le Corps de garde (Stuttgart, Staatsgal.) et des scènes de la vie bourgeoise : Réunion musicale et dansante (Munich, Alte Pin.), le Divertissement musical (Dresde, Gg), dans un style précis et délicat, attaché à la description des étoffes et des objets, et un coloris discret et raffiné nettement influencés par Pieter Codde.

DUCREUX Joseph, peintre français

(Nancy 1735 - Paris 1802).

Installé à Paris en 1760, voyageant à Londres (1764 et 1791-1793) et à Vienne, où il séjourna quelques années à partir de 1769 (copie à Versailles du portrait de Marie-Antoinette par Charpentier), il devint premier peintre de la reine. Ce fut un portraitiste incisif, comme en témoignent ses Autoportraits (1784, musée de Rouen ; Paris, Louvre et musée Jacquemart-André), très expressifs, souvent grimaçants, où il se figure parfois riant aux éclats, baillant ou se montrant du doigt. Comme son maître La Tour, il porte tout son intérêt sur le visage humain, qu'il veut vivant, voire spirituel (un Bénédictin, 1790, pastel au musée de Chartres) ; le refus des accessoires et un métier vigoureux lui permettent de rendre très émouvante l'effigie de ses modèles, même officiels (Louis XVI, Paris, musée Carnavalet). Ducreux exécuta aussi des miniatures pour des tabatières (Louvre).

DUECENTO.

Terme italien désignant le XIIIe siècle.

DUFRENE François, peintre français

(Paris 1930 - id. 1982).

Tout l'oeuvre de Dufrène a été réalisé sous le signe de l'obsession du langage, de la lettre, du mot et de sa transcription plastique : de 1946 à 1953, Dufrène est membre du mouvement lettriste, d'abord proche d'Isidore Isou, puis de Wolman et de Debord dans l'Internationale lettriste. En 1953, il donne des « crirythmes ultra-lettristes », sortes d'improvisations enregistrées, sons automatiques nés de la gorge et du souffle. Mais ce sont les premiers dessous d'affiches (la Golonne fantôme), réalisés en 1957, après la rencontre avec Hains et Villeglé en 1954, qui constituent le principal apport plastique de Dufrène : ils sont présentés au

downloadModeText.vue.download 237 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

236

public pour la première fois lors de la première Biennale de Paris, en 1959. Abandonnant à Hains et Villeglé l'endroit des affiches, Dufrène exploite les possibilités formelles des envers, où, par la technique du grattage, l'artiste laisse apparaître certaines lettres (Encore, 1965), des images fantomatiques presque effacées parmi les lambeaux de papiers collés (le Pop ? Tintin ?,

1961, la Demi-Soeur de l'inconnue, 1961) ou ne laisse subsister la moindre parcelle d'écrits ou d'images déchiffrables (Le Décor de l'envers, 1960). En 1960, il signe la déclaration constitutive du groupe des Nouveaux Réalistes et participe aux activités collectives de celui-ci. Ses dessins d'affiches sont présentés dans des expositions personnelles : les Archi-Made, 1963, ou le Monumental, 1964, gal. J., série de panneaux formant l'image de ce mot découpé dans des dessous d'affiches. Parallèlement, il participe à des happenings (Meredith's blues dans la Catastrophe, happening de Jean-Jacques Lebel, Paris, 1962) ainsi qu'à la manifestation Fluxus festum fluxorum, Paris, 1962. Après avoir organisé en 1960 le premier panorama de poésie phonétique, il continue à produire de nombreuses poésies sonores, dont il avait donné, dès 1958, un exemple avec Tombeau de Pierre Larousse : en 1964, les Comptines ; en 1972, le Poème des mots carrés, réalisé au Centre Georges-Pompidou en 1977, expérimentation d'un système de progression arbitraire de syllabes dont une transcription visuelle est présentée gal. Raph en 1977. En 1973, il expose des stencils et des dessous de stencils (Paris, gal. Weiller) et il crée ses premières bibliothèques en ouate de cellulose. De 1979 à 1982, il participe à Polyphonie à l'American Center de Paris et en 1980, aux rencontres internationales de poésie sonore au Centre Georges-Pompidou. Une première anthologie de textes sonores est enregistrée en 1981 (Crirythme exprès). Les musées des Sables-d'Olonne, de Nemours et de Villeneuve-d'Ascq lui ont consacré une rétrospective en 1988. Son oeuvre est représenté aux musées de Nice et de Toulon.

DUFRESNOY Charles-Alphonse,

peintre et théoricien français

(Paris 1611 - Villiers-le-Bel, auj. Val-d'Oise, 1668). Élève de Perrier et de Vouet, Dufresnoy partit en 1633 pour Rome, où il devait se lier d'une amitié durable avec Pierre Mignard. En 1655, il regagne Paris après un séjour de dix-huit mois à Venise. Sa Sainte Marguerite peinte pour l'église homonyme à Paris (1656, auj. au musée d'Évreux ; dessin préparatoire à l'Alberтина de Vienne), qui est un des rares tableaux de l'artiste parvenu jusqu'à nous, réinterprète celle de Raphaël (Louvre) dans un style qui doit autant à Mignard qu'au Dominiquin. Mais les 2 tableaux de Potsdam (Sans-Souci), Vénus à Cythère et Vénus et les Amours (1647), détruits pendant la dernière guerre, s'ils doivent beaucoup à Poussin, étaient des oeuvres de belle qualité, d'un classicisme qui évoque l'Albane. Dufresnoy est l'auteur notamment d'une Mort

de Lucrèce (Kassel), d'une Mort de Socrate (Offices) et d'un Renaud quittant Armide (coll. part.). Nombre de ses dessins passèrent longtemps pour des oeuvres de Poussin, artiste

dont il exploite souvent les inventions ; ils ont été regroupés en 1994 sous le nom provisoire de « Maître de Stockholm ». Le théoricien (De arte graphica, paru en 1668 dans la traduction française de Roger de Piles, augmentée des remarques de ce dernier) joua un rôle capital dans l'élaboration de la critique d'art en France au XVIIe siècle.

DUFY Raoul, peintre français

(Le Havre 1877 - Forcalquier 1953).

Son enfance se passe au Havre, dans une famille très musicienne, ce qui expliquera le choix de nombreux thèmes de son oeuvre. Dès quatorze ans, il doit travailler dans une maison d'importation, mais suit, à partir de 1892, les cours du soir du peintre Lhuillier à l'école municipale des beaux-arts du Havre, où il rencontre Othon Friesz. Ses premières admirations vont à Boudin, découvert au musée local, et à Delacroix, dont la Justice de Trajan (musée de Rouen) lui « fut une révélation et certainement une des impressions les plus violentes » de sa vie. En 1900, trois ans après Friesz, Dufy obtient une bourse municipale pour aller travailler à Paris. Inscrit à l'E. N. B. A. (atelier Bonnat), il s'intéresse surtout aux impressionnistes, en particulier à Manet, Monet, Pissarro, qui l'influencent, et aux postimpressionnistes, surtout à Lautrec, dont le trait incisif l'enthousiasme. Il commence à obtenir un certain succès, que son nouveau style, de 1904 à 1906 environ, va provisoirement éclipser. Pendant cette période, Dufy et son ami Marquet travaillent, côte à côte et dans des styles voisins, à Fécamp, à Trouville et au Havre. La Rue pavoisée et les Affiches à Trouville (1906, Paris, M. N. A. M.) sont, par la touche, la couleur et les thèmes, des toiles fauves, mais d'une sensibilité encore impressionniste. Dufy date lui-même de 1905, avec la découverte au Salon d'automne de Luxe, calme et volupté, de Matisse, sa propre évolution vers une peinture nouvelle : « Le réalisme impressionniste perdit pour moi son charme, à la contemplation du miracle de l'imagination traduite dans le dessin et la couleur. » Jeanne dans les fleurs (1907, musée du Havre) trahit une nette influence de Matisse ; puis la grande rétrospective Cézanne (1907), le voyage fait avec Braque à l'Estaque l'année suivante renforcent chez lui un besoin de structure qui ne l'entraîne pourtant pas jusqu'au cubisme (Arbres à l'Estaque, 1908, Paris, M. N. A. M.). La grande

vivacité de couleurs jointe à un graphisme net de la Dame en rose (1908, id.) fait également penser à Van Gogh et n'est pas sans évoquer l'expressionnisme allemand, vraiment connu de l'artiste l'année suivante au cours du voyage fait avec Friesz à Munich. Autour de 1909, l'art de Dufy s'allège, s'empreint de grâce et d'humour, avec déjà quelque agrément décoratif dans l'agencement des taches et des silhouettes (le Bois de Boulogne, 1909, musée de Nice ; le Jardin abandonné, 1913, Paris, M. N. A. M.).

Après avoir illustré de bois gravés plusieurs livres de ses amis poètes (Bestiaire d'Orphée d'Apollinaire, 1910), Dufy s'intéresse à l'art décoratif ; il fonde avec l'aide du couturier Paul Poiret (1911) une entreprise de décoration de textiles, dessine des tissus (de 1912 à 1930)

pour la maison Bianchini-Ferrier. Une exposition au musée de Lyon, en 1999, a remis à l'honneur cet aspect de son oeuvre. En 1920, il exécute avec Fauconnet les décors du Boeuf sur le toit (texte de J. Cocteau, musique de D. Milhaud) ; enfin, il s'affirme décorateur autant que peintre en exposant régulièrement, à partir de 1921, au Salon des artistes décorateurs, en exécutant des fontaines et des projets de piscines avec le céramiste Artigas ou en décorant (1925) les trois célèbres péniches de Poiret : Amours, Délices et Orgues, et en fournissant des cartons pour la manufacture de Beauvais (mobilier, Paris, 1926-1927).

Après la guerre, à partir des grandes compositions de Vence en 1919 (musées de Chicago et de Nice), la peinture de Dufy s'épanouit dans son style définitif. Il superpose désormais, selon une formule à laquelle il restera attaché, un dessin vif, baroquisant et comme « bouclé » d'arabesques, à des « plages » de couleurs pures délimitées avec un arbitraire apparent, le trait et la couleur étant parfaitement autonomes. D'où le choix des thèmes où il peut opposer un fourmillement mouvementé, traduit par le graphisme, à une unité ambiante assurée par ses aplats de couleurs vives : tout ce qui est mouvement ponctué sur un espace calme, pelouse, plan d'eau, canotiers sur la Marne (Fête nautique au Havre, 1925, musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; Nogent, pont rose et chemin de fer, v. 1933, musée du Havre), champ de courses (Courses à Epsom, v. 1935, musée d'Art moderne de la Ville de Paris). Dufy fut, entre les deux guerres, le « reporter » visuel amusé des spectacles offerts par un monde pacifié et jouisseur, tantôt naturel (champs de blé, moutonnement des vagues), tantôt mondain (plages, régates, ports, salle de concert).

Après la guerre, il abandonne la gravure sur bois pour la lithographie et pratique de plus en plus l'aquarelle ; en 1935, il adopte un nouveau médium : les couleurs mises au point par le chimiste Maroger, qui lui permettent d'obtenir la légèreté et la fraîcheur de l'aquarelle. L'aboutissement de ces années de recherches décoratives est, en 1937, la Fée Électricité, décoration gigantesque pour un pavillon de l'Exposition internationale, où la fantaisie dans le détail, imprévue dans un sujet sévère, se tempère de rigueur dans la composition générale (musée d'Art moderne de la Ville de Paris).

À la fin de sa vie, Dufy tend vers un plus grand dépouillement, où son enjouement s'enrichit d'une intensité nouvelle : la série des Ateliers (1942), des toiles presque monochromes (la Console jaune, 1947 ; le Violon rouge, 1948). En 1952, un an avant sa mort, il reçoit le Grand Prix international de peinture à la XXVIe Biennale de Venise. On ne saurait omettre dans sa longue carrière ce qui, pour beaucoup, semble constituer le meilleur de son oeuvre : ses dessins à la plume et au crayon gras, où se déploient sa fermeté, sa concision,

downloadModeText.vue.download 238 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

237

sa vivacité et son humour (un grand nombre au M. N. A. M. de Paris).

DUGHET Gaspard

(dit le Guaspre Poussin), peintre français

(Rome 1615 - id. 1675).

Longtemps méconnu, Dughet a bénéficié depuis quelques années des recherches de plusieurs historiens d'art qui ont permis de mieux connaître sa carrière et de mieux saisir son évolution et sa personnalité. Sa soeur, Anne Dughet, épouse Poussin, présent à Rome en 1630. Gaspard Dughet partagera de 1631 à 1635 le domicile de son beau-frère, qui, sans doute, l'initia à la peinture et, voyant la passion du jeune homme pour la nature et la chasse, l'orienta vers l'étude du paysage. L'année 1635 est occupée par plusieurs voyages (Milan, Pérouse). Dughet ne tarde pas à travailler pour les personnages les plus haut placés (ambassadeur d'Espagne près du Saint Siège, Grand duc de Toscane) et à jouir d'une flatteuse réputation. Hormis de nouveaux séjours à Pérouse et à Florence, puis à Naples, en 1642-1644, il partage

désormais sa vie entre Rome, Tivoli et Frascati. En 1645, il entreprend pour les Carmes de Rome les fresques de S. Martino ai Monti, où il atteint à une grande noblesse. Puis il travaille au Palais Doria-Pamphili vers 1650 (nombreuses oeuvres conservées), auquel succèdent diverses réalisations dans plusieurs grandes demeures et enfin les fresques du palais Colonna en 1667-1668, qui marquent l'apogée de la décoration murale de l'artiste. Parallèlement à cette activité, il multiplie les tableaux de chevalet. Dès le début de sa carrière, qu'il convient, semble-t-il, d'identifier avec celle du « Maître au bouleau argenté », Dughet s'affirme comme un paysagiste original et novateur à la suite des grands précurseurs bolonais et aux côtés d'un Poussin ou d'un Claude Lorrain. Il a su exploiter toutes les ressources du genre, utilisant tour à tour toutes les techniques : huile, tempera, gouache, fresque, ainsi qu'une admirable suite de dessins, soit à la pierre noire (Düsseldorf), soit au lavis (ceux-ci fréquemment confondus avec ceux de son beau-frère).

À l'influence de Titien, prépondérante au début, vient bientôt s'ajouter celle des Nordiques, qui répond à la sensibilité de Dughet aux variations du temps et des saisons et à son sentiment épique de la nature, qui trouve un moyen d'expression privilégié dans les tempêtes dont le premier exemple apparaît dans les fresques du palais Muti Bussi à Rome vers 1635-1637. La simplicité des premiers paysages laisse supposer la transcription de sites réels. Puis l'intervention de la raison organisera ces données en des compositions plus rigoureuses sans cesser de laisser leur part à l'imagination et à l'observation. En même temps, les formes deviennent plus mouvementées et les frondaisons s'épaississent tandis que s'affine l'expression des jeux de la lumière, sans doute sous l'influence de Claude Lorrain. Si Dughet parvient à un dépouillement relatif dans ses dernières oeuvres, jamais il ne renoncera à un certain romantisme qui l'apparente à Salvator Rosa (1615-1673), auquel on l'a souvent comparé, et qui lui donne une place à part parmi

les paysagistes du XVIIe siècle. Ses oeuvres seront fréquemment imitées et recherchées, particulièrement des « connaisseurs » anglais du XVIIIe s., ce qui explique leur abondance dans les collections et les musées britanniques (Oxford, Liverpool, Londres).

DUJARDIN Karel, peintre néerlandais

(Amsterdam 1621/1622 - Venise 1678).

Fils du peintre Guiliam Du Gardin, il fut pro-

bablement élève de Berchem à Haarlem. Il vécut à Amsterdam de 1650 à 1655, à La Haye de 1656 à 1658, puis de nouveau à Amsterdam. En 1675, l'artiste se rend en Italie, en passant par Tanger. Trois ans plus tard, il meurt à Venise. La représentation du paysage méridional tient une grande place dans son oeuvre, ce qui laisse à penser que Dujardin fit un premier voyage en Italie, entre 1640 et 1650 (on le retrouve à Paris en 1650). De cette période datent quelques bambochades et un certain nombre de paysages où figurent des bergers et des animaux. L'exécution de ces oeuvres est encore un peu maladroite et fait songer à la technique de Pieter Van Laer et de Nicolaes Berchem.

Ce n'est qu'après 1650 que l'artiste réussit à peindre, dans un style très personnel, des paysages pastoraux d'une haute qualité artistique. Dans ces peintures, quelques vaches, des moutons et des paysans (parfois la figure fait même complètement défaut) sont groupés au pied d'une colline ou de quelques arbres, de façon apparemment très simple, mais en réalité avec un raffinement extrême qui unit à un parfait naturel un équilibre harmonieux : Paysage à la cascade (1655, Louvre). La façon dont Dujardin exprime la matière et la profondeur témoigne d'une technique minutieuse, qui pourtant ne dégénère jamais en froideur. Le soleil et la chaleur sont suggérés à l'aide de couleurs brillantes et de contrastes marqués d'ombre et de lumière. Pour ce style très personnel, Dujardin s'est inspiré tout particulièrement de Paulus Potter (pour les thèmes et les techniques) et de Jan Asselijn (pour les jeux de lumière raffinés). À son tour, Dujardin a exercé une grande influence sur Adriaen Van de Velde.

À partir de 1658 env., le peintre recherche une composition plutôt monumentale, ne comportant que quelques grandes parties. Les figures, plus grandes par rapport à la surface de la toile, sont réunies en groupes compacts et placées au premier plan. On peut constater la même recherche du monumental dans quelques paysages qui datent de cette période et dont émane un effet de grande profondeur, grâce aux petites dimensions données aux figures « de diamant » (Cambridge, Fitzwilliam Museum). On retrouve également cette recherche dans les représentations religieuses et mythologiques que Dujardin peint à cette époque et d'où se dégage parfois une véritable émotion dramatique : la Conversion de saint Paul (1662, Londres, N. G.). Puis son oeuvre perd en intensité, jusqu'en 1675 environ où un deuxième séjour en Italie l'inspire de nouveau. Il exécute alors, au cours des trois dernières années de sa vie, un certain nombre de vues

de la campagne romaine d'une facture large et empâtée ; ces toiles révèlent un style nouveau,

inspiré de la peinture de paysage italienne, où les teintes sombres et brunes dominant, avec quelques taches de couleurs vives (Passage du gué, v. 1675, Paris, Inst. néerlandais). Dujardin a peint non seulement des paysages et des tableaux d'histoire, mais aussi quelques portraits (un exemple de petites dimensions au Louvre, daté 1657). Il est également l'auteur d'un certain nombre de gravures, qui témoignent d'une technique subtile du clair-obscur.

DUMONSTIER ou DUMOÛTIER ou

DUMOUSTIER (les), peintres français.

Jean, enlumineur rouennais, est l'ancêtre de cette dynastie qui ne compte pas moins de onze artistes. Les travaux de J. Guiffrey, d'E. Moreau-Nélaton et de L. Dimier, ont permis d'éclairer les biographies et les oeuvres des plus célèbres d'entre eux.

Geoffroy († Paris 1573), enlumineur de François Ier et d'Henri II, fils de Jean, est mentionné dans les comptes à Fontainebleau de 1537 à 1540. Geoffroy est, en 1570, maître peintre à Paris. On peut lui attribuer une vingtaine de gravures, très remarquables, dans le style de Rosso, et quelques dessins pour des vitraux ou des gravures (Paris : Louvre, E. N. B. A., B. N.). Il eut trois fils peintres : Étienne, Pierre et Cosme.

Étienne (? v. 1540 - Paris 1603), peintre et valet de chambre du roi en 1669, fut envoyé à Vienne par Catherine de Médicis au service de Maximilien II, ce qui prouve combien il était estimé. Grâce à une lettre signée et aux inscriptions de certains dessins, on a pu établir un catalogue de son oeuvre de talentueux dessinateur (Mayenne, le chef de la Ligue, Paris, B. N.).

Pierre († Paris 1625) est peintre et valet de chambre du roi en 1583-1584, et peintre de la reine mère en 1586. Son oeuvre a été reconstituée à partir de quelques dessins signés et de portraits gravés d'après lui (le Duc d'Aiguillon, fils de Mayenne, 1594-1595, musée de Bayonne). Pierre dessina aux trois crayons et fut très célèbre.

Cosme († Rouen 1605) fut, en 1581-1582, au service de Marguerite de Navarre à Nérac et peintre du roi en 1583-1584, puis de la reine en 1586-1587. Mariette lui attribue quelques gravures datées (1543 et 1547).

Daniel (? 1576 - ? 1646), fils légitimé en 1577 de Cosme, fut célèbre pour ses collections de curiosités, ses vers et sa faconde désinvolte. Il est en 1601 peintre du dauphin, en 1602 peintre et valet de chambre du roi. Il eut un grand succès, et l'on connaît de lui de nombreux dessins d'une qualité inégale, mais toujours d'une grande sincérité d'observation (Portrait présumé du chancelier Brulard de Sillery, Louvre) et parfois d'un style remarquable (Françoise Hésèque, 1633, Paris, B. N.). Les Dumonstier avaient mis à la mode le portrait dessiné aux trois crayons, qui cherchait à rivaliser avec la peinture et qui connut un grand succès. Par comparaison avec les dessins certains des Dumonstier, on leur a aussi attribué quelques

downloadModeText.vue.download 239 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

238

peintures : ils furent, cependant, surtout célèbres comme dessinateurs.

Pierre II (? v. 1585 - ? 1656), fils d'Étienne, fut, en 1618, peintre et valet de chambre du roi. Il voyagea en Flandre et séjourna en Italie, sans doute à partir de 1623, comme le montrent des inscriptions sur ses dessins. En 1625, il est à Turin, puis à Rome, où il réside sans doute jusqu'à sa mort. C'est un dessinateur élégant : Portrait présumé d'Henri Lavardin-Beaumanoir (1618, Paris, B. N.).

DUNOYER DE SEGONZAC André,

peintre français

(Boussy-Saint-Antoine, Essonne, 1884 - Paris

1974).

Après des études classiques, il est en 1907 élève de L. O. Merson, puis de J.-P. Laurens, fréquente l'Académie La Palette à Montparnasse, fait la connaissance de L. A. Moreau et de Boussingault, avec lequel il partage un atelier en 1906. Ses premiers dessins sont publiés en 1908-1909 dans la Grande Revue et le Témoin, et il expose en 1910, gal. Barbazanges, avec Moreau et Boussingault. À peu près indifférent aux révolutions esthétiques contemporaines, il entreprit, avec Boussingault et Moreau, de ressusciter le réalisme de Courbet en exécutant des natures mortes, des nus, des scènes de genre et des paysages sombres, dans une pâte

épaisse et maçonnée (les Buveurs, 1910, Paris, M. N. A. M.). Il prend part en outre à l'activité mondaine des années qui précèdent la guerre, s'intéresse au sport (la boxe) et à la danse (dessins des Ballets d'Isadora Duncan, 1910 ; les Boxeurs, 1911), et le couturier Paul Poiret devient son premier amateur. Mobilisé, il exécute de nombreux dessins de guerre, précieux pour leur valeur documentaire (Paris, musée de la Guerre). Hostile à toute théorie, il apparaît, après 1918, comme le principal représentant du réalisme traditionnel. Dans son abondante production, les peintures (scènes des bords de la Marne, nus, natures mortes, paysages), d'un métier souvent monotone, ne représentent pas le meilleur. Segonzac s'est en revanche imposé par ses dessins et ses aquarelles (paysages méridionaux) et surtout par ses eaux-fortes, à partir de 1919 : Paysages du Morin, 1923 ; ill. pour les Croix de bois de Dorgelès (1921), le Tableau de la boxe de Tristan Bernard (1922), Bubu de Montparnasse de C.-L. Philippe, les Géorgiques (1947). Le M. N. A. M. de Paris conserve un nombre important de ses oeuvres.

DUPARC Françoise, peintre français

(Murcie, Espagne, 1726 - Marseille 1778 ?)

Fille du sculpteur Albert Duparc, elle fut élève de J.-B. Van Loo (1742-1745), séjourna à Londres (1763-1766) et fut reçue à l'Académie de Marseille (1776). Les 4 tableaux qu'elle légua à cette ville, seul témoignage subsistant de son oeuvre, sont une réplique aimable, par un artiste contemporain de Greuze, de la gravité de l'art de Louis Le Nain (la Ravaudeuse, Homme à la besace, Marchande de tisane, Vieille Femme, musée de Marseille) ; le naturel sensible de ses personnages fortement éclair-

rés, l'absence d'accessoires et le métier large et nourri ont souvent rappelé l'oeuvre de Chardin.

DUPLESSIS Joseph-Siffred ou Siffrein,

peintre français

(Carpentras 1725 - Versailles 1802).

Il passa quatre ans à Rome (1745-1749), vécut à Paris (1752-1792), puis à Versailles (1796), exécutant en même temps des tableaux religieux (Invention de la croix, cathédrale de Carpentras) et des décorations pour sa ville natale (Paysages en camaïeu évoquant l'art de J. Ver-net, hôpital de Carpentras). Il dressa l'inventaire des objets d'art du district de sa ville natale (1792-1795), puis fut conservateur de Versailles (1796-1802), restaurant de nombreux tableaux

de Jouvenet et de Le Sueur (Vie de saint Bruno). Reçu à l'Académie en 1774 (portraits d'Allegrain et de Vien, Louvre), il devint un portraitiste en vogue à la Cour (Necker, 1781, coll. d'Haussonville), sensible comme Roslin à l'effet des accessoires (Madame Lenoir, Louvre ; Madame Fréret-Déricourt, musée de Kansas City), mais plus attentif à la physionomie de ses modèles (Gluck, 1775, Vienne, K. M. ; Chabanon, 1785, musée d'Orléans ; Augustin de Saint-Aubin, 1787, Chapel Hill, North Carolina, W. H. Ackland Memorial Center), d'une intensité parfois surprenante (Péru, musée de Carpentras). Jugé démodé sous la Révolution, il cesse peu à peu de peindre et meurt dans l'oubli. Il est représenté dans les musées de Carpentras, Amiens, Avignon, Bayeux, Douai, Montauban, Perpignan.

DUPRÉ Jules, peintre français

(Nantes 1811 - L'Isle-Adam 1889).

Il débuta comme décorateur de porcelaine dans la fabrique de son père. Après un bref passage dans l'atelier du paysagiste Diébolt, il préféra peindre seul, plantant son chevalet sur le motif. Peu après son premier Salon (1831), il connut Théodore Rousseau et travailla avec lui en si étroite liaison qu'il est difficile de discerner la part d'influence que l'un exerça sur l'autre. Ils parcoururent la France, peignant côte à côte jusqu'à ce que leur amitié sombrât, en 1849. La Vanne (1846, Louvre), une des œuvres maîtresses de Dupré, est l'exemple le plus concret de cette association. Il fut également frappé par les paysagistes anglais (Constable) découverts à Londres en 1834 et par les Néerlandais du XVII^e s., qu'il démarqua (l'Abreuvoir, 1836, musée de Reims ; Sur la route, 1856, Chicago, Art Inst.). Dupré fut un homme de contradiction. Bien qu'il fût l'un des artistes les plus représentatifs de l'école de Barbizon, il n'y vint qu'accidentellement et, à l'opposé de ses émules, son romantisme s'accrut avec le temps. Dans ses dernières œuvres, souvent inspirées par les côtes de la mer du Nord, il fit preuve d'un emportement dans la touche et d'un lyrisme oubliés des contemporains (la Pointe des dunes, v. 1875, Glasgow, Art Gal.). Il a également laissé de belles eaux-fortes. Il est particulièrement bien représenté au Louvre par une série de 25 tableaux, ainsi qu'au musée Mesdag de La

Haye (7 œuvres), à celui de Reims et à Chicago (Art Inst.).

Son frère, Victor (1816-1879), fut son élève. Il laissa des paysages très proches des siens, sans atteindre pourtant à son autorité.

DUPUIS Pierre, peintre français

(Montfort-l'Amaury, Yvelines, 1610 - Paris 1682).
Réputé de son vivant pour ses natures mortes
(l'Académie lui avait ouvert ses portes en
1665), Dupuis a laissé dans ce genre quelques-
unes des plus solides et sobres compositions
du XVIIe s. (musées de La Fère, de Strasbourg ;
très beaux exemples au Louvre). Un panier
plein de fruits, posé sur un entablement de
pierre, lui suffit pour créer cette mystérieuse
et sévère poésie que notre époque apprécie
tant.

DURAMEAU Louis, peintre français

(Paris 1733 - Versailles 1796).

Il fut élève de Jean-Baptiste Pierre. Pension-
naire à l'Académie de France à Rome (1761-
1764), agréé en 1766 (2 toiles à Paris, église
Saint-Nicolas-du-Chardonnet, peintes sous
l'influence de Deshayes et des Bolonais du
XVIIe s.), il fut reçu à l'Académie (l'Été, 1775,
Louvre). Ses décorations rappellent l'art de Na-
toire (Apollon couronnant les Arts, plafond de
l'Opéra de Versailles, 1769), mais ses esquisses,
très libres, et ses tableaux à sujets d'histoire de
France sont de bons témoins de l'évolution de
l'art du temps (Saint Louis lavant les pieds des
pauvres, 1773, Paris, chapelle de l'École mili-
taire ; la Contenance de Bayard et son esquisse,
1777, musée de Grenoble). Il a pratiqué le des-
sin au crayon noir, à l'estompe et à la craie dans
une technique qui annonce celle de Prud'hon
(Paris, bibl. de l'E. N. B. A. ; ses dessins certains
sont d'ailleurs rares).

DÜRER Albrecht, peintre allemand

(Nuremberg 1471 - id. 1528).

Universelle par sa signification et par l'étendue
de sa portée, l'oeuvre de Dürer s'inscrit histo-
riquement à l'intérieur d'un processus culturel
et social de mutation, au moment de transition
décisive entre la société médiévale et l'univer-
salisme bourgeois, ouvert, au moins pour une
élite, à l'idéalisme de la Renaissance italienne.
Or, cette évolution, qui avait été, au sud des
Alpes, le fruit d'une maturation régulière et
progressive, prit, dans les pays germaniques,
le caractère d'un affrontement intellectuel et
politique violent dont on ne voyait la solution
que dans une série de ruptures radicales avec
le passé. C'est au coeur de ces conflits, dont
la Réforme et la guerre des paysans seront les
moments forts, que Dürer réalise la synthèse,
pratiquement unique dans l'histoire de l'art,

des principes de la Renaissance et d'un langage plastique très élaboré, croisement complexe d'influences rhénanes et néerlandaises. Ainsi, non sans ambiguïté, il demeure l'ultime représentant de la génération gothique flamboyante dont il est issu, tandis qu'il projette sur son temps et dans l'avenir le génie humaniste d'une

downloadModeText.vue.download 240 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

239

pensée qui le définit comme « le premier artiste moderne du nord des Alpes » (L. Grote).

ANNÉES DE FORMATION. La famille Dürer était originaire de Hongrie, où le grand-père d'Albrecht, puis son père avaient pratiqué le métier d'orfèvre ; celui-ci, après un séjour aux Pays-Bas, s'était fixé en 1455 à Nuremberg. Selon toute vraisemblance, c'est dans la tradition artisanale de l'atelier paternel que le jeune Dürer acquit les premiers éléments de sa formation. Apprentissage capital pour le développement ultérieur de l'artiste comme dessinateur et graveur. C'est en effet son oeuvre graphique qui, plus que sa peinture, dont le volume demeure assez restreint, lui valut de son vivant un renom international, tandis qu'au XVI^e s. l'Europe entière copia ses innombrables dessins, bois et cuivres gravés. Le premier témoignage artistique que nous conservons de lui, un Autoportrait à la pointe d'argent (1484, Albertina), apporte d'ailleurs l'éclatante démonstration de sa précocité dans ces techniques. En 1486, après avoir difficilement fléchi la volonté de son père, Dürer commence son apprentissage de peintre dans l'atelier de Michael Wolgemut, disciple de Hans Pleydenwurff, qui avait été l'un des propagateurs de l'art des Pays-Bas à Nuremberg. Les quelques peintures que le jeune Albrecht réalise à ce moment, quoique exécutées dans un sens plutôt décoratif, portent la marque du style monumental de son maître (le Cimetière de Saint-Jean, aquarelle et gouache, v. 1489, musée de Brême).

COMPAGNONNAGE. Au printemps de 1490, son apprentissage terminé, Dürer quitte Nuremberg pour effectuer un tour de compagnon de quatre années. Les informations faisant défaut, nous ne pouvons qu'émettre des hypothèses sur les étapes de ce voyage. E. Panofsky suggère que le jeune maître dut hésiter entre Colmar, d'où rayonnait l'oeuvre de Schongauer, et la région de Francfort et de Mayence, où, semble-t-il, travaillait le non moins célèbre mais mystérieux « Maître du

Livre de raison ». Cependant, l'interprétation des documents et l'analyse stylistique des oeuvres de cette époque (influence de Gérard de Saint-Jean et de Dirk Bouts) laissent entendre que Dürer aurait poursuivi son périple jusqu'aux Pays-Bas pour y étudier les oeuvres de ceux dans la tradition desquels il avait été éduqué : Van Eyck et Van der Weyden. Il revient sur ses pas au printemps de 1492 et s'arrête à Colmar, où on lui apprend la mort de Martin Schongauer, survenue l'année précédente. Le peintre est cependant recommandé à Georg Schongauer, frère de Martin, qui vit à Bâle. Là, grâce également aux recommandations de son parrain, le célèbre éditeur Anton Koberger, Dürer est introduit dans les milieux humanistes, où il est agréé immédiatement et où il se lie d'amitié avec Johannes Amerbach. L'activité que poursuit Dürer durant ces années de voyage est surtout graphique : dessins et projets de xylographies où s'amalgament les influences de Schongauer et de la liberté d'invention du Maître du Livre de raison. Saint Jérôme guérissant le lion (1492), frontispice de l'édition des lettres de saint Jérôme, par Nicolas Kessler, est la seule gravure certifiée

de cette époque, mais il est probable qu'il travailla à l'illustration d'autres éditions, comme le Tércence d'Amerbach ou la Nef des fous de Bergmann von Olpe. De cette époque date également son premier Autoportrait peint (1493, Louvre), chef-d'oeuvre d'introspection aiguë, analyse lucide et sans passion de son propre génie : « Mon destin progressera selon l'Ordre suprême », inscrit-il au-dessus de sa tête.

LE PREMIER VOYAGE ITALIEN. En 1493, il est à Strasbourg, puis, l'année suivante, de nouveau à Nuremberg, où il épouse la fille du patricien Hans Frey avant de repartir, pour Venise cette fois. Ce second voyage prend, en raison de la formation qu'il avait reçue jusqu'alors, une résonance tout à fait exceptionnelle. En effet, pour la plupart des contemporains de Dürer, les sources vives de l'art demeuraient Bruges ou Gand, la Renaissance étant en général considérée comme un mouvement exclusivement italien, n'offrant aux artistes allemands qu'un stock de motifs décoratifs empruntés à l'Antiquité. Dürer y verra, en revanche, le lieu d'un véritable renouveau de la pensée et de la vision artistique, et il se lancera avec passion dans l'étude de la vie et de l'art vénitiens, croquant sur le vif, fréquentant les ateliers, copiant Mantegna, Credi, Pollaiuolo, Carpaccio, Bellini, assimilant peu à peu les nouvelles conceptions esthétiques, notamment dans le domaine de la perspective et du traitement du nu. Mais, alors

même que son intérêt s'éveillait aux théories artistiques, il témoignait d'une curiosité prononcée pour les choses de la nature, curiosité sous-jacente à l'ensemble de son oeuvre et qu'il sublimera à la fin de sa carrière. Ainsi il réalise, principalement durant son voyage de retour, une série de vues autonomes des paysages qu'il traverse (Italie du Nord, Tyrol, Alpes) : le Wehlsch Parg (1495, Oxford, Ashmolean Museum), le Col alpin (id., Escorial), l'Étang dans la forêt (id., British Museum), la Vue du val d'Arco (id., Louvre). Ces aquarelles fraîches et libres, émouvantes par leur modernité, leur cohérence, l'utilisation expressive des couleurs, sont à rapprocher, par leur vision concrète et leur expérience directe de la nature, opposées aux conceptions traditionnelles purement abstraites d'études telles que le Crabe (v. 1495, Rotterdam, B. V. B.), la Grande Touffe de gazon (1503, Albertina) ou la Corneille bleue (1512, id.).

LA MATURITÉ. En 1495, Dürer est de retour à Nuremberg et, grâce au mécénat de l'Électeur de Saxe Frédéric le Sage, une période d'intense productivité s'ouvre devant lui. Sur le plan stylistique, il réalise alors la fusion entre les leçons italiennes et l'apprentissage dans la tradition germano-flamande, tandis que, du point de vue iconographique, il fait preuve d'éclectisme : le portrait humaniste et son message anthropocentriste, les thèmes bibliques, les allégories philosophiques, les scènes de genre, les satires... À côté d'une impressionnante série de gravures, parmi lesquelles le cycle de l'Apocalypse brille comme l'une des merveilles de l'art allemand, il réalise jusqu'en 1500 une douzaine de peintures. Le premier polyptyque, commande de Frédéric, fut conçu par Dürer, mais exécuté par

des assistants (les Sept Douleurs, 1496, Dresde, Gg, et Mater Dolorosa, id., Munich, Alte Pin.). Le second, connu sous le nom de Retable de Wittenberg (1496-1497, Dresde, Gg), est entièrement de la main du maître ; pour la Vierge en adoration devant l'Enfant, Dürer emprunte le schéma des nativités flamandes, tandis que la précision du modelé, les éléments de nature morte au premier plan et la perspective architecturale dépouillée de l'arrière-plan évoquent Mantegna ou Squarcione ; l'ensemble de la composition, au dessin dur sans rigidité et aux tonalités sourdes, dégage une atmosphère de piété grave qui n'est pas sans parenté, ainsi que l'indique Panofsky, avec les Pietà de Giovanni Bellini. Les panneaux latéraux (Saint Antoine et Saint Sébastien), plus tardifs (v. 1504), sont stylistiquement plus souples, mais leur réalisme ainsi que la chair abondante des putti contrastent avec l'élévation spirituelle du pan-

neau central. Conjointement à ces retables, Dürer fit le Portrait de Frédéric le Sage (1496, musées de Berlin). Tout élément décoratif ou descriptif est abandonné au profit de la pénétration psychologique, le dépouillement formel devenant le seul véhicule expressif de la tension intérieure du personnage. Par rapport à cette pièce maîtresse, le portrait d'Oswolt Krel (1499, Munich, Alte Pin.) marque un certain retour en arrière : multiplication des éléments de composition, ouverture sur une perspective de paysage, mise en valeur un peu emphatique du personnage et construction traditionnelle fondée sur le contraste complémentaire rouge-vert. Dans l'intervalle, Dürer avait réalisé quelques portraits (Portrait de son père, Katharina Fürlegerin) dont nous ne connaissons que les répliques, ainsi que la Madone Haller (v. 1498, Washington, N. G.) à la façon des Madones de Giovanni Bellini. Cinq ans après l'Autoportrait du Louvre, il reprend l'étude de sa propre figure (Autoportrait, 1498, Prado) et l'on mesure, dans le port altier, un brin orgueilleux, dans l'élégance guindée du vêtement et dans la composition savante de l'attitude et du décor, tout le chemin parcouru par celui qui, à vingt-sept ans, commence d'être reconnu comme le plus grand créateur de sa génération. De deux ans postérieur, l'Autoportrait de Munich (1500, Alte Pin.) est bien plus troublant et son mystère ne sera probablement jamais élucidé. Dürer s'y représente frontalement comme une sorte de Christ surgi des ténèbres dans un dépouillement monumental, avec les longues tresses dorées qui provoquaient les sarcasmes des Vénitiens, tombant symétriquement sur les épaules. Identification du génie de l'artiste au génie créateur divin, profession de foi dans le classicisme de la Renaissance, monument à sa propre gloire ? Le problème reste entier.

La dernière oeuvre de cette triomphale époque de jeunesse est une Déploration sur le Christ mort (v. 1500, Munich, Alte Pin.). Encore empreinte de la gravité austère de Wolgemut, cette composition transcende ce que son schéma pourrait avoir d'archaïque ou d'étriqué, en ouvrant au-dessus de l'anatomie du Christ

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

240

et de l'ordonnance pyramidale des personnages le paysage idéal d'une Jérusalem cosmique.

LES CHEFS-D'OEUVRE ET LE SECOND VOYAGE ITALIEN. Au cours de ces années et surtout

à partir de 1500, l'intérêt de Dürer pour les fondements rationnels de l'art va grandissant. Son premier voyage italien lui avait fait prendre conscience de l'impossibilité d'une création artistique totale sans connaissances théoriques : la rencontre de Jacopo de' Barbari et la découverte, en 1503, des dessins de Léonard lui en donneront la confirmation. C'est dans cet état d'esprit qu'il réalise, entre 1502 et 1504, le fameux Retable Paumgartner (Munich, Alte Pin.). Le panneau central porte une Nativité conçue selon les normes gothiques traditionnelles, mais, pour la première fois, Dürer rationalise la construction du décor en lui appliquant très rigoureusement les lois de la perspective. De même, les sévères volets latéraux, portraits de Lucas et Stephan Paumgartner, sont le fruit de savantes études de proportions. Plus remarquable encore est l'Adoration des mages, peinte en 1504 pour Frédéric le Sage (Offices) et dans laquelle l'étude de la perspective et des proportions est menée avec une précision difficilement surpassable, la direction du point de fuite étant orientée diagonalement, selon un mouvement qui sera caractéristique de l'art baroque. Par la composition savante des contrastes et le dialogue naturel des personnages avec leur environnement, Dürer dépasse cette espèce de chaleur mystique qui imprégnait la Déploration sur le Christ mort ou, plus encore, le Retable Paumgartner et parvient ici à une synthèse limpide qui évoque Léonard.

À l'automne de 1505, il reprend la route de Venise, fuyant la peste qui sévit dans sa ville natale, mais aussi parce qu'il ressent l'impérieuse nécessité d'aller travailler sa couleur dans la ville des peintres par excellence. Sa renommée de dessinateur-graveur l'y avait précédé, et il fut reçu comme un seigneur dans les milieux culturels et politiques vénitiens. Seuls les peintres, à l'exception de Giovanni Bellini, lui manifestèrent de la jalousie, voire une franche hostilité. Souffrant de voir ceux-là même qui copiaient ses motifs graphiques le critiquer sur le plan du coloris, Dürer leur lance une sorte de défi avec la première commande qu'il reçoit en arrivant : la Fête du Rosaire pour l'église de la colonie allemande (1506, musée de Prague), oeuvre qui, en constituant l'achèvement et la synthèse de son évolution antérieure, est sans doute l'ouvrage majeur de sa carrière. La composition, encore une fois, dérive très largement des « sacre conversazioni » de Bellini, mais Dürer substitue au côté solennel, angélique et méditatif des représentations traditionnelles de ce thème une atmosphère d'effervescence, oronnée, comme dans les compositions de Ste-

phan Lochner, autour de la pyramide centrale

– Vierge, pape et empereur – et équilibrée poétiquement par le paysage éthéré ouvert à l'arrière-plan. Plus encore que la structure, c'est ici la couleur qui donne à la composition son ordre suprême. Traitée en souplesse, toute en modelés flexibles et en suggestions

lumineuses, elle réalise le contraste et l'unité profonde de son éclat « vénitien » et du lyrisme grandiose, hérité des peintres rhénans du XVe s., qui commande le cérémonial de la scène. À côté de ce chef-d'œuvre, d'autres pièces, de moindre ampleur mais non de moindre qualité, retiennent l'attention. Mentionnons : la Vierge au serin (1506, musées de Berlin), témoignage de l'attention que portait Dürer au problème de la couleur-lumière ainsi que de l'ascendant qu'avait sur lui Giovanni Bellini ; Jésus parmi les docteurs (1506, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), contraste expressif entre la beauté juvénile du Christ et la vieillesse parfois caricaturale des docteurs ; la Jeune Vénitienne (1505, Vienne, K. M.), inachevée, mais d'une délicatesse et d'une chaleur de ton rappelant Carpaccio ; enfin un portrait en clair-obscur sur fond marin lumineux, la Femme à la mer (v. 1507, musées de Berlin). Sur le plan théorique, ce second séjour à Venise fut d'une importance capitale. Ayant découvert la puissance autonome de la couleur et son pouvoir d'expression, Dürer chercha à élaborer une couleur absolue, transcendant ce que le *chiaroscuro* vénitien conservait à ses yeux de trop particulier, de même qu'il s'efforçait, à l'aide d'Euclide, de Vitruve et de nombreuses études du corps humain, de percer le secret mathématique de l'idéal formel classique. Point culminant de ces recherches, l'Adam et l'Ève du Prado (1507), qui peuvent être considérés, dans leur incomparable harmonie abstraite, comme la synthèse durérienne de l'idéal de beauté.

LE MÉCÉNAT DE MAXIMILIEN I^{er}, LE VOYAGE AUX PAYS-BAS, LE TESTAMENT SPIRITUEL. De retour à Nuremberg, il exécute un retable sur un thème très populaire en Allemagne à cette époque, le Martyre des Dix Mille (1508, Vienne, K. M.), puis une Adoration de la Sainte-Trinité (1511, id.). Ces œuvres ont en commun une composition fondée sur la multiplication des personnages et, notamment dans la Sainte-Trinité, sur la construction sphérique – copernicienne – de l'espace, ce qui leur donne un caractère visionnaire qui annonce Altdorfer, Bruegel, Tintoret et les maîtres du baroque. Elles ne marquent cependant pas un progrès notable dans l'évo-

lution de Dürer. En effet, en dehors du climat vénitien, il a tendance à revenir au support graphique des oeuvres antérieures, et ses couleurs perdent un peu de leur éclat et de leur souplesse. D'ailleurs, à partir de 1510, il se consacra surtout à la gravure, qu'il considérait comme une « hygiène » par rapport à la peinture. C'est alors que paraissent la Grande et la Petite Passion, la Vie de la Vierge, puis, en 1513-1514, ses chefs-d'oeuvre, le Chevalier, la Mort et le Diable et la Mélancolie. Ayant trouvé, dès 1512, un nouveau mécène en la personne de l'empereur Maximilien Ier, il sera chargé par le Petit Conseil de Nuremberg de fréquentes missions diplomatiques. C'est ainsi qu'il assiste en 1518 à la diète d'Augsbourg et exécute à cette occasion un certain nombre de portraits dans la grande tradition augsbourgeoise (Maximilien Ier, 1519, Vienne, K. M.). Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant

(1519, Metropolitan Museum) est l'oeuvre la plus remarquable de cette période pauvre en peintures. Avec sa composition délicate en tonalités blanches assourdies, elle engage Dürer sur une voie maniériste qui s'était déjà manifestée à partir du « style décoratif » (Panofsky) de Saint Philippe et de Saint Jacques (1516, Offices). La mort de Maximilien et la perspective de difficultés financières le conduiront en 1520 à la cour de Charles Quint pour faire renouveler sa rente. Il restera presque une année aux Pays-Bas, rencontrant Charles Quint, Marguerite d'Autriche, Christian II, mais surtout Érasme, Quentin Metsys, Patinir, Lucas de Leyde, B. Van Orley, et étudiera les maîtres flamands, les Van Eyck à Gand, Van der Weyden et Van der Goes à Bruxelles, la Madone de Michel-Ange à Bruges.

Cependant, son activité créatrice se ralentit. La mort de Maximilien marquait la fin de la « grande époque » de Dürer, que l'explosion de la Réforme (v. 1519), puis de la guerre des paysans, en 1525, acheva de bouleverser ; « Dürer est en mauvaise forme », note alors son ami Pirckheimer. Il avait pris parti pour Luther et, lorsque lui parvint la fausse nouvelle de l'assassinat du grand réformateur, il mit tous ses espoirs en Érasme, non sans trembler pour l'avenir : dans sa Vision de rêve (aquarelle, 1525, Vienne, K. M.), l'humanité est emportée par les flots d'un second déluge. Le travail de Dürer, dès lors, se ressentira profondément de cet état d'esprit et il sera l'un des premiers apôtres de l'art selon la théologie simple et austère des réformés. « Lorsque j'étais jeune, confie-t-il à Melanchthon, je gravais des oeuvres variées et nouvelles ; maintenant [...] je commence à considérer la nature

dans sa pureté originelle et à comprendre que l'expression suprême de l'art est la simplicité. » Dans cette perspective, sa dernière oeuvre monumentale, les Quatre Apôtres (1526, Munich, Alte Pin.), prend une valeur de testament spirituel. Ensemble, les quatre personnages incarnent l'homme, ses âges et ses humeurs : au volet gauche, Jean, jeune et sanguin, accompagné de Pierre, flegmatique, le dos courbé par les ans ; à droite, le bouillant Marc avec Paul, grave et inébranlable. La couleur, toute en modulations plastiques, complète le message ésotérique de l'oeuvre par un contraste entre les accords complémentaires chauds, rouge-vert, bleu-or, et les tonalités froides, blanc et gris-bleu. Apparitions intemporelles, ces figures sont à la fois l'incarnation, les piliers et les garants d'une foi et d'une morale nouvelles, de cet idéal universel qui fut celui du maître de Nuremberg.

Dürer est l'auteur d'un certain nombre de traités théoriques conçus à partir de 1512-1513 et mis au point durant les dernières années de sa vie : Instruction pour mesurer à la règle et au compas, paru en 1525, Traité sur les fortifications (1527) et les Quatre Livres des proportions du corps humain, publiés six mois après sa mort. Ces ouvrages, que Panofsky compare en importance à la Bible de Luther, devaient faire partie d'une encyclopédie théorique de l'art qui se serait intitulée Nourriture des apprentis peintres donnant un ordre, downloadModeText.vue.download 242 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

241

fondé sur l'ordre universel de la nature, à la pratique, à la connaissance et à la signification de l'art.

DUSART Cornelis, peintre et graveur

néerlandais

(Haarlem 1660 - id. 1704).

Dès 1679, il est membre de la gilde de Haarlem, ce qui implique qu'il a dû entrer chez Adriaen Van Ostade v. 1575. Ses premières oeuvres attestent en effet une très forte influence de Van Ostade qui confine au pastiche (exemples au musée de Leipzig : Danse de paysans ; à la Gg de Dresde : la Vente du lait, 1679, anc. coll. Six). Les liens sont d'autant plus étroits entre les deux artistes qu'il est très probable qu'Adriaen, à la fin de sa vie, confia à Dusart,

pour qu'il les termine, des tableaux inachevés, de sa main, ou de celle de son frère Isaac, si bien qu'il est difficile de distinguer la part de Van Ostade dans les nombreux dessins et tableaux hérités du maître, vendus en 1708 après la mort de Dusart.

Il ne faut pas négliger non plus l'influence certaine de Jan Steen, comme en témoignent par exemple la Dispute (1697, Dresde, Gg) ou la copie dessinée de la Scène de commerce de Cambridge (Paris, Inst. néerlandais). Ici encore, il est possible que Dusart ait repeint ou surchargé des tableaux de Steen comme il le fit en particulier dans le Charlatan de Hambourg. Imitateur sans grande originalité de Van Ostade, Dusart s'en distingue néanmoins par plus de surcharges et d'animation, une sorte d'expressivité caricaturale assez nouvelle qui donne d'heureux résultats en dessin et en gravure, techniques où se manifeste le meilleur du talent de l'artiste. Comme Cornelis Bega, Dusart est un remarquable témoin de la permanence d'un certain archaïsme rustique qui relie Brouwer et Teniers à Steen et Van Ostade, jusqu'au cœur du XVIIIe s., face à la peinture fine et précieuse des Mieris et des Werff ou à l'académisme classique d'un Gérard de Lairesse.

Dessinateur fort et original, son style graphique, chargé d'iconographie, confine à la caricature : Femme rasant un homme, dessin achevé, connu par deux exemplaires au moins. Il faut bien distinguer Cornelis Dusart du peintre d'histoire et de portraits (et ami de Rembrandt) Christian Dusart, qui travaillait entre 1642 et 1671 à Amsterdam et y mourut v. 1682. Ce dernier est l'auteur d'un Jeune Homme à la chandelle (1645, Rijksmuseum).

DUVET Jean, graveur français

(Dijon, 1485 - Langres v. 1570).

Fils d'un orfèvre bourguignon renommé, Duvet grave au burin, d'abord à Dijon, sur des planches de petites dimensions, des sujets bibliques qu'il signe du monogramme I. D. ; puis, sous l'influence de graveurs italiens (Marcantonio Raimondi, Mantegna) et de Dürer, sa manière évolue, mais elle restera toujours marquée par la technique décorative et stylisée de l'orfèvre. En 1521, Duvet s'établit définitivement à Langres : il y travaille comme orfèvre et donne des projets pour les Entrées royales (1521, 1533) ; cette dernière activité

renforce son goût pour l'allégorie, où s'exprime une conception mystique de la religion,

souvent marquée par le protestantisme : Jean Duvet fit partie du conseil des Deux-Cents à Genève.

On ne connaît de lui que de rares gravures signées et datées (l'Annonciation, 1520). Son oeuvre capitale, l'Apocalypse figurée – suite de 28 gravures conçue dès 1546, comme le montre le privilège de 1555 –, fut publiée à Lyon en 1561 ; remarquable est aussi l'Histoire de la Licorne (on a surnommé Duvet le Maître à la Licorne), 6 planches, v. 1560, fantastiques et violemment expressives, d'une exécution particulièrement soignée, peut-être destinées à la publication. Il faut sans doute placer à la fin de sa carrière des gravures inachevées, comme le Désespoir et le suicide de Judas ; Saint Sébastien, saint Antoine et saint Roch, aux formes plus linéaires, détachées sur fonds clairs.

On a tenté d'attribuer à Duvet des dessins (la Création du monde, Louvre), d'une façon qui paraît peu convaincante. Son style, volontiers emphatique, où des préciosités se mêlent à une naïveté de primitif, est la synthèse d'influences diverses : italienne, allemande, bellifontaine. C'est un grand visionnaire, dont l'oeuvre originale, très rare, reste isolée dans l'art du XVIe siècle.

DUYSTER Willem Cornelisz,

peintre néerlandais

(Amsterdam ? v. 1600 - id. 1635).

Élève de Pieter Codde, il travailla surtout à Amsterdam, où il est cité en 1625, 1631 et 1632. Il peignit des sujets de conversation : les Joueurs de trictrac (1625-1630, Londres, N. G. ; Rijksmuseum), le Maître de musique (musée de Douai), et des scènes militaires : les Maraudeurs (Louvre), Combat entre cavaliers et brigands (Londres, N. G.), proches du style de Pieter Codde et de celui de son beau-frère Simon Kick. À une remarquable finesse dans le traitement du clair-obscur, il joint une grande habileté dans le rendu des étoffes, exploitant une gamme subtile de gris.

DYCE William, peintre britannique

(Aberdeen 1806 - Streatham 1864).

Après de bonnes études au Marischal College de sa ville natale, qui lui donnent une formation intellectuelle exceptionnelle pour un artiste, il vient à Londres en 1824 pour étudier la peinture. En 1825, il est en Italie,

où il admire Titien et Poussin, dont il s'inspire pour le premier tableau qu'il expose à la Royal Academy en 1827, Bacchus élevé par les nymphes (Aberdeen, Art Gal.). Au cours d'un second séjour à Rome (1827-1830), il s'intéresse aux peintres du trecento et du quattrocento et se lie avec Overbeck et les nazaréens. À partir de 1830, il exerça pour vivre le métier de portraitiste traditionnel à Aberdeen et à Édimbourg. Il fut, à l'instigation d'Eastlake, appelé à Londres pour devenir le directeur des Government Schools of Design, nouvellement créées (1836). Une seconde carrière, administrative, se surajouta alors à son activité de peintre, mais il abandonna le poste

en 1843. Un pamphlet qu'il rédigea en 1837 sur l'enseignement des beaux-arts (The Best Means of Ameliorating the Arts and Manufactures of Scotland in Point of Taste) incita la commission écossaise, créée depuis peu, à l'envoyer à l'étranger pour y étudier les systèmes d'application des arts. Ayant obtenu un grand succès avec Joash tirant les flèches de la délivrance (1844, Hambourg, Kunsthalle), protégé par le prince Albert, à la suite d'une commande exécutée pour un pavillon des jardins du palais de Buckingham, il est chargé, en 1844, à la place de William Etty, d'exécuter à fresque une partie de la décoration du palais de Westminster (Baptême du roi Ethelbert, Chambre des lords ; Légende du roi Arthur, Queen's Robing Room, inachevée). Cette activité devait, avec les fresques de l'escalier de la résidence royale de l'île de Wight, Osborne House (Neptune abandonne l'empire des mers à Britannia), l'accaparer jusqu'à sa mort. Il donna également les cartons de la décoration murale de All Saints Church, Margaret St., à Londres, qu'il réalisa à fresque (Sainte Trinité et Saints, achevés en 1859). Membre de la Royal Academy en 1848, il continua d'y exposer régulièrement, mais il substitua à ses peintures d'inspiration nazaréenne, comme la Madone et l'Enfant, exposée en 1845 (coll. royales), ou la Rencontre de Jacob et de Rachel (Hambourg, Kunsthalle), exposée en 1853, des paysages très précis où la description se veut scientifique, comme la Baie de Pegwell, 1859-1860, exposée en 1860 (Londres, Tate Gal.). Ces paysages méticuleux annoncent la façon de peindre précise et lente de W. Holman Hunt et de ses confrères préraphaélites (Titien se préparant à faire son premier essai en couleurs, 1857, City of Aberdeen Art Gal.), dont Dyce fut un des premiers soutiens dans le cercle artistique. L'Art Gal. d'Aberdeen conserve plusieurs tableaux et de nombreux dessins préparatoires de l'artiste.

DYCK Antoon Van, peintre flamand

(Anvers 1599 - Londres 1641).

FORMATION ARTISTIQUE DE VAN DYCK :

PREMIÈRE PÉRIODE ANVERSOISE. Issu d'une famille bourgeoise d'Anvers, Van Dyck, âgé de huit ans, perd sa mère. Dès octobre 1609, il entre en apprentissage chez le peintre Hendrik Van Balen. Il aurait quitté ce maître à l'âge de seize ou dix-sept ans. L'éclosion si prompte de son talent a pour cadre privilégié Anvers, où rayonne l'art de Rubens, son aîné. Le 11 février 1618, Van Dyck est reçu maître à la corporation de Saint-Luc, à Anvers. Il peut alors accepter des commandes à son nom. C'est vers cette date qu'il devient l'assistant, pour peu de temps, mais non l'élève, de Rubens, et cette collaboration enrichira son art. Ses premières oeuvres, de 1616 à 1618 env., une série de Bustes d'apôtres (Dresde, Gg ; musées de Besançon et de Metz), une Tête d'homme (musée d'Aix-en-Provence), une Tête de vieillard (Louvre), procèdent surtout de l'esthétique réaliste caravagesque par la vigueur de leur facture en larges touches, les chairs brunes ou rouges, les rehauts de lumière. Cette production de jeunesse pré-

downloadModeText.vue.download 243 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

242

sente alors des affinités avec celle de Jordaens, à côté de qui il travaille dans l'atelier de Rubens. Ce dernier peignait alors des esquisses d'après lesquelles Van Dyck exécuta la Bacchanale (musées de Berlin), Saint Ambroise et l'empereur Théodose (Londres, N. G.). Le Portrait de Jacqueline Van Caestre (Bruxelles, M. R. B. A.), longtemps attribué à Rubens, prouve l'ascendant considérable de ce dernier sur son jeune collaborateur. Cependant, parallèlement à ses travaux d'assistant, Van Dyck poursuit sa propre carrière : son Saint Martin partageant son manteau (église de Saventhem), le Martyre de saint Sébastien (Louvre), par l'amenuisement et l'idéalisation des formes, s'opposent à la violence exaltée des puissantes masses de Rubens. Van Dyck commence alors sa carrière de portraitiste. Son Portrait de famille (Ermitage) présente, dans l'ordonnance des figures, le traitement des collerettes et des étoffes, des analogies avec la tradition flamande. Dès 1618-1620, son génie s'affirme : pour la première fois le visage humain échappe à toute forme stylistique traditionnelle en s'individualisant au

maximum ; par contre, les attitudes, les cadres que remplissent les personnages procèdent d'un idéal de beauté, d'un goût nouveau pour la pompe et l'apparat qui se retrouvent dans tous ses portraits : son Cornelis Van der Geest (Londres, N. G.), ses Autoportraits (Ermitage ; Munich, Alte Pin.), ses portraits des Snyders (New York, Frick Coll.) témoignent de cette dualité. En 1621, Van Dyck se rend pour quelques mois à la cour d'Angleterre, où le comte d'Arundel a préparé sa venue. Malgré un versement de 100 livres que lui fait le roi, il ne paraît pas avoir connu le succès, car le portraitiste Jan Mytens jouissait alors de toutes les faveurs de la Cour. Le peintre retourne à Anvers à la fin de février 1621 et, le 3 octobre de la même année, entreprend un long voyage en Italie.

PÉRIODE ITALIENNE. Le 20 novembre 1621, Van Dyck arrive à Gênes. L'année suivante, il s'embarque pour Rome, où il est reçu par le cardinal Bentivoglio. Au mois d'août 1622, il réside à Venise. Il visite tous les grands foyers artistiques : Rome, Florence, Palerme au printemps de 1624 ; il se rend même à Marseille. Mais, de 1623 à 1627, il fait de Gênes son point d'attache, devient le portraitiste de l'aristocratie et reçoit aussi de nombreuses commandes de décoration d'églises. L'Italie approfondit son goût instinctif de l'harmonie linéaire et ses dons de coloriste. Les grands modèles vénitiens l'influencent surtout. Suzanne et les vieillards (Munich, Alte Pin.) ainsi que le Denier de César (Gênes, Gal. di Palazzo Bianco) s'inspirent des compositions de Titien. Les Trois Âges de l'homme (musée de Vicence) reprennent probablement une oeuvre de Giorgione auj. perdue. Van Dyck subit parallèlement l'ascendant de l'école de Bologne. La Vierge au rosaire (Palerme, oratoire du Rosaire) prolonge l'esthétique de l'école des Carrache. La Sainte Famille (Turin, Gal. Sabauda) offre l'harmonie classique d'un Corrège. L'originalité de Van Dyck est plus grande dans son Christ en croix avec saint François et

saint Bernard et un donateur de l'église S. Michele près de Rapallo. Le sentiment religieux en est alangui, un peu dévot, sensuel aussi parfois, tandis qu'une facture brillante, un coloris soutenu exaltent des formes flexibles et élégantes annonçant déjà le goût rococo. Mais le portraitiste renouvelle pendant cette période les modèles d'apparat, peints à Gênes quinze ans plus tôt par Rubens. Dans le Portrait d'une dame génoise et de sa fille (Bruxelles, M. R. B. A.) ou le portrait équestre d'Antonio Giulio Brignole Sale (Gênes, Gal. di Palazzo Rosso), il apporte le raffinement et la

recherche d'idéal que réclamait alors l'aristocratie de Gênes : s'écartant de tout réalisme, il réduit considérablement les proportions des têtes de ses modèles, allongeant ainsi leur silhouette : la Marquise Balbi (Washington, N. G.), la présumée Marquise Spinola Doria (Louvre), Paolina Adorno (Gênes, Gal. di Palazzo Rosso). Van Dyck coloriste fut particulièrement divers ; ainsi dans le portrait de la Marquise Cattaneo (Washington, N. G.) dominant un noir bistre et un brun composé de rouge, de noir et d'or, tandis que de puissants accords de rouge vif éclairent le Portrait du cardinal Bentivoglio, peint à Rome en 1623 (Florence, Pitti), il parvient à combiner traitement éblouissant du costume et analyse psychologique particulièrement fine et subtile. Son influence fut prolongée à Gênes par Strozzi et Valerio Castello, et à Palerme par Pietro Novelli. En quittant l'Italie, le peintre flamand donnait au seicento les plus grands modèles du portrait.

C'est pendant ce séjour en Italie, ainsi que dans sa première période anversoise, que Van Dyck réalisa le plus grand nombre de ses dessins. Beaucoup sont des études préparatoires pour les grandes compositions ; le musée de Hambourg possède les dessins pour l'Arrestation du Christ (Prado) ; d'autres dessins sont des études d'après Rubens, telles les Souffrances de Job (Louvre), d'après Titien (un carnet entier de croquis, coll. du duc de Devonshire). Tous se caractérisent par leur fougue baroque ; ce sont des esquisses rapides exécutées à main levée, à la plume et au pinceau encre : les lignes s'y chevauchent et s'y cherchent nerveusement (Adam et Ève chassés du Paradis, musée d'Anvers ; Martyre de sainte Catherine, Paris, E. N. S. B. A.). Van Dyck dessina moins par la suite et préféra aux études à la plume et au pinceau celles qui sont exécutées à la craie.

SECONDE PÉRIODE ANVERSOISE. Vers la fin de l'année 1627, il est de retour à Anvers, où il recevra pendant cinq années des commandes considérables. Dans ses portraits, il s'adapte aux exigences de la bourgeoisie ; ses effigies de Pierre Stevens (1627, Mauritshuis), de Snyder et sa femme (musée de Kassel) diffèrent de celles de l'aristocratie italienne ; elles renouent avec la tradition flamande, où le modèle, représenté à mi-corps, conserve plus de réserve et de simplicité psychologique. Van Dyck porte également toute son attention sur la coloration chaude des visages d'Anne Wake (Mauritshuis) ou de Martin Pepjin (1632, musée d'Anvers). Sa facture gagne alors en légè-

reté, en finesse et en unité dans les portraits de J. de Waele (Munich, Alte Pin.), de Jean de Montfort (Vienne, K. M.).

Il s'assura un succès européen par la publication d'un recueil de gravures, *Iconographie* de Van Dyck, dont il prépara les dessins et les grisailles, destiné à répandre les portraits des hommes illustres de son temps. Quarante-vingts planches gravées par Vorsterman, Bolswert, Pontius parurent en 1636. Un second tirage plus complet parut en 1645, après la mort du peintre. Dans cette seconde série, Van Dyck ne grava lui-même qu'une vingtaine d'eaux-fortes, certains portraits d'artistes, parmi lesquels ceux de Lucas Vorsterman, de Joos de Momper, de Jan Snellinck, ainsi que son propre autoportrait.

La peinture religieuse tient, à partir de 1628, une place importante dans son oeuvre ; elle figure dans les églises d'Anvers, Malines, Gand, Courtrai, Termonde, Lille. La grâce alanguie de son *Adoration des bergers* (église N.-D. de Termonde), *l'Extase* un peu fade de saint Augustin (église Saint-Augustin d'Anvers), l'expression de la douleur par trop spectaculaire de son Christ sur les genoux de la Vierge (Bruxelles, M. R. B. A.) expriment un profond sentiment religieux, mais leur esthétique baroque nous touche moins que celle de Rubens aujourd'hui. Néanmoins, l'art religieux de Van Dyck est considérable par l'élégance des proportions et la vérité de la Vierge aux donateurs (Louvre), par la beauté de la ligne infléchie du corps de Saint Sébastien (Munich, Alte Pin.) et plus encore par la délicatesse de coloris et la légèreté de facture de la *Fuite en Égypte* (id.). Deux tableaux mythologiques, *Renaud et Armide*, commandé en 1629 par Endymion Porter, agent de Charles Ier d'Angleterre (deux versions, Louvre et Baltimore, Museum of Art), et *Cupidon et Psyché* (Hampton Court), peints à Londres, assurèrent le succès de Van Dyck à la cour de Charles Ier. Leur atmosphère poétique, la grâce et l'élégance des attitudes, le coloris clair et riche influenceront les peintres français du XVIIIe s., comme Lemoyne, Coyvel, Boucher.

PÉRIODE ANGLAISE. Le 1er avril 1632, Van Dyck arrive à Londres sur l'invitation de sir Kenelm Digby. Le 5 juillet de la même année, il est pensionné par le roi au titre de « principal peintre ordinaire de Leurs Majestés » et créé chevalier. Sa carrière londonienne fut interrompue par deux voyages en Flandres : à Bruxelles, en 1634, il portraiture le Cardinal-Infant Ferdinand (Prado), nouveau gouver-

neur des Flandres, ainsi que des personnages de la Cour, comme le Marquis de Moncada (Louvre) et le Prince Thomas de Savoie (Turin, Gal. Sabauda). Il réalise encore, en 1634, la Pietà de Munich (Alte Pin.) et probablement le tableau de groupe des Magistrats de Bruxelles, commandé en 1628 (détruit en 1695, esquisse conservée à Paris, E. N. S. B. A.). À son retour à Londres, en 1635, il projetait de décorer d'une suite de tapisseries les murs de la salle des Banquets de Whitehall, dont Rubens avait auparavant peint le plafond. Les cartons de Van Dyck avaient été consacrés aux cérémonies.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

243

nies de l'ordre de la Jarretière, mais les difficultés du trésor royal firent abandonner ce projet en 1638.

Il quitta Londres une seconde fois en 1640, année de son mariage avec une Anglaise, Marie Ruthven. Il se rendit à Anvers, où Rubens venait de mourir, et à Paris. De retour à Londres au début de 1641, il tombe gravement malade et il meurt le 9 décembre 1641. Il fut inhumé dans le chœur de la cathédrale Saint-Paul, où le roi fit placer une épitaphe.

Dans son hôtel de Blackfriars, Van Dyck s'était consacré presque exclusivement au portrait. Sa production, de quelque 400 tableaux entre 1632 et 1641, présente des inégalités et parfois des négligences de facture. Son atelier exécute de nombreuses répliques, systématise certains effets, peint les costumes et les draperies. On a parlé même d'une décadence du style de Van Dyck à Londres, mais la critique

d'aujourd'hui est revenue sur ce jugement. En fait, c'est pendant cette période que le portraitiste crée ses chefs-d'œuvre : son portrait équestre de Charles Ier (Londres, N. G.), celui de Charles Ier à la chasse (Louvre), où le souverain est placé dans un monde idéal, harmonieusement uni à un grand paysage à la flamande dont la légèreté rappelle ses aquarelles de vallées et de vues boisées contemporaines (British Museum ; coll. du duc de Devonshire). Les portraits de Robert Rich, comte de Warwick (1635, Metropolitan Museum), du Comte de Strafford (1636, coll. de Lord Egremont), de George Digby et William Russell (coll. Spencer), où le geste maniéré, le flot d'une draperie, la pâleur d'un jaune safran,

l'éclat d'un gris argenté ou celui d'un vermillon éclairent l'état d'âme des modèles, préfigurent le romantisme, ainsi que les minces visages allongés de James Stuart, duc de Lenox (Metropolitan Museum), de la Comtesse de Bedford

(v. 1640, coll. de lord Egremont) et de John et Bernard Stuart (Londres, coll. Mountbatten).

Les audaces de sa facture, maintenant très libre, sa science du groupement des figures dans les Portraits des enfants de Charles Ier (Turin, Gal. Sabauda) ou du Prince Guillaume II et sa jeune épouse (Rijksmuseum), dernier tableau de 1641, sa virtuosité dans le rendu des satins et des étoffes exerceront un immense prestige sur les portraitistes anglais (P. Lely, Dobson, Greenhill et Kneller) et flamands (Hanneman et G. Coques).

L'art de Van Dyck inspirera les peintres français du XVIIIe s., mais marquera surtout d'une façon indélébile Joshua Reynolds et Thomas Gainsborough, chefs de file et prestigieux représentants de l'école anglaise du XVIIIe siècle.

downloadModeText.vue.download 245 sur 964

E

EAKINS Thomas, peintre américain

(Philadelphie 1844 - id. 1916).

Il entra en 1861 à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts et suivit également des cours d'anatomie au Jefferson Medical College. En 1866, il va compléter sa formation en France, entre dans l'atelier de Gérôme, où il pratique avec assiduité le dessin. Il travailla également avec A. Dumont et Léon Bonnat et fut influencé par les oeuvres de Rembrandt et de Gustave Courbet. Un séjour en Espagne (1869-1870) lui révèle Velázquez et Ribera et le confirme dans sa propre conception du réalisme.

Il ne quittera plus Philadelphie après son retour (1870) et sera par excellence l'interprète de la classe urbaine moyenne par ses portraits, ses scènes d'intérieur et de plein air (Max Schmitt à l'aviron, 1871, Metropolitan Museum). Il considérait la peinture comme un document scientifique, proche des mathématiques, dont il aimait l'exercice, et de la photo, qu'il pratiquait beaucoup (études de nus masculins en plein air, posant et en mouvement). Il travailla ainsi avec E. Muybridge sur les expériences de photographie du mouvement (1884). La Clinique du docteur Gross (1875, Philadelphie, Jeffer-

son Medical College) est un témoignage sur le drame de la science luttant contre la maladie et la mort, mais illustre surtout sa grande foi dans le progrès scientifique. Elle fut cependant refusée à l'exposition centennale de Philadelphie et son sujet fit scandale. Eakins devait longtemps ressentir cet échec.

Les scènes de plein air, précises et lumineuses, sont consacrées souvent aux courses d'aviron disputées sur la Schuylkill River (la Course des frères Biglin, Washington, N. G.), ainsi qu'à la baignade, aux nageurs nus (The Swimming Hole, 1883, Fort Worth, Texas, Art Center Museum). Il manifesta aussi son intérêt pour la boxe et l'atmosphère du ring (Entre deux rounds, 1899, Philadelphie, Museum of Art) et pour la condition sociale des Noirs (la Chasse au râle, New Haven, Yale University Art Gal.). Ses portraits constituent une part importante de son oeuvre ; leur vérité et leur qualité les rendent parfois dignes de ceux de Courbet (le Penseur, portrait de L. N. Kenton,

1900, Metropolitan Museum). Un des plus célèbres est celui de son illustre contemporain et ami Walt Whitman (1887, Philadelphie, Pennsylvania Academy of Fine Arts), qu'il photographia également. Professeur à l'Académie (1877), il en devint directeur en 1882. Il réforma l'organisation des cours, insistant sur l'anatomie (étude du nu, dissection, conférences scientifiques) et incitant à peindre à l'huile dès le début des études. Tout cela fut relativement mal accueilli par une partie des élèves et des parents, et Eakins fut contraint de démissionner (1886).

Eakins n'obtint pas de réel succès de son vivant (il ne fut élu à la N. A. D. qu'en 1902). Mais il est, avec Homer, le principal représentant du réalisme américain de son temps et il retint l'attention des « Pop Artists » des années soixante. La plupart de ses oeuvres se trouvent au Museum of Art de Philadelphie, au Metropolitan Museum, à la Corcoran Gal. de Washington, au Brooklyn Museum de New York et à l'Art Center Museum de Fort Worth (Texas). Une exposition Eakins a été présentée (Washington, N. G. of Art) en 1996.

EAST-ANGLIAN (STYLE).

Style d'enluminures britannique, florissant depuis les dernières années du XIII^e s. jusqu'aux environs de 1340. Dans la région de l'East-Anglia et des Midlands, il exista plusieurs ateliers d'enluminures ; pourtant la documentation n'est ni assez abondante ni assez décisive pour établir l'origine exacte des manuscrits les plus

importants. Les centres principaux furent Norwich, Peterborough et Nottingham.

Les manuscrits de style East-Anglian caractérisés, dans l'ensemble, par l'emploi de bordures au décor complexe, encadrant la page et servant de prétexte à représenter toutes sortes de scènes marginales aussi bien que des personnages isolés, des animaux et des oiseaux, des grotesques, au milieu d'une profusion de feuilles et de fleurs, à la fois naturelles et stylisées. L'accent mis sur différents éléments décoratifs varie selon les centres. On ne connaît pas la provenance du groupe le plus ancien des manuscrits qualifiés d'East-Anglian, dont

premier en date, important dans la formation de l'art East-Anglian, est le Psautier Alfonso (British Museum, add. 24684), commencé pour le mariage du fils d'Édouard Ier avec Margaret, fille du comte de Hollande, et achevé après la mort d'Alfonso, en 1284. Deux autres manuscrits, un peu plus récents, sont l'*Historia scholastica* de Petrus Comestor (Pierre le Mangeur) [British Museum, roy 3.D.VI], offerte au prieuré d'Ashridge par Édouard, duc de Cornouailles († 1300), et le Psautier Windmill (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 102). L'origine du style de ces manuscrits pose des problèmes ; on y voit des rapports avec le nord-est de la France et les Flandres, mais on ne sait par quelle voie a pu s'exercer cette influence. À Peterborough, deux styles sont en présence. Le premier est représenté par le Psautier dit de Peterborough (Bruxelles, Bibl. royale, 9961-2), dont l'iconographie est empruntée à un cycle de peintures du choeur de la cathédrale de Peterborough, et par le Psautier Ramsey (New York, Pierpont Morgan Library, ms. 302, et Saint Paul de Lavanttal, en Carinthie, ms. XXV.2.19). Ces manuscrits ont de larges bordures qui limitent entièrement les scènes marginales. Dans le second style, les encadrements disparaissent pour faire place aux initiales historiées, et le dessin linéaire des scènes est lavé de couleurs légères. On attribue à l'atelier de Peterborough le Psautier de Cambridge (Corpus Christi College, ms. 53) ainsi que le Psautier de la reine Mary (British Museum, M. roy 2.B.VH) et l'Apocalypse (id., roy 19.B.XV). Un style différent apparaît avec le Psautier Ormesby (Oxford, Bodleian Library, ms. Douce 366) et le Psautier Gorleston (Malvern, Dyson Perrins, ms. 13), qui accentuent de nouveau les larges bordures et les fermes contours du dessin. Un groupe intermédiaire peut avoir pour centre Nottingham, ainsi le Psautier Tickhill (New York, Public Library, Spencer Coll., ms. 26), qui fut enluminé par le frère John Tickhill, prieur du monastère de

Worksop, près de Nottingham.

Des manuscrits plus tardifs, localisés dans le Norfolk, comprennent le Psautier Saint Omer (British Museum, add. 39810) – com-downloadModeText.vue.download 246 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

245

mené v. 1330 pour les membres de la famille Saint Omer de Mulbarton, dans le Norfolk, et dont l'exécution est plus délicate que celle des psautiers du groupe Ormesby-Gorleston – et le Psautier De Lisle (British Museum, Arundel 83), dont la première partie fut exécutée pour sir William Howard d'East Winch, près de Lynn, et la seconde donnée par Robert De Lisle à sa fille en 1339. La première partie contient des enluminures de taille et de conception monumentales, révélant une forte influence française ; la seconde partie est probablement influencée par l'Italie. Le psautier exécuté av. 1340 pour sir Geoffrey Luttrell (British Museum, add. 42130) marque le déclin de l'enluminure East-Anglian. Les grotesques y sont parfois quelque peu grossiers, bien que ce manuscrit soit remarquable pour ses scènes de la vie quotidienne. Le style du Psautier Saint Omer eut davantage d'influence sur des manuscrits plus tardifs, notamment sur ceux de la famille Bohun, de la fin du XIV^e siècle.

EAU-FORTE.

Procédé de gravure sur métal s'effectuant par l'intermédiaire d'un acide. Le mot s'applique à la fois à la technique, au mordant et à l'estampe elle-même. Une planche de métal (fer ou cuivre) est recouverte sur ses deux faces d'une fine couche de vernis destinée à la protéger de la morsure de l'acide. À l'aide d'une pointe dure, le graveur entaille le vernis selon le tracé du dessin qu'il veut obtenir. Il fait ainsi apparaître, par endroits, le métal débarrassé de sa couche protectrice. Ce sont ces parties du métal dénudé qui seront attaquées, lorsque le graveur plongera la plaque dans son bain d'eau-forte. L'action de celle-ci jugée suffisante, le graveur sort la plaque, la rince à l'eau claire, puis enlève le vernis protecteur, découvrant ainsi toute la surface de la planche, qui présente des creux aux endroits où l'acide a agi. Selon le temps d'immersion, la morsure par acide est plus ou moins profonde et permet d'obtenir un trait plus ou moins marqué lors du tirage. L'opération dans son ensemble peut être renouvelée autant de fois que le graveur le juge nécessaire.

L'encre et le tirage de la planche s'effectuent selon un procédé proche de celui de la gravure au burin. En fait, l'acide joue, dans cette technique, le rôle du burin en évitant au graveur le pénible travail qui consiste à entamer le métal à la force du poignet. Les traits obtenus par la gravure à l'eau-forte sont moins secs que ceux qui le sont par le burin ; ils se reconnaissent à leur plus grande souplesse et à leur aspect velouté.

L'eau-forte était connue des armuriers, qui l'utilisaient pour graver les lames et les armures. Aussi le fer servit-il d'abord de support. Il est bien plus facile à mordre que le cuivre, mais son oxydation rend la conservation des planches difficile. Le cuivre remplaça le fer et fut employé presque exclusivement jusqu'au XIXe siècle. Le mordant fut longtemps à base de vinaigre ou de jus de citron, puis on se servit de mordants chimiques, surtout de l'acide chlorhydrique. Ce dernier dégage des bulles de gaz, ce qui donne au trait un aspect plus rugueux. Jusqu'au XVIIIe s., on s'est servi d'un vernis dur,

dans la composition duquel entrait une bonne part d'huile. Ce vernis, conservé liquide, était cuit sur la planche. Trop friable, il fut pratiquement abandonné pour le vernis mou, dont les recettes sont variées ; les principaux ingrédients sont la cire, le mastic et l'asphalte (vernis d'Abraham Bosse) et aussi l'ambre et la poix. Ce vernis, résistant mais qui ne s'écaille pas, est conservé en bâtons ou en boules. Depuis le XIXe s., on pratique beaucoup l'eau-forte sur zinc. Ce métal doit être mordu à l'acide nitrique ; il est attaqué beaucoup plus facilement que le cuivre, et les bulles sont abondantes, ce qui rend le trait souvent râpeux. Plus l'acide est fort et la morsure rapide, plus ce caractère est accentué.

L'eau-forte est, avec la lithographie, la plus maniable des techniques graphiques. Elle peut aussi être d'une grande complexité et d'une infinie variété d'effets. La plus importante des innovations fut celle des morsures multiples, instaurée par Baroque et mise au point par Calot. Ce dernier chercha à donner à l'eau-forte l'aspect propre et ordonné de la gravure au burin. Mais on pouvait se servir des morsures multiples avec un but tout différent, comme le fit Rembrandt, qui usa sur une même planche de toutes les ressources de la taille-douce : pointe, grattage, burin très fin, accidents de vernis ou de morsure, parfois volontairement provoqués. Il faut citer également Claude Lorrain et certains aquafortistes du XVIIIe s. ayant pratiqué l'eau-forte libre, dite « eau-forte de peintre » (Gabriel de Saint-Aubin). Piranèse a

laissé une importante suite d'eaux-fortes qui sont un chef-d'oeuvre du genre (les Prisons).

Au XIXe s., rares sont les peintres qui n'ont pas gravé à l'eau-forte. Certains laissaient appliquer l'acide par un tiers. Mais Corot, en particulier, sentait bien que l'eau-forte n'est pas un dessin multiplié et qu'il faut tenir compte de la spécificité du trait gravé et de la morsure, qui accentue chaque hésitation de la main, mais aussi tout ce que le trait a d'expressif.

ECKART Christian, artiste canadien

(Calgary, Alberta, 1959).

Le travail de Christian Eckart est une analyse des différentes conventions présidant à l'élaboration, l'usage, la réception et la conservation des oeuvres d'art. L'omniprésence du monochrome, débarrassé des spéculations esthétiques avant-gardistes, le rappelle à son existence industrielle (Formica, carrosserie automobile, matières plastiques) et intègre la démarche de Christian Eckart dans un système d'objets sémantiquement codés déjouant la sacralisation mise en oeuvre par l'histoire de l'art. Les cadres dorés à la feuille, relevant de l'artisanat de luxe, désignent et exposent l'à-côté du tableau : le musée et ses cimaises (Icon Type 801, 1987, musée de Grenoble). Dans cet esprit, certaines oeuvres constituées uniquement d'une moulure dorée viennent encadrer le mur nu (Eidolon, 1990), alors que d'autres offrent au regard un décalage asymétrique de surfaces planes (White Painting, 1990). Quant aux coups de brosse pétrifiés, ils sont une objectivation de la touche « expressionniste », sur le fond d'or métaphorique de la peinture religieuse. Ré-

cemment, Christian Eckart a délaissé les moulures pour se consacrer à des assemblages de panneaux émaillés dans les tons pastel propres au kitsch des produits de grande consommation. Un autre aspect de son travail se présente sous forme de blocs-couleurs monolithiques et monochromes (bleu, rouge, jaune, vert) dont les côtés exhibent une menuiserie vierge (Regular Painting, 1990-1991). Les « objets » d'histoire de l'art ainsi obtenus, dans un moyen terme entre « la basilique et le bricocenter », sont les médiateurs d'un questionnement sur le statut idéal de l'oeuvre d'art. D'autres oeuvres, laquées sur aluminium, présentent des bandes verticales (Sacra Conversazione 1304, 1992). En 1986, Christian Eckart a participé à l'exposition « Tableaux abstraits » à la villa Arson de Nice, en 1990, à l'exposition « La couleur seule : l'expérience du monochrome » au musée d'Art contemporain de Lyon. Une exposition per-

sonnelle lui a été consacrée (Meymac, centre d'Art contemporain) en 1993.

ECKERSBERG Christoffer Wilhelm,

peintre danois

(Blaakrog, Jutland-Sud, 1783 - Copenhague

1853).

Formé à l'Académie de Copenhague dans l'atelier de N. A. Abildgaard, il fut influencé par le néo-classicisme français pendant son séjour à Paris (1810-1813), où il étudia sous la direction de David (septembre 1811-juin 1813). Sa correspondance et son journal sont une précieuse source d'information sur la personnalité et l'enseignement de celui-ci. Il exécute alors des compositions historiques comme Agar et Ismaël dans le désert (1812-1813, Nivagaard Samling). Il se montre attentif aux valeurs dans certaines études d'après le modèle vivant (Étude de nu, 1813, Copenhague, S. M. f. K.). Paris et ses environs lui inspirent aussi des vues délicates : l'Orée du bois de Boulogne (1812, Copenhague, C. L. Davids Samling), les Environs de Meudon et le pont Royal (1813, Copenhague, S. M. f. K.). À Rome, où il séjourne à partir de 1813, il prend contact avec son compatriote Thorvaldsen, dont il fait un portrait monumental (1814, Copenhague, Académie royale des beaux-arts), et peint le Portrait d'une jeune femme autref. dit d'Anna Magnani (1814, Copenhague, Hirschsprungske Samling), ainsi que des tableaux d'histoire (Alcyone, 1813, Copenhague, S. M. f. K. ; le Passage de la mer Rouge, 1813-1816, id.) et surtout une belle série de vues de Rome et de ses environs, exécutées en partie sur le motif et caractérisées par un dessin précis, un luminisme raffiné et des tonalités très claires (Vue de la Voie sacrée, Copenhague, N. C. G. ; Vue prise du Colisée, la Villa Borghèse, la Villa Albani, Fontana Acetosa, Copenhague, S. M. f. K. ; la Place Saint-Pierre, le Colisée, Copenhague, musée Thorvaldsen ; la Colonnade de Saint-Pierre, Copenhague, C. L. Davids Samling). Après Valenciennes et avant Corot, il se classe parmi les interprètes les plus délicats du paysage romain. Il s'inspire aussi parfois de la vie populaire italienne (Devant la Porte sainte à Saint-Pierre, 1814-1815, Nivagaard Samling ; Carnaval romain, Copenhague, S. M. f. K.), qu'il décrit avec un

downloadModeText.vue.download 247 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

goût très sûr. De retour à Copenhague en il devient membre de l'Académie en 1817, puis, en 1818, professeur, et reçoit v. 1828 la commande de tableaux illustrant l'histoire danoise pour le palais de Christiansborg, tâche qui contrarie quelque peu sa nature. En revanche, dans ses nus (Femme au miroir, 1837, Copenhague, Hirschsprungske Samling ; le Modèle, 1839, Louvre) et ses portraits (le Baron et la baronne Bille Brahe, 1817, Copenhague, N. C. G. ; Madame Lovenskjold et sa fille, 1817, Copenhague, S. M. f. K. ; la Famille Nathanson, 1818, id. ; Emilie Henriette Massmann, 1820, id. ; les Soeurs Nathanson, 1820, id.), il affirme un classicisme d'une stricte élégance. Il a laissé d'admirables paysages de la campagne et des côtes danoises, lumineux et toujours construits avec une grande netteté. Il se fit une spécialité des vues de ports et de bateaux, qu'il détailla avec une précision attestant sa parfaite connaissance de la construction des voiliers et de la navigation (Copenhague, S. M. f. K. et Hirschsprungske Samling ; Louvre). Théoricien, il publia des ouvrages sur la perspective (1833-1841). L'influence de son enseignement fut décisive sur la formation de Wilhelm Bendz, de Constantin Hansen et de Christen Købke, dont les oeuvres formèrent ce qu'on a pu appeler l'âge d'or de la peinture danoise.

ÉCORCHÉ.

Représentation d'un homme ou d'un animal dépouillé de sa peau. Modèle en plâtre de ces figures, sur lequel les peintres et les sculpteurs peuvent étudier le jeu des muscles et des nerfs sous la peau. L'étude de l'écorché tenait une grande place dans la formation que les peintres recevaient dans les académies.

EDELFFET Albert Gustav, peintre finlandais (Porvoo 1854 - Haikko 1905).

Chef de file de l'école réaliste finlandaise, il est le seul à s'être intégré au milieu artistique de l'Europe continentale. Sa peinture en France se place entre le réalisme et l'impressionnisme ; en Finlande, révolutionnaire, elle marque la cassure avec l'école de Düsseldorf. Il se forme vers 1870 à Anvers, où il adopte le romantisme historique. En 1874, il vient poursuivre des études à Paris et entre dans l'atelier de Gérôme à l'École des beaux-arts. Avec ses camarades Bastien-Lepage et Dagnan-Bouveret, il est influencé (1878) par l'Assommoir de Zola et, à leur exemple, se met à peindre en plein air vers la fin des années 1870. Ses premiers succès dans les milieux parisiens sont dus à ses portraits (Pasteur, 1885, musée d'Orsay). Mais

l'influence de l'impressionnisme sur son travail apparaît plus dans ses esquisses que dans ses grandes toiles (Le Jardin du Luxembourg, 1887, Helsinki, N. G.).

De retour en Finlande vers 1890, il introduit le pleinairisme français et contribue à la lutte pour l'indépendance de son pays : il réalise des peintures d'histoire patriotiques (Soldats finnois pendant la guerre de 1808-1809, 1892, Mänttä, Fondation Gösta Serlachius). Edelfet est choisi pour la première peinture monumentale destinée à un édifice public en Finlande. L'Inauguration de l'Académie de

Turku, exécutée pour la salle des fêtes de l'université d'Helsinki, est détruite en 1944. L'oeuvre d'Edelfet est surtout bien représentée dans les musées d'Helsinki et de Göteborg.

EECKHOUT Albert, peintre néerlandais

(Groningue ? 1607/1612 - id. v. 1665).

Il est, avec Post, l'un des meilleurs peintres et l'un des plus variés que le prince Jean Maurice de Nassau, dit « Maurice le Brésilien », emmena avec lui lors de son gouvernement brésilien (1637-1644). En 1645, Eeckhout est cité à Groningue, puis habite à Amersfoort. De 1653 à 1663 env., on le retrouve peintre de cour chez le prince électeur de Saxe à Dresde où il peignit le plafond du château de Höflösnitz. En 1664, il est de nouveau signalé à Groningue. Ayant peut-être subi l'influence de Jacob Van Campen, comme on peut le déduire des grandes et robustes natures mortes décoratives de ce dernier à la Huis ten Bosch à La Haye, Eeckhout fut, dans l'équipe du prince Maurice, le spécialiste de l'histoire naturelle : les Deux Tortues, esquisse à l'huile sur papier (Mauritshuis). Une sorte de sens naïf du document ethnographique, étonnant pour l'époque au point de faire penser à l'exotisme fantastique du Douanier Rousseau, rend particulièrement impressionnante la série des grands portraits d'indigènes brésiliens (types de chaque tribu) conservés au Nm de Copenhague grâce au don du prince Jean Maurice au roi Frédéric III de Danemark en 1654 (toutefois, une partie de ces oeuvres eut pour auteur le peintre zélandais Beckx en 1643). Quant aux tableaux d'Eeckhout donnés par Maurice à Louis XIV en 1679 – en même temps que ceux de Post –, ils servirent de cartons aux Gobelins pour la fameuse tenture des Indes tissée en 1689-1690, qui devait connaître un immense succès ; ces derniers tableaux d'Eeckhout ont malheureusement disparu, en revanche, les 4 remarquables volumes d'esquisses dessinées compo-

sant un *Theatrum rerum naturalium Brasiliae*, que l'on croyait perdus, ont été retrouvés à Cracovie (Bibliothèque Jagellon), ce qui permet de se faire une idée du dessinateur. De belles études d'Indiens nus rappellent la manière d'un Flinck ou d'un Backer et renvoient ainsi à l'atelier de Lambert Jacobsz, où Flinck et Backer firent justement leurs débuts et où Eeckhout lui-même les a peut-être connus.

EECKHOUT Gerbrand Van den,

peintre néerlandais

(Amsterdam 1621 - id. 1674).

Élève de Rembrandt entre 1635 et 1645 et, selon Houbraken, l'un de ses meilleurs amis (le *Songe de Jacob*, 1669, Dresde, a été, un temps, attribué à Rembrandt lui-même), il témoigne d'une solide intelligence de l'art du maître – encore baroque vers les années 1640 – dans ses nombreux tableaux religieux, tels le *Calvaire* du musée d'Avignon, la *Dernière Cène*, de 1664, du Rijksmuseum, ou *Pierre guérissant le paralytique*, de 1667, à San Francisco (De Young Memorial Museum), et dans certains de ses dessins, d'une facture libre et vigoureuse, qui méritent de retenir l'attention. Mais le portraitiste est également appréciable, tantôt encore

rembranesque comme dans le *Portrait de Jan Pietersz Van den Eeckhout* (1644, musée de Grenoble), tantôt digne et pompeux à la façon de Van der Helst, de Tempel et de la génération baroque des années 1650 comme dans le *Gouverneur des Indes orientales* (1669, id.). Cet aspect de son style se retrouve aussi dans la peinture d'histoire (la *Contenance de Scipion*, 1669, Lille, palais des Beaux-Arts). Enfin Eeckhout s'est exercé aussi à la peinture de genre dans la manière de Pieter de Hooch, de Gérard Ter Borch et de Jacob d'Ochtervelt, comme en témoigne le *Corps de garde* (1654) du musée de Strasbourg. Bon dessinateur, il a laissé des dessins de paysage très poétiques (*Paysage italien*, 1643, Bruxelles, M. R. B. A.).

EGEDIUS Halfdan, peintre norvégien

(Drammen 1877 - Christiania 1899).

Avant de devenir l'élève d'Harriet Backer, artiste précoce, il obtint à seize ans son premier succès avec *Samedi soir ou les Jeunes*, « peinture d'atmosphère » inspirée par la nature et le folklore pittoresque du Telemark, comme le seront les tableaux postérieurs : le *Rêveur*, jeune homme méditatif saisi au coin de l'âtre (1895, Oslo, N. G.), et *Jeunes Filles dansant*,

(1895, id.), fantomatiques comme une évocation de Strindberg et proches de Munch. Orage menaçant (1896, id.) date de sa période d'études à Copenhague avec Kr. Zahrtmann et poursuit ce goût pour les atmosphères fantastiques. Mort à 23 ans, il fut les deux dernières années de sa vie l'illustrateur des sagas norvégiennes au même titre qu'Erik Werenskiöld et Gerhard Munthe.

EGGELING Viking, artiste suédois

(Lund 1880 - Berlin 1925).

Après un premier séjour en Allemagne effectué dans le prolongement de ses études artistiques, Eggeling se rend, en 1912, à Paris où il fréquente le groupe de Montparnasse. Sa rencontre avec Arp, de passage dans la capitale en 1914, le met en contact avec les artistes Dada de Zurich, et le conduit à les rejoindre dès 1916. Sa peinture d'alors se ressent de l'influence du cubisme et du futurisme (Composition, 1916, Locarno, fondation Arp), mais ses dessins abstraits réalisés dès 1917 constituent les premiers maillons d'une recherche plus personnelle : élaborer une construction musicale à partir de formes plastiques élémentaires, réaliser l'osmose entre le mouvement et le temps. Partageant cette aspiration avec Richter rencontré grâce à Tzara, il s'installe en 1919 en Allemagne où les deux hommes travaillent ensemble, collaboration essentielle qui les mène à la création des premiers films abstraits réalisés sur le principe du dessin animé. Dès 1921, Eggeling signe Horizontal-Vertical et Symphonie diagonale, chef-d'oeuvre du genre par sa grande complexité dans la variation rythmique des figures curvi-

downloadModeText.vue.download 248 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

247

lignes. Sa technique fondée sur les « rouleaux d'images » le retiendra jusqu'à sa mort.

EGMONT Justus Van

(dit en fr. Juste d'Egmont), peintre flamand (Leyde 1601 - Anvers 1674).

Après la mort de son père, sa mère s'établit à Anvers, où il devint l'élève de Kaspar Van den Hoecke en 1615. Après un voyage en Italie, qu'il commença en 1618, il entra dans l'atelier de Rubens. À cette époque, il exécuta une Dernière Cène pour la cathédrale de Malines et collabora au cycle de la Vie de Marie de Médi-

cis, destiné au palais du Luxembourg à Paris. En 1628, il devint maître de la gilde de Saint-Luc à Anvers et, au moment où Rubens partit pour l'Espagne, il alla s'établir à Paris, où il devint peintre de Louis XIII, puis de Louis XIV. Très apprécié en France comme portraitiste, Justus Van Egmont participa également aux grandes décorations dirigées par Simon Vouet. On lui a rendu aujourd'hui des petits tableaux en grisaille, longtemps donnés à Saint-Igny (musées de Rouen, de Versailles, de Nîmes, musée Condé à Chantilly, musée des Arts décoratifs à Paris, musée de Poughkeepsie aux États-Unis). En 1648, il fit partie du groupe des douze fondateurs de l'Académie de peinture et de sculpture. En 1649, l'artiste est mentionné à Bruxelles, et, à partir de 1653, on le retrouve à Anvers.

Durant la dernière période de sa vie, Van Egmont peignit surtout des cartons pour plusieurs grandes séries de tapisseries, dont les plus connues sont l'Histoire de César (1659) et l'Histoire de Marc Antoine et de Cléopâtre (1661). Détenteur d'une grande fortune, il s'était constitué, dans sa somptueuse demeure anversoise, une importante collection de tableaux, parmi lesquels figuraient des oeuvres de Rubens, de Van Dyck, de Holbein, de Jan Boeckhorst, de Pieter Van Mol et de Frans Fourbus II.

EIGHT (THE).

Premier mouvement d'art américain du XXe s., The Eight (« les Huit »), groupe conscient de créer une expression appropriée à une ère nouvelle, doit son nom à l'union de 8 peintres qui – tous rejetés par l'Académie nationale de dessin – exposèrent à la Macbeth Gal., à New York, en février 1908 : Arthur B. Davies, William Glackens, Robert Henry, Ernest Lawson, George Luks, Maurice Prendergast, Everett Shinn, John Sloan. Ils étaient unis par une vive amitié ainsi que par un commun mépris pour la médiocrité des cercles d'art américains officiels. Ils partageaient le même enthousiasme pour le modernisme européen, en particulier pour l'art de Manet, et tous pensaient que le sujet devait être débarrassé du mièvre idéalisme alors à la mode. Quatre membres de ce groupe, Henry, Luks, Sloan et Shinn, s'engagèrent résolument dans une sorte de « reportage réaliste » et peignirent, sans les transposer aucunement, des sujets d'une grossièreté volontaire. Ils ne substituèrent pas des scènes de genre bourgeoises à l'allégorie académique, mais représentèrent souvent la pauvreté, le labeur et la vie indigente. La réaction à leur exposition fut violente ; les

critiques et le public raffiné les considérèrent comme des apôtres de la laideur, ce qui leur valut le nom d'« école de la poubelle » (Ashcan School). Le talent, fort différent, de Prendergast, délicat dessinateur marqué par le néo-impressionnisme et le fauvisme, et celui de A. B. Davies, d'une fantaisie lyrique confinant à l'abstraction, furent submergés par la réaction du public face à ce réalisme âpre et nouveau. Il en fut de même pour Lawson et Glackens, qui relevaient de l'impressionnisme par leur technique comme par leurs sujets, analogues à ceux de leurs maîtres français. Ils furent englobés dans la même réprobation que les 4 autres. C'est pourquoi le coloris, la composition, le dessin aussi bien que le sujet des oeuvres exposées par ce groupe en 1908 furent considérés comme les caractéristiques de la première avant-garde américaine du XXe s., mais il n'y avait aucune cohésion dans le style des Huit. Leur thématique leur valut la sympathie de jeunes artistes comme George Bellows, Guy Pene du Bois, Glenn O. Coleman, Edward Hopper. Elle fixa les prémisses du réalisme américain et prépara le terrain à la peinture sociale (Reginald Marsh) et au pop'art.

ELIAS Nicolaes (dit Pickenoy),

peintre néerlandais

(Amsterdam v. 1590 - id. v. 1654/1656).

Il fut l'un des peintres de portraits les plus appréciés à Amsterdam jusqu'à la venue de Rembrandt. Il est tributaire du réalisme encore maniériste de la génération précédente (Pieter Pietersz et Werner Van den Walckert), mais doit également beaucoup à C. Van der Voort dont il fut peut-être l'élève et surpasse tous ces maîtres par la fermeté plastique de ses figures, la liberté des poses, la subtilité de la lumière. Plusieurs de ses oeuvres ont été parfois attribuées à Thomas de Keyser, dont il est assez proche, notamment par son goût des artifices spatiaux (rideaux, ouvertures dans le fond du tableau, soulignées par un riche encadrement architectural). Il reste toutefois plus sobre et toujours attentif à la vérité des modèles. Une de ses meilleures oeuvres, la plus typique par la facture lisse et soignée et la justesse de l'attitude, est le Portrait de Maerten Rey au Rijksmuseum (1627). Elias a peint quelques tableaux de confréries militaires (datés de 1630, 1632, 1639, 1645), tous au Rijksmuseum, lequel conserve également une Leçon d'anatomie du docteur Fonteyn (1625), intéressante à comparer avec la célèbre Leçon d'anatomie de Rembrandt. Le Louvre conserve un assez bon choix de ses portraits, dont un Autoportrait de

1627. Elias peignit, à l'occasion, des tableaux d'histoire, encore assez maniéristes d'aspect (le Jugement dernier, musée de Cadix).

EL LISSITZKY → LISSITZKY

ELSHEIMER Adam, peintre allemand

(Francfort 1578 - Rome 1610).

Formé entre 1593 et 1598 dans l'atelier du peintre de Francfort Philip Uffenbach, il quitte sa ville natale et, par Munich, se rend à Venise, où il travaille quelque temps avec Hans Rottenhammer. Il semble surtout avoir été impres-

sionné par les oeuvres de Titien, de Véronèse et de Tintoret, dont on retrouve notamment l'influence dans la gamme lumineuse en trois couleurs - bleu-jaune-rouge - du petit tableau sur cuivre de 1599, la Sainte Famille avec des anges (musées de Berlin), ou le Sacrifice de saint Paul à Lystre (1599, Francfort, Städel. Inst.). Mais Elsheimer s'inspirera aussi, tant du point de vue du style que de celui de la technique, des travaux de petit maître de Rottenhammer, qui, lui aussi, aimait à peindre sur cuivre.

En 1600, il se fixe à Rome, où il résidera jusqu'à sa mort. Le paysage avec de petites figures mythologiques représentant l'Éducation de Bacchus (Francfort, Städel. Inst.), qui appartient à sa première période romaine, reste - malgré les motifs des environs de Rome peints à l'arrière-plan - encore entièrement soumis à la conception maniériste du paysage illustrée à la fin du XVIe s. par les Néerlandais de Frankenthal, ville voisine de Francfort. La surface du tableau, toutefois, n'est pas envahie par les épaisses frondaisons des arbres et diffère en cela des paysages de forêts des maîtres de Frankenthal, dont le schéma de composition avait été introduit par Paul Bril à Rome, où Elsheimer le connut et se lia intimement avec lui. Au centre du tableau, le feuillage d'un groupe d'arbres éclairés par le soleil se profile délicatement sur le gris des nuages et laisse le regard se poser librement sur l'horizon bas et lumineux.

Les innovations de Caravage, emprise directe de la réalité, oppositions fortement contrastées de lumière et d'ombre, retinrent ensuite son attention. La monumentalité des paysages d'Annibale Carracci et les paysages peuplés de figures anecdotiques de Dominiquin lui donnèrent aussi la possibilité d'abandonner la conception néerlandaise du paysage de la fin du XVIe s. pour se rallier à l'optique nouvelle du paysage italien.

Bien qu'Elsheimer ait continué de peindre des tableaux de très petites dimensions, la composition leur conféra une ampleur monumentale comparable à celle de la grande peinture baroque italienne. Son célèbre paysage l'Aurore (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum) est un mélange d'idéal romantique, de réalité idyllique et d'une technique délicate qui rappelle la miniature dans une conception plus large. Ce chef-d'oeuvre du paysage allemand a été peint peu de temps avant la mort d'Elsheimer. Les contrastes de lumière et d'ombre, le dégradé des plans et des valeurs jusqu'aux lointains qui se perdent dans une atmosphère imprécise d'un gris-bleu vaporeux sont des éléments qui relèvent de l'art baroque. Structure formelle réduite à des éléments de composition extrêmement simples, éclat d'une ambiance matinale, limpidité de l'atmosphère, lumière qui perce à travers les nuages s'unissent pour donner à cette oeuvre minuscule une monumentalité toute nouvelle. Cette simplicité, ce rendu d'un sentiment fervent de la nature différent de la grandiose ordonnance décorative du paysage héroïque de Carrache ou de Poussin et annoncent le paysage de Rembrandt ou de Claude Lorrain. De même, l'effet nocturne de Philémon et Baucis (Dresde, Gg) – première peinture d'intérieur au sens moderne

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

248

du mot – fait du peintre le précurseur des intimistes de l'école hollandaise. Elsheimer traite ici un thème des Métamorphoses d'Ovide. Plus que les apprêts du repas du soir dans un pauvre intérieur villageois, il s'agit d'un monde fabuleux où hommes et dieux, unis par un sentiment d'intime compréhension, sympathisent. Il faudra attendre cinquante ans, avec l'oeuvre tardive de Rembrandt, qui a connu cet ouvrage, pour que ce thème soit traité semblablement comme une apparition poétique et visionnaire du divin.

Parmi les autres oeuvres importantes d'Elsheimer, on peut citer des paysages animés de figures (Apollon et Coronis, Liverpool, Walker Art Gal. ; Tobie et l'ange, Francfort, Historisches Museum, attribution auj. contestée), avec quelquefois d'étonnants effets d'éclairage lunaire (la Fuite en Égypte, 1609, Munich, Alte Pin.), des scènes d'intérieur éclairées artificiellement (Judith, Londres, Apsley House) et des compositions mythologiques ou sacrées groupant de très nombreuses figures (Martyre de

saint Laurent, Londres, N. G. ; Martyre de saint Étienne, Édimbourg, N. G. ; Glorification de la Croix, Francfort, Städel. Inst. ; le Baptême du Christ, Londres, N. G. ; Scène de sacrifice antique dit Il Contento, Édimbourg, N. G.), d'un accent touchant parfois au fantastique (Incendie de Troie, Munich, Alte Pin. ; Naufrage de saint Paul, Londres, N. G.). Signalons en outre que le Städel. Inst. de Francfort conserve un bel ensemble de tableaux de l'artiste.

Elsheimer fut aussi un remarquable dessinateur. Ses études de figures, d'un réalisme intense, ont servi de modèle à Rembrandt, qui, probablement, en possédait un grand nombre. Comme pour ses peintures, il est difficile d'identifier les sites de ses dessins de paysages, faits le plus souvent au lavis dans une technique très picturale ; leurs contours, légèrement indiqués, d'un métier large, dénotent une écriture souverainement habile. Il n'y faut pas chercher une traduction réaliste, mais une image composée, idéale, créée par le groupement de différents motifs et formulée dans l'esprit du baroque de façon parfaitement harmonieuse. Ses paysages à la gouache, gris foncé avec rehauts de blanc et quelques taches de couleurs, décèlent une maîtrise complète du rendu de l'espace qui ne se retrouve que dans l'oeuvre tardive de Rembrandt. L'art d'Elsheimer n'eut pour adeptes en Allemagne que des artistes secondaires : Johann Könnig et Thomas von Hagelstein. Ce fut chez les meilleurs représentants de la peinture baroque qu'il trouva ses admirateurs. Rubens fit ainsi partie à Rome de son entourage. Rembrandt fut initié à son oeuvre par l'intermédiaire de Hendrik Goudt – disciple d'Elsheimer pour son clair-obscur – et par son maître Pieter Lastman. C'est encore Elsheimer qui prépara la vision spatiale de Claude Lorrain et des paysages « romanistes » venus des Pays-Bas (Poelenburgh, Pynas, Breenbergh, Uyttenbroeck). Son influence sur Saraceni est certaine. Dans une lettre envoyée à Rome par Rubens au moment de sa mort, on peut lire : « Selon moi, il n'eut jamais son pareil

dans le domaine des petites figures, du paysage et de tant d'autres sujets. »

ÉMAIL ET PEINTURE EN FRANCE.

L'émaillerie médiévale est conçue comme l'art de poser des touches de couleurs sur l'orfèvrerie, presque à la manière des pierreries. Avec la Renaissance, une nouvelle technique apparaît, qui permet à l'émail de concurrencer la peinture par la création de surfaces particulièrement colorées : c'est l'« émail peint », support de cuivre couvert de couches d'émaux successi-

vement posées à la spatule et cuites.

ORIGINE. L'apparition de cette technique en France au XVe s. bien que mystérieuse, serait due au peintre Jean Fouquet, qui l'aurait ramenée d'Italie. Un médaillon conservé au Louvre, premier émail peint français, dont la qualité artistique dépasse celle des oeuvres limousines postérieures, représente Fouquet lui-même. Celui-ci avait d'ailleurs rencontré à Rome Filarete, qui pratiquait alors l'art de l'émail.

Le « Prétendu Monvaerni ». La technique de l'émail peint prend véritablement naissance sous le règne de Louis XI à Limoges, où travaille alors un artisan nommé par erreur au XIXe s. Monvaerni. Ce « Prétendu Monvaerni » semble être le premier à avoir traité l'émail comme de la peinture : il eut l'idée de tracer sa composition en noir sur une couche opaque d'émail blanc avant de la couvrir d'émaux polychromes, obtenant ce trait noir en grattant une couche de blanc pour faire apparaître une couche noire inférieure.

La soumission au modèle gravé. Nardon Pénicaud, le plus grand parmi les émailleurs venant à la suite du « Prétendu Monvaerni », a changé de modèles par rapport à celui-ci, mais il en a conservé la technique comme la conception. Son art, toujours fidèle à l'iconographie religieuse, reste attaché à des gravures, qu'il ne copie pas à la lettre et où l'on retrouve le plus souvent un esprit assez proche de celui du « gothique détendu ».

Le Maître de l'Énéide, qui exécuta les plaques conservées d'une série d'unicum reproduisant les illustrations d'une édition de Virgile, utilise l'émail transparent non coloré et joue ainsi de la couleur du cuivre comme d'une couleur supplémentaire, mais reste beaucoup plus fidèle à ses modèles que ses prédécesseurs.

La gravure et l'émail en grisaille. Le modèle, tel que le reçoit l'émailleur, n'est pas une peinture, mais une gravure, dont il cherche à limiter l'effet. Mais ici, c'est le fond qui est noir. L'effet noir-blanc est cependant, en pratique, inversé par rapport à celui de la gravure. Il peut en outre être fort subtil, car les couches de blanc, selon leur épaisseur, peuvent passer du gris foncé au blanc le plus pur : le sfumato n'est pas interdit à l'émailleur, tout résidant dans son habileté, comme le montre l'Adoration des mages (Paris, Petit Palais) par Jean II Pénicaud.

Cette technique connaîtra de 1540 à 1560 env. une faveur particulière avec une génération de grands émailleurs : Couly Nouailher,

qui rehausse encore le plus souvent de quelques couleurs ses grisailles, Jean II, Jean III et Pierre Pénicaud, le Maître M. D. Pape, Pierre Reymond. Certains se distinguent par l'originalité

de leurs modèles (Couly Nouailher), d'autres par la qualité de leur dessin, d'autres enfin par leur science dans l'adaptation de compositions, qui sont en général prévues pour des cadres rectangulaires, à des pièces de forme complexe.

Léonard Limosin. L'art de celui-ci est l'exception qui confirme la règle : émailleur entré en contact avec la cour de Fontainebleau, il est un artiste au moins partiellement novateur. Aussi est-il l'auteur de plaques émaillées représentant des Apôtres, des Prophètes, des Sibylles, des Héros antiques, dont il a sans doute imaginé les traits. Il grave en 1544 des estampes représentant des scènes de la Vie du Christ, qu'il recopiera plusieurs fois en émail sur cuivre ; utilisant des cartons dessinés pour lui par les plus grands peintres de la cour, il émaille 12 plaques représentant des Apôtres, dont les visages sont ceux de personnages contemporains. Enfin, il a créé une catégorie de pièces le mettant en contact directement avec des oeuvres peintes et non plus seulement avec des gravures : les portraits émaillés, pour lesquels il s'inspire des dessins des Clouet et de leur école.

La fin du XVI^e siècle et la décadence. À partir de 1560 env., la mode de la polychromie réapparaît, prouvant un attrait nouveau non seulement pour la peinture, mais surtout pour la joaillerie ; souvent, sous l'émail translucide, sont placés des « papillons », lamelles d'or destinées à accroître l'éclat de l'émail. Vers la fin du siècle, l'émail va le plus souvent cesser d'être translucide. L'étain est mêlé à toutes les couleurs, qui sont alors sans éclat et vont servir à peindre des images pieuses particulièrement insipides.

Le XIX^e siècle. C'est le siècle des pasticheurs ; citons Louis Bourdery et Claudius Popelin, dont l'habileté est prodigieuse et qui tentent de redonner vie à cet art mort.

LA MINIATURE SUR ÉMAIL EN FRANCE ET À GENÈVE. Dans la miniature sur émail, les couleurs sont opaques et sont posées avec un pinceau. Au XVII^e s., Petitot puis l'atelier des Huaud à Genève donnent ses lettres de noblesse à cet art. Cette tradition se poursuit au XVIII^e s. et connaît même un regain de faveur au XIX^e s. avec Soiron (Portrait de Mme Récamier d'après Gérard) et S. G. Counis. Le déclin de cette technique s'amorce sous la Restauration et la monarchie de Juillet.

LA MINIATURE SUR ÉMAIL ANGLAISE.

Cette technique apparaît en Angleterre vers le milieu du XVIII^e s. et, dans la mesure où elle est considérée comme un art français, s'inspire beaucoup de la peinture française (Watteau et F. Boucher), sauf en ce qui concerne les portraits, dont les modèles sont donnés par Reynolds, Gainsborough... Les Anglais créent une technique d'impression mécanique permettant un emploi beaucoup plus fréquent des mêmes modèles. Les difficultés économiques, à la fin du XVIII^e s., obligent les manufactures d'émaux à fermer.

EMBLÈME.

Figure ou composition symbolique accompagnée ou non d'une devise et destinée à représenter un personnage, un métier, ou à exprimer
downloadModeText.vue.download 250 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

249

une allégorie morale ou historique : la Force, la Prudence, la Justice. Ce mot est quelquefois employé comme synonyme d'attribut.

EMBU.

Se dit d'une toile qui s'« emboit », c'est-à-dire dont les couleurs sont devenues ternes et mates parce que le support, ou la préparation, insuffisamment séchés, ont absorbé l'huile. Ces plaques apparaissent au cours du séchage.

EMPOLI Jacopo da

(Jacopo Chimenti, dit l'), peintre italien

(Florence 1551 - id. 1640).

Élève de Maso da San Friano, il fut surtout sensible, dans sa jeunesse, à l'influence de Giorgio Vasari (Apparition de la Vierge à saint Luc et à saint Yves, 1579, Louvre). Par la suite, il fut marqué par l'exemple d'Andrea del Sarto et de Fra Bartolomeo (Miracle, Florence, église de l'Annunziata). Il sut rester fidèle à l'idéal traditionnel d'élégance et de clarté du classicisme toscan, tout en accueillant les éléments naturalistes (effet de lumière sur les draperies de soie et sur les matériaux précieux) clairement inspirés de Gentileschi (Vierge et quatre saints, 1628, id.).

Le meilleur de son oeuvre se distingue

dans la peinture florentine de l'époque par une pureté formelle qui annonce déjà, avec des effets singuliers, le purisme du XIXe s. (Appel de saint Pierre et de saint André, 1606, dôme d'Impruneta). Empoli a peint également des natures mortes (2 Gardemanger, 1621 et 1624, Florence, Pitti) dans la tradition du peintre bolonais Passarotti.

ÉMULSION.

Mélange intime de deux liquides non miscibles, l'un d'eux (liquide émulsionné) étant dispersé dans l'autre (liquide dispersant) sous forme de fines gouttelettes. (On dit vernis-émulsion, liant-émulsion, encaustique-émulsion, peinture-émulsion.) Il peut exister des émulsions de plus de deux liquides non miscibles.

Les émulsions peuvent servir de couches d'apprêt, de fonds, d'ébauches pour des glacis ou des teintes à l'huile ou au vernis. Les principales émulsions sont les peintures-émulsions du type « huile dans l'eau », plus stables que celles du type « eau dans l'huile », et les vernis-émulsions préparés pour être dilués à l'eau. Ces émulsions s'obtiennent à partir des matières fil-mogènes suivantes : colles, gélatines, dextrines, caséine, résines naturelles, résines artificielles, cires, graisses, lanoline, nitrocellulose, latex de caoutchouc naturel et de caoutchouc chloré, produits goudronneux asphaltiques avec ou sans addition d'huiles végétales, siccatives ou semi-siccatives.

Les émulsions fabriquées au stade artisanal étaient souvent à base de colle et d'eau, d'eau sucrée au miel, d'oeufs mélangés dans du lait, sucré ou non, d'amidon, de savon et d'huile, de jaune d'oeuf, d'huile de lin, de vinaigre et

de savon, de chaux, d'huile de lin et d'alcali.

→ DÉTREMPE

ENCADREMENT → CADRE

ENCAUSTIQUE.

Procédé technique de peinture à la cire qui présente de nombreux avantages, mais qui fut peu utilisé en raison des difficultés d'application.

Les couleurs sèchent rapidement, les retouches sont faciles et se font sans grattage, la surface ne s'écaille pas, la cire donne le relief et la transparence, et résiste à l'humidité et aux vers.

ENCOLLAGE.

Application d'une ou de plusieurs couches de colle sur la face d'un support dans le but de garantir l'isolement de la couche picturale, d'unifier la surface à peindre en rendant la toile plus serrée et de limiter son pouvoir absorbant.
→ PRÉPARATION, → ENDUIT

ENDUIT.

Dans les techniques de la peinture, couche destinée à isoler le support (toile, bois, métal, pierre, mur) de la couche picturale.

Dans la peinture murale, l'enduit (intonaco) est un revêtement de mortier, de plâtre ou de chaux. Dans la technique de la fresque, l'enduit (chaux et sable) doit être recouvert encore frais. Pour les peintures murales à l'huile (exécutées au XIXe s.), le mortier est recouvert d'une ou de plusieurs couches de colle, de poix ou d'huile. Les supports des tableaux de chevalet, de bois ou de toile, doivent également recevoir un enduit appliqué sur l'encollage.

ENGEBRECHTSZ Cornelis, peintre

néerlandais

(Leyde v. 1465 - id. 1527).

Il se forma sans doute dans l'atelier de Colijn de Coter, qui, inscrit à la gilde d'Anvers, travaillait en suivant la tradition des grands maîtres du XVe s. (Rogier Van der Weyden, Memling). Une de ses premières œuvres, le tondo de l'Homme de douleur (1500-1505, musée d'Aix-en-Provence), par son calme et son émotion retenue, reste tributaire, à travers Colijn de Coter, de l'art de Van der Weyden ; mais, dès 1508, le style calligraphique et raffiné du Gothique tardif se fait sentir dans le triptyque de la Crucifixion (musée de Leyde), dont les volets représentent le Serpent d'airain (à droite) et le Sacrifice d'Abraham (à gauche). Des œuvres comme la Déploration du Christ (musée de Gand ; Munich, Alte Pin.), le triptyque de la Descente de croix (v. 1512, musée de Leyde et Rijksmuseum), où les donateurs et leurs saints patrons figurent sur les volets intérieurs, relèvent du Gothique tardif par l'exaspération des plis et des contours, par les coloris rares et précieux. Le point culminant de ce « style martinien » est le tableau représentant Constantin et sainte Hélène (Munich, Alte Pin.), où les formes étirées et élégantes, les détails des vêtements ou de l'armure, s'accordant avec des couleurs recherchées (bleus, orangés, violets), donnent à l'œuvre une tension exaspérée.

Citons encore la Descente de croix (Munich, Alte Pin.), la Sainte Famille (musée de Sigma-ringen), le Christ chez Lazare (Rijksmuseum), le Christ quittant sa mère (id.), le Calvaire (musée d'Anvers) et des oeuvres où le paysage tient une place assez importante : l'Histoire du capitaine syrien Naaman (Vienne, K. M.) et le Sermon sur la montagne (autref. à Berlin). L'artiste a également réalisé quelques portraits remarquables (Dirk Ottens et sa femme, 1518, Bruxelles, M. R. B. A.).

Cornelis Engebrechtsz est l'un des ultimes représentants du « maniérisme gothique » tardif : l'importance de son atelier, où travaillèrent, outre ses trois fils, Lucas de Leyde et Aertgen Van Leyden, fit de Leyde un foyer rival d'Anvers. Ce peintre précieux, dont le style exaspéré et graphique cherchait les effets et les oppositions de couleurs, achève une époque ; c'est son élève, Lucas de Leyde, qui ouvrira la voie au nouveau style.

ENLUMINURE.

Le terme d'enluminure désigne le décor des manuscrits en même temps que l'art de créer ce décor. Le mot miniature est parfois employé dans un sens analogue, mais est, en fait, très ambigu : si la miniature est d'abord le résultat du travail du miniator (peintre chargé de rehausser au rouge minium les lettrines et les passages importants d'un texte), elle est aussi (sous l'influence du latin minus) une peinture de dimensions extrêmement réduites (décorative ou narrative – portrait, scène de genre ou paysage –, exécutée sur parchemin, carton ou ivoire, ou émaillée) et le plus souvent destinée à décorer un bijou ou le couvercle d'une boîte ou d'une tabatière. Ce dernier sens du mot miniature incite, pour éviter toute confusion, à réserver celui d'enluminure au seul décor des manuscrits.

TYPES DE DÉCOR. Le décor des manuscrits peut comporter plusieurs types, le plus souvent associés et mêlés, que l'on peut répartir en trois catégories principales : les décors purement ornementaux, les scènes figurées, les lettrines. Les compositions ornementales, dont les manuscrits byzantins et orientaux ont su tirer un excellent parti, comprennent les bandeaux, les cartouches, les frontispices, le décor des colophons et les décors marginaux ; les décors marginaux « à drôleries » des manuscrits gothiques aussi bien que les pages-tapis, ces pleines pages envahies par des lacis d'entrelacs et de figures géométriques chères à l'art insulaire, en font également partie. Les scènes figurées, qui illustrent en principe le

texte qu'elles accompagnent, peuvent avoir des dimensions très diverses : certaines peuvent être réduites à une simple vignette à côté de la majuscule (ornée ou non) qui débute le paragraphe commenté ; d'autres, associées en scènes juxtaposées ou superposées, forment une colonne qui occupe la marge ; d'autres encore couvrent toute la surface du folio ; elles ne sont pas toujours délimitées par un cadre. C'est évidemment à travers ces scènes figurées, dont les enlumineurs carolingiens avaient déjà une excellente maîtrise, que se dessine le plus

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

250

clairement l'évolution de l'enluminure vers la peinture de chevalet.

Les lettrines sont les initiales du texte, rubriquées (c'est-à-dire soulignées de rouge), rehaussées de couleurs vives, peintes ou seulement enrichies d'un motif très simple. Dans les lettres ornées, plus élaborées, la structure de la majuscule encadre ou supporte des éléments ornementaux (motifs géométriques, entrelacs, feuillages, animaux ou personnages). Dans certains cas, le tracé de la lettre disparaît complètement et sa silhouette n'est plus donnée que par les ondulations du décor, les contorsions des animaux et des personnages ou leurs combats furieux (lettrines synthétiques). Lettrines et lettres ornées plus ou moins complexes constituent le décor par excellence, original et fonctionnel, des manuscrits et forment l'essentiel des illustrations dans les enluminures insulaires, mérovingiennes et romanes. Malgré quelques exceptions, comme le Sacramentaire de Drogon (Paris, B. N.) au IX^e s., leur rôle est beaucoup plus discret dans les enluminures carolingiennes et gothiques.

Mais il est parfois difficile de faire la part entre le décor des manuscrits et la calligraphie : les calligrammes carolingiens, où le contour irrégulier du texte donne la silhouette de l'illustration, les textes des manuscrits de luxe écrits sur des bandes d'or ou d'argent, tracés en lettres d'or et d'argent sur des feuilles de parchemin naturel ou pourpré, relèvent également de la paléographie et de l'histoire de l'art.

TECHNIQUES. Le support de l'enluminure est celui du texte : papyrus, papier, parchemin plus ou moins fin. Le peintre mettait en place le décor dans les emplacements réservés par le copiste, parfois sur les indications du maître

d'atelier ou du maître d'oeuvre. La mise en place pouvait être facilitée par l'emploi de schémas géométriques simples ; une première esquisse à la pointe sèche était possible. Certains enlumineurs à la main incertaine eurent recours au procédé de « piquage » pour reproduire leurs modèles. La *Schedula diversarium artium* du moine Théophile nous a gardé le souvenir des recettes employées par les enlumineurs médiévaux pour la préparation des encres et des couleurs, et pour leur pose ; les rehauts d'or et d'argent nécessitaient des soins délicats : l'or (ou l'étain coloré au safran) ou l'argent en poudre, mêlés de colle, étaient posés sur le parchemin recouvert d'une « assiette » (mélange de vermillon, de cinabre et de blanc d'oeuf). Utilisés dans les ouvrages de luxe carolingiens et ottoniens, ces coûteux rehauts n'apparaissent pas avant le XI^e s. dans les scriptoria romans français, mais les fonds d'or, rehaussés de motifs peints ou à la plume, sont fréquents dans les manuscrits gothiques. Les peintures opaques, sorte de gouaches épaisses, ont été le plus souvent appliquées directement sur le parchemin. Cependant, leur pose sur un apprêt (eau et gomme, vermillon ou blanc d'oeuf et céruse) permettait des couleurs plus riches, plus subtiles et plus profondes ; mais, l'apprêt ayant tendance à s'écailler, ces enluminures sont fragiles et difficiles à conserver. La richesse des matériaux n'est pas toujours liée à la beauté d'un manuscrit : nombre de codices, et non des

moindres, comme le célèbre psautier d'Utrecht (Leyde, bibl. de l'université), ne sont ornés que de dessins à l'encre brune, tracés à la plume sur le parchemin naturel. Les enlumineurs anglais des Xe et XI^e s. pratiquèrent avec virtuosité l'art du dessin à la plume, aux encres de couleurs vives. Ailleurs, le dessin à la plume n'était rehaussé que de touches de couleurs translucides, presque toujours d'origine végétale, d'une gamme très réduite. En fait, la finesse du parchemin, la composition et la calligraphie du texte, la répartition des éléments du décor et leur intégration dans la page jouent un rôle important dans l'aspect d'un manuscrit et sont autant de critères de qualité et de raffinement.

ENSEIGNES PEINTES.

Il semble bien que l'on puisse considérer comme des enseignes les fresques peintes à l'extérieur de certaines boutiques de Pompéi : celle, par exemple, qui montre une marchande à son comptoir, s'apprêtant à servir à boire à un client assis, sans doute dans l'un des débits de boissons, fort nombreux, de la ville. Une autre fresque, représentant des ouvriers teinturiers teignant, cardant et séchant une étoffe, jouait

probablement le même rôle.

Au Moyen Âge, chaque maison avait son enseigne, afin qu'on pût la reconnaître, même si aucun commerce n'y était exercé. Mais le plus souvent, ces enseignes étaient sculptées dans la pierre ou le bois de la façade. Les enseignes pendantes étaient peintes soit sur des planches, soit sur des plaques de métal aux bords souvent découpés. Il en subsiste encore un grand nombre, en Angleterre et en Allemagne, datant du XVI^e au XVIII^e s., intéressantes par les potences de ferronnerie auxquelles elles sont attachées plus que par les motifs peints, généralement très frustes. Il n'est pas douteux pourtant que les meilleurs artistes, au Moyen Âge et sous la Renaissance, au moins, n'auraient pas répugné à de tels travaux, en un temps où ils acceptaient volontiers de peindre des drapeaux, des écussons ou des bois de lance. Et comme ils peignaient aussi, en Italie et en Allemagne, des façades entières de maisons, certaines parties de ces décors devaient souvent constituer l'enseigne sous le nom de laquelle elles étaient connues. On réservera cependant ici la qualité d'enseigne à celles qui constituaient la publicité de quelque commerce. La plus ancienne enseigne peinte aujourd'hui conservée, le Pestapeppe attribué au peintre italien Melozzo da Forlì (Pin. de Forlì), serait celle d'un apothicaire. On voit celui-ci pilant ses drogues dans un mortier. C'est une fresque certainement détachée du décor peint d'une façade.

Le panneau de porte figurant le même sujet, peint au début du XVIII^e s. par Antoine Rivalz (musée de Toulouse), fermait l'apothicairerie du couvent des Cordeliers et n'est donc pas à proprement parler une enseigne commerciale.

Le musée de Bâle conserve une enseigne pendante, peinte en 1516, sur les deux côtés d'un panneau de bois, par Hans Holbein le Jeune. C'est celle d'un maître d'école, que l'on voit dans une salle apprenant à écrire à deux

hommes et, sur l'autre face, aidé de sa femme, faisant lire trois garçons et une petite fille.

Mais de telles oeuvres aussi anciennes sont des témoignages fort rares, les enseignes peintes, même par de bons maîtres, n'ayant pu résister aux intempéries.

Hogarth a montré un peintre, perché au haut d'une échelle, en train de broser ou de rafraîchir une enseigne. Plusieurs de ces enseignes pendantes figurent d'ailleurs dans les

scènes de rues qu'a représentées cet artiste et il ne serait pas étonnant qu'il ait lui-même exécuté des oeuvres de ce genre. Il semble qu'à partir du XVIIe s. ce soit surtout les artistes débutants qui acceptent de telles tâches, à moins que la misère ne les y force. Caravage aurait ainsi peint l'enseigne d'un cabaret pour y effacer sa dette. Le jeune Stella, tombé malade à son passage à Sens, aurait indemnisé le patron de l'auberge Saint-Martin « en peignant une enseigne dont le roi et le régent eurent depuis un côté chacun ». Il s'agissait donc d'une enseigne pendante et dont une des faces, sans doute, figurait saint Martin.

C'est tout jeune, en 1718, que François Lemoyne peignit une enseigne pour un perruquier d'Amiens. Elle mesurait env. 0,80 m de haut sur 2,25 m de large et appartenait donc au type d'enseigne « en plafond », étant accrochée et légèrement inclinée au-dessus de la boutique, dont elle représentait l'intérieur, animé d'une vingtaine de clients et de garçons. Le Louvre conserve d'ailleurs un projet dessiné de Watteau pour une enseigne analogue, projet antérieur d'une dizaine d'années. Mais ce n'est que peu avant sa mort que le grand artiste peignit, en huit matinées, pour la boutique de son ami Gersaint, marchand de tableaux sur le pont Notre-Dame, l'immense enseigne conservée à Berlin (l'Enseigne dit l'Enseigne de Gersaint, 1720, château de Charlottenburg). Elle montre également l'intérieur de la boutique, ce qui semble alors l'usage et ce qu'explique le fait que les petits carreaux empêchaient pratiquement de le distinguer de la rue. La même année, Chardin, âgé d'une vingtaine d'années, peint pour un chirurgien-barbier une enseigne large de 4,46 m et haute seulement de 0,72 m, qui figurait « un homme blessé d'un coup d'épée, qu'on avait apporté dans la boutique d'un chirurgien qui "visitoit sa playe" pour le panser. Le commissaire, le guet, les femmes et autres figures ornoient la scène, qui étoit composée avec beaucoup de feu et d'action » au dire de Cochin. Greuze peignit également l'enseigne du marchand de tabac Nicolle, où l'on voyait un Huron fumant sa pipe, sujet inspiré de l'opéra-comique de Marmontel et Grétry, que l'on jouait alors, à quelques mètres de là, à la Comédie-Italienne.

Mais les enseignes peintes par de vrais artistes furent cependant rares, et celles de Watteau et de Chardin furent vite acquises par de grands amateurs. La plupart des enseignes sortaient des mains des peintres brocanteurs du pont Notre-Dame, qui jouissaient d'une médiocre réputation. La mode en dura pendant une grande partie du XIXe siècle. Les

jeunes artistes continuèrent à trouver dans leur exécution de maigres ressources, mais par-

downloadModeText.vue.download 252 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

251

fois la misère en obligea d'autres, plus âgés, à accepter de tels travaux. Ces enseignes peintes furent certainement nombreuses en Europe, mais bien peu ont été sauvegardées. On ne connaît plus que par un dessin (musée municipal de Madrid) la composition de la belle enseigne du café du Levant, calle Alcalá, que Leonardo Alenza peignit v. 1830 et qui représente l'intérieur du café empli de consommateurs. En revanche, deux longues enseignes d'une fabrique de chapeaux de Barcelone, dont l'une montre plusieurs femmes offrant divers modèles de coiffures à un client, œuvres probables du Catalan Salvador Mayol, v. 1820, sont passées en vente à Paris en 1959. Prud'hon peignit une enseigne analogue, qui fut l'une de ses premières œuvres, pour le chapelier Charton à Cluny (Cluny, musée Ochier). On y voit des chapeaux de toutes sortes et deux ouvriers qui teignent le feutre. C'est bien, semble-t-il, l'enseigne, peinte d'un cheval sur chacune de ses faces par le jeune Gérard, qui pend encore, à Montmorency, devant l'auberge du Cheval Blanc. Le chef-d'œuvre du genre est sans doute la magnifique enseigne que Géricault peignit dans sa jeunesse sur la porte d'un maréchalferrant de Rouen, qui y est représenté tenant en main un cheval fougueux (Zurich, Kunsthhaus). Boilly et Debucourt peignirent chacun une enseigne pour la maison d'alimentation Corcellet, au Palais-Royal. L'une et l'autre représentent un gourmand attablé. La première est sans doute celle que l'on voit encore dans la boutique, la seconde, en forme de lunette et qui était placée au-dessus de la devanture, est sans doute celle dont la maison Corcellet fit don au musée Carnavalet.

Le musée de Nyon (Suisse) conserve l'enseigne peinte par Gustave Courbet pour une auberge de cette ville et qui représente une nature morte dans l'esprit de Chardin. On pourrait citer encore les Deux Pierrots du dessinateur Gavarni, connu par la gravure, et beaucoup d'autres enseignes peintes par Champmartin, Horace Vernet, Detaille, Willette. Les natures mortes en hauteur que peignit Diaz sur les deux côtés de la devanture d'une boutique de primeurs sont bien des enseignes, heureusement conservées dans une coll. part. L'enseigne peinte n'est donc pas, en elle-même, un genre

inférieur, et, à l'occasion, de grands artistes ont pu l'élever au premier rang de l'art. Il est possible d'ailleurs que certaines oeuvres présentées comme des tableaux de chevalet ne soient que des enseignes détournées de leur rôle décoratif et utilitaire.

ENSOR James, peintre belge

(Ostende 1860 - id. 1949).

Né d'un père anglais et d'une mère flamande, il montre de bonne heure de grandes dispositions pour le dessin, et deux peintres ostendais lui donnent des leçons. Dès l'âge de quinze ans, Ensor exécute (sur carton et à l'essence) de petites vues des environs de la ville, remarquables par la justesse des notations et leur sensibilité à l'atmosphère (la Plaine flamande, 1876, coll. part.). De 1877 à 1880, il fréquente l'Académie de Bruxelles, où il profite surtout des conseils de son directeur, Jan Portaels, l'introducteur

de l'orientalisme en Belgique. Si l'enseignement officiel ne lui convient guère, Ensor étudie attentivement les maîtres anciens, fait de multiples croquis d'après Hais, Rembrandt, Goya, Callot et, plus près de lui, Turner, Daubigny, Manet. En 1879, il inaugure sa « période sombre » (jusqu'en 1882 env.), notamment avec trois Autoportraits de format très réduit, où l'acuité inquiète de l'observation est servie, paradoxalement, par un métier dru, aux empâtements travaillés au couteau (Bruxelles et coll. part.). Un certain impressionnisme, tel qu'en Belgique on le pratique, en accordant aux valeurs dégradées plus d'importance qu'à la couleur claire proprement dite, allège pourtant les « intérieurs bourgeois » inspirés par la vie quotidienne d'Ostende (la Dame en bleu, 1881, Bruxelles, M. R. B. A. ; l'Après-midi à Ostende, 1881, musée d'Anvers). Le même réalisme et la franche maîtrise de l'exécution caractérisent les natures mortes contemporaines (le Flacon bleu, 1880) et les tableaux de types ostendais un peu plus tardifs (le Rameur, 1883, musée d'Anvers) et que reprendra Permeke. L'éclaircissement de la palette, acquis en 1882, s'accompagne d'une évolution rapide de l'esprit de l'oeuvre. Ensor, qui souffre de la médiocrité du milieu ostendais (« Abominable prurigo d'idiotisme, tel est l'esprit de la population », dans les Écrits de James Ensor, Bruxelles, 1944), trouve refuge et compréhension à Bruxelles auprès d'Ernest et de Mariette Rousseau, qui seront ses premiers collectionneurs. Il expose d'abord, non sans difficulté, dans différents cercles d'art bruxellois (la Chrysalide, l'Essor), puis en 1884 il est membre fondateur du groupe des Vingt, qui n'accueillera pas toujours sans réticence

ses envois. Car les masques – ceux du carnaval d'Ostende, auquel il aime prendre part, et que la boutique que tiennent ses parents lui a montré dès son enfance – occupent désormais, avec leurs implications psychologiques et esthétiques, une place de choix dans la thématique ensorienne. Le masque apparaît en 1879 comme une scène isolée du carnaval (Masque regardant un nègre bateleur), mais les tableaux les plus significatifs s'échelonnent entre 1887 et 1891. Le masque a pour corollaire le squelette, faisant souvent lui-même office de travesti (Masques se disputant un pendu, 1891, musée d'Anvers) ou évidence inéluctable du destin humain : Squelette rendant des chinoiserries (1885), chef-d'oeuvre dont l'humour macabre et insolite est absorbé par l'alacrité du faire, la délicatesse du coloris. Entre 1887 et 1890 environ, les scènes religieuses comptent parmi les plus audacieuses, par la riche sonorité des timbres (Tentation de saint Antoine, 1887, New York, M. o. M. A.), l'irréalisme du graphisme et l'espace mouvant qui les rassemble (La Chute des anges rebelles, 1889, musée d'Anvers ; le Christ calmant les eaux, 1891, Ostende, musée Ensor). L'Entrée du Christ à Bruxelles (1888, Los Angeles, The J. P. Getty Museum), somme ensorienne par excellence et que les Vingt refusèrent, ne mêle en revanche à sa virulence satirique aucune séduction. L'oeuvre associe le masque au thème religieux ; exécutée à Ostende, elle fut précédée par six grandes études au fusain

(1885-1886), intitulées les Auréoles du Christ ou les sensibilités de la lumière. Le tableau est le développement de la troisième « auréole », la Vive et Rayonnante Entrée à Jérusalem (1885, musée de Gand), et le propos initial, quelque peu mystique et symboliste, s'est considérablement transformé. Ensor règle en quelque manière ses comptes avec la société dans laquelle il est contraint de vivre, sous le couvert d'une « moralité » à la flamande, illustrée au XVI^e s. par Bosch, Bruegel et les maniéristes, et dans laquelle le thème biblique concourt à la satire sociale. La frêle et minuscule figure du Christ est un ultime éclat de sérénité qu'entraîne la houle énorme de la foule, dont les visages distincts, au premier plan, ont tous des allures de masques, symbole de l'hypocrisie. La texture rugueuse et le coloris discordant du masque de carnaval ont de même permis à l'artiste d'innover et d'annexer au domaine de l'art des dissonances harmoniques et des outrances expressives rares. « Le masque me dit, écrit Ensor, fraîcheur de tons, expression suraiguë, décor somptueux, grands gestes inattendus, mouvements désordonnés, exquise turbulence » (op. cit.). Nombre des meilleurs tableaux d'Ensor

après 1888 se situent dans la descendance de l'Entrée du Christ (l'Intrigue, 1890, musée d'Anvers ; l'Homme de douleur, 1899), oeuvre trop exceptionnelle pour faire école en Belgique et dont on retrouve seulement quelque peu et tardivement la verve exubérante chez Van den Berghe. Au cours de cette période féconde, Ensor n'abandonne pas pour autant le paysage (vues de la plage et du port d'Ostende) ni la nature morte, traités dans une gamme très claire où le blanc est richement utilisé (les Barques échouées, 1892). L'oeuvre du dessinateur et de l'aquafortiste (premières eaux-fortes en 1886) ne le cède en rien à cette époque à celle du peintre et elle exploite autant la ligne que les effets d'ombre et de lumière, parfois très rembranesques. On rencontre, interprétés par la gravure, à moins qu'elle n'ait elle-même inspiré une toile, les sujets mêmes des tableaux, des compositions originales (la Cathédrale, eau-forte, 1886 et 1896), des notations intimistes (le Réverbère, eau-forte, 1888). Les effets de foule, rendus avec humour par un trait rapide et cursif, triomphent dans la Bataille des éperons d'or (eau-forte, 1895) et les Bains à Ostende (eau-forte, 1899). Les autoportraits d'Ensor, peints, dessinés et gravés, témoignent d'une obsession du moi qui admet l'intention parodique (Ensor au chapeau fleuri, 1883. Ostende, musée Ensor), le saugrenu, le burlesque macabre (Mon portrait en 1960, eau-forte où il se représente réduit à l'état de squelette). Cette fertilité dans l'invention et la sûreté de main qui lui donnait corps ne purent se prolonger beaucoup après 1900. Il reste à Ensor, qui a réalisé l'essentiel de son oeuvre en moins de vingt ans, encore un demi-siècle à vivre. L'effervescence de sa création semble l'avoir dépossédé du pouvoir de régénération même qui la caractérisait : désormais, « systématiquement il s'adonne à l'autoplégia » (P. Haesaerts, dans James Ensor, Bruxelles, 1957). Les vues d'Ostende se succèdent, toujours soumises à une tonalité très pâle (Port d'Ostende au crépuscule par temps

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

252

d'orage, 1933), et il reprend parfois des tableaux de la période sombre, sans le même bonheur. Fait baron en 1929, Ensor vit à Ostende entouré d'une considération tardive, dont il ne surestime pas la valeur, et se livre souvent à de longues improvisations au piano ; il cesse de peindre plusieurs années avant sa mort. Lui, dont le génie doit peu à ses contemporains, n'aura guère de descendance. Précurseur du

surréalisme (goût de l'objet étrange, fascinant) autant que de l'expressionnisme, l'évolution de ces deux courants importants de la peinture belge et européenne suivra des voies sensiblement différentes de celles qu'il avait ouvertes.

L'oeuvre gravé, de 1886 à 1922, comprend 138 numéros, auxquels s'ajoutent deux suites de lithos : Scènes de la vie du Christ (31 lithos, 1921) et la Gamme d'amour (22 lithos, 1929).

James Ensor est bien représenté dans les musées belges (Anvers, Bruxelles et Ostende), ainsi qu'à New York (M. o. M. A.), à Paris (Dame en détresse, 1882, musée d'Orsay) et dans de nombreuses collections particulières. Les musées de Zurich et d'Anvers lui ont consacré une importante exposition rétrospective en 1983 et le musée du Petit Palais (Paris) en 1990. Ses gravures ont été présentées (Bâle, K. M.) en 1996.

ÉPURE.

Représentation géométrique plane d'un objet ou d'un être mathématique, obtenue par une ou plusieurs projections, sur un ou plusieurs plans, et choisies de sorte qu'on puisse passer de façon univoque de l'objet à sa représentation et inversement. Les épures sont exécutées à l'échelle et le plus souvent cotées.

EQUIPO CRÓNICA.

Les artistes Rafael Solbes, Juan Toledo et Manolo Valdés créent à Valence, en 1965, le groupe Equipo Crónica et présentent pour la première fois, la même année, un ensemble d'oeuvres collectives au XVIe Salon de la jeune peinture à Paris. Juan Toledo quitte rapidement le groupe, qui ne sera plus constitué que par Manolo Valdés et Rafael Solbes jusqu'en 1981, date de la mort de ce dernier. Fondé sur la base d'un réalisme pictural dialectique, Equipo Crónica entreprend une critique des images de la culture contemporaine. Usant d'un langage proche de celui des affiches de propagande, le groupe provoque la rencontre des arts majeurs (chefs-d'oeuvre de l'art) et mineurs (B. D., imagerie populaire). Il dresse parallèlement le procès du franquisme et s'inscrit, comme le peintre espagnol Arroyo, à l'intérieur de la contestation de la dictature. Le traitement que Solbes et Valdés font subir aux images évoque les peintures de quelques-uns des représentants français de la figuration narrative, tels Aillaud et Recalcati, qu'ils rencontrent à Paris en 1965.

Equipo Crónica a participé activement, entre 1967 et 1976, à des expositions collec-

tives à caractère social et politique telles que « le Monde en question » en France, « Art et politique » en R.F.A., « Espagne, avant-garde artistique et réalité sociale 1936-1976 » en Italie et en Espagne. Les oeuvres du groupe Equipo Crónica figurent dans de nombreuses

collections privées européennes et dans les collections publiques du Moderna Museet à Stockholm, de l'IVAM-Centre Julio Gonzalez à Valence, de la fondation March à Madrid, des musées de Grenoble, de Marseille et de Paris (M. N. A. M. et F. N. A. C.).

ERCOLE Roberti → ROBERTI Ercole

ERNI Hans, peintre suisse

(Lucerne 1909).

Fils d'un mécanicien, il fait un apprentissage de dessinateur technique, puis étudie à Paris, à l'Académie Julian, et à Berlin. Il est d'abord influencé par Picasso au début des années trente. Il devient abstrait après sa rencontre avec Arp, Brancusi et Mondrian à Paris et adhère à l'association Abstraction-Création en 1934. Ses tableaux noir et blanc jouent à la fois de la ligne et des volumes virtuels et mélangent espace et plan (Cinéma, 1935). Il est membre fondateur de l'association Allianz en 1937 et participe à toutes les manifestations de l'avant-garde suisse (« Thèse antithèse synthèse » au Kunstmuseum de Lucerne en 1935). À la suite d'un épisode surréaliste et après avoir été définitivement marqué par la manière néo-classique de Picasso, il trouve son style en 1939, au moment de l'exposition nationale suisse à Zurich, pour laquelle il réalise une imposante fresque. Son art, qui concilie réalisme et figuration stylisée, traite de grands thèmes humanistes et de sa foi dans le progrès scientifique et social.

ERNST Max, peintre et sculpteur français

d'origine allemande

(Brühl, Rhénanie, 1891 - Paris 1976).

Son oeuvre est à la fois l'un des plus personnels de l'art moderne et l'un des plus nettement inscrits dans le cours de son histoire. Par sa place à la proue du mouvement dada et du surréalisme, Ernst est un des pionniers de la nouvelle réalité, et ce par la grâce de sa seule imagination, dans ce qu'elle a d'irréductiblement singulier. Dès son adolescence, la lecture des romantiques lui fait découvrir le trésor de l'imagination germanique, tandis que l'amitié de Macke, qu'il rencontre à Bonn, l'initie à l'expressionnisme.

Il découvre Van Gogh, Kandinsky, d'autres maîtres de l'art moderne, et ses premiers tableaux subissent à la fois toutes ces influences. Les gravures contemporaines (1911-1912), sur lino, s'apparentent à celles de Die Brücke. Il expose en 1913 au premier Salon d'automne allemand, organisé par Walden à Berlin, et la même année à Bonn et à Cologne parmi les « expressionnistes rhénans ». Mobilisé pendant la guerre, il peut cependant peindre (Bataille de poissons, 1917, aquarelle, coll. part.). La guerre l'entraîne dans une crise de nihilisme, traversée de soubresauts, et c'est alors qu'il fait la découverte, capitale pour l'évolution de son style, du mouvement dada. Il retrouve en 1919 à Cologne Hans Arp, qu'il avait connu en 1914, et ils fondent ensemble avec Baargeld la célèbre « Centrale W/3 » ; son activité, d'abord politique, devient purement artistique. Tandis que le dadaïsme colonais poursuit sa carrière, Ernst élabore, outre les 8 lithographies de Fiat modes, pereat ars (1919), où des mannequins

évoluent dans des décors à la De Chirico, une technique personnelle du collage fondée sur la « rencontre fortuite de deux réalités distinctes sur un plan non convenant », dont les premiers témoignages sont les « fatagagas » (Fabrication de tableaux garantis gazométriques), dont il partage la paternité avec Arp (Laocoon, 1920). Enfin, quand en 1920 Dada disparaît brutalement de Cologne, Ernst se rend à Paris sur l'invitation de Breton et il expose à la gal. Au Sans Pareil en mai 1921. Les tableaux des premières années vingt s'éloignent de De Chirico et annoncent les grandes voies du surréalisme (L'Eléphant Célèbes, Londres, Tate Gal. ; Ubu imperator, 1923, Paris, M. N. A. M.). Les collages des mêmes années sont réalisés à partir de coupures de catalogues d'achat par correspondance, d'encyclopédies techniques, d'illustrations de Jules Verne, de photographies diverses et d'interventions graphiques. Tandis que Dada se désagrège sous la poussée du surréalisme, Ernst traverse lui-même une crise de conscience. Très lié avec Breton, Eluard, Desnos, Péret (le Rendez-vous des amis, Cologne, musée Ludwig), il évolue, en même temps que les autres membres du groupe, vers une exploration de l'inconscient plus méthodique que celle de Dada. Ses thèmes se précisent un cosmos figé – astres, mer immobile, villes, forêts minérales (la Grande Forêt, 1927, musée de Bâle), fleurs fossilisées – dans lequel le thème de l'oiseau introduit un dynamisme significatif du désir de liberté et d'expansion de l'artiste (Aux 100 000 colombes, 1925). Sa technique, enrichie par le procédé du frottage mis au point en 1925 (feuilles de papier posées sur les lames d'un plancher et frottées de mine de

plomb, puis extension du procédé à d'autres objets), excelle à représenter cet univers massif, dans lequel Ernst ne se lasse pas de découvrir des associations analogiques (Le Fleuve Amour, 1925, frottage, Houston, coll. de Menil). Cette technique, cet univers vont désormais s'approfondir plus que se diversifier. Romans-collages (la Femme 100 têtes, 1929 ; Une semaine de bonté, 1934), frottages (Histoire naturelle, 1926), empreintes, photomontages explorent et accouplent, au gré de l'imagination, des éléments in compatibles, dont le rapprochement incongru suscite une poésie troublante. Les peintures, de leur côté, poursuivent avec plus d'ampleur et de gravité l'expression de l'univers imaginaire de Max Ernst, dont la poésie visionnaire rejoint la grande tradition onirique du romantisme allemand (Vieillard, femme et fleur, 1923, New York, M. o. M. A. : Vision provoquée par l'aspect nocturne de la porte Saint-Denis, 1927 ; Monument aux oiseaux, 1927, Marseille, musée Cantini ; le Nageur aveugle, 1934 ; la Ville entière, 1935-1936, Zurich, Kunsthaus ; Barbares marchant vers l'ouest, 1935). Tandis que la guerre approche, l'anxiété imprègne de plus en plus son oeuvre.

Ernst sculpte et peint de grandes compositions où la vie semble paralysée (l'Europe après la pluie II, 1940-1942, Hartford, Wadsworth Atheneum). Enfin, en rupture de ban avec les surréalistes depuis 1938, il émigre en Amérique (1941). Établi à New York, il exerce une vive influence sur les jeunes peintres américains,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

253

auxquels il semble bien avoir, avec Masson, fait découvrir la technique du dripping, qu'adoptent Pollock et ses épigones (l'Oeil du silence, 1943-1944, Saint Louis, Missouri, Washington University Gal. of Art ; la Planète affolée, 1942, musée de Tel-Aviv ; Tête d'homme intriguée par le vol d'une mouche non euclidienne, 1947).

Il rencontre en 1943 Dorothea Tanning : c'est le début d'une période apaisée d'une grande fécondité. En 1946, ils s'installent à Sedona, dans les montagnes de l'Arizona ; ils ne reviendront définitivement en France qu'en 1955. Dans un recueillement actif, Max Ernst exécute alors d'obscur et poétiques compositions sculptées ou peintes, où le thème du couple souverain (Le Capricorne, bronze, 1948, Paris, M. N. A. M.) se mêle à ses ténèbres familières et aux réminiscences de son enfance

rhénane (la Nuit rhénane, 1944, coll. part.). Après son retour en France en 1953, Max Ernst résida soit à Paris, soit à Huismes, en Touraine, continuant à produire abondamment, toujours habité par la même ferveur poétique (Configurations, collages et frottages, 1974). Son oeuvre, un des plus illustres et importants du XXe s., est représenté dans la plupart des grands musées européens et américains et surtout dans d'importantes fondations privées (Venise, Fond. Peggy Guggenheim ; Houston, coll. de Menil). Le centenaire de sa naissance fut marqué par une grande exposition (1990, Londres, Tate Gal.), Stuttgart, Düsseldorf ; Paris, M. N. A. M. (1991-1992).

ERRARD Charles (dit le Fils),

peintre français

(Nantes v. 1606 - Rome 1689).

Parmi les peintres français les plus glorieux de son temps, il fit partie des 12 membres fondateurs de l'Académie de peinture (1648), dont il devint recteur (1655), puis directeur (1657) ; il fut enfin premier directeur de l'Académie de France à Rome (1666-1683) et prince de l'Académie de Saint-Luc. Il peignit pour Notre-Dame (mai des orfèvres de 1645), pour le Palais-Royal (décoration commencée en 1646), pour le Louvre (1653-1655), pour les Tuileries avec N. Coypel (1657), plus tard pour Versailles, Saint-Germain et Fontainebleau. De cet oeuvre entier, rien n'a survécu. Subsiste, au Louvre, un petit dessin, le Portrait de Fréart de Chambray ; l'Albertina de Vienne et la Kunsthalle de Berlin possèdent chacune un dessin de frontispice à sujet allégorique d'Errard. Il est aussi l'auteur des illustrations, gravées par Rousselet, Daret et Audran, d'un Breviarum romanum (1647).

Sa vie nous est mieux connue que ses oeuvres : il voyage avec son père Charles le Vieux en Italie en 1627 et entre, à Rome, à l'Académie de Saint-Luc en 1633. De retour en France, il est apprécié par Sublet de Noyers, surintendant des Bâtiments, et renvoyé à Rome, où il étudie l'antique et acquiert une réputation d'excellent dessinateur. Il se réinstalle à Paris en 1643, et commence alors sa carrière officielle. Les démêlés du peintre à l'Académie avec Abraham Bosse nous restent connus, ainsi que la rivalité qui, plus tard, au moment où son prestige diminuait, l'opposa à Le Brun. La décision de la création d'une Académie de France à Rome

(1666) et le départ d'Errard sont en partie les conséquences de cette rivalité. On attribue à Errard et Noël Coypel le décor du plafond de la Grand'Chambre du parlement de Bretagne

à Rennes.

ERRÓ (Gudmundur Gudmundson, dit),

peintre islandais

(Ólafsvik, Islande, 1932).

Il fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Reykjavik puis d'Oslo, voyage dans divers pays (1953 à 1957) et s'installe à Paris en 1958. Il participe aux divers mouvements d'avant-garde et s'inscrit très vite, après avoir subi l'influence de Matta, dans les rangs d'une figuration narrative, dont il est l'un des membres les plus actifs. Face à la fragmentation du visible produite par la multiplication mécanique des images, Erró procède par la juxtaposition d'éléments figuratifs divers, photographies de presse et bandes dessinées, illustrations publicitaires et chefs-d'œuvre de l'art classique, d'abord assemblés en collages puis reportés sur la toile en grand format. Le mariage d'images diverses et fragmentées permet ainsi la création d'un ordre narratif critique rempli d'un humour souvent grinçant, qui se développe dans des séries composées de nombreux tableaux : les Monstres, 1968, les Perspectives, 1972, l'Ouest vu par l'Est, 1977. Les scapes accumulent sur la toile des éléments du même type : nourriture (Foodscape, 1964, Stockholm, Moderna Museet), bandes dessinées (Comicscape, 1971). Autrement, c'est par la juxtaposition d'éléments contrastés, comme dans Chariot de feu (1983, musée de Dole), où des cow-boys de bandes dessinées font face aux constructeurs de Fernand Léger, que l'artiste obtient des images où la société de consommation, la politique, la publicité et l'art sont soumis à un regard critique.

Erró est représenté dans de nombreux musées français (Paris, M. N. A. M. ; Grenoble ; Marseille) et étrangers (New York, M. o. M. A.). En 1981, son œuvre a fait l'objet d'une rétrospective itinérante en Scandinavie ; il a représenté l'Islande à la Biennale de Venise en 1986.

ESCALANTE Juan Antonio de Frias,

peintre espagnol

(Cordoue 1633 - Madrid 1669).

Il débuta à Madrid avec Francisco Rizi et fut l'un des maîtres les plus originaux de l'école madrilène. Très influencées par l'art vénitien, ses compositions rappellent celles de Tintoret et de Véronèse, spécialement les 18 scènes de l'Ancien Testament préfigurant l'Eucharistie,

peintes en 1667 et 1668 pour la sacristie du couvent de la Merci à Madrid, aujourd'hui dispersées : Sacrifice d'Isaac (Prado), Moïse et l'eau du rocher (Madrid, musée municipal), Abraham et Melchisédech (Madrid, église S. José). Son sens du mouvement et une palette claire attestent sa connaissance de la peinture flamande, mais le rapprochent aussi de quelques peintres vénitiens exactement contemporains, comme

Sebastiano Mazzoni ou Francesco Maffei :
Communion de sainte Rose de Viterbe (Prado).

ESPINOSA Jacinto Jerónimo,

peintre espagnol

(Cocentaina 1600 - Valence 1667).

Formé à Valence par son père, également peintre, dans le respect étroit du style de Ribalta, Espinosa est la figure la plus importante de l'école valencienne. Exactement contemporain de Zurbarán, il représente comme lui, dans la zone du Levant, la plus pure tradition du réalisme ténébriste, dans une chaude tonalité de coloris rougeâtres et terreux. Quelques-unes de ses compositions monacales et religieuses typiques de l'esprit de la Réforme catholique (Sainte Famille, v. 1660, musée de Valence ; Cycle de la Merci, 1661, id. ; Communion de la Madeleine, 1665, id.) supportent aisément la comparaison avec les meilleures œuvres de Zurbarán. Espinosa fut en outre un portraitiste d'une rare vigueur (Fray Jerónimo Mos, musée de Valence).

ESQUISSE PEINTE.

Projet peint, exécuté dans une facture libre, à une échelle généralement inférieure à celle du tableau à réaliser et qui indique la place et la proportion de chaque élément ainsi que la structure générale de la composition.

L'esquisse naît au XVI^e s. dans les milieux maniéristes toscans (Beccafumi) et éмилиens (Parmigiano), mais c'est surtout à Venise, avec Titien, à la technique essentiellement picturale et libre, qu'elle acquiert une valeur expressive privilégiée. L'atelier de Tintoret généralise la pratique. On peut considérer comme des premiers exemples les esquisses du Paradis – projets pour la décoration du palais des Doges – peintes par Véronèse (musée de Lille), Bassano (Ermitage) et Tintoret (Louvre). Aux XVII^e et XVIII^e s., la pratique de l'esquisse se retrouve dans toute l'Italie et gagne l'Espagne, où elle sera notamment reprise par Goya. L'apogée de l'esquisse italienne se situe à Ve-

nise au XVIIIe s. avec Ricci, Pellegrini, Guardi et surtout Tiepolo. L'esquisse trouve une autre terre d'élection en Flandres, où, suivi par Van Dyck et Jordaens, Rubens se révèle être le plus grand peintre d'esquisses. En France, l'esquisse se généralise dès la fin du XVIIe s. avec Le Brun et, au XVIIIe s., avec, notamment, Boucher, Fragonard, Subleyras... pour devenir un genre autonome. Au XIXe s., elle se répand dans toute l'Europe et devient un des genres imposés dans l'enseignement académique.

On classe généralement l'esquisse en cinq catégories :
1° l'esquisse spontanée (bozzetto) ;
2° l'esquisse après dessins préparatoires à l'usage de l'artiste ;
3° le modèle, précis, donnant une idée des résultats et non plus une première pensée ;
4° l'esquisse post festum, exécutée après la peinture définitive ;
5° l'esquisse autonome, considérée comme une oeuvre indépendante et parfois exécutée d'après nature (paysages de Desportes et de Valenciennes).

Les frontières entre ces catégories sont très floues et il semble préférable de réserver ce

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

254

terme à toute oeuvre précédant l'achèvement du grand tableau.

ESQUIVEL Antonio María,

peintre espagnol

(Séville 1806 - Madrid 1857).

Après des études à l'école des Beaux-Arts de Séville et un début de carrière protégé par le consul britannique Williams, il s'installa à Madrid en 1831 et ne retourna à Séville qu'en 1838-1840 pour soigner un grave risque de cécité et participer à la création du Liceo Sevillano (1838), à l'image du Liceo Artístico y Literario de Madrid, fondé en 1837. Guéri, il reprit sa carrière, fut nommé peintre de Chambre d'Isabelle II en 1843, académicien en 1847 et publia en 1848 un Tratado de Anatomía Pictórica fondé sur son enseignement académique. Soutenu par son talent de dessinateur, cette spécialité le conduisit d'ailleurs à peindre quelques nus (Jeune fille enlevant son bas, 1842, Dallas, Meadows Museum). Il fut surtout portraitiste, plein de charme dans les portraits d'enfants (Rafaela Flores Calderón, Madrid, Casón), pré-

cis mais un peu froid dans les portraits officiels (Portrait équestre du Général Prim, Madrid, Museo Romántico) et très habile dans deux grands portraits collectifs des intellectuels madrilènes (Lecture de Ventura de la Vega au Teatro del Principe et Lecture de Zorilla dans l'atelier du peintre, Prado). À côté de peintures religieuses, traitées dans le souvenir de Murillo, il illustra aussi les thèmes costumbristes de sa ville natale (Josefa Vargas, 1850, Séville, coll. d'Albe, ou la Charité, 1848, Séville, Hospital de la Caridad). Il écrivit également de nombreuses critiques dans les journaux madrilènes. Son oeuvre en fait un des peintres majeurs du XIXe s. espagnol.

ESSENCE.

Liquide volatil, extrait de certains végétaux ou du pétrole, utilisé comme diluant des peintures à l'huile.

Les essences naturelles, ou d'origine végétale, étaient connues sous le nom d'« huiles essentielles ». Leur usage remonte, semble-t-il, à Van Eyck. Elles résultent de la distillation directe de certaines plantes (lavande mâle [essence d'aspic], romarin) ou de la distillation, à température inférieure à 180° C, des oléorésines obtenues par gemmage de diverses variétés de pins (essence de térébenthine). La térébenthine de Venise est extraite du baume de mélèze.

Les essences minérales proviennent du pétrole ou du naphte. Elles étaient connues dès l'Antiquité, mais leur essor industriel date du milieu du XIXe s. (éther de pétrole, white spirit, pétrole lampant). On prépare aujourd'hui synthétiquement (essences artificielles) un grand nombre de constituants des essences.

On appelle parfois « peinture à l'essence » une technique où la peinture à l'huile est très fortement diluée à l'essence, ce qui peut donner des effets de gouache ou d'aquarelle. Degas

et Toulouse-Lautrec employèrent parfois ce procédé.

ESTAMPAGE.

Procédé de reproduction, surtout utilisé en Chine, où il fut connu dès le début de notre ère, et qui s'applique à des motifs, caractères ou dessins, gravés en creux, généralement dans la pierre.

La méthode la plus répandue consiste à étendre sur l'oeuvre à reproduire une feuille

de papier légèrement humectée d'une solution d'agar-agar pour augmenter sa plasticité, en la tamponnant de manière qu'elle pénètre légèrement dans les creux, en laissant le papier en place après évaporation. L'opération se fait aussi au moyen d'un tampon d'étoffe fine ou d'un maillet recouvert de cuir souple, si bien que les parties réservées en creux apparaissent en blanc sur fond noir.

Les estampages peuvent être appréciés au même titre que les originaux (dont ils sont souvent le seul vestige) en fonction de leur ancienneté et de la qualité de leur exécution.

De nos jours, certains artistes occidentaux, tel Hajdu (mort en 1996), utilisent ce procédé.

ESTAMPE.

Image imprimée après avoir été gravée ou dessinée sur un quelconque support : métal, bois, pierre lithographique.

L'estampe occupe une grande place dans la culture occidentale. Elle est intimement liée à l'histoire du livre moderne, qui a absorbé une grande partie de son activité, exploité ses possibilités, influencé son développement.

On distingue trois types principaux de gravure : la gravure en relief ou taille d'épargne (les parties restées intactes de la planche, en général de bois, retiennent l'encre, qui est ensuite déposée sur le papier) ; la gravure en creux, ou taille-douce (les sillons, gravés dans la planche de métal, retiennent l'encre ; sous la presse, le papier pénètre dans ces sillons et absorbe l'encre ; le trait est alors en relief sur la feuille) ; les procédés à plat, comme la lithographie, qui ne sont pas, à proprement parler, des gravures : ils sont fondés sur la non-adhérence de l'encre grasse et de l'eau (l'encre est sur la surface de la planche, et l'épreuve, sauf exception, n'a pas de relief).

L'estampe apparaît en Europe vers 1400 et peut-être même vers 1350 ; le bois gravé a précédé la taille-douce.

L'impression d'estampes à partir d'une gravure en creux, procédé occidental, se développe dans les pays rhénans avec le Maître des Cartes à jouer, le Maître de 1446 (Flagellation), le Maître E. S., le Maître du Livre de raison, et Schongauer, dont la maîtrise du burin est remarquable, développe un sens de l'espace annonçant les effets de la Renaissance. En Italie, le principal centre est Florence, où se pratiquent la « manière fine » et la « manière large » in-

fluencée par le dessin à la plume (gravures de Mantegna). Les gravures florentines de cette époque sont exécutées dans l'entourage de Botticelli.

Mais le plus grand graveur de son temps, et dont l'influence fut universelle, est Dürer,

qui apporte au bois la perfection du dessin et la qualité de la composition, faisant de chaque feuille un tableau véritable. Il pratique aussi la gravure sur cuivre et réalise quelques planches à l'eau-forte sur acier. La production graphique de l'Allemagne dans la première moitié du XVIe s. fut considérable avec Hans Burgkmair, Hans Baldung Grien, Wechtlin, Lucas Cranach, Urs Graf, notamment.

Lucas de Leyde, dans les Pays-Bas, est influencé par la manière de Dürer et par l'Italien Marcantonio Raimondi, dont le nom reste associé à celui de Raphaël ; Raimondi marque un jalon important et est l'origine de la gravure de traduction qui s'est maintenu jusqu'au XIXe siècle. Le clair-obscur mis au point par Ugo da Capri tente de concurrencer le burin dans le cercle de Raphaël. La gravure de traduction se répand au XVIe et au XVIIe s. en Flandre sous l'influence de l'éditeur Hieronymus Cock, qui publie l'œuvre de Bruegel. Aux Pays-Bas, le maniérisme de la fin du XVIe s. est représenté avec l'école de H. Goltzius, où se forment les premiers graveurs de Rubens. L'eau-forte, qui existait depuis 1500 environ, devient entre les mains de Parmesan un instrument souple et riche, où se mêlent la pointe sèche et le burin. Schiavone lui succède, tandis que Baroccio pratique les morsures multiples. Annibale Carracci mêle l'eau-forte au burin. On assiste alors à un riche développement de la gravure avec Guido Reni, Bellange, Van Dyck et surtout Rembrandt, qui lui consacre une bonne part de son génie. L'eau-forte connaît alors un grand succès en France, en Hollande et en Italie.

Callot est en France le premier grand maître de la série gravée à l'eau-forte : les Caprices (1617) et surtout Misères et Malheurs de la guerre (1663) ; il fut exclusivement dessinateur et graveur. Son influence marque Stefano della Bella, Abraham Brosse, les trois Perelle ainsi qu'Israël Silvestre.

À côté de ces graveurs professionnels, des graveurs portraitistes de l'École française, dont Jean Morin, Claude Mellan, interprètent soit leurs propres dessins, soit l'œuvre d'autrui. Cette tradition, puissante au XVIIe s., se conserve au siècle suivant avec une manière plus affectée. Les techniques du burin et de

l'eau-forte entraînèrent aux XVIIe et XVIIIe s. des recherches nouvelles portant sur l'obtention de sons veloutés (technique dite « à la manière noire », méthode de « gravure en manière de crayon » et « stipple » ou gravure au pointillé). Le métier du graveur avait atteint, au XVIIIe s., un raffinement technique extrême, aussi bien pour l'eau-forte et le burin traditionnels que pour les procédés nouveaux. Quelques peintres français sont eux-mêmes les auteurs de leurs eaux-fortes, comme Watteau, Fragonard et surtout Gabriel de Saint-Aubin. L'estampe originale connaît à Venise un développement très important avec Canaletto, les Tiepolo, et Piranèse qui s'installe à Rome : ses Prisons et ses Vues romaines comptent parmi les chefs-d'œuvre du XVIIIe siècle. Goya, influencé par les Tiepolo, sut faire de l'aquatinte, downloadModeText.vue.download 256 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

255

jusqu'alors imitation du lavis, un moyen libre et expressif.

Si les applications de la lithographie inventée à la fin du XVIIIe s. appartiennent à l'ère romantique, Goya l'aborda avec bonheur. En Angleterre, les aquafortistes sont des satiristes qui gravent leurs cuivres rapidement, avec liberté et violence ; le plus célèbre est Hogarth, gravé le plus souvent par d'autres.

Le XIXe s. voit un bouleversement des arts graphiques dû à l'essor technique et à l'invention de la photographie. Le développement de deux techniques nouvelles, la gravure en bois de teinte et la lithographie à laquelle se consacreront de nombreux artistes, dont Daumier est le plus important, contribua à donner à l'estampe du XIXe s. ses traits particuliers, bien que la gravure de reproduction se maintint parallèlement, notamment avec Prud'hon. Si les artistes tels que Géricault et Delacroix ont également pratiqué la lithographie, l'eau-forte connaît un grand essor avec Paul Huet, Daubigny, Millet, Whistler et Seymour Haden. Les impressionnistes sont les successeurs de ces aquafortistes : Manet, Degas et surtout Pissarro.

On assiste vers 1890 à un renouvellement fécond de l'art de l'estampe. La lithographie en couleurs, souvent réservée à des images vulgaires, reflourit grâce à des artistes de premier ordre, mais le vrai progrès s'opéra par l'affiche : Jules Chéret, Mucha en furent les initiateurs.

Bonnard et Toulouse-Lautrec produisirent dans ce genre des chefs-d'oeuvre. Par l'affiche, la lithographie gagnait le mur, prenait des proportions monumentales et, sous l'influence du japonisme, exploitait les couleurs en aplats. Les artistes ne se limitèrent pas à l'affiche, et ces nouveautés apparurent dans de nombreuses lithographies en feuilles ou en séries. Presque tous les nabis s'y sont essayés avec succès.

On assiste aussi au renouveau du bois gravé avec William Morris, Gauguin et Munch, qui pratique aussi d'autres techniques. Son oeuvre, dont la part la plus frappante se place avant 1900, fut continuée par l'expressionnisme allemand, qui a trouvé dans l'estampe un langage complet : Kirchner, Nolde, Mueller, Schmidt-Rottluff, Heckel accusent de façon brutale l'effet déjà intense des bois de Munch.

Le cubisme a entraîné une certaine renaissance du métier classique de l'eau-forte et du burin (Picasso, Braque, Marcoussis, Villon).

En dehors de ces principaux groupes, presque tous les artistes contemporains ont gravé, et ce sont en général des peintres qui ont obtenu les meilleurs résultats : Matisse, Klee, Chagall, Miró. La tendance moderne destine l'estampe (sauf lorsqu'elle est faite pour une illustration) à la décoration du mur et non au portefeuille du collectionneur. Ainsi s'explique l'expansion de la lithographie ; mais celle-ci, souvent confiée pour le principal de l'exécution à un technicien, tend trop facilement à devenir une reproduction de luxe. Font exception, notamment, les lithographies de Dubuffet. Aux États-Unis, l'estampe originale s'est aussi beaucoup répandue (J. Johns, Rauschenberg).

La sérigraphie – extension du pochoir – est un procédé de l'estampe utilisant des écrans

de soie imperméabilisés et interposés entre le papier et l'encre. Cette technique connaît la faveur de Kitaj, Albers, Andy Warhol et à leur suite celle de nombreux artistes.

ESTAMPES EN COULEURS.

L'impression en couleurs des estampes se pratique de deux façons. L'une consiste à colorier une planche unique, qui est ensuite imprimée ; l'autre à imprimer successivement plusieurs planches de couleurs différentes sur la même feuille, procédé dit « au repérage », parce qu'il faut repérer l'emplacement exact des planches sur la feuille. La méthode habituelle du repérage consiste à percer deux petits trous en haut et en bas des planches superposées ; lorsqu'on

imprime la première planche, on perce le papier avec deux épingles, que l'on introduit dans les trous de la planche. Il suffit ensuite de placer les épingles dans les trous des autres planches pour assurer une superposition exacte des couleurs. Le principal procédé à une seule planche est dit « à la poupée ». Un procédé moderne, dit « en couleurs simultanées », a été mis au point à Paris par l'Atelier 17, créé et dirigé par Hayter. Il est fondé, comme la lithographie, sur l'adhérence ou la non-adhérence de l'encre grasse sur les surfaces moins riches en huile ; combiné avec la pénétration plus ou moins grande de rouleaux plus ou moins durs, et encrés de couleurs différentes, dans les parties inégalement évidées de la planche, ce procédé permet des effets colorés très complexes.

Une méthode de repérage pour l'impression des bois en clair-obscur fut réalisée en 1500 ; bien que peu précise, elle était suffisante pour ce genre de travaux. Un autre procédé était le coloriage des estampes après l'impression du noir ; dès le XVe s., pour qu'il soit plus rapide, ce coloriage fut parfois pratiqué au pochoir. Souvent plus économique que l'impression en couleurs, très délicate, il a été pratiqué jusqu'au XIXe s. C'est au XVIIIe s. qu'on voit apparaître les premières impressions de cuivre « à la poupée », mais ce procédé peu efficace fut surtout employé en Angleterre au XVIIIe siècle. L'impression des cuivres au repérage, fondée sur le principe de la trichromie, fut mise au point par l'inventeur allemand J. C. Le Blon en 1704 et répandue par le Français G. d'Agoty. L.-M. Bonnet, dans ses fac-similés de pastels par Boucher, porta le nombre des planches jusqu'à huit (Tête de Flore, 1769). Au début du XIXe s., Engelman mit au point un procédé dit « chromolithographie », mais les produits en furent longtemps médiocres et ce n'est que vers la fin du XIXe s. que Lautrec, Bonnard, Munch, notamment, en explorèrent les possibilités. Depuis, tous les procédés de la gravure en couleurs ont connu un développement considérable.

ESTES Richard, peintre américain

(Evanston, Illinois, 1936).

Estes est un ancien élève de l'Art Institute de Chicago. Il travaille aujourd'hui à New York. Comme la plupart des peintres du courant hyperréaliste, dont il fait partie, il emprunte ses thèmes au monde de la vie urbaine : cimetières de voitures, intérieur vide d'un wagon

de métro, vitrines de magasins, scènes de rues encombrées naturellement d'automobiles, d'où

semble bannir toute présence humaine (Bus Reflexion, 1972). Estes travaille d'après la photographie : après avoir fait plusieurs clichés du sujet choisi, il en sélectionne un qui lui sert de canevas. Il élimine ensuite du motif tout ce qui le rend confus. Mais l'intervention de l'artiste se remarque dans le fait qu'à la différence de la photographie, qui comprend des parties floues et des parties nettes, ses toiles accordent la même importance à tout ce qui est représenté, donnant ainsi l'impression d'une « mise au point » générale. Une sorte de minéralisation s'étend à tout le tableau et abolit, indirectement, les effets de perspective réalistes sur lesquels repose l'organisation de l'oeuvre. Cependant, la facture, loin d'être sèchement descriptive, procède par petites touches qui relèvent d'une sensibilité proprement picturale.

ESTÈVE Maurice, peintre français

(Culan, Cher, 1904 - id. 2001).

Venu à Paris v. 1919, il fréquente les académies libres de Montparnasse et travaille comme typographe. En 1923, il fait un séjour d'un an en Espagne, où il dirige à Barcelone un atelier de dessin dans une fabrique de tissus. De retour à Paris, il travaille de nouveau à l'Académie Colarossi jusqu'en 1927 et commence à exposer aux Salons d'automne, des Tuileries et des surindépendants. En 1937, sous la direction de Robert Delaunay, il participe à l'exécution des grandes décorations des pavillons de l'Aviation et des Chemins de fer à l'Exposition internationale de Paris. Sous l'Occupation, il figure en 1941 à l'exposition des Jeunes Peintres de tradition française à la gal. Braun, en compagnie de Bazaine, Gischia, Lapicque, Manessier, Pignon.

Tenant compte à la fois des constantes de l'école française et des dépassements déjà opérés par Cézanne, Gauguin, Bonnard et les cubistes, il tente diverses synthèses, corrigées chaque fois par sa sensibilité. Après avoir peint en 1929 un Embarquement pour Cythère réduit à des éléments géométriques purs, il réalise diverses compositions figuratives, plus ou moins stylisées, apportant chacune une proposition formelle et spatiale particulière (la Toilette verte, 1934 ; le Canapé bleu, 1935 ; la Cantate de J.-S. Bach, 1938), avant de retenir une solution chromatique à la mise en ordre de ses sensations optiques avec la Jeune Fille à la cafetière de 1941 et surtout la Jeune Fille au pichet de 1942, où il s'est attaché à donner une dimension picturale aux espaces multiples qui séparent les objets familiers. Aussitôt après, il dégage de l'observation du réel des réseaux de lignes structurales (l'Arbre ébranché, 1944) qui,

associés à la couleur plus intense, constituent la base du système constructif qu'il allait mettre au point les années suivantes dans des toiles de moins en moins figuratives (l'Homme de barre, 1947). Se succèdent ensuite, simultanément, des transpositions purement géométriques en tons plats (Nature morte fond jaune ou le Ring, 1952) et d'autres où la vibration de la touche tempère d'une lumière naturelle la rigueur de la construction mentale (Trophée, 1952 ; Hommage à Jean Fouquet, 1952). À partir de telles

downloadModeText.vue.download 257 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

256

oeuvres, Estève avait enfin fixé sa démarche créatrice et réuni les éléments fondamentaux de son style qui se développera désormais sans rupture notable et que P. Francastel a remarquablement analysé dans un ouvrage qu'il lui consacra en 1956. Son oeuvre compte, à côté de ses toiles, de nombreux dessins et aquarelles et, à partir de 1965, des collages. En 1985, la ville de Bourges installa dans son hôtel des Échevins, devenu musée Estève, la donation faite par le peintre. Une exposition rétrospective de son oeuvre fut présentée, à Paris, au Grand Palais en 1986.

ESTURMIO Hernando de
→ STURMFerdinand

ÉTENDARD.

Enseigne de forme rectangulaire (en italien, stendardo ou gonfalone), en toile, en soie ou en velours, que les confréries et les communes portaient en procession lors d'une fête ou d'une calamité publique.

ETTY William, peintre britannique

(York 1787 - id. 1849).

Après un apprentissage chez un imprimeur de Hull, il se forma à la Royal Academy (1807), où il fut élève de Lawrence et dont il devint associé en 1824 puis membre en 1828. Il est l'un des rares artistes anglais à s'être intéressé au nu. Les sujets mythologiques et classiques lui servirent fréquemment de prétexte (Pandora, 1824, Leeds, City Art Gal. ; Héro et Léandre, 1829, coll. part.) et ses nudités sont alors quelque peu conventionnelles. Mais son habileté à rendre les chairs aussi bien que son habitude à peindre d'après nature stimulèrent d'autres artistes. S'il ne témoigne souvent que de connaissances

anatomiques, Etty a parfois été heureusement inspiré par un type féminin assez plébéen et sensuel, peint avec aisance dans une gamme colorée chaleureuse (Nu debout, Londres, Tate Gal.). La mort d'un oncle banquier en 1809 lui avait permis de se consacrer uniquement à l'art. En 1815-1816, il voyagea sur le continent, notamment en France et en Italie : il fut quelque temps élève de J.-B. Regnault, à Paris ; il se rendit de nouveau en Italie entre 1821 et 1823 – s'arrêtant à Rome, à Florence, à Naples et à Venise –, où il copia les grands maîtres, surtout les Vénitiens. Plus tard, il revint à Paris (1830) et voyagea en Belgique et en Hollande (1840-1841), puis de nouveau en France (1843), où il se rendit à Orléans pour préparer des toiles sur la vie de Jeanne d'Arc (une au musée de cette ville). Etty – très au fait de l'évolution de l'art européen de son temps (qu'il connaissait par ses voyages), en particulier du romantisme – occupe une place originale dans la peinture anglaise : par exemple par la prééminence qu'il accorda toute sa vie à la peinture d'histoire et par conséquent à la formation qu'elle nécessite (il fut très assidu aux séances de la Royal Academy). Il fut très populaire en son temps, soutenu en particulier par la classe montante des entrepreneurs et des industriels. En dehors de la Tate Gal., il est représenté à Édimbourg (N. G.), à Manchester (City Art Gal.), à Port

Sunlight (Arrivée de Cléopâtre en Silicie, 1821), au Louvre.

EVENEPOEL Henri, peintre belge

(Nice 1872 - Paris 1899).

Il suivit d'abord les cours du soir de l'Académie de Saint-Josse, puis s'inscrivit à l'Académie de Bruxelles, dans une classe d'art décoratif. C'est un enseignement analogue qu'il reçut dans l'atelier de Galland, quand il vint à Paris en octobre 1892, avant d'entrer chez Gustave Moreau, où il rencontra Matisse et Rouault. Pour des organismes belges, il crée plusieurs affiches en 1894, mais l'existence quotidienne de Paris le fascine, comme en témoignent de multiples croquis où les études de caractère sont fréquentes, et il a chez Durand-Ruel la révélation de Manet, dont l'influence, sensible dès l'Homme en rouge (1894, Bruxelles, M. R. B. A.), est encore trop flagrante dans l'Espagnol à Paris (1899, musée de Gand). Des tableaux tels que le Caveau du Soleil d'or (1896), le Café d'Harcourt (1897, Francfort, Städel. Inst.) se situent entre les impressionnistes (évocation de l'atmosphère collective) et Lautrec (acuité expressive des types), même si la vigueur de l'exécution est toute septentrio-

nale. Cette attention spontanée pour la vie immédiate explique la prédilection d'Evenepoel pour le portrait, et ceux qu'il a laissés de sa cousine Louise (qu'il aima d'un amour partagé) et de ses deux enfants sont au nombre des meilleurs (la Dame au chapeau blanc, 1897). Evenepoel s'exprime au moyen d'une palette généralement assourdie, aux tonalités très rapprochées (le Noyé du pont des Arts, 1895, musée d'Ixelles) jusqu'à son séjour en Algérie (fin de 1897 – début de 1898), décidé pour rétablir une santé déjà chancelante autant que pour l'éloigner de sa cousine. Les paysages, les scènes de mœurs peints à Blida et à Tipasa se distinguent par leur coloris plus chaud et le dessin plus net des figures (la Kouba de Sidi Jacob à Blida, 1898) ; la simplification de la mise en page ainsi que l'économie des accords chromatiques annoncent même parfois les audaces des fauves (Femmes au narguilé, 1898). L'artiste retire de cette brève expérience une aisance nouvelle, que l'on retrouve dans la Promenade du dimanche (1899, musée de Liège) et les derniers portraits, toujours sobrement construits, mais d'une facture plus onctueuse, admettant, en contrepoint délicat à la gamme des ocres et des noirs, la plage d'un bleu tendre, la note d'un rose ou d'un or légers (Henriette au grand chapeau, 1899, Bruxelles, M. R. B. A.).

Evenepoel disparaît à vingt-sept ans et laisse une oeuvre de qualité déjà très égale à partir de 1897. Son goût de l'observation directe, réaliste à la manière du Nord, est nuancé par un vif intérêt pour les modes de composition inédits (inspirés notamment par la photographie) qui le lie étroitement à son époque. Surtout, sa tendresse pour les êtres et sa sollicitude pour les aspects les plus fugitifs de la vie font de lui un frère spirituel de Bonnard et de Vuillard. Il est représenté dans la plupart des musées belges ainsi qu'à Paris (Portrait de Milcendeau, 1899, musée d'Orsay). Une impor-

tante rétrospective a été consacrée à l'artiste (Bruxelles, M. R. B. A.) en 1994.

EVERDINGEN (les Van),

peintres néerlandais.

César Boetius (Alkmaar 1617 - id. 1678). Il fut l'élève de Jan Van Bronckhorst à Utrecht ; inscrit en 1632 à la gilde des peintres d'Alkmaar, en 1651 à celle de Haarlem, dont il fut commissaire en 1653-1654 et doyen en 1655-1656, enfin cité en 1661 à Amsterdam, il travailla en 1648 et 1650 à la Huis ten Bosch, près de La Haye, et y décora la salle d'Orange.

César Boetius Everdingen peignit des portraits : Willem Baert (1671, Rijksmuseum), Elisabeth Van Kessel (1671, id.), Albert Capelman (1635, musée de Leyde), Anna Bloem (1635, id.), ainsi que des scènes d'histoire et de genre : Socrate, ses deux épouses et Alcibiade (musée de Strasbourg), Diogène cherchant un homme (1652, Mauritshuis), Bacchus, les nymphes et l'amour (Dresde, Gg), Pan et Syrinx (Rijksmuseum), Amoureux (id.), Joueuse de cistre (musée de Rouen), dans des tons gris-bruns et porcelaines, où la sobriété des compositions s'allie à une volonté caravagesque d'opposer les volumes, modelés par des tons clairs et raffinés et une fermeté plastique qui aboutit parfois à de très séduisants effets d'étrangeté (Buste de femme romaine, 1665, Vorden, coll. Staring ; les Cinq Muses, à la Huis ten Bosch de La Haye). Allaert (Alkmaar 1621 - Amsterdam 1675). Frère de César, il eut pour maîtres, selon Houbraken, Roelandt Savery (à Utrecht) et Moly (à Haarlem). Marié en 1645 à Haarlem et inscrit la même année à la gilde de cette ville, il devint citoyen d'Amsterdam en 1657. D'un voyage effectué v. 1640 en Scandinavie, il devait tirer l'essentiel de son inspiration : des vues de sites norvégiens ou suédois : des côtes rocheuses battues par la mer ou de puissantes cascades dans des montagnes boisées. Allaert Everdingen s'est visiblement complu, et non sans succès, à exploiter la veine pittoresque d'un paysage si étranger à la Hollande. Et s'il prolonge par là un vieux courant d'exotisme maniériste, dont Savery reste l'exemple, par sa facture soignée, ses bruns et ses verts fermes et nuancés qui jouent avec de délicats gris bleutés dans les nuages, sa précision d'observateur attentif et la finesse de sa lumière, il s'affirme, en bon disciple de Moly, comme l'un des excellents représentants du paysage réaliste néerlandais dans la première moitié du siècle, aux côtés de Van Goyen et d'Aert Van der Neer ; il se relie aussi à la vision grandiose d'un Hercules Seghers ou d'un Cornelis Ursom, comme le prouve son Fjord du musée de Karlsruhe. Jacob Van Ruisdael lui doit évidemment quelques suggestions qui, dépouillées de leur exactitude pittoresque, deviennent des spectacles émouvants chez ce lyrique soucieux de transposition poétique et qui appartient du reste à une génération plus jeune. Presque tous les grands musées possèdent de tels Paysages scandinaves d'Everdingen (le Rijksmuseum, notamment en

downloadModeText.vue.download 258 sur 964

a 4). La Vue du château de Montjour, près d'Amblève (dans les Ardennes) du Mauritshuis se signale par la délicatesse de ses tonalités. En France même, où Everdingen est bien représenté, citons, en dehors de ceux du Louvre, de bons exemples à Strasbourg, Amiens, Nancy, Bordeaux, Lyon et Rouen (Paysage scandinave, 1670). Il faut encore mentionner chez l'artiste quelques belles et rares Marines, superbement tempétueuses (Chantilly, musée Condé, et musée d'Alkmaar), qui ne laissèrent pas de marquer son élève Backhuysen. Allaert Everdingen est non moins célèbre comme graveur, la technique de l'eau-forte convenant d'ailleurs à son talent précis. En dehors de nombreux paysages Scandinaves, il a gravé une suite de 57 eaux-fortes sur les ruses de Renard (dessins préparatoires au British Museum).

EWORTH Hans ou Ewoutsz,

peintre flamand

(actif à Anvers en 1540 ; Londres apr. 1574).

Il est inscrit comme franc maître à la gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1540, puis il se rend en Angleterre v. 1549, où il travaille à Londres, dit-on, jusqu'en 1573. Ses tableaux, identifiés grâce au monogramme HE, s'échelonnent de 1549 à 1567. Ses premiers portraits s'inspirent du style de Jan Van Scorel, de celui d'Holbein dans sa période anglaise et, plus tard, de celui de Clouet. Parmi ses premiers portraits, les plus importants sont ceux de Thomas Wyndham (1550, Longford Castle, coll. comte de Radnor) et le portrait allégorique de Sir John Luttrell en divinité marine triomphant des tempêtes grâce à la Paix (1550, Londres, Courtauld Inst.), celui-ci trahissant une influence maniériste française. Sous le règne de Marie Tudor, Eworth, ayant exécuté plusieurs miniatures et grands portraits de la reine (1554, Londres, Society of Antiquaries et N. P. G.), fut le peintre officiel de la Cour, mais il ne semble pas qu'il ait obtenu les faveurs d'Élisabeth Ire dès son avènement en 1558. Il réalisa pour elle un Portrait allégorique où elle apparaît devant le château de Windsor, surpassant par sa gloire les trois déesses du Jugement de Paris : Junon, Minerve et Vénus (1569, Hampton Court). De 1570 à 1573, il dessina des costumes et des décors de fête. Ses chefs-d'œuvre sont la Duchesse de Suffolk et Adrian Stoke (1559, Voelas, pays de Galles, coll. J. C. Wynne-Finch) et Mrs Joan Wakeman

(1566, anc. à Cornbury Park, coll. Oliver Watney). Eworth exerça son influence sur Nicholas Hilliard.

EXPRESSION (THÉORIE DE L').

On admet de puis longtemps que la faculté de communiquer une émotion est essentiellement du domaine de l'art. Il incombait au peintre d'histoire de traduire les pensées et les passions, sans lesquelles ses personnages auraient été « doublement morts », selon les propres termes de Léonard de Vinci. Avec l'apparition du romantisme et l'éveil de l'intérêt pour l'expression personnelle, l'artiste, qui avait été jusqu'alors un moyen, devient en tant qu'individu une fin en soi (Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi [« Si tu veux m'émou-

voir, commence par être ému toi-même »], conseillait Horace au poète), et la sincérité en elle-même un critère des valeurs.

Le mime constitue le moyen d'expression le plus direct, en imitant le geste et les jeux de physionomie. Platon pensait que l'artiste avait à reproduire fidèlement ce qu'il voyait ; or, déjà dans l'Antiquité, un tel réalisme pouvait s'opposer à la bienséance, et les passions les plus extrêmes ne pouvaient être dépeintes que parmi les basses classes ; de même, plusieurs fois au cours de l'histoire, les artistes ont senti le besoin de modifier, de masquer ou d'idéaliser. Les expressions qu'ils cherchaient à exprimer pouvaient également ne pas se rencontrer dans la vie quotidienne : Parrhasios, en quête d'un modèle pour son Prométhée, pouvait torturer un esclave, mais de tels expédients étaient impuissants à traduire l'extase mystique d'un martyr. De plus, les différents types d'expression se sont révélés difficiles à définir et à choisir.

Ainsi les artistes ont-ils tendance à faire confiance à des modèles conventionnels, qui ont l'avantage d'être tous connus du spectateur et qui sont plus facilement identifiables. On puisait les sources de ces modèles dans les traités de rhétorique, les descriptions de poètes et dans les oeuvres d'art largement prisées comme le Laocoon ou Niobé. Léonard de Vinci et Lomazzo offraient au peintre la description rédigée d'un nombre choisi de passions, dont la somme ne constituait pas cependant une théorie de l'expression. En 1668, Le Brun tenta de compléter et d'appuyer ces théories traditionnelles en fondant son système sur les théories physiologiques de Descartes, mais son texte resta inconnu du plus grand nombre et ses illustrations constituèrent un livre de dessins très largement utilisé, mais limité. Des efforts

supplémentaires pour enrichir cet ouvrage par l'adjonction de nouvelles subdivisions des passions, compte tenu des progrès de la psychologie et de la physiologie, ou par l'emploi d'un plus grand réalisme n'ont fait que compliquer la tâche originelle de l'artiste.

L'expression résidant dans le mouvement, l'image immobile, quoique très fidèle, peut se révéler, de prime abord, difficile à identifier. Aussi les caricaturistes, plus préoccupés de communication que d'art, ont-ils souvent suivi la méthode préconisée par Töpffer, inventant leurs images, qui nous apportent l'expression attendue, même si celle-ci ne se rencontre pas dans la rue. Lignes, formes et couleurs possèdent, en elles-mêmes, une grande puissance d'expression comme les sons en musique, les vers en poésie. Dans sa lettre du 24 novembre 1647, Poussin fut le premier à exposer en détails la façon pour un peintre de modifier sa « manière » ou son style afin d'accentuer la force d'expression dans sa toile. Élaborée au sein de l'Académie royale, cette idée fut acceptée comme théorie artistique, mais c'est au début du XIXe s. que Humbert de Superville déclara que l'homme réagissait sur le plan émotionnel à certaines lignes données, à certaines formes et à certaines couleurs fondamentales, quel que soit leur contexte.

Les principes de l'art abstrait sont déjà en germe dans ces théories, reprises plus tard

par Charles Blanc et qui eurent une influence profonde sur de nombreux artistes à la fin du XIXe s. et au début du XXe.

EXPRESSIONNISME.

Tendance artistique concrétisée principalement à la fin du XIXe s. et jusque v. 1925, et qui s'est développée dans l'atmosphère de malaise et de troubles qui précéda la guerre de 1914 et se présente, au point de vue pictural, comme une nette réaction à l'impressionnisme, dont l'objectivité et l'optimisme scientifique sont désormais rejetés. L'Allemagne est la terre d'élection de l'expressionnisme, et le mouvement des idées dans la seconde partie du XIXe s. annonce une attitude nouvelle devant l'oeuvre d'art. De Conrad Fiedler à Theodor Lipps et à Worringger, dont *Abstraktion und Einfühlung* paraît en 1908, l'accent est mis sur la détermination irréductible du créateur (« innerer Drang » ou « inner necessity », la « nécessité intérieure », principe fondamental que reprendra Kandinsky) et sur le processus de détérioration des rapports de l'homme et du monde extérieur, que le degré plus ou moins poussé de stylisation

abstraite trahit. En même temps, les références culturelles se transforment : toute l'Europe redécouvrit ses « primitifs » au moment où les arts exotiques (Afrique, Océanie, Amérique du Nord, Extrême-Orient) relayaient le classicisme gréco-romain. Les Allemands interrogèrent leur gothique ainsi que Grünewald (première monographie en 1911), les Belges, Bruegel, les Français, les fresques romanes et les retables du XVe siècle. On redécouvre Greco. La variété de ces sollicitations explique la diversité des oeuvres, d'autant plus que les précurseurs immédiats de l'expressionnisme viennent d'horizons très différents.

LES PRÉCURSEURS. Le Norvégien Edvard Munch, le Néerlandais Vincent Van Gogh, le Belge James Ensor, auxquels on peut joindre le Français Toulouse-Lautrec, ont contribué à la formation de l'état d'esprit des années 1900. Ensor fut le plus précoce en exécutant en 1888 l'Entrée du Christ à Bruxelles (Los Angeles, The J. P. Getty Museum), satire violente et haute en couleur, mais dont le retentissement fut limité. L'oeuvre de Van Gogh connut une diffusion plus grande et elle offrait une base théorique plus vaste, en voulant donner à la couleur un pouvoir symbolique et expressif encore inédit (Champ de blé aux corbeaux, 1890, Amsterdam, M. N. Van Gogh). Munch illustre parfaitement les rapports étroits qu'entretinrent d'abord symbolisme et expressionnisme (comme chez Hodler en Suisse et Klimt en Autriche), et le Cri (1893, Oslo, Ng), véritable manifeste, doit son efficacité aux stylisations graphiques du Jugendstil autant qu'à la conception nouvelle de la forme et de la couleur. Considérer Lautrec comme un précurseur de l'expressionnisme peut surprendre ; mais une partie de sa thématique, son goût de l'ellipse, la stridence de sa palette font de lui à bien des égards un frère spirituel des Allemands (la Femme tatouée, 1894). Ce qui rapproche ces personnalités d'artistes, c'est d'une part l'importance de l'expérience vécue, l'insertion douloureuse dans la société, d'autre part, au

downloadModeText.vue.download 259 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

258

point de vue technique, la primauté donnée à la couleur.

L'ALLEMAGNE.

Die Brücke (1905-1913). Il est remarquable que, dans l'Allemagne wilhelmienne, l'idéalisme

postromantique de von Marées et de Böcklin, parce qu'il était soucieux de signification, ait pu davantage toucher la jeune génération que les représentants apparemment plus modernes de l'impressionnisme allemand : Slevogt, Liebermann et même Corinth. C'était aussi accorder plus d'intérêt au dessin et à l'ordonnance qu'à la touche, quand le renouveau de l'art graphique conduisait à étudier les gravures sur bois des xve et xvie s. et que l'art gothique était considéré comme typiquement germanique (Woringer : *Formprobleme der Gotik*, 1911).

MAIS LES LEÇONS DE L'ÉTRANGER portaient aussi leurs fruits : Munch fait une exposition retentissante à Berlin en 1892, puis, au début du siècle, les novateurs, Gauguin, Cézanne, Lautrec, Van Gogh, sont présentés à Berlin (1903), à Munich (1904), à Dresde (1905). La connaissance de Gauguin cristallisa surtout la nostalgie du paradis perdu, de l'union de l'homme et de la nature dans un univers dépouillé de toute hypocrisie et de la notion de faute. Avant les peintres de Die Brücke, Paula Modersohn-Becker, qui fit partie du groupe symboliste de Worpswede, s'inspira de Gauguin pour traduire une expression encore retenue et méditative. C'est à Dresde que de jeunes artistes (Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Pechstein) tirèrent de toutes ces suggestions une des premières synthèses expressionnistes, avant même que leur activité ne puisse être désignée comme telle. Ce qui caractérise Die Brücke, c'est le travail étroitement communautaire, l'importance et la qualité des réalisations graphiques (gravure sur bois surtout), la couleur répartie en aplats à la sonorité mate et un érotisme délibéré (Kirchner : *Femme au divan bleu*, 1910, Minneapolis, Inst. of Art ; Schmidt-Rottluff : *Deux Femmes*, 1910, gravure sur bois). Durant quelques années, Die Brücke réussit à concilier les deux tendances conflictuelles qui avaient déjà opposé Gauguin et Van Gogh : la solitude dans la nature et les échanges étroits au niveau du groupe. C'est ce dernier aspect qui devait rebuter Emil Nolde, beaucoup plus âgé et adhérent de 1906-1907, dont les recherches témoignent d'un tourment religieux fort étranger à ses jeunes camarades ; le métier gras et tumultueux de Nolde lui permit de traduire, à partir de 1909, un mysticisme élémentaire, au niveau de l'impulsion (*Légende de Marie l'Égyptienne*, 1912, Hambourg, Kunsthalle).

Berlin. 1910-1914. Die Brücke était relativement isolé à Dresde ; à la suite de Pechstein, les autres artistes s'installèrent à Berlin, où ils devaient rencontrer un milieu beaucoup plus ouvert. Ils exposèrent chez Herwarth Walden, dans la galerie Der Sturm, qui devait bientôt

généraliser le terme d'expressionnisme. Il est appliqué en 1911 à une sélection de toiles des fauves français présentées à la Sécession de Berlin. La rapidité des échanges, des évolutions et le rôle de Walden ne devaient pas peu contribuer à rendre fort complexe la notion : en

1912 sont qualifiées d'« expressionnistes » 3 expositions, organisées par Der Sturm, d'oeuvres très différentes, allemandes (Der Blaue Reiter), françaises (Braque, Derain, Friesz, Vlaminck) et belges (Ensor, Wouters). Le Blaue Reiter présentait beaucoup moins d'homogénéité que Die Brücke, mais il était alors à la pointe de l'avant-garde allemande. Entre Kandinsky, Marc, Jawlensky et Macke, les analogies sont rares. Le commun dénominateur est, là encore, le rôle dévolu à la couleur, mais chacun le conçoit différemment : émancipation du sujet pour Kandinsky, lié à une symbolique panthéiste pour Marc, conception de la forme dans l'espace chez Macke, spiritualité pour Jawlensky, plus proche de Die Brücke par sa prédilection pour le thème du visage humain. « Coloration particulière de l'âme » (selon l'écrivain Ivan Goll), l'expressionnisme connaît à cette époque diverses acceptions. La mise à nu du caractère, du drame humain va de pair avec le désir aigu de renouveler le mécanisme de la perception. L'introduction du futurisme à Berlin (Der Sturm, 1912) y ajouta un autre élément : un rythme fiévreux, bousculant formes et concepts, annonciateur du premier conflit mondial et dont témoigne surtout Ludwig Meidner, fondateur du groupe Die Pathetiker. Une telle accélération ne pouvait que surprendre les membres de Die Brücke. Tandis que Pechstein s'assagissait, en suivant l'exemple de Matisse, Kirchner, à la suite de Munch, exprimait son angoisse de la grande ville ; Heckel, après avoir médité Cézanne et Delaunay, donnait au paysage une transparence nouvelle. Les premières études d'ensemble sur l'expressionnisme paraissent en 1914 et en 1916, dues respectivement à Paul Fechter, à Hermann Bahr et à Walden lui-même. On distingue alors mal les antinomies entre le cubisme, le futurisme et le courant allemand, chacun étant en quelque sorte une facette d'un même élan d'émancipation à l'égard du naturalisme. L'accent mis sur l'oeuvre de Cézanne, récemment découverte et considérée comme une des sources de l'expressionnisme, aurait maintenant de quoi surprendre. C'est que de tels essais de systématisation correspondent aux vastes confrontations internationales réalisées en Allemagne peu avant la guerre, à l'exposition du Sonderbund (Cologne, 1912 ; panorama des recherches sur la couleur) et au premier Salon d'automne allemand à Berlin (Der Sturm, 1913). À cette date,

l'expressionnisme ne désignait, à peu de chose près, rien de moins que le mouvement de l'art moderne en Europe.

L'EXPRESSIONNISME VIENNOIS.

À Vienne, l'expressionnisme présente une plus grande cohérence. L'origine en est d'une part le symbolisme de Klimt, dont les intentions se matérialisaient au moyen d'un dessin sans concession, souvent au service d'un érotisme lancinant, d'autre part celui de Hodler (exposé à la Sécession viennoise en 1903). L'efficacité de l'image repose dans les deux cas sur une tension graphique portée à son comble, volontiers déformatrice et dont devait surtout hériter Egon Schiele. Marqué également par Van Gogh (exposé à Vienne en 1906), Schiele en retint les sentiments profonds de frustration

sexuelle et d'isolement irrémédiable, qui s'atténuèrent d'ailleurs fortement une fois que l'artiste se fut marié (Nu assis au bras levé, 1910). Oskar Kokoschka, enfin, assure la liaison entre Vienne et Berlin, où il travailla pour Walden. Moins âpre que Schiele, mais plus réceptif à autrui, il représente l'expressionnisme psychologique au moment où Sigmund Freud jette les bases de la psychanalyse, et laisse entre 1907 et 1914 une suite de portraits dessinés et peints, véritables tentatives d'introspection (Herwarth Walden, 1910, Stuttgart, Staatsgal.), mais d'une lisibilité immédiate très éloignée des transpositions de Die Brücke ou de Jawlensky.

EXPRESSIONNISME ET FAUVISME.

Pour les Allemands, quand ils connurent leurs tableaux, les fauves étaient expressionnistes. Un certain parallélisme de recherches pouvait en effet prêter à confusion. Des confrontations plus récentes (le fauvisme et les débuts de l'expressionnisme allemand, Paris, Munich, 1966) ont permis de mieux nuancer une telle identification. En premier lieu, les fauves sont surtout peintres et les expressionnistes allemands, graveurs. Les rares et assez maladroites tentatives de Matisse en gravure (3 bois en 1906) sont révélatrices sur ce point. La manière de poser la couleur est très différente, et l'esprit même de la peinture, d'une allégresse encore naturaliste en France. Par moments, pourtant, les fauves ont atteint une intensité expressive convaincante : Vlaminck, de bonne heure (Sur le zinc, 1900, musée d'Avignon) ; Matisse, surtout en 1906 (la Gitane, musée de Saint-Tropez) et en 1909 (l'Algérienne, Paris, M. N. A. M.), quand son effort de simplification des formes s'apparente aux stylisations d'origine graphique de Die Brücke ;

Derain, en particulier dans le remarquable petit tableau du musée d'Art moderne de la Ville de Paris (Personnages dans un pré, 1906-1907) ; Van Dongen, avec une aisance plus spontanée (Anita, 1905). Derain a également gravé sur bois, avec plus de persévérance et de succès que Matisse (en s'inspirant de la période « nègre » de Picasso : illustrations pour l'Enchanteur pourrissant d'Apollinaire, 1909), ainsi que Vlaminck, dont les planches, par l'équilibre des noirs et des blancs, rappellent celles des Allemands (Le Pont à Chatou, v. 1914). Rouault est en revanche une individualité marginale, dont la situation en France est assez semblable à celle de Nolde en Allemagne. Avant 1914, c'est dans ses grandes aquarelles consacrées à des thèmes religieux (Ecce homo, 1905) ou inspirées par le spectacle sans indulgence de la vie (Fille au miroir, 1906, Paris, M. N. A. M.) qu'il s'est le mieux exprimé.

PÉRIODE DE LA GUERRE.

La Première Guerre mondiale désorganisa le mouvement expressionniste, dont la complexité même pouvait laisser prévoir l'éclatement. Psychologiquement aussi, elle le désamorçait, en quelque manière, en actualisant ses prémonitions. Un conflit de quatre ans bouleversait des positions artistiques acquises, et d'autres attitudes devant l'art de la vie s'imposaient, dont la plus nette, affirmant une rup-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

259

ture radicale avec le passé, était celle de Dada à Zurich.

Les artistes naguère les plus représentatifs traduisaient leurs réactions personnelles, par exemple Kirchner et Kokoschka, tous deux traumatisés par la guerre, dans leurs pathétiques autoportraits (Kirchner : Autoportrait en soldat [1915] ; Kokoschka : Autoportrait [1917]). Pourtant, l'oeuvre gravé, toujours de très haute qualité, échappe déjà quelque peu aux suggestions de l'heure (Schmidt-Rottluff : 9 bois sur un thème religieux, 1918). Kandinsky était en Russie, Jawlensky en Suisse, Franz Marc et August Macke avaient disparu au cours de la guerre. Ces divers phénomènes de dispersion indiquent que la jeune génération devait partir de prémisses différentes.

Futurisme et Dadaïsme interviennent dans les premiers tableaux de Grosz et de Dix, que

stimulaient un violent antimilitarisme. La revendication sociale, le besoin de changer justement la société, dont l'expressionnisme venait de dénoncer les contradictions, inspirent des tableaux comme les funérailles d'Oscar Panizza de Grosz (1917-1918, Stuttgart, Staatsgal.), tandis que les Autoportraits de Dix (1914-1915) préludent à l'imagerie féroce des années vingt. Max Beckmann avait d'abord été assez hostile à l'expressionnisme, et la Rue de 1914 contraste fort avec les scènes berlinoises contemporaines de Kirchner.

L'expérience de la guerre lui inspira ensuite plusieurs grandes compositions, dont l'ordonnance complexe et la véhémence dérivent des retables gothiques ; la Nuit (1918-1919, Düsseldorf, K. N. W.), chef-d'oeuvre de cette série, est symptomatique de la confusion et de l'angoisse régnant à la fin de la guerre en Allemagne. Excellent graveur, surtout à la pointe sèche, Beckmann, fidèle en cela à la tradition expressionniste, s'attache à scruter son propre visage (le Fumeur, 1916 ; Autoportrait au burin, 1917), mais déjà avec un souci d'objectivité, une distance vis-à-vis de lui-même qui sont autant de signes d'une évolution irréversible.

Pendant que ces importants changements avaient lieu en Allemagne, les pays situés au nord de la France (Belgique et Hollande) commençaient à élaborer un mouvement expressionniste. En Belgique, le point de départ se trouve dans la colonie d'artistes de Laethem-Saint-Martin, où se rassemblent avant 1914 Servaes, Van de Woestyne, De Smet, Van den Berghe, Permeke. Un symbolisme primitiviste, souvent très expressif, régnait à Laethem, illustré surtout par Van de Woestyne et le sculpteur et dessinateur George Minne. L'exposition des primitifs flamands (Bruges, 1902) et surtout la haute figure de Bruegel donnent le goût du terroir, de la célébration de ses rudes vertus (Servaes : les Ramasseurs de pommes de terre, 1909, Bruxelles, M. R. B. A.). La guerre dispersa les artistes : tandis que Permeke, blessé, est évacué en Angleterre, De Smet et Van den Berghe se réfugient à Amsterdam. Le premier exécute en Angleterre quelques grands tableaux, considérés depuis comme les manifestes de l'expressionnisme en Flandre, encore que la mise en page trop appliquée du symbolisme les régit toujours (l'Étranger, 1916, id.). Les deux autres

peintres rencontrèrent à Amsterdam un milieu beaucoup plus averti des innovations européennes que celui de Laethem. Le Français Le Fauconnier, transfuge du cubisme, pratiquait alors, de 1915 à 1918 environ, un expressionnisme de caractère onirique ou social très per-

sonnel (le Signal, 1915). PARALLÈLEMENT À LE FAUCONNIER, le Hollandais Jan Sluyters connu de 1915 à 1917 une brève phase expressionniste, inspirée par le petit village de Sta-phorst ; l'influence de la période hollandaise de Van Gogh et celle du cubisme fusionnèrent en une habile synthèse (Famille de paysans de Sta-phorst, 1917, Haarlem, musée Frans Hais). Les Belges découvrirent aussi, par l'intermédiaire de revues, l'expressionnisme germanique et l'art nègre. De Smet choisit comme Sluyters un site privilégié, Spakenburg, village de pêcheurs du Zuiderzee, et emprunta au cubisme la simplification du dessin (Femme de Spakenburg, 1917, MUSÉE D'ANVERS). VAN DEN BERGhe se situe alors davantage dans le sillage de Die Brücke ; intéressé par l'art nègre, il laissa aussi à cette époque de puissantes gravures sur bois (l'Attente, 1919).

L'entre-deux-guerres. 1919-1939. Cette période vit d'une part la fin de l'expressionnisme proprement dit en Allemagne et d'autre part la constitution, à partir d'autres sources et sur des thèmes différents, de tendances expressionnistes périphériques.

Allemagne. Le déclin de l'expressionnisme pictural correspond à l'extension du mouvement, qui annexe, après la guerre, le théâtre et le cinéma : le style des décors est inspiré des peintures. Les conditions politiques et sociales sont telles en Allemagne que nul n'échappe à leur pression ; elles orientent l'intérêt des jeunes artistes vers une forme de témoignage davantage liée à la réalité contemporaine, au détriment de la subjectivité, naguère toute-puissante. Les anciens expressionnistes ne sont plus d'ailleurs des peintres maudits, et la tension de leurs oeuvres se relâche (Pechstein, Heckel, Kokoschka). Schmidt-Rotluff restera l'un des artistes les plus fidèles au style de sa jeunesse, tout en demeurant sensible à l'évolution des idées (Homme se promenant dans la rue, 1923, gravure sur bois), tandis que Kirchner laissera une production assez inégale, jusqu'à son suicide en 1938. Dix a sans doute donné les images les plus violentes de l'après-guerre d'un monde de profiteurs et de filles de joie coudoyant de misérables victimes (les joueurs de skat OU Mutilés de guerre jouant aux cartes, 1920). Cette vision de l'atroce culmine avec la Tranchée (1920-1923, disparue au cours de la Seconde Guerre mondiale), mais on perçoit déjà que l'excès d'une description hypernaturaliste a totalement remplacé les simplifications équilibrées de l'avant-guerre. En 1923-1924, les 50 eaux-fortes de la Guerre offrent le document le plus complet et le plus impitoyable sur le conflit, épuisant du même

coup pour longtemps une telle source d'inspiration (Blessé retournant à l'arrière, bataille de la Somme). L'évolution de Grosz fut encore plus rapide ; membre du club Dada de Berlin, considérant la caricature comme une arme,

le combat politique l'emporta chez lui sur la création de nouveaux moyens d'expression. Beckmann désencombrait progressivement ses compositions, au profit d'une manière assez statique, à la fois évocatrice et froide (Danse à Baden-Baden, 1923). C'est une esthétique analogue qu'adopte Carl Hofer dans ses tableaux de baladins, de clowns tristes, habitant un univers abstrait coupé de ses sources vives, à l'instar de celui de la république de Weimar (Gens de cirque, v. 1922, Essen, Folkwang Museum). Sur un mode différent, Kathe Kollwitz et Barlach contribuent tous deux par leur oeuvre graphique à la coloration particulière de cette période. Le long itinéraire de K. Kollwitz l'a mené, à travers ses dessins et ses gravures, du réalisme symboliste de la fin du XIXe s. à un expressionnisme de témoignage et de lutte en faveur des opprimés (la Veuve, v. 1922-1923, gravure sur bois) ; Barlach, que la sculpture gothique avait beaucoup marqué, subit particulièrement la persécution des nazis pour le pessimisme de ses types populaires (Vieille Femme aux cannes ; la Faucheuse, 1935, dessins). Mais ces deux artistes appartenaient encore au XIXe s. par les premières années de leur carrière. Le phénomène nouveau, dont on prit conscience v. 1924-1925, est l'abandon de l'expressionnisme au profit d'une nouvelle objectivité (« Neue Sachlichkeit ») ou d'un réalisme magique stylistiquement opposé en tous points à l'expressionnisme et dont Dix, surtout, puis Beckmann et Grosz devaient être les chefs de file. À cet art du constat, grossissant certains effets jusqu'à l'insolite, répond au même moment la naissance du surréalisme, qui devait jouer par ses aspects prémonitoires le même rôle que l'expressionnisme avant 1914.

Belgique. La Belgique connut en revanche, avec le retour des anciens de Laethem après la guerre, le développement d'un mouvement expressionniste cohérent. La revue Sélection et la galerie du même nom, à Bruxelles, patronnèrent l'« expressionnisme flamand », ainsi nommé par analogie avec l'Allemagne. Mais la première exposition (août 1920) rendait hommage au cubisme et à l'école de Paris. Le fait capital de l'après-guerre est que l'on demande au cubisme une discipline et une vigueur expressive, comme on avait demandé naguère à la couleur de hausser l'expression des sensations et des sentiments. L'aspect social existe chez les Flamands comme en Allemagne, mais il est

plus rural que citadin chez Permeke, De Smet, Van den Berghe, Tytgat. Permeke est le seul à donner vraiment une dimension monumentale à ses personnages (Le Pain noir, 1923 ; le Garde-chasse, 1927), tandis que les scènes de genre sont plus nombreuses chez ses camarades (De Smet : la Vie à la ferme, 1928). Les analogies ne manquent pas avec quelques peintres étrangers qu'une figuration moderne préoccupe, comme Léger en France et Schlemmer en Allemagne, qu'on ne situerait guère dans l'expressionnisme, tandis que Van den Berghe adopta très vite des partis fréquents dans le réalisme magique ou dans le surréalisme (série de gouaches sur le thème de la Femme, 1925). Graveur sur bois, Frans Masereel a dénoncé avec une rare fidélité les tares de l'époque, la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

260

ville dévorante ; mais si les images sont très suggestives des situations, elles cherchent justement peu la transposition par rapport à la réalité, ce qui était l'ambition des graveurs allemands avant 1914 (la Ville, 100 bois, 1925, Paris). Après 1930, la saturation du marché de l'art, le retour offensif du réalisme et le succès même du mouvement sont causes du déclin de l'expressionnisme flamand ; Permeke, pourtant, continua à enrichir son domaine avec le cycle rustique de Jabbeke, renouant avec la grande tradition de Bruegel et de Van Gogh (le Mangeur de pommes de terre, 1935, Bruxelles, M. R. B. A.). Les paysages brabançons de Jean Brusselmans, qui était fort hostile à Permeke, offrent un des derniers avatars de l'expressionnisme, en même temps qu'ils annoncent par leur dépouillement l'abstraction de la seconde après-guerre.

En marge du mouvement, Servaes créa, entre 1919 et 1922, une série d'oeuvres religieuses qui renouvelaient l'expression moderne de l'« art sacré », comme Rouault en France et Nolde en Allemagne l'avaient fait, et dont les formes exsangues, dégagées d'un réseau graphique enchevêtré, firent scandale (Chemin de croix dessiné et peint ; deux Pietà, Bruxelles, M. R. B. A.).

Hollande. La Hollande connut un expressionnisme plus dispersé que celui des Flamands, malgré l'impulsion initiale donnée par la diffusion de l'oeuvre de Van Gogh ; Le Fauconnier avait été aussi l'animateur de l'école de Bergen, dont Sluyters, Leo Gestel et Charley

Toorop furent les membres les plus importants ; mais cette dernière devait rapidement se rapprocher de la nouvelle réalité allemande, dont l'esthétique toucha davantage les Néerlandais que les Flamands. En 1918, à Groningue, H. N. Werkman et Jan Wiegers fondent le groupe De Ploeg (« la Charrue »), dont le titre est explicite. Mais tandis que Werkman évoluait vers une figuration très dépouillée, presque abstraite, Wiegers, lié avec Kirchner, s'orienta vers un expressionnisme voisin de celui de Die Brücke (Paysage aux arbres rouges, Amsterdam, Stedelijk Museum). Herman Kruidt se situe à peu près entre des Flamands comme De Smet et Van den Berghe et des épigones du Blaue Reiter, un Campendonk par exemple, qui devait d'ailleurs finir sa carrière en Hollande (Chat dans les crocus, 1925, La Haye, Gemeentemuseum). Un peu plus tardivement, Hendrik Chabot a traité, dans un style dur et ligneux, des sujets voisins de ceux de Permeke (Le Maraîcher, 1935, id.).

France. Entre 1920 et 1930, c'est, comme en Flandre, le rôle organisateur du cubisme qui a pu donner naissance à un « expressionnisme français », dont les représentants furent Gromaire, Goerg, La Patellière. Mais la recherche d'une sobriété exemplaire dans l'expression devait entraîner quelque ambiguïté ; ainsi, les tableaux de Dufresne des années 1918-1920, par leur calme massivité et leur coloris retenu, annoncent-ils de manière frappante le style des Flamands ; le Mécanicien de Léger (1920, Ottawa, N. G.) est une figure archétypale, à peu près unique dans l'oeuvre du maître, mais

dont les descendants immédiats sont les personnages de Gromaire et surtout de Permeke.

De telles prémisses permettent de déceler pendant quelques années un certain nombre d'affinités entre Flamands et Français. Les premiers tableaux de Goerg, par leur stylisation volontaire, évoquent les toiles flamandes contemporaines (les Importants, v. 1922) ; mais l'oeuvre du graveur devait l'emporter, avec un accent satirique qui n'épargne aucun aspect de la vie sociale de l'époque (la Gaité-Montparnasse, eau-forte, 1925). Gromaire a toujours protesté contre le qualificatif d'expressionniste, dont il concevait davantage la définition germanique ; pourtant, nombre de ses tableaux – haussant le sujet au niveau du symbole, en faisant un foyer d'intensité émotionnelle et plastique et témoignant avec vigueur de réalités présentes – correspondent bien à cet expressionnisme de l'après-guerre (la Loterie foraine, 1923, Paris, M. N. A. M.). La série des 10 bois gravés de l'Homme de troupe, exécutés

à la fin de la guerre, est une des rares contributions françaises intéressantes, en face des réalisations allemandes sur le même thème. Le retour à la scène est un phénomène commun aux diverses tendances européennes : thème rustique (La Patellière), thème citadin (Gromaire, Goerg), fustigeant la vie facile de la bourgeoisie ou attirant l'attention sur la condition prolétarienne. À cet égard, l'Apprenti ouvrier de Rouault (1925, Paris, M. N. A. M.) est un tableau révélateur de l'esprit du moment et qui se distingue dans une oeuvre préoccupée d'une définition humaine plus générale (suite lithographiée du Miserere). Le thème de la fille de maison close revient fréquemment, plus ou moins interprété, de Rouault à Pascin et à Fautrier, dont l'impressionnante suite de nus exécutés en 1926-1927 constitue un des ensembles les plus originaux.

Vers 1930, cette relative convergence des sujets ou des styles devient moins discernable. Il faut attendre la guerre d'Espagne pour retrouver une ardente volonté de témoignage soumettant les formes aux nécessités de l'expression. L'oeuvre maîtresse est alors le Guernica de Picasso (1937, Madrid, Centro de Arte Reina Sofia), qu'accompagnent maintes études, dont la plus éloquente est la Femme qui pleure (1937). Échappant tout à fait aux catégories sociohistoriques que nous avons tenté de définir, l'expressionnisme picassien s'était manifesté de bonne heure avec une invention et une virulence exemplaires, fertilisé par les contacts de l'artiste avec le surréalisme. Parmi les réactions suscitées par le conflit espagnol, il faut citer la série des Massacres de Pierre Tal Coat (1937), les Goerg de 1938 (les Malheurs de la guerre), comparables aux toiles les plus exacerbées de Dix, les burins de H. G. Adam (la Douleur, 1938, Paris, B. N.). Les sources ont bien changé depuis les années vingt. La nouvelle réalité et le surréalisme cautionnent le fantastique et l'expression de l'horrible, que les événements ne justifiaient que trop. En Italie, le mouvement

Corrente (1938-1943), tard venu, s'inspira des divers expressionnismes qui l'avaient précédé.

En marge de cette évolution se situe Chaïm Soutine, probablement le seul tempérament expressionniste pur de l'école de Paris. Modigliani et Chagall, de culture beaucoup plus complexe, avaient inauguré, dès avant 1914, une figuration inédite, aussi éloignée de l'imagerie crispée des Allemands que de la rationalité des Français et qui participait du renouvellement de la vision caractéristique des temps modernes. Modigliani a pu retenir l'attention de Permeke lui-même (dessins), et Chagall

fut un moment revendiqué par le surréalisme. Soutine fut sans cesse en conflit avec lui-même pour ordonner le chaos de ses pathétiques intuitions, auxquelles couleur et matière donnent forme (*La Femme en rouge*, 1922). Rebelle à toute influence, il évolua peu ; son dynamisme coloré se retrouve dans l'art de son ami des mauvais jours, Krémègne.

Peinture et révolution au Mexique. À la cohésion du groupe flamand correspond seulement, au cours de la même période, celle des Mexicains Rivera, Siqueiros, Orozco, Tamayo et, à un degré moindre, celle des Brésiliens Portinari et Segall. Si les Mexicains se réfèrent, comme les Flamands, à leur terroir traditionnel, en exaltant leurs origines indiennes, ils y ajoutent une dimension révolutionnaire et sociale qui les a conduits à être davantage des décorateurs (grandes fresques murales) que des peintres de chevalet. Dans les mieux venues de leurs toiles, ils égalent le lyrisme de Permeke (Rivera : *la Broyeuse*, 1926). Les cycles de décorations murales que Rivera inaugura en 1921 à l'École nationale préparatoire de Mexico ont eu le mérite de remettre à l'honneur la peinture monumentale ; mais, malgré l'intérêt du dessein et l'évidente dignité des thèmes (lutte du prolétariat, glorification du travail humain), trop souvent un réalisme emphatique l'emporte sur les exigences du style (Rivera : École nationale d'agriculture de Chapingo, 1927 ; Orozco : université de Guadalajara, 1936). Tamayo, plus jeune, évita l'emprise d'un folklore qui impliquait une certaine soumission à la vision conventionnelle, et l'influence de Picasso fut chez lui libératrice (*le Chanteur*, 1950, Paris, M. N. A. M.). Portinari et Segall développèrent au Brésil un expressionnisme analogue, où la tension acérée du dessin, la stylisation violente des formes relèvent, là encore, de Picasso (Portinari : *l'Enterrement dans le hamac*, 1944, musée de São Paulo).

L'EXPRESSIONNISME APRÈS 1945.

Après la Seconde Guerre mondiale, on ne voit plus apparaître de mouvement figuratif expressionniste désigné comme tel. L'abstraction va bientôt l'emporter dans tous les pays, et l'expressionnisme abstrait américain, qui dut beaucoup, dans sa formation, à la leçon du surréalisme et à celle de Picasso, n'en est qu'une forme particulière. L'expressionnisme fait partie désormais de l'héritage du XXe s. ; on l'identifie à certains procédés techniques, plus encore à une attitude d'esprit dénonçant volontiers les aspects dramatiques ou pathétiques de la condition humaine, qui d'ailleurs ont changé au gré des circonstances historiques depuis

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

261

le début du siècle. Un fait remarquable est la faillite de l'expressionnisme figuratif après la Libération : ni Soutine ni Picasso, dont les tableaux sont exposés à la fin de la guerre, ne suscitent un nouveau mouvement. Le « misérabilisme » de Francis Gruber et de Buffet, qui dut son succès aux conditions de l'époque, se présente plutôt comme une dérivation tardive de la nouvelle réalité, surtout chez Gruber. En revanche, un expressionnisme inédit, participant d'une évolution où les références à la réalité sont de moins en moins littérales, sinon absentes, est alors pratiqué par Fautrier et par Jean Dubuffet. Le premier traite la nature morte, le nu, le paysage, à partir de 1942, dans une relation très allusive, mais fort évocatrice, entre le sujet et son interprétation (série des Otages, 1943-1945 ; le Torse nu, 1944 : Baby Mine, 1956). Dubuffet, dans ses portraits, ses personnages, ses études d'animaux, fait preuve d'un expressionnisme plus délibéré, en s'inspirant de toutes les spontanéités offertes par la nature et par une imagination sans contrainte (graffiti, oeuvres d'aliénés, dessins d'enfants) [Personnage accroupi, 1953, Paris, musée des Arts décoratifs ; Vache la Belle Fessue, 1954] ; et l'artiste ne dédaigne pas, à l'occasion, de reprendre des sujets qui appartiennent à la tradition expressionniste (la Récolte des pommes de terre, 1953, Stuttgart, Staatsgal.). Cette attitude et cette curiosité expérimentale sont partagées durant quelques années par le groupe belgo-hollando-danois Cobra (1948-1951) ; pendant cette période d'activité collective, Cobra s'est référé au dessin d'enfant comme à la poétique surréalisante de Klee et de Miró ; plus tard, les itinéraires personnels de Jorn, d'Appel, d'Alechinsky – expérience faite des techniques non figuratives – se sont maintes fois signalés par un expressionnisme vivace, coloré, que caractérise l'humour agressif. Mais entre 1950 et 1960, les jeunes artistes sont acquis à l'abstraction : Fautrier et Dubuffet sont des peintres beaucoup plus âgés. Dans ces conditions, bien rares sont ceux qu'une figuration expressionniste, axée sur l'interprétation même fort libre d'un sujet, peut encore tenter. Au cours de cette décennie, signalons, en territoire parisien, les grandes études de personnages de Jean-Paul Rebeyrolle, d'une poétique beaucoup moins âpre que celle de Dubuffet (l'Homme à la cigarette, 1956, coll. part). De même, c'est avec une belle insouciance des esthétiques alors en

vogue que le Belge Hecq exécute entre 1954 et 1956 une suite de grands tableaux sur divers sujets, d'une verve épique ou burlesque très septentrionale (N'entends-tu rien venir ?, 1955). Ces différentes réalisations sont le fait d'individualités profondément étrangères à l'esprit de l'abstraction, et il y a peu de rapports entre elles. Vers 1960, le succès même de l'abstraction et l'esthétisme dans lequel elle risquait de se complaire entraînèrent la réaction du nouveau réalisme, et par contrecoup la recherche d'une nouvelle figuration où la composante expressionniste pouvait aisément prendre place. L'Anglais Francis Bacon est le meilleur exemple de cette nouvelle synthèse. Par ailleurs, il exploite très habilement des procédés de composition empruntés à l'abstraction et sur lesquels

le personnage contemporain se détache dans un relief et un isolement saisissants (Portraits de George Dyer parlant). Mais la nouvelle figuration tourna court rapidement, bien qu'elle ait révélé des tempéraments comme le Grec Christoforou, l'Espagnol Saura, le Polonais naturalisé américain Maryan. Depuis 1965 environ, le succès croissant des divers réalistes, avec l'exploitation directe des mythes contemporains et leur traduction par le relais photographique, a remplacé le subjectivisme et le faire encore traditionnels à quoi les peintres expressionnistes souvent s'identifiaient.

EXPRESSIONNISME ABSTRAIT.

L'expressionnisme abstrait fut le premier mouvement authentique d'art abstrait né aux États-Unis et qui obtint une audience internationale. Pratiqué pendant près de vingt ans, son développement est parallèle à celui de courants analogues en Europe, au Japon et en Amérique du Sud (l'art informel, le tachisme, la peinture gestuelle). Les deux principales sources formelles de l'expressionnisme abstrait étaient constituées à l'origine par les styles opposés de l'abstraction post-cubiste et du surréalisme qui avaient attiré l'attention d'un petit groupe d'artistes américains audacieux, de 1925 à la fin des années quarante. L'expérience amère de la crise des années trente et le bouleversement de la Seconde Guerre mondiale sont le troisième facteur qui intervint dans l'origine du mouvement. Bien que le Regionalism et la scène de genre soient déjà considérés, aux États-Unis, comme le style « moderne », pendant la crise de très sérieux artistes s'unirent au nom du F. A. P. (Federal Arts Projects) et à la W. P. A. (Works Progress Administration) et s'intéressèrent aux réalités de la vie américaine, prenant conscience, à divers degrés, des problèmes sociaux. Cette expérience collective explique

le contenu émotionnel et humain de l'expressionnisme abstrait, bien qu'il ne faille pas le confondre avec ses réalisations elles-mêmes. Un quatrième facteur, d'importance capitale, fut la présence à New York de plusieurs grands artistes européens, ayant cherché un refuge aux États-Unis à la suite de l'agression nazie (Mondrian, Léger, Masson, Ernst, Breton, Matta, Kurt Seligmann et même Dalí), qui exercèrent une énorme influence au début des années quarante. Enfin, le double exemple des abstraits et des surréalistes aboutit à quelque chose de tout à fait nouveau v. 1945. Déjà Arshile Gorky, tempérament hypersensible, l'un des initiateurs de la nouvelle école, s'était libéré du vocabulaire surréaliste européen en transformant ses motifs biomorphiques ; ce conflit, qui apparaît dans les états successifs sur la toile, devint une source féconde non seulement pour la qualité picturale de l'école de New York, mais aussi pour le concept même de l'Action Painting, tel que le formula le critique Harold Rosenberg en 1952. Ce concept, appliqué à un secteur du mouvement new-yorkais (la trace gestuelle opposée au champ coloré), tient la peinture pour une action intimement liée à la biographie de l'artiste et efface toute distinction entre art et vie : « La toile commença à apparaître aux peintres américains (...)

comme une arène dans laquelle agir – plutôt que comme un espace où reproduire, redessiner, analyser ou exprimer un objet, réel ou imaginaire. Ce qui naissait sur la toile n'était plus une image mais un événement. » La signification du tableau réside en lui-même, compte rendu de sa propre genèse, depuis le premier trait jusqu'à la réalisation finale. « L'artiste dispose de son énergie intellectuelle et émotionnelle comme s'il se trouvait dans une situation vécue. » Malgré sa popularité chez les peintres, la théorie de Rosenberg simplifiait à l'excès et se prêtait aisément à la création d'un mythe. Mais l'importance accordée au procédé ainsi que l'échelle de l'exécution contribuèrent à faire du nouveau style un phénomène spécifiquement américain englobant des manières aussi personnelles que celles de Pollock, Kline, De Kooning, Hofmann et Motherwell. Sur un autre versant, les peintres défendus par le critique Clement Greenberg, Rothko, Remhardt, Still et Newman, bien qu'ayant puisé aux mêmes sources, ont moins mis l'accent sur le geste que leurs collègues et ont plutôt traduit leur sentiment du tragique et du sublime dans la vibration chromatique du « champ coloré » (Greenberg parle de color-field painting). Par ailleurs, les grandes dimensions et l'aspect parfois géométrique de leur travail, qui s'éloignait de l'influence surréaliste, eurent une

emprise importante sur la jeune génération des peintres abstraits, qui commencèrent à se faire connaître au début des années soixante (Kelly, Stella, Noland).

Vers 1955, quantité d'artistes, aux États-Unis et ailleurs, prolongèrent l'art de la première génération des peintres de New York, surtout De Kooning et Pollock, et, parmi eux, de réels talents émergèrent, par exemple Sam Francis, Grace Hartigan et Joan Mitchell, tandis que, de leur côté, Helen Frankenthaler et Morris Louis renouvelaient, grâce à leur technique d'imprégnation de la toile (Stained canvas), l'approche sensible d'un Rothko. Le mouvement expressionniste abstrait régna en maître à New York jusqu'à l'avènement du pop'art au début des années soixante, quand la peinture américaine se divisa en mouvements contraires avec de nouvelles caractéristiques. Pendant les années héroïques de l'expressionnisme abstrait, c'est-à-dire depuis 1942 jusqu'à la fin de 1959, un genre de peinture vraiment nouveau était né et s'était épanoui à New York. Aujourd'hui, il est possible de réaliser combien les traits distinctifs de ce style (angoisse, conflit et format à grande échelle) reflétaient les conditions du monde au sein duquel il avait été créé.

EXTER Alexandra Alexandrovna, née Grigorievitch, peintre russe (Bielostok, près de Kiev, 1882 - Fontenay-aux-Roses 1949).

Elle épouse en 1908 son cousin Nicolas Exter.

Elle se forme à l'École des beaux-arts de Kiev, séjourne dès 1908 à Paris et est introduite dans le milieu cubiste (Picasso, Braque, Apollinaire) et, par A. Soffici, auprès des futuristes Marinetti et Papini. Voyageant régulièrement entre Paris et Moscou, elle assure le contact entre les

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

262

milieux d'avant-garde français et russe jusqu'à la guerre, et les oeuvres qu'elle exécute au cours de cette période relèvent du cubisme influencé par Léger (les Ponts de Paris, 1912). Par la suite, elle opère une synthèse cubo-futuriste mêlée à la découverte du suprématisme de Malevitch, mettant l'accent sur le dynamisme de la composition (Dynamique des couleurs, v. 1918, Cologne, musée Ludwig). Elle commence, la même année, à travailler pour le théâtre

(décors et costumes pour Salomé, d'Oscar Wilde), en particulier pour le théâtre Kamernyi (Moscou, musée Bakhrouchine). Elle enseigne au Vhutemas de Moscou de 1921 à 1922. En 1924, A. Exter crée les décors et costumes du film Aélita de J. Protozanov. En 1925, elle s'établit à Paris, enseigne dès l'année suivante à l'Académie de Léger (Composition puriste, 1925, Düsseldorf), dont la conception de la couleur est proche de la sienne. Elle fournit divers décors et costumes pour le théâtre (Don Juan, 1929, ballet de E. Krüger à Cologne). Son oeuvre peint s'attache à réaliser une synthèse constructiviste originale entre les lignes-forces de la composition et des plans colorés dynamiques (Constructions de surfaces planes selon le mouvement de la couleur, 1918, Ludwigshafen, Wilhelm-Hack Museum). La gal. Léonard-Hutton (New York) lui consacra une exposition en 1975 ; une autre manifestation, « Alexandra Exter e il teatro da camera », a eu lieu en 1991 en Italie (Rovereto).

EX-VOTO.

Tableau ou objet, suspendu dans une église ou quelque lieu sacré, offert à un saint ou à un personnage vénéré, en témoignage de reconnaissance après l'exaucement d'un vœu. Les ex-voto représentent soit une partie anatomique du donateur, soit un événement (navfrage, accident, fait de guerre) auquel le fidèle a échappé. Les plus anciens spécimens connus remontent au XVIIIe siècle. Les ex-voto sont généralement exécutés par les auteurs du vœu qu'ils illustrent. C'est pourquoi leurs qualités picturales sont bien souvent modestes, et l'on peut les assimiler à la peinture de tradition populaire. Cependant, certains grands artistes (tel Philippe de Champaigne) ont exécuté des ex-voto et bien des retables répondent à des intentions comparables à celles qu'exprime la piété populaire.

EYCK (les Van), peintres flamands.

Jan (? v. 1390/1400 - Bruges 1441). Les premières mentions de Jan Van Eyck sont celles de son paiement au service du duc Jean de Bavière de 1422 à 1424. On situe, sans certitude absolue, son lieu de naissance à Maaseick, village de la vallée de la Meuse relevant du diocèse de Liège.

LES HEURES DE MILAN-TURIN. Ses oeuvres connues les plus anciennes paraissent être les enluminures de quelques-uns des feuillets des Heures de Milan-Turin, exécutées pour le duc Guillaume IV de Bavière avant 1417 ou, plus vraisemblablement, pour le duc Jean entre

1422 et 1424 (Baiser de Judas, Saint Julien et sainte Marthe en barque, les Chevaliers sur la

plage, autref. à Turin, B. N., détruits ; Naissance de saint Jean-Baptiste, Messe des morts, Turin, Museo Civico). Si l'esprit général de ces compositions relève d'une conception réaliste, la ligne des figures et le raffinement du coloris marquent la persistance des traditions du style international. S'il faut retenir pour oeuvre de Jan Van Eyck les feuillets regroupés sous l'initiale G. par Hulin de Loo dans son analyse du manuscrit, il faut surtout remarquer la précision et la délicatesse de la notation des effets lumineux.

JAN VAN EYCK, VALET DE CHAMBRE DE PHILIPPE LE BON. À partir de mai 1425, on retrouve le peintre, en qualité de valet de chambre, au service du duc Philippe le Bon, qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort. De 1426 à 1429, il est installé à Lille. En 1426, il accomplit par deux fois des voyages dits secrets, c'est à dire confidentiels, peut-être pour exécuter des portraits de quelque princesse que le duc, veuf, envisageait de prendre pour épouse. Du 19 octobre 1428 à Noël 1429, il participe à l'ambassade qui se rend à Lisbonne pour conclure le mariage de Philippe le Bon avec Isabelle de Portugal. Après 1429, il s'installe, semble-t-il, à Bruges, où il acquiert une maison en 1431. De son service auprès du duc de Bourgogne, on connaît peu de chose, sinon qu'il travaille en 1433 au palais du Coudenberg à Bruxelles. De ses débuts semble dater la Vierge dans l'église (musées de Berlin), qui évoque un intérieur éclairé d'une lumière aussi précieuse et immatérielle que celle des feuillets de Turin, caractéristique du peintre, et qui a provoqué l'admiration générale, attestée par l'existence d'au moins deux copies de cette oeuvre dues à de grands artistes plus tardifs (Gossaert et le Maître de 1499).

L'AGNEAU MYSTIQUE. La première date qui jalonne sa production artistique est celle de l'achèvement de l'Agneau mystique : 1432. L'étendue surprenante du programme a conduit le peintre à adopter des formules assez différentes. Les panneaux inférieurs, à l'intérieur du retable, présentent des personnages de proportions assez réduites dans un large paysage : ils se rattachent encore au style des enluminures et sont d'ailleurs peut-être dus à la collaboration du peintre avec son frère Hubert. En revanche, dans les panneaux supérieurs figurent des personnages en demi-grandeur environ, dont l'ampleur des formes est très différente de celle des précédents. Les plus étonnants d'entre eux sont Adam et Ève,

qui constituent les premiers nus monumentaux de la peinture du nord de l'Europe. L'extérieur du polyptyque révèle par son souci de cohésion une unité certaine de conception : la proportion des panneaux d'un étage à l'autre est très équilibrée et répond à une préoccupation monumentale. Les figures des donateurs, Jodocus Vydt et sa femme Élisabeth Borluut, s'inscrivent en silhouettes puissantes sous les arcades où ils prient, tandis que l'Annonciation est évoquée au second registre dans un intérieur qui s'ouvre par une fenêtre sur une place médiévale. L'ensemble de ces panneaux est harmonisé dans une gamme plus sourde que celle des panneaux de l'intérieur, qui rappelle la

grisaille et leur confère un caractère plus sculptural et décoratif.

LES OEUVRES DATÉES. À partir de 1432 se succèdent des oeuvres datées : Portrait de Tymotheos (1432, Londres, N. G.), identifié avec le musicien Gilles Binchois ; l'Homme au turban rouge (1433, id.), dont le visage seul émerge de l'ombre et dans lequel on a voulu, sans la moindre preuve, voir soit un autoportrait, soit l'effigie du beau-frère du peintre, en vertu de sa ressemblance avec Marguerite Van Eyck (musée de Bruges). La même date (1433) figure sur un petit panneau d'une Vierge à l'Enfant (Melbourne, N. G.) qui s'est avéré n'être qu'une réplique ancienne d'un original perdu. De 1434 date l'un de ses chefs-d'oeuvre, le Portrait des époux Arnolfini (Londres, N. G.) : si les deux personnages s'inscrivent au premier plan en silhouettes solennelles, derrière eux se déploie un intérieur précieux que la lumière anime de mille feux en jouant sur les glaces et sur les cuivres. Au-dessus d'un miroir situé derrière le couple, qu'il reflète de dos, on peut lire Johannes de Eyck fuit hic (« Jan Van Eyck fut ici »), et l'on distingue effectivement dans ce même miroir une troisième silhouette, celle d'un homme, le peintre, qui se situerait théoriquement à la place du spectateur, à l'entrée de la pièce : détail caractéristique d'une attitude foncièrement réaliste, voire d'une prédilection pour le trompe-l'oeil en même temps que clin d'oeil au spectateur cultivé. En 1436, Van Eyck exécute le portrait d'un orfèvre de Bruges, Jean de Leeuw (Vienne, K. M.) et surtout la Vierge du chanoine Van der Paele (musée de Bruges), le plus grand tableau de l'artiste après l'Agneau mystique. Malgré la solennité de la scène située dans une église, le dignitaire est présenté avec un réalisme teinté d'un humour discret. En deux oeuvres de petit format évoquent un monde microscopique : la Sainte Barbe (musée d'Anvers), inachevée, décrit, derrière la sainte, d'une finesse encore gothique, l'animation d'un

chantier où s'édifie la tour, attribut du personnage. Un petit triptyque (la Vierge et l'Enfant entre Saint Michel présentant un donateur et Sainte Catherine, Dresde, Gg) transpose dans un monde en miniature l'esprit de la Vierge du chanoine Van der Paele. L'année 1439 est celle de 2 oeuvres très différentes par leur destination. L'une est le Portrait de Marguerite Van Eyck (musée de Bruges), peinte en demi-figue, posant sévèrement derrière un cadre de marbre, et d'une singulière présence humaine. L'autre, la Vierge à la fontaine (musée d'Anvers), est de la veine des oeuvres de petit format : un monde précieux et cristallin entoure la fine silhouette de la Vierge. Enfin, c'est probablement en 1440-1441 que Jan Van Eyck travaille à la Madone de Nicolas Van Maelbecke (coll. part.), laissée inachevée et destinée à l'église Saint-Martin d'Ypres.

AUTRES OEUVRES CERTAINES. À côté de ces oeuvres datées par une inscription sur le cadre original, souvent associée à la devise ALC IXH XAN (Als ich kann, « Comme je peux »), il faut citer quelques tableaux importants plus difficiles à situer. Le surprenant Portrait de cardinal (Vienne, K. M.), en autorisant la comparaison avec un dessin préparatoire précis (Dresde, downloadModeText.vue.download 264 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

263

Gg), permet de suivre l'élaboration du premier portrait moderne ; l'identification du personnage avec le cardinal Albergati semble ne plus pouvoir être retenue. Le Portrait de Baudoin de Lannoy (musées de Berlin), présenté en « roi de la flèche », est postérieur à 1431. La Vierge à l'Enfant, provenant des collections du duc de Lucques (Francfort, Städel. Inst.), est voisine du style de l'Agneau mystique. Enfin, la Madone du chancelier Rolin (Louvre), peinte pour le conseiller du duc de Bourgogne et destinée à sa chapelle de la cathédrale d'Autun, pourrait dater d'environ 1430. Entre la Vierge et le donateur, au travers d'une triple arcade, apparaît un paysage urbain singulièrement précis et pourtant imaginaire.

ATTRIBUTIONS. Quelques autres tableaux sont quasi unanimement donnés à Jan Van Eyck. C'est le cas de 2 volets consacrés à la Crucifixion et au Jugement dernier (Metropolitan Museum), qui présentent un art plus illustratif et plus archaïque que la plupart des oeuvres sûres. On peut aussi citer les 2 versions d'un Saint François stigmatisé (Philadelphie,

Museum of Art, coll. Johnson, et Turin, Gal. Sabauda) et surtout l'Annonciation dans une église (autref. à l'Ermitage, Washington, N. G.). Le Saint Jérôme dans sa cellule (musée de Detroit), qui est daté de 1442, année postérieure à la mort de l'artiste, est sans doute une réplique d'un original perdu.

OEUVRES PERDUES. On tient souvent pour des copies d'autres oeuvres perdues de Jan Van Eyck un Portement de croix (musée de Budapest) et un dessin d'une Adoration des mages (musées de Berlin), l'un et l'autre témoins probables d'oeuvres de jeunesse. On pense également que Jan Van Eyck est l'inventeur de deux importantes compositions fondamentales pour la naissance et le développement d'une peinture profane en Europe, connues seulement aujourd'hui par des descriptions ou des interprétations tardives : une Femme à sa toilette et un Marchand faisant ses comptes.

LA TECHNIQUE EYCKIENNE. Si le problème se pose de distinguer l'art de Jan Van Eyck de celui de son frère Hubert, la technique eyckienne est également énigmatique. Les textes du XVI^e s. faisaient honneur au peintre de l'invention de la peinture à l'huile. L'usage de ce médium était en fait connu antérieurement, mais Jan Van Eyck, de par le retentissement considérable de ses oeuvres, semble bien en avoir généralisé l'emploi. Sa méthode reste très personnelle et paraît fondée sur la superposition de couches picturales de natures différentes, jouant entre elles par transparence. Sur le plan formel, son extraordinaire virtuosité assura à l'école flamande, pendant tout le XV^e s., un renom durable.

Hubert († Gand 1426). Un quatrain, dont l'authenticité a souvent été mise en doute et qui se lit sur le cadre de l'Agneau mystique, assure que le retable a été commencé par Hubert Van Eyck et achevé, après sa mort, par son frère Jan. Quelques mentions des ar-

chives gantoises en 1425 et 1426 paraissent concerner le même personnage, dont le texte de l'épithaphe est également connu par un relevé de Mark Van Vaernewyck (1568). La pauvreté de ces documents a autorisé une hypothèse audacieuse (Karl Voll et Emile Renders) qui a obtenu une audience très large et selon laquelle le peintre ne serait qu'une créature de légende, imaginée sans doute pour attribuer à un Gantois une part importante de l'exécution du retable. Malgré l'attrait d'une conception aussi radicale, il paraît difficile de nier l'existence des mentions d'archives comme d'une tradition

très ancienne, puisque, dès 1517, Antonio de Beatis signalait la collaboration des deux maîtres au retable de Gand. Il reste en revanche difficile de discerner la part que prit Hubert Van Eyck à l'exécution de l'Agneau mystique ; elle a fait l'objet d'hypothèses très variées, dont aucune n'est concluante. Toutes s'accordent cependant pour voir dans le panneau inférieur du centre (l'Adoration de l'Agneau) la part essentielle du travail de Hubert, même s'il faut admettre qu'il a fait l'objet de remaniements postérieurs, dus en partie à son frère Jan. Si l'on tend à renoncer à lui attribuer certaines enluminures du Livre d'heures de Milan-Turin, on le donne souvent pour l'auteur de 2 peintures : les Trois Marie au tombeau (Rotterdam, B. V. B.) et l'Annonciation (Metropolitan Museum, coll. Friedsam). Son art apparaît alors comme lié encore au style international, qui marque la fluidité des figures élégantes de ces oeuvres, où l'on décèle également un réalisme précis qui analyse le monde dans sa complexité et surtout sa richesse. Néanmoins, ces données ne distinguent l'art d'Hubert de celui de Jan que par des nuances.

EYCK Barthélemy d',

peintre et enlumineur français

(actif en Anjou et en Provence entre 1440 et 1470).

Peintre en titre et valet de chambre puis valet tranchant de René d'Anjou, comte de Provence et roi de Sicile, et figurant régulièrement dans sa comptabilité de 1447 à 1469, Barthélemy d'Eyck occupait une position éminente à la cour d'Anjou-Provence. Il était originaire du diocèse de Liège (comme les Van Eyck, auxquels il était peut-être apparenté) et beau-fils et compatriote du brodeur en titre du roi René, Pierre du Billant. Quoique les documents ne fournissent aucune mention directe d'une de ses oeuvres, sa familiarité avec son prince rend convaincante son identification avec l'enlumineur, fidèle traducteur des idées artistiques de René, connu sous le nom de Maître du Coeur d'amour épris ou Maître du Roi René, actif entre 1440 et 1470 : celui-ci illustra 3 des ouvrages écrits par René (le Coeur d'amour épris, Vienne, B. N. ; le Livre des tournois, Paris, B. N. ; le Mortifiement de Vaine plaisance, connu seulement aujourd'hui par des copies) et peignit 2 de ses livres d'heures (Paris, B. N. ;

Londres, B. L.), ainsi que 2 ouvrages composés par un proche du bon roi, Louis de Beauvau : la

Théséide traduite de Boccace (Vienne, B. L.) et le Pas d'armes de la bergère de Tarascon (Paris, B. N.). Toutes ces miniatures révèlent un artiste de formation flamande, directement inspiré de Van Eyck dans sa vision fouillée du monde réel et sa sensibilité au rendu des matières et de l'atmosphère, et de Campin dans son goût pour les formes robustes et les effets de lumière et d'ombre contrastés, mais influencé par l'interprétation provençale des formes, soumises à la vive lumière locale qui dégage les volumes.

Le rapprochement de ces manuscrits enluminés avec le célèbre Triptyque de l'Annonciation peint pour le drapier aixois Pierre Corpici vers 1445 (Aix-en-Provence, église de la Madeleine ; Bruxelles, M. R. B. A ; Rotterdam, B. V. B.), qui manifeste la même influence des deux grands peintres flamands, a depuis longtemps conduit à conclure à l'identité du Maître du Roi René et du Maître d'Aix, un enlumineur et un peintre qui ne seraient donc que le seul Barthélemy d'Eyck.

Dans les dernières décennies, l'oeuvre de l'artiste s'est vu considérablement augmenté dans son double champ d'exercice : dans le domaine de l'enluminure, on lui a rendu un admirable livre d'heures inachevé (New York, P. Morgan Library), exécuté à ses débuts en Provence vers 1445 en collaboration avec Enguerrand Quarton, le futur grand peintre avignonnais, qui apparaît justement en compagnie de Barthélemy dans un acte notarié passé à Aix en 1444. On lui a attribué les 9 feuillets dispersés de la Chronique Cockerell, peut-être son premier manuscrit connu, sans doute peint à Naples pendant le bref règne napolitain de René entre 1438 et 1442, ainsi que les additions novatrices apportées au calendrier des Très Riches Heures du duc de Berry. En peinture, on l'a reconnu pour l'auteur du mystérieux Portrait d'homme daté 1456 (Vaduz, coll. Liechtenstein) et, plus récemment, d'une grande Sainte Famille à la cheminée (Le Puy, cathédrale), peinte sur toile vers 1435 pour les Clarisses du Puy, et d'un petit panneau du Christ en croix découpé dans un retable, vers 1445 (Louvre). On peut aussi retrouver sa main comme cartonnier de vitraux, de sceaux et surtout de broderies, comme les admirables Scènes de la vie de saint Martin (Lyon, musée des Arts décoratifs ; Paris, Musée national du Moyen-Âge), tour de force sans doute réalisé par son beau-père Pierre du Billant. Le roi René tenait tant à ses ouvrages qu'il cherchait encore, après sa mort, à récupérer auprès de sa veuve les « portraitures » (ou dessins) laissées par son artiste de prédilection.

F

FABRE François Xavier, baron,

peintre français

(Montpellier 1766 - id. 1837).

Élève de Coustou à Montpellier, puis, à Paris, de Vien et, à partir de 1783, de David, il obtient le grand prix de Rome avec Nabuchodonosor faisant tuer les fils de Sédécias sous les yeux de leur père (1787, musée de Montpellier) ; du palais Mancini à Rome, il envoie au Salon de 1791 la Mort d'Abel (1790, id.). Fidèle à la cause monarchiste, il s'établit à Florence de 1794 à 1825 et y noue une relation avec la comtesse d'Albany, veuve de Charles-Édouard Stuart, l'avant-dernier prétendant, maîtresse du poète Alfieri. Il peint quelques paysages, comme les Environs de Florence (musée de Montauban), des peintures d'histoire et surtout des portraits : le Duc de Feltre (1810, musée de Nantes), Canova (1812, musée de Montpellier), Vittorio Alfieri (id.) et la Comtesse d'Albany (Offices). À la mort de celle-ci, en 1824, le peintre hérite de ses collections et de celles d'Alfieri, les ramène de Florence et en fait don à sa ville natale, Montpellier (1825 et 1837). Les œuvres qu'il légua sont aujourd'hui conservées dans le musée qui porte son nom. Outre des dessins, des sculptures, des objets d'art ainsi que des œuvres du peintre lui-même (Saül et Achille, Louis XVIII), la donation comporte un bel ensemble de peintures anciennes, pour la plupart italiennes, dont les identifications récentes ont confirmé l'importance (Brescianino, Véronèse, Giordano, Guardi). Les écoles du Nord y sont également bien représentées.

FABRIQUES.

Constructions, habitations ou monuments introduits par un peintre dans un paysage. Ce mot, en vigueur surtout à l'époque des paysages composés (XVIIe-XVIIIe s.), ne s'applique pas aux constructions rustiques, chaumières, moulins. On le réserve aux architectures savantes telles que les représentent Claude Lorrain ou

Poussin. Cependant, les chaumières sont parfois appelées des « fabriques rustiques ».

FABRITIUS (les), peintres néerlandais.

Carel (Midden-Beemster 1622 - Delft 1654). Le nom de Fabritius n'apparaît qu'à partir de 1641 et s'applique à la première forma-

tion de menuisier (« timmerman ») de Carel et de son frère Barent. Quant à la mention, dans un document de 1616, du surnom de Fabritius, déjà porté par leur père, Pieter Carrels, il s'agit d'une adjonction postérieure, car il était maître d'école ; mais il pratiquait également la peinture, comme l'atteste un document de 1620, et il est probable qu'il fut leur premier maître. Après son mariage, en septembre 1641, Carel s'installa à Amsterdam et fut l'élève de Rembrandt en même temps que Hoogstraten, donc v. 1642. Veuf en 1643, il est signalé par un document (l'inventaire des biens de sa femme, où sont mentionnés divers tableaux qui sont peut-être de sa main) comme peintre et habitant d'Amsterdam. Son passage chez Rembrandt aura été assez court : on le retrouve la même année à Midden-Beemster, où il demeure jusqu'en 1650 (il ne se rend qu'épisodiquement à Amsterdam en 1647-1648), date de son deuxième mariage avec une habitante de Delft, où sa présence est attestée dès 1651 et confirmée en 1652 par son inscription à la gilde de Saint-Luc. On sait qu'il devait périr le 12 octobre 1654 dans la tragique explosion d'une poudrière qui ravagea toute la cité – accident souvent évoqué dans des peintures du temps, notamment celles de Vosmaer et surtout d'Egbert Van der Poel, qui s'en fit une spécialité (exemples à la N. G. de Londres, au Rijksmuseum, au musée du Prinsenhof de Delft.).

Il reste à Carel Fabritius, déjà célèbre en son temps et trop tôt disparu, la gloire d'avoir été sinon le maître direct (on n'en a pas de preuves), du moins l'inspirateur décisif de Vermeer, comme l'observe déjà si justement un contemporain, Arnold Bon, dans un quatrain souvent cité. Rien de plus vermérien en effet que le chef-d'œuvre ultime de Carel, son Chardon-

neret de 1654 (Mauritshuis, tableau provenant de la coll. de Thoré-Bürger). L'oiseau se détache sur un fond crémeux d'une luminosité intense, à la différence du procédé rembranesque, qui valorise la lumière par l'ombre et l'en fait surgir. Vermérien aussi ce goût du trompe-l'œil – le Chardonneret était peut-être destiné à recouvrir un autre tableau – et des perspectives illusionnistes chères à toute peinture d'intérieur. À défaut de boîtes optiques comme celle de Hoogstraten (Londres, N. G.) – attribuées à Fabritius par plusieurs inventaires du XVII^e s. même, mais demeurées introuvables –, la curieuse Vue de Delft de 1652 (id.), avec son double point de fuite et son premier plan saillant sur la gauche, suffirait à prouver l'intérêt de Carel pour ce genre de problèmes. Mal-

heureusement, notre exacte évaluation du rôle de l'artiste sera toujours limitée par l'extrême rareté de ses oeuvres. En fait, on en connaît surtout de tardives, comme la Sentinelle du musée de Schwerin (1654), le Chardonneret (Mauritshuis), un puissant Portrait d'homme cuirassé en buste et se détachant sur un ciel clair (1654, Londres, N. G.), spécialement intéressant par sa libre adaptation d'un thème rembranesque, mais on ne possède pas la preuve décisive qu'il s'agisse d'un autoportrait. Des années 1640, on peut dater quelques oeuvres encore fortement marquées par la leçon coloriste de Rembrandt, comme la Résurrection de Lazare du musée de Varsovie et le Martyre de saint Jean-Baptiste du Rijksmuseum, avec des effets de matière assez voisins de ceux des débuts de Flinck. On mesure ainsi ce que Carel aura pu emprunter à Rembrandt : un goût de la matière épaisse, un riche coloris exaltant les accents locaux par de vigoureux aplats, une liberté de facture qui permettra les effets de granulation chers à un Vermeer, autant de procédés qui culminent dans ce tableau clé qu'est le saisissant Autoportrait du musée de Rotterdam (v. 1650 ?), à la fois si rembranesque par le négligé et si caractéristique de Fabritius par cette large technique prévermérienne. Le reste de l'oeuvre est essentiellement constitué par des têtes de vieillards, exercice très en vogue dans l'atelier de Rembrandt et dont

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

265

certaines sont d'attribution incertaine (divers exemples au Louvre, au Mauritshuis, au musée de Groningue).

Barent (Midden-Beemster 1624 - Amsterdam 1673). Frère cadet de Carel, il resta à peu près inconnu jusqu'aux recherches de Thoré-Bürger. Il subit l'influence de son aîné et sans doute, par son intermédiaire, celle de Rembrandt. D'ailleurs, on le trouve cité dès 1652 à Amsterdam, où il a pu aussi rencontrer le maître, puis à Beemster en 1653, à Leyde de 1657 à 1659 et en 1663-1664 et, de nouveau, à Amsterdam à partir de 1670. Barent a laissé quelques tableaux religieux et mythologiques d'un rembranisme appliqué, dérivant de son frère Carel et surtout de G. Van den Eeckhout, mais souvent attachants par une certaine saveur réaliste et familière, tels Saint Pierre dans la maison de Corneille (1653, Brunswick Herzog Anton Ulrich-Museum), Mercure et Argus

(1662, musée de Kassel), le Satyre et le paysan (Bergame, Accad. Carrara ; Hartford, Wadsworth Atheneum), Abraham et les trois anges (1664, musée d'Arras). D'un plus vif intérêt sont ses portraits, et notamment l'Autoportrait en pâtre (Vienne, Akademie), où il retrouve la forte humanité de Caravaggio, ainsi que ses scènes d'intérieur, comme l'Artiste dans son atelier du Louvre, ou de genre rustique, où il se montre plus à l'aise que dans la peinture d'histoire, comme en témoigne le Boeuf écorché de Rotterdam.

FACTURE.

Manière dont un tableau est exécuté, particulièrement d'un point de vue technique. La facture d'un tableau se caractérise par l'épaisseur de la pâte, la répartition des empâtements et l'orientation de la touche. Chaque peintre a sa facture, qui le distingue des autres.

FAHLSTRÖM Öyvind, peintre et écrivain

suédois

(São Paulo 1928 - Stockholm 1976).

Il débute à Stockholm en 1955 par une peinture abstraite où les formes se réduisent à des signes répétés en séries (Ade Ledic Nander II, 1955-1957, Stockholm, Moderna Museet). Écrivain, il est aussi l'auteur du Manifeste de la poésie concrète (1953). En 1958, il commence à introduire dans ses compositions des fragments de bandes dessinées de journaux. Depuis son installation à New York en 1961, où il travaille en collaboration avec des artistes comme Rauschenberg et Oldenburg, son style emprunte de plus en plus d'éléments figuratifs au pop'art. L'expression subjective antérieure dut céder le pas à l'effet de la suggestion matérielle de l'image.

S'inspirant des illustrations stéréotypées de la grande presse, Fahlström a créé un monde imagé, subtil et ironique, riche d'allusions aux faits politiques et sociaux contemporains.

À partir de 1962, il réalise des « tableaux variables », peints sur plastique vinyle, métal et Plexiglas, dans lesquels les images, telles des cartes à jouer ou des poupées découpées, se meuvent de diverses manières (par aimantation, glissières) : la Guerre froide (1963-1965) et

le Planétarium (1963, Paris, M. N. A. M.). Ces représentations illustrent des saynètes dont la fragmentation en récits et plans séparés rappelle la bande dessinée ou le cinéma. Dans la Dernière Mission du Dr Schweitzer, présenté à

la Biennale de Venise en 1966, il abandonne la formule classique du tableau accroché au mur et suspend les divers éléments de la composition, librement, dans la pièce. Il a été l'initiateur du modernisme américain en Suède. Fahls-tröm a laissé de nombreux écrits, notamment pour le théâtre.

Une exposition rétrospective de son oeuvre a été présentée au Moderna Museet, Stockholm, en 1979, au M. N. A. M., Paris, en 1980, puis au Guggenheim Museum, New York, en 1982. La Gal. Baudoin-Lebon (Paris) lui a consacré en 1990 une exposition.

FAÏENÇAGE.

État de détérioration d'un tableau dû à de très fines craquelures, généralement provoquées par le travail différent de l'enduit et de la pellicule picturale ou par la superposition de certaines couleurs. Ces craquelures ressemblent à celles que l'on rencontre sur certains vases de faïence.

FALCONE Aniello, peintre italien

(Naples 1607 - id. 1656).

Il fut le représentant le plus remarquable de la peinture de genre à Naples v. 1630. Bien que son séjour à Rome ne soit pas attesté, il fut certainement en rapport avec les peintres romains de bambochades et il occupa à Naples une position analogue à celle de P. Van Laer, développant ses dons exceptionnels de naturaliste et d'observateur attentif de la réalité dans le climat d'un caravagisme en « mineur ». De telles qualités, qui le rangent aux côtés d'artistes comme Do, Guarino, Passante, sont attestées par ses meilleures oeuvres : la Maîtresse d'école (coll. part.), le Repos pendant la fuite en Égypte ; 1641 (Cathédrale de Naples), l'Aumône de sainte Lucie (Naples, Capodimonte), le Concert (Prado).

Ses Batailles (de bons exemples au Louvre [1631], à Naples [Capodimonte] et à Stockholm [Nm]), genre dont il se fit une spécialité, font de lui le précurseur à Naples d'un Micco Spadaro et d'un Salvator Rosa, et en Espagne d'un Estebán March et d'un Juan de Toledo. Parmi ses oeuvres, on peut encore citer les Gladiateurs et les Soldats romains entrant au cirque (Prado), qui, avec d'autres tableaux à sujets romains peints par des artistes italiens, décorèrent le palais du Buen Retiro à Madrid.

Falcone peignit aussi des fresques dans les églises de S. Paolo Maggiore (1641-1642) et du

Gesù Nuovo (avant 1652). Il revient alors à des modèles décoratifs plus conventionnels et plus solennels, accusant des résultats nettement inférieurs à ceux de ses oeuvres de chevalet.

FANTIN-LATOURE Henri, peintre français

(Grenoble 1836 - Buré, Orne, 1904).

Il reçut un premier enseignement de son père, qui avait connu un renom de portraitiste à Grenoble. Venu enfant à Paris avec sa famille, il entra en 1851 dans l'atelier de Lecoq de Bois-

baudran, mais c'est au Louvre qu'il découvrit ses maîtres en Titien, Véronèse, Van Dyck et Watteau, et il exécuta sa vie durant de nombreuses copies, à la fois vivantes et sensibles, d'après les tableaux du musée. Son amitié avec Whistler l'entraîna en Angleterre, où sa notoriété s'établit rapidement et où il effectua quatre séjours entre 1859 et 1881, en y poursuivant des échanges avec les Préraphaélites, et plus précisément Rossetti.

Son premier envoi au Salon en 1859 fut écarté (Autoportrait, musée de Grenoble). Il connut une meilleure fortune en 1861, mais, après un nouvel échec en 1863, il participa au « Salon des refusés ». À partir de 1864, il figura à chaque Salon. Fantin se révéla d'abord par ses portraits : portraits individuels (Édouard Manet, 1867, Chicago, Art Inst. ; Madame Fantin-Latour, 1877, musée de Grenoble), doubles portraits (les Deux Soeurs, 1859, musée d'Anvers ; Monsieur et Madame Edwards, 1875, Washington, N. G. ; la Lecture, 1877, musée de Lyon) et portraits collectifs, qui restent les plus célèbres et qui, par leur groupement, évoquent ceux de la Hollande du XVIIe siècle. Ils sont aujourd'hui réunis au musée d'Orsay : l'Hommage à Delacroix (1864), l'Atelier des Batignolles (1870), Coin de table (1872), Autour du piano (1885) montrent l'image véridique d'artistes et d'écrivains.

Mais l'art de Fantin trouva deux autres formes d'expression : la nature morte et la composition poétique. Les natures mortes témoignent, comme les portraits, d'un sentiment réaliste. Il s'attache à les rendre d'un pinceau minutieux, en serrant la forme des fleurs, des fruits et des objets placés dans une lumière claire et subtile. La Nature morte des fiançailles (1869, musée de Grenoble) est sans doute le plus émouvant de ces tableaux fort nombreux. À l'opposé, il créa dans ses compositions un monde irréel et féérique peuplé de nymphes vêtues de voiles, qui prolongea le souvenir de Prud'hon en y mêlant une influence préra-

phaélite. La majeure partie de ces oeuvres fut suscitée par sa passion pour la musique. Fantin emprunta ses thèmes à Schumann, à Wagner, à Berlioz, et voulut magnifier ce dernier dans l'allégorie du musée de Grenoble, l'Anniversaire (1876). C'est également son engouement pour l'opéra qui inspira ses importantes séries de lithographies, plus spécialement vouées à Berlioz et à Wagner.

Si Fantin fut étroitement lié avec les impressionnistes, qu'il retrouvait au café Guerbois et qu'il admirait, il se dissocia de leur mouvement par un métier traditionnel, une réserve, une recherche psychologique dans ses portraits, un dessin précis dans ses natures mortes, un goût des noirs et des gris, des harmonies sombres. Il fut aux côtés de Carrière un des derniers « intimistes ». Une exposition a été consacrée à Fantin-Latour (Paris, Ottawa, San Francisco) en 1982-1983.

FATTORI Giovanni, peintre italien
(Livourne 1825 - Florence 1908).

Il étudie d'abord à Livourne, puis à Florence (1846-1848) auprès de Giuseppe Bezzuoli, portraitiste et peintre d'histoire de tendance ro-

downloadModeText.vue.download 267 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

266

mantique. Cette formation le marquera longtemps (Marie Stuart au camp de Crookstone, 1859, Florence. G. A. M.), même après l'époque où il commença à fréquenter, au café Michel-Ange, le cercle des premiers « macchiaioli », auquel il n'adhéra, poussé par Giovanni Costa, qu'après 1859. Dans son tableau le Camp italien après la bataille de Magenta (1861-1862, Florence, G. A. M.), avec lequel il remporta le concours Ricasoli, les résultats de ses plus récentes recherches se manifestent. Toutefois, sa nouvelle manière, fondée sur le contraste des zones de couleurs claires et sombres rendant le schéma des masses, est mieux adaptée à ses tableaux de petites dimensions. D'abord traitées comme des esquisses, ces peintures deviennent ensuite des oeuvres indépendantes, conçues pour elles-mêmes (les Soldats français, 1859). Parallèlement à l'exécution de ses grands tableaux de bataille (Bataille de Montebello, 1862, musée de Livourne ; Assaut à la Madonna delle Scoperte, 1864, id.), Fattori réalisa aussi une importante série de petits formats, souvent étirés en longueur, proportion soulignée par un jeu de bandes de couleurs

contrastées. C'est avec des compositions de ce type que Giovanni Fattori trouve ses meilleurs accents, riches d'un discret lyrisme (Cabanon en bord de mer ; la Rotonde des bains Palmieri, 1866, Florence, G. A. M. ; Pinède à Castiglioncello ; la Meule, musée de Livourne ; Madame Martinelli à Castiglioncello, id. ; Repos, 1887, Brera).

Il fut nommé professeur à l'Académie de Florence en 1869. Au cours des décennies suivantes, il continua à peindre des tableaux militaires (Bataille de Custoza, 1876-1880, Florence, G. A. M.) et des scènes rustiques (le Marquage des taureaux). Son langage pictural est alors marqué par une accentuation de la construction graphique, à laquelle s'ajoutera, un peu plus tard, une tendance sentimentale propre au vérisme social (l'Estafette, 1882 ; le Cheval mort, 1903). Il laissa également des portraits (Portrait de sa première femme, 1864, Rome, G. A. M. ; Diego Martelli à Castiglioncello, Milan, coll. Jucker ; Portrait de sa belle-fille, 1889, Florence, G. A. M.), qui rappellent parfois les modèles de Bezzuoli, ainsi qu'une importante production de gravures qui contribuèrent à le faire considérer comme la plus forte personnalité du mouvement des Macchiaioli. La G. A. M. de Florence conserve un bel ensemble de ses oeuvres, dont on peut également voir des exemples au musée de Livourne.

FAUTRIER Jean,

peintre et sculpteur français

(Paris 1898 - Châtenay-Malabry 1964).

Après la mort de son père, il suivit sa mère à Londres et fut admis, à quatorze ans, à la Royal Academy, où il eut Sickert comme professeur. À sa formation anglaise il doit sans doute le goût des procédés graphiques, aquarelle et pastel surtout, qui accompagnent, devançant souvent l'oeuvre peint. Mobilisé en 1917, il revint en France ; gazé et réformé, il se fixa après la guerre à Paris. Il fit en 1921 la connaissance de Jeanne Castel, dont le soutien lui fut durable-

ment acquis, et exécuta ses premiers tableaux la même année. Jusqu'en 1930, il exposa assez régulièrement au Salon d'automne (1922), au Salon des Tuileries (1924), plus fréquemment dans des galeries, chez Fabre, Zborowski, Paul Guillaume, avec qui il fut en contrat, Bernheim-Jeune, Jeanne Castel. Ses débuts (1921-1925) s'accomplirent sous le signe d'une réaction anticubiste marquée par Derain surtout (nus, portraits, natures mortes), tandis que des

scènes de mœurs (filles au bordel, aquarelles, sanguines) révèlent des affinités avec Dignimont et Carco. De fréquents voyages dans des contrées peu sophistiquées (Tyrol, 1921 ; Bretagne ; Causses, 1925 ; Port-Cros, 1928 ; Alpes françaises et Chamonix souvent) stimulèrent une évolution rapide dès 1926 en faveur d'une expression très allusive : glaciers et lacs, gris et froids (1925-1926), natures mortes, fleurs, nus, paysages, évoqués dans une gamme très sombre (nus noirs de 1926), relevée de gris et d'ocre (la Jolie Fille, 1927, musée d'Art moderne de la Ville de Paris). Un dessin incisif, comme un trait gravé, anime souvent l'effet de matière, notamment dans les grandes natures mortes, qui sont, avec celles de Soutine, les plus originales de cette période (le Sanglier, 1926-1927, Paris, M. N. A. M. et musée d'Art moderne de la Ville). En 1928, Fautrier exécute pour l'Enfer de Dante des lithographies d'une liberté d'interprétation inédite, préluant, avec les petits pastels et les paysages contemporains, aux pratiques de la peinture dite « informelle » (le Maquis, 1928). Après 1930, l'artiste délaisse progressivement la peinture à l'huile sur toile : un support de papier marouflé reçoit un enduit épais relevé d'un graphisme léger et de teintes claires à l'encre, à l'aquarelle ou au pastel. Après une longue période d'activité réduite et de retraite dans les Alpes (Val-d'Isère, Tignes), c'est dans cette technique que fut réalisée la série des Otages (1943), exposée en 1945 à la Gal. Drouin à Paris et qui fit la célébrité de l'artiste. Elle fut aussi le point de départ de variations nouvelles sur le paysage, l'objet (1955), le nu (1956) toujours privilégié. Désormais, la réalité qu'implique le thème est à la fois niée et mise en évidence par un réseau de subtils échanges entre le descriptif et le suggéré. L'oeuvre gravé, entrepris à partir de 1923, s'est surtout développé après 1940 (suite des petits nus, eaux-fortes, 1941). Fautrier est également l'auteur de sculptures, d'illustrations pour Madame Edwarda et Alleluiah de G. Bataille (1947), Les-pugue de R. Ganzo (1941), et il a mis au point un procédé de reproduction, les « originaux multiples », exposés à Paris en 1950 et en 1953, à New York en 1956. Il est surtout représenté à Paris (M. N. A. M. et musée d'Art moderne de la Ville), au musée de l'Île-de-France à Sceaux, au musée de Grenoble, au M. o. M. A. de New York. En 1985-1986, deux expositions distinctes ont porté sur la période de ses débuts : Fautrier 1925 (Musée de Calais) et Fautrier 1925-1935 (Amsterdam, Stedelijk Museum, et Zurich, Kunsthhaus). Le Cabinet des Estampes de Genève a édité en 1986 le catalogue raisonné de son oeuvre gravé. Une exposition a été

consacrée à l'artiste (musée d'Art moderne de

la Ville de Paris) en 1989.

FAUVISME.

Comme l'impressionnisme et le cubisme, le fauvisme – mouvement pictural dont les débuts se situent vers 1899 et qui se termine vers 1908 – doit son nom au mot de Louis Vauxcelles à propos de la salle du Salon d'automne de 1905, où s'étaient groupés les artistes du mouvement et au milieu de laquelle le sculpteur Marque exposait un torse italianisant ; le critique, répétant peut-être un mot qui courait déjà, avait écrit dans son compte rendu : « La candeur de ce buste surprend au milieu de l'orgie des tons purs : Donatello parmi les fauves » (Gil Blas, 17-10-1905). Cette « Cage aux fauves » réunissait, dans la salle VII, les oeuvres de Camoin, de Flandrin, de Matisse, de Marquet, de Rouault, tous les élèves de G. Moreau, et, dans la salle contiguë, celles de Derain, de Van Dongen, de Vlaminck. Exposaient également, mais dispersés, d'Espagnat, Friesz, Laprade, Puy et Valtat (précurseurs, proches ou futurs fauves). Ni Braque, ni Dufy n'étaient représentés cette année-là.

En réalité, le fauvisme, qui réunit pour quelques années quelques-uns des principaux peintres du XXe s., correspond plus à une phase commune de recherches, en quelque sorte scellée par le succès de scandale, qu'à un véritable mouvement esthétique doté d'un programme. Le Salon d'automne de 1905 consacre une peinture existant de fait depuis près de cinq ans, oeuvre de jeunes artistes qui, souvent, ne se connaissaient pas du tout. Cette peinture s'était affirmée par poussées successives, « d'abord discontinues, intermittentes, qui finalement convergent et s'embrasent en brève et somptueuse flambée » (Jean Leymarie).

Si l'on veut définir ce qu'ont de commun et de nouveau les toiles fauves, on parvient à des données très simples : exaltation de la couleur pure, rejet de la perspective et des valeurs de l'art classique, rejet également de l'espace, de la lumière et du naturalisme impressionnistes. Pourtant, plus que d'une explosion spontanée, le fauvisme naît au point de rencontre de trois traditions apparemment contradictoires du Postimpressionnisme : Gauguin, le néo-impressionnisme et Van Gogh.

LES SOURCES. C'est en effet la leçon de Gauguin que Derain, Vlaminck et Matisse vont porter à son épanouissement ; à vrai dire, il s'agit surtout de l'interprétation de Gauguin, diffusée dans les ateliers v. 1890 auprès des futures Nabis par Sérusier, muni du fameux Talisman

(musée d'Orsay), ou des réflexions théoriques de l'artiste, car les harmonies sourdes et suaves du peintre des tropiques restent bien souvent en deçà de ses déclarations sur la couleur pure. Mais il demeure dans de nombreuses toiles fauves, surtout celles de Matisse et de Derain, un écho de son cloisonnisme, de son organisation de la couleur en aplats ou cernée d'arabesque (Derain : l'Estaque, trois arbres, 1906), de son arbitraire poétique dans le coloris et souvent un hommage à ses thèmes édéniques

downloadModeText.vue.download 268 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

267

(Matisse : la Joie de vivre, 1905-1906, Penns., Merion, Barnes Foundation).

L'influence du néo-impressionnisme est historiquement plus nette, non pas celle du divisionnisme poético-mathématique de Seurat, mort depuis dix ans, mais celle, plus contemporaine, des mosaïques violemment colorées de Cross et de Signac. D'autre part, l'ouvrage didactique de Signac, paru en 1899, D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme, histoire de la libération progressive de la couleur, avait particulièrement intéressé les jeunes artistes à la fin du siècle. Matisse et Marquet s'étaient déjà essayés au Pointillisme en 1898, mais c'est surtout au cours de l'été de 1904, passé à Saint-Tropez, près de Cross et de Signac, que Matisse s'astreindra méthodiquement à la touche pointillée et au jeu des couleurs pures complémentaires (Luxe, calme et volupté, 1904, musée d'Orsay). Derain donnera du néo-impressionnisme une version moins dogmatique et plus haute en couleur (Collioure, 1905, Troyes, musée des Beaux-Arts, donation P. Lévy ; Reflets sur l'eau, 1905-1906, musée de Saint-Tropez).

Un autre artiste, Valtat, installé, comme Cross et Signac, dans le sud de la France, envoyait au Salon des indépendants, dès la fin du siècle, des paysages à larges touches et aux couleurs violentes, qui, sans être encore divisionnistes ou déjà fauves, ne manquèrent pas d'être remarqués par les jeunes artistes. Son rôle de précurseur et de compagnon de route des fauves semble aujourd'hui de plus en plus évident. Et, pourtant, l'esprit même des toiles fauves de Derain, de Vlaminck et surtout de Friesz a sa source dans l'art de Van Gogh, dont la grande rétrospective chez Bernheim-Jeune en 1901 eut, pour beaucoup, l'effet d'une révélation. Le fauvisme a donc mûri très diversement. Un des hauts lieux de sa naissance est,

curieusement, l'École des beaux-arts de Paris, où un professeur très libéral, Gustave Moreau, sut encourager des tendances pourtant bien éloignées de ses préciosités symbolistes. « N'affirmait-il pas à ses élèves qu'en art plus les moyens sont élémentaires, plus la sensibilité apparaît ? » Dans l'atelier de Moreau, qui enseigna de 1892 à sa mort, en 1898, furent inscrits régulièrement Piot (1891), Lehmann (1893), Marquet (1895) et Camoin (1898). D'autres peintres étaient inscrits chez Élie Delaunay, mais ils quittèrent cet atelier pour celui que fréquentaient Bussy, Bonhomme, Rouault. Matisse, lui, y alla en élève libre. De cette période datent des tableaux déjà « fauves » par leurs couleurs vives et leurs touches violemment contrastées, comme le Paysage de Corse de Matisse (1898, musée de Bordeaux) et le Nu fauve de Marquet (id.). Après cette période préfauve, Matisse et Marquet vont, de 1900 à 1903, orienter leurs recherches plutôt vers les problèmes de composition et de simplification de l'espace que vers celui de la couleur.

L'ÉCOLE DE CHATOU. À la même époque, deux très jeunes peintres travaillant à Chatou, Derain et Vlaminck, élaboraient spontanément un art coloré et violent. Le premier connaissait déjà les tentatives de Matisse, qu'il avait vu peindre à l'Académie Carrère, et le second, « fauve d'instinct », s'était si bien identifié à

un style qui correspondait à son exubérante et truculente vitalité qu'il a pu s'écrier plus tard en toute bonne foi : « Ce qu'est le fauvisme ? C'est moi, c'est ma manière de cette époque, ma façon de me révolter et de me délivrer ensemble » (dans Tournant dangereux, Paris, 1929). La rétrospective Van Gogh de 1901 lui inspirera d'emblée un expressionnisme fiévreux et affectif, dont le meilleur s'épanouira de 1904 à 1907 (Portrait de Derain, 1905 ; la Partie de campagne, 1905 ; les Arbres rouges, 1906, Paris, M. N. A. M.) et dont il décrit lui-même, toujours en 1929, la technique : « Je haussais tous les tons, je transposais, dans une orchestration de couleurs pures, tous les sentiments qui m'étaient perceptibles. » Derain, dont la période fauve est peut-être la plus heureuse et, en tout cas, la plus puissante de son oeuvre, trouva dans ses paysages de Collioure et de Londres (Westminster et Reflets sur l'eau, 1905-1906, musée de Saint-Tropez), un équilibre très personnel entre la fougue de Vlaminck et la science de Matisse. Ce dernier, après une brève mais fructueuse phase néo-impressionniste en 1905, se livre à une expérimentation méthodique des possibilités de la couleur pure, soumise à une construction rigoureuse (Portrait à la raie verte, 1905, Copenhague, S. M. f. K.),

avant d'être davantage attentif à la ligne et au rythme à partir de 1906 (La Joie de vivre, Penns., Merion, Barnes Foundation) ; Marguerite, 1906-1907 (Paris, musée Picasso, anc. coll. Picasso).

La même organisation décorative sous-tend le jeu des couleurs pures dès 1906 chez Raoul Dufy et Albert Marquet, mais avec un respect de la lumière traditionnelle qui fait d'eux en quelque manière des « fauves impressionnistes », en particulier dans les paysages de Fécamp (1904) et de Sainte-Adresse, (1905-1906), où ils travaillent côte à côte sur le motif.

BRAQUE ET FRIESZ. Braque adopte le fauvisme en 1906 à Anvers, où il peint aux côtés d'Othon Friesz, mais ses toiles fauves souveraines datent de l'année suivante (Paysage à La Ciotat, Troyes, musée des Beaux-Arts, donation P. Lévy : La Ciotat, Paris, M. N. A. M.). Sa production fait alors preuve d'une puissance, d'un sens organique et analytique des formes qui se situent très loin des frénésies de Vlaminck, des effets décoratifs de Derain ou de la sensibilité atmosphérique et de l'humour d'un Marquet ou d'un Dufy. Ainsi, dès 1906-1907, peut-on parler de peintres fauves plus que d'une peinture fauve : chaque artiste oriente peu à peu dans une direction différente la fièvre coloriste qui les avait rapprochés. Au même moment, le mouvement prend une extension européenne avec Die Brücke, à Dresde, puis se développe dans un sens expressionniste, qui était, à travers Vlaminck et Van Dongen, une de ses composantes, et enfin, avec le Blaue Reiter, débouche sur l'abstraction (1911).

Bien qu'il n'ait pas été soutenu par une véritable théorie ou même des intentions nettement formulées, le fauvisme répond parfaitement à la sensibilité de ce début du XXe siècle. À la nouvelle et quotidienne poésie de l'électricité, de la vitesse, de l'intensité et du dynamisme modernes correspondent dans la

peinture fauve l'exaltation de la couleur pure et la violence de la touche, comme la rapidité de l'exécution ; au nouvel universalisme contemporain, où les civilisations exotiques provoquent un intérêt nouveau qui n'est plus seulement celui du pittoresque ou de l'ethnographie, répondent la « découverte » de l'art nègre par Derain, Matisse, Picasso et Vlaminck ou celle de l'art musulman par Matisse.

Ce nouveau style des environs de 1905, simplifié, sensualiste et exubérant, n'allait pas tarder à entraîner, souvent chez ceux-là mêmes qui avaient participé au mouvement, une réac-

tion ascétique ; celle-ci sera synthétique chez Matisse, néo-classique chez Derain, cubiste chez Braque. Mais le fauvisme aura été l'explosion la plus généreuse et la plus joyeuse de l'art contemporain et répond à la prophétie que Gustave Moreau avait faite au seul Matisse :
« Vous allez simplifier la peinture. »

FAUX.

Juridiquement, les faux consistent en des altérations de la vérité commises dans l'intention précise de porter préjudice à autrui, en le trompant sur l'époque, la matière ou l'auteur. En peinture, il existe toutes sortes de faux ; la notion de faux a varié selon les époques.

Le fait que l'on tienne pour authentiques des oeuvres exécutées dans des ateliers comme celui de Rubens, d'où sortaient quantité d'oeuvres collectives signées néanmoins de l'artiste, ou des oeuvres ayant subi de nombreuses interventions ou modifications complique considérablement le problème de l'authenticité des oeuvres d'art. C'est pourquoi il est juridiquement admis que les faux sont des oeuvres exécutées et commercialisées dans une intention frauduleuse précise. N'entrent donc pas dans cette définition les oeuvres originales dont l'intégrité est parfaite et qui ne posent que des problèmes d'attribution.

Le faux peut être soit une copie pure et simple de l'oeuvre d'un peintre exécutée dans l'intention de la faire passer pour authentique, soit une oeuvre « originale » imitant la manière de l'artiste à qui elle est faussement attribuée. Ces faux sont facilement discernables. Les plus difficiles à détecter demeurent les faux, dits « pastiches » ; ceux-ci consistent en un montage d'éléments disparates empruntés à différentes oeuvres du peintre que l'on veut imiter, copiés et rassemblés en une composition « originale » ou nouvelle. Ces catégories de faux, copies ou pastiches, ne sont pas répréhensibles en soi. Aux yeux de la loi, la notion de contrefaçon, et donc de délit, n'intervient que lorsqu'il y a commercialisation de l'oeuvre, avec attribution mensongère et intention de tromper. Il est à noter, également, que de nombreuses copies d'étude ont pu être frauduleusement signées, après coup, du nom de l'artiste copié et, par la suite, commercialisées.

Le faux, qui ne se rencontre que dans les civilisations évoluées, est un fait historique et culturel lié au profit économique ; il apparaît quand l'objet d'art devient une marchandise commerciale et un objet de spéculation ; il est d'autre part le reflet de son époque : lié aux lois

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

268

public et la mode du temps. En effet, il apparaît quand, face à un marché restreint, la demande en oeuvres d'art devient excédentaire. Il répond alors aux besoins des acheteurs peu avertis, soucieux, avant tout, d'un symbole social de richesse et de culture, conforme au goût régnant. Pour ne citer qu'un seul exemple, il est évident que le goût anglais pour le paysage a entraîné la fabrication de nombreux faux Claude Lorrain ou Cuyp au XVIIIe et au XIXe siècle.

HISTOIRE DES FAUX EN OCCIDENT. L'art de la contrefaçon débute dès la République romaine et se poursuit ensuite sous l'Empire, quand les chefs-d'oeuvre de l'art grec étaient copiés et vendus comme originaux aux patri-ciens romains, avides d'hellénisme. Au Moyen Âge, ce sont les fausses reliques qui inondent les trésors d'églises et d'abbayes. L'humanisme de la Renaissance engendre de nombreux faux antiques ; ainsi, Vasari rapporte que Michel-Ange sculpta un faux Cupidon endormi, qui, après avoir été patiné et enterré à Rome, fut « retrouvé » et vendu 200 ducats au cardinal di San Giorgio. C'est aussi à cette époque qu'apparaissent les premiers faux dans les arts graphiques : fausses gravures de Dürer, signées du monogramme, mais exécutées par Marcantonio Raimondi. Il arrive parfois que des artistes exécutent des copies d'oeuvres contemporaines célèbres à la demande d'un commanditaire pour qui le principe platonicien de l'idée compte plus que l'exécution originale ; Vasari, qui n'était pas insensible à la virtuosité dont tout pastiche ou toute copie réussie témoigne, déclare posséder dans sa collection un faux de Tommaso della Porta, qu'il conserve pour sa qualité. Le cas extrême, au XVIe s., est celui du faux Portrait du pape Léon X de Raphaël, exécuté en 1524 à la demande de Clément VII par Andrea del Sarto. Frédéric II de Gonzague ayant demandé ce Raphaël à Clément VII et ce dernier ne voulant pas s'en dessaisir, il avait imaginé cette ruse pour conserver son tableau et ne pas décevoir le duc de Mantoue, à qui il donna la copie ; l'original de Raphaël se trouve actuellement à Florence (Offices), tandis que la copie est conservée à Naples (Capodimonte).

Au XVIIe s., la copie, le pastiche sont considérés comme un amusement et une preuve d'habileté ; mais le commerce d'art étant aux

moins des peintres, la fraude commerciale est ensuite très facile ; citer toutes les officines de faussaires au XVIIe s. serait vain ; notons seulement qu'à côté de Pietro della Vecchia (faux Giorgione et Titien), de Terenzio da Urbino (faux Raphaël), de Hans Hoffmann (faux dessins de Dürer), du marchand anversois Jan Pieters (faux Rubens), de Sebastien Bourdon le faussaire le plus célèbre fut Luca Giordano, dont la virtuosité lui permit d'exécuter de nombreux Ribera, Dürer, Bassano, Titien ; il est à noter qu'il gagna des procès contre les amateurs qu'il avait abusés du fait même de la virtuosité de ses pastiches. Le cas de Claude Lorrain est plus révélateur ; alors que de nombreux peintres considéraient que c'était une preuve de célébrité que d'être copié de leur vivant, Lorrain, en entreprenant son *Liber veritatis* (British Museum), tenta, en laissant un double dessiné de tous ses tableaux, d'enrayer la vague

de faux qui proliféraient de son vivant même. Ce premier exemple d'authentification d'une oeuvre par son auteur sera repris plus tard, en Angleterre, par Turner.

Au XVIIIe s., la grande peinture d'histoire fut rarement copiée ; quant aux scènes de genre et à la peinture de fêtes galantes, rapidement détrônées par les sujets historiques et nobles, elles ne furent pastichées qu'au XIXe s., lors de leur redécouverte. En Italie, l'exhumation des ruines de Pompéi et d'Herculanum entraîna de nombreux faux antiques, et, à Naples, l'atelier d'un élève de Solimena, Giuseppe Guerra produisit de nombreuses fausses peintures pompéiennes. Le cas de Mengs, qui exécuta une fausse peinture antique représentant Jupiter et Ganymède (Rome, G. N.), par laquelle Winkelmann lui-même se laissa abuser, est révélateur de la prouesse que constituait encore la fabrication d'un faux.

Au contraire, le XIXe s., qui fut l'âge d'or des faux, passa à l'étape de la commercialisation. Le faux devient un produit du goût de son époque : à la mode préraphaélite et nazarienne répondent les faux primitifs italiens ; au mouvement romantique allemand correspondent les faux Cranach l'Ancien de Wolfgang Rohrich.

Quant aux oeuvres importantes, celles de Courbet, de Monticelli, de Daubigny, de Millet..., elles connurent du vivant même des artistes une grande vogue qui entraîna nombre de faux. Le cas de Corot, qui signait parfois des oeuvres d'amis ou d'élèves nécessiteux (Français, Lapito, Poirot, Prévost...), est significatif ; c'est pourquoi on a pu dresser un important

catalogue des pastiches dont cet artiste a été l'objet.

Les faux dans la peinture contemporaine ne soulèvent pas les problèmes de restitution de l'ancienneté que posent un pastiche de peinture ancienne. Parmi les affaires les plus célèbres citons les faux Van Gogh d'Otto Wacker en 1930, les faux Utrillo en 1950 et, plus près de nous, l'affaire de la collection Meadows, dont les Matisse, les Picasso, les Modigliani, les Dufy, les Derain... furent fabriqués par Elmyr de Hory et revendus par Fernand Legros.

Dans le domaine de la peinture ancienne citons les fausses fresques médiévales de Sainte-Marie de Lübeck, fabriquées par Lothar Malskat et détruites en 1950, et surtout les faux Vermeer de Hans Van Meegeren, dont les Pèlerins d'Emmaüs, authentifiés par plusieurs experts renommés, furent achetés en 1937 par le musée Boymans de Rotterdam. Ce n'est qu'en 1945, que la supercherie fut découverte ; celle-ci causa une vive polémique, aujourd'hui éteinte.

LES TECHNIQUES DE FALSIFICATION.

Parmi les procédés utilisés par les peintres faussaires signalons : – le réemploi de matériaux anciens (toile, bois, cuivre) ou de tout autre support débarrassé ou non de sa couche picturale et sur lequel on a exécuté une oeuvre nouvelle ; – le « marouflage » d'une oeuvre fausse sur une toile ancienne, pouvant faire croire à l'authenticité ; – l'emploi de matériaux anciens, tels que bois vermoulus, panneaux de

meubles ; – le vieillissement artificiel de matériaux récents.

D'autres procédés moins courants consistent à altérer volontairement l'oeuvre fausse par des boursouflures artificielles de la couche picturale ou par des rapiècements laissant supposer que la toile est ancienne.

Les faussaires ont également essayé, notamment au XIXe s., de retrouver les procédés anciens tels que nous les connaissons par les traités, mais ce genre de falsification ne résiste pas à l'étude scientifique. Les craquelures sont également un indice évident de contrefaçon. Les faussaires utilisent alors deux procédés, le premier consistant à tracer artificiellement avec une aiguille un réseau de craquelures dans les vernis, l'autre à superposer deux vernis dont le temps de dessiccation est différent.

D'autres procédés plus courants concernent la fabrication de pedigrees ima-

ginaires ou l'apposition d'inscriptions, sur le revers des toiles, d'étiquettes rappelant une exposition, un Salon, une vente, de cachets de galerie ou de collection. De tous ces procédés, la falsification de signature reste le plus fréquent, soit que le faussaire se contente de recouvrir ou de gratter une autre signature, afin de la dissimuler et de la remplacer par une autre plus appréciée, soit qu'il maquille celle qui existe déjà (Cuylenborch devenant Poelenborch). C'est pourquoi les signatures ne donnent pas une garantie formelle d'authenticité ; c'est ainsi que l'Atelier de Vermeer (Vienne, K. M.) a été signé P. de Hooch au XVIIIe s., lors de la vogue de ce peintre.

L'examen du réseau de craquelures, s'il s'étend à la partie du tableau comprenant la signature, peut indiquer, cependant, que celle-ci est soit authentique, soit contemporaine de l'oeuvre ou légèrement postérieure.

Signalons encore l'utilisation fréquente de la fumigation, de vernis teintés ou de résines, voire de bitume, surtout au XIXe s., permettant de donner l'illusion d'une patine. De même, la présence d'encollage à la céruse peut être un indice, celle-ci, pratiquement opaque à l'examen radiographique, permettant de masquer l'image de la couche picturale. De toutes les techniques de falsification, la plus grave est sûrement l'altération d'un original dans des buts commerciaux, soit par l'achèvement d'oeuvres inachevées, dont Manet ou Cézanne ont été notamment les victimes, soit par la fragmentation de grands formats, qui donnent ensuite, après maquillage, plusieurs petits tableaux.

DÉTECTION ET IDENTIFICATION DES FAUX.

De nombreux moyens d'investigation permettent de détecter les faux : examens de laboratoire, lumière rasante, macrophotographie, qui facilitent l'étude de la touche, sa direction et ses caractéristiques, rayons X, et ultraviolets, grâce auxquels on décèle les fausses signatures et qui renseignent sur les éléments constitutifs du support (clous de fabrication mécanique dans des panneaux dits « du Moyen Âge »). Certaines peintures exécutées sur support métallique sont d'autant plus suspectes qu'elles ne
downloadModeText.vue.download 270 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

269

peuvent que difficilement se prêter à l'analyse radiographique.

Citons également l'analyse chimique des pigments, qui permet de connaître les composantes de la couche picturale, l'examen des signatures, en tenant compte des craquelures environnantes (les signatures rapportées n'étant pas craquelées de la même manière que les fonds authentiques), voire l'analyse graphologique. Signalons, enfin, que, dans leurs reconstitutions, les faussaires ont fréquemment commis des erreurs d'interprétation iconographique et des anachronismes (faux Courbet décelé par la présence d'un modèle de chausure édité postérieurement à la date figurant sur le tableau).

Outre les laboratoires des musées chargés de l'étude scientifique des oeuvres d'art, il existe dans tous les pays des services de police spécialisés dans la recherche des faux. Malheureusement, l'autorité des experts peut être parfois contestée : leur profession n'étant pas toujours réglementée, ceux-ci ne sont pas judiciairement responsables si leur complicité ne peut être démontrée.

L'étude des faux et leur conservation ont précisément permis de mettre au point des méthodes vigoureuses de détection des oeuvres contrefaites. D'importantes expositions internationales ont permis d'informer plus largement le public des procédés des faussaires (Amsterdam, 1953 ; Zurich, Paris, 1955).

L'oeil de l'expert, du connaisseur ou de l'historien d'art tient finalement un rôle essentiel dans la détection des faux. C'est le plus souvent la discordance stylistique ou l'erreur iconographique qui mettent sur la piste du faussaire. Bien que l'historien d'art se soit parfois laissé abuser – et le génie de Van Meegeren est d'avoir créé un style de jeunesse de Vermeer qui répondait aux attentes des historiens d'art –, c'est le rôle de ce dernier que de signaler les faux et de les publier ; dans un corpus, la partie négative consacrée aux oeuvres rejetées ou considérées comme des faux est tout aussi importante que le catalogue des oeuvres sûres.

LA RÉPRESSION DES FAUX. La nature dolosive de la falsification est une notion de droit moderne qui découle, en France, des lois des 19 et 24 juillet 1793, qui affirment les droits du créateur sur son oeuvre. Cependant, le délit consiste dans la conjonction de deux facteurs : fabrication d'un faux artistique et fraude commerciale. En effet, une copie, un pastiche, un faux même n'est pas délictueux s'il est reconnu comme tel ; est délictueux le fait de mettre en vente en trompant sur la définition ou l'origine de l'oeuvre vendue. (→ COPIE, → LABORATOIRE

DE MUSÉE, → RÉPLIQUE)

FAVANNE Henri de, peintre français

(Londres 1668 - Paris 1752).

Élève à Paris de R. A. Houasse, il est à Rome de 1695 à 1700, travaille dans l'entourage de la princesse des Ursins en Espagne, puis au château de Chanteloup (Touraine), dont le décor peint (chapelle, salon, galerie) constituait l'entreprise principale, auj. disparue (Triomphe de la Justice, esquisse d'un des plafonds, au Louvre). Son oeuvre, qui n'était plus

guère connu que par son morceau de réception à l'Académie (Allégorie de l'avènement de Philippe d'Anjou au trône d'Espagne, 1704, Versailles ; esquisse au musée d'Orléans), a été récemment recomposé (Coriolan quittant sa famille, musée d'Auxerre ; Coriolan supplié par sa femme et sa mère, id. ; Séparation de Télémaque et d'Eucharis, Moscou, musée Pouchkine ; Nymphes mettant le feu au vaisseau de Télémaque, id. ; Saint Jean prêchant, Louvre) ; il représente par son goût des compositions en frise et des gestes expressifs, comme par son coloris délicat, un intéressant trait d'union entre Poussin et le néo-classicisme.

FAVIER Philippe, peintre français

(Saint-Étienne 1957).

Philippe Favier propose, depuis 1980, une version toute personnelle et contemporaine de l'art de la miniature. Minuscules figures découpées dans du papier et peintes (Tragus et l'hydrophile, 1983, Bordeaux, C. A. P. C.), petites peintures émail sur verre (les Vents, 1986, Saint-Étienne, M. A. M. et Paris, M. N. A. M.), les oeuvres de cet artiste, si fragiles et discrètes soient-elles, offrent une figuration extrêmement riche, témoignant d'un certain goût baroque et maniériste. La traversée de l'histoire de l'art à laquelle nous convie Philippe Favier est marquée par ce monde des danses macabres du XVIIe s. et par le fantastique à la manière de Monsù Desiderio ou de Jérôme Bosch (Bataille de San Pelegrino, 1983-1984). Conjuguant scènes de genre et natures mortes, l'art de Favier évoque, à la dimension d'une feuille de cahier, les vertigineuses peintures en trompe l'oeil, familières aux architectures baroques. Cette force de la démesure, contenue dans un espace graphique le plus petit qui soit, est non seulement la preuve de la grande virtuosité technique de l'artiste, mais surtout de la puissance d'évocation poétique dominant l'oeuvre (les Paravents bleus, 1986). Il offre une

visibilité à la magie des images. Une exposition a été consacrée à l'artiste (Genève ; Aix-la-Chapelle ; Paris, G.N. du Jeu de Paume ; Saint-Étienne, M. A. M.) en 1996.

FEDERLE Helmut, peintre suisse

(Soleure 1944).

Après avoir fait ses études à la Kunstgewerbeschule de Bâle, de 1964 à 1969, Federle a séjourné à plusieurs reprises à Paris, à New York, où il est resté de 1979 à 1983, et à Genève. Il s'est installé à Vienne depuis 1985. Ses premières oeuvres, très stylisées, montrent un art essentiellement tourné vers le paysage, avec des représentations de la montagne et du soleil dans un esprit symboliste. À partir de 1980, notamment grâce à l'influence de l'art américain, Federle va transformer son art et devenir davantage abstrait : ses compositions présentent un petit nombre de formes, toutes géométriques et disposées dans un espace strictement plat : un jeu de valeurs plus ou moins contrastées leur confère un aspect sévère. Ses tableaux sont souvent de dimensions monumentales comme MacArthur Park (1987, musée de Grenoble, dépôt du Fonds national d'art contemporain) : cette oeuvre est constituée

d'une puissante structure fondée sur des lignes horizontales et verticales de longueur inégale, qui traduisent un rythme très contrasté s'inscrivant en gris foncé sur un fond peint d'une couleur d'un jaune ambigu. Contrairement à de nombreux artistes de sa génération, Helmut Federle cherche à réintroduire dans la peinture des valeurs spirituelles. Des expositions ont été consacrées à Federle : musée de Grenoble en 1989 ; Paris, G. N. du Jeu de Paume en 1995.

FEDOTOV Pavel Andreïevitch,

peintre, dessinateur et graveur russe

(Moscou 1815 - Saint-Petersbourg 1852).

Narrateur humoriste, il employa son authentique talent de peintre, formé à l'étude des Hollandais et comparable à celui de Hogarth ou de Boilly, à railler la mesquinerie de la vie bourgeoise ou à s'apitoyer sur la détresse des humbles (Demande en mariage, 1848, Moscou, Gal. Tretyakov ; le Chevalier frais émoulu, 1848, id. ; Jeune Officier dressant son chien, 1850, id. ; la Jeune Veuve, 1850, Saint-Petersbourg, Musée russe).

FEI Paolo di Giovanni, peintre italien

(documenté à Sienne de 1369 à 1411).

C'est sans doute à l'exemple de Francesco di Vannuccio qu'il dut la formation de son style : une vivacité de caractère gothique, un goût de la grâce dans l'expression des personnages et dans la recherche du détail. Les repères chronologiques qui permettraient de reconstituer son évolution demeurent problématiques, même si la critique s'accorde pour reconnaître dans une Vierge à l'Enfant de l'église S. Domenico à Sienne un élément du Retable Accarigi, que, d'après des documents, il aurait exécuté en 1387. Parmi les témoins les plus remarquables de son oeuvre, relativement abondante, on peut citer le Retable de la nativité de la Vierge (signé, Sienne, P.N.), la Vierge d'humilité (cathédrale de Sienne), la Présentation de la Vierge au Temple (Washington, N. G., peinte pour la cathédrale et datée par un document de 1398), l'Assomption de la Vierge (id.), la Vierge à l'Enfant avec des saints (Metropolitan Museum, coll. Lehman) et la Madone aux anges de la chapelle de l'hôpital de Santa Maria della Scala.

FEININGER Lyonel, peintre américain

(New York 1871 - id. 1956).

Feininger reçoit de ses parents une première formation de violoniste : ayant, en 1887, gagné l'Allemagne afin d'achever ses études musicales, il découvre sa vocation de peintre et abandonne la musique. Il étudie à Hambourg, à Berlin, à l'Académie Colarossi de Paris et débute en 1893 à Berlin comme caricaturiste dans des publications satiriques telles que les Lustige Blätter ou le Harper's Young People. De 1906 à 1908, il réside de nouveau à Paris, où il publie des bandes dessinées dans le Chicago Sunday Tribune. En 1911, après avoir séjourné à Londres et à Berlin, il est de retour à Paris, où il rencontre Robert Delaunay, expose au Salon des indépendants et découvre le cubisme. Durant ces premières années, son art s'inspire d'une sorte de Modern Style international où se retrouvent aussi bien la manière de Beardsley

downloadModeText.vue.download 271 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

270

que celles de Lautrec ou de Steinlen (l'Émeute, 1910, New York, M. o. M. A.). En 1912, il rencontre Kubin, les peintres expressionnistes du groupe Die Brücke et se lie avec Schmidt-Rottluff. Avec Marc, Klee et Kandinsky, il participe en 1913 aux manifestations du Blaue Reiter à

Munich et à Berlin. Son art subit une dernière influence, celle du futurisme, pour parvenir à une expression originale où formes et espaces s'interpénètrent et se dissolvent dans le dynamisme des couleurs (le Bateau à aubes, 1913, Detroit, Inst. of Arts ; Autoportrait, 1915, University of Houston). Sa première exposition personnelle a lieu à la Galerie Der Sturm (Berlin) en 1917. En 1918, il rejoint le Novembergruppe. Appelé par Walter Gropius, il rejoint le Bauhaus de Weimar en 1919, pour lequel il grave le frontispice du manifeste inaugural (Cathédrale de l'avenir). Jusqu'en 1933, il va enseigner la peinture et la gravure au Bauhaus. Pendant l'hiver de 1918-1919, il taille plus de cent planches sur bois où se révèle l'originalité de son style, fondé sur les contrastes de valeurs, les formes anguleuses, les réseaux de lignes parallèles. Il fonde en 1924 avec Kandinsky, Klee et Jawlensky le groupe éphémère Die Blauen Vier (« les Quatre Bleus »), héritier de Der Blaue Reiter. Les thèmes architecturaux alternent avec des séries de marines, de vues campagnardes ou urbaines alors que la structure subtile et savante des plans subit une stylisation qui la réduit aux horizontales et aux verticales : le Vapeur « Odin » (1924, musée de Halle), série des Gelmeroda (1926, Essen, Folkwang Museum), Kolberg (1930, id.). Le Bauhaus ayant été fermé en 1933 et Feininger mis au rang des peintres « dégénérés », il part enseigner en 1936 en Californie avant de s'établir à New York en 1937. Dans les oeuvres américaines, l'architecture reprend quelque importance, notamment dans la série des Manhattan (New York, M. o. M. A.), mais elle est toujours traitée poétiquement. Attiré par la technique de la lithographie, Feininger exécute de nombreux paysages (Dorfkirche, 1954 ; Manhattan II, 1951, Lugano, coll. Ketterer) où des taches de couleurs aux frontières imprécises couvrent une construction très dense de lignes fines et toujours droites. Pratiquement inconnu en France, il a joui, à son retour aux États-Unis, d'un vif renom. Il est représenté dans les musées allemands (Essen ; Hambourg ; Cologne ; Munich, Neue Pin.), dans les musées américains (New York, Guggenheim Museum et M. o. M. A. ; Philadelphie ; Detroit ; Minneapolis ; Saint Louis, Washington University, Gal. of Art) et au M. N. A. M. de Paris. Une importante exposition Feininger a eu lieu à Lugano (Suisse) en 1991.

FELIXMÜLLER Conrad,

peintre et graveur allemand

(Dresde 1897 - Berlin 1977).

Il se forme à l'Académie de Dresde et commence en 1913 à graver sur bois et à lithographier. Dès 1916, il expose à Berlin, au Sturm, et, l'année suivante, il donne des gravures sur bois pour le journal Die Aktion. Il fut d'abord marqué par le style graphique de Die Brücke et par les simplifications volumétriques de l'art

nègre. À partir de 1920, la région de la Ruhr et l'univers minier lui inspirent une suite très cohérente de grands dessins à l'encre de Chine et de gravures ; les licences expressives, réservées aux personnages, s'intègrent dans une vision plus objective des sites (Le Grand Mineur, 1922, coll. part.). Les peintures et les aquarelles, souvent dénonciatrices également de la condition ouvrière (L'Homme dans la ville, 1922-1923, Stuttgart, Staatsgal.), témoignent parfois d'un expressionnisme fantastique, aux couleurs stridentes, dans la lignée de celui de Meidner, avec lequel il était lié depuis 1915 (Le Suicide du poète Walter Rheiner, 1925, Hagen, coll. part.). Felixmüller joua un rôle actif à Berlin et à Dresde dans les milieux artistiques, engagés politiquement, relevant du cercle de Walden et du Sturm comme des expressionnistes de Dresde (Die Brücke). Il évolua à partir de 1927 vers un réalisme plus direct, auquel ses dernières oeuvres se rattachent encore. L'artiste est représenté dans les musées allemands (Halle, Dresde, Wiesbaden, Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig, Berlin, N. G.).

FERENCZY Károly, peintre hongrois

(Vienne 1862 - Budapest 1917).

Il étudia d'abord à Munich, puis de 1887 à 1889 à Paris, où il fréquenta l'Académie Julian et suivit parallèlement l'enseignement de Bastien-Lepage (Jeune Jardinier, 1891, Budapest, G. N.). Après une période naturaliste à Szentendre (1889-1892), il retourna à Munich et évolua vers un style personnel plus décoratif et aux couleurs éclatantes (Au jardin de Neuwittelsbach, 1894), dont les développements donneront naissance à l'école de Nagybánya ; l'un des premiers à s'installer à Nagybánya, il en devint non seulement le maître le plus important, mais celui qui, par son talent, l'a définitivement imposée, assurant un foyer central à la peinture hongroise renaissante. Préoccupé par les problèmes du plein air, d'abord voilé de nuages, puis radieusement ensoleillé (Les Trois Mages, 1898, Budapest, G. N. H. ; Harmonie du soir avec chevaux, 1899, id. ; Femme peintre, 1903, id. ; Matin ensoleillé, 1905, id.), il traduisit de plus en plus la lumière puissante, envahissante, de la plaine hongroise. Sa conception synthétique s'opposait à la touche divisée de l'impres-

sionnisme français, sa facture recherchait de larges accents et aboutit dans sa dernière période à un style dont la force évocatrice ne le cédait en rien à l'efficacité décorative (Double Portrait, 1908, id. ; Béni avec barbe, 1912, id.).

FERNANDES Garcia, peintre portugais

(actif de 1514 à 1565).

Son apprentissage se fit dans l'atelier de Jorge Afonso, où il travaillait en 1514 en compagnie de Pedro et de Gaspar Vaz, de Gregorio Lopes et de Cristovão de Figueiredo. Il collabora en 1518, sous la direction de Francisco Henriques, à la grande entreprise de décoration de la Cour de justice de Lisbonne (Relação), qu'il prit la responsabilité de terminer après la mort du maître (1518), en même temps qu'il épousait l'une de ses filles. Ces peintures n'ont pas été retrouvées et l'on ignore également la participation de Garcia Fernandes à l'oeuvre dirigée

par Jorge Afonso. Il est cependant probable que le disciple travailla plus tard en association avec son maître, et sa collaboration semble certaine au retable de São Bento (v. 1528, Lisbonne, M. A. A.). Quant à la part de Garcia Fernandes dans les ensembles réalisés collectivement avec Gregorio Lopes et Cristovão de Figueiredo, elle est également difficile à établir en ce qui concerne les panneaux du monastère de S. Cruz de Coimbra (1520-1530) et ceux de Ferreirim (1533-1534). C'est pourtant à partir de ces travaux, documentés avec précision, auxquels il faut ajouter les autels du transept de São Francisco d'Évora (v. 1531-1533), qu'on a pu reconstituer l'ensemble de son oeuvre.

Quelques historiens (Reis Santos, Soria) s'accordent pour reconnaître en Garcia Fernandes l'un des auteurs du retable de Santa Auta (v. 1520, Lisbonne, M. A. A.), dont les types et les schémas de composition sont issus de l'atelier de Jorge Afonso, mais qui présente d'indéniables rapports stylistiques avec ses oeuvres futures. La période la plus notable de son activité se situe entre 1521 et 1536. Fernandes abandonne alors les valeurs sculpturales et les compositions équilibrées, héritées d'Afonso, pour un maniérisme progressif à travers lequel il affirme son style personnel (Triptyque du Christ apparaissant à la Vierge, 1531, Coimbra, musée Machado de Castro ; Triptyque de la Passion, Vila Viçosa ; Présentation au Temple, 1538, Lisbonne, M. A. A.).

La Vie de sainte Catherine, réalisée pour les Indes avec la collaboration probable d'assistants (1538-1540, cathédrale de Velha Goa), et

le Mariage royal (1541, Lisbonne, musée d'Art sacré), l'une des dernières oeuvres connues attribuées à Fernandes, confirment sa position d'artiste secondaire, le plus actif mais le moins original des grands peintres portugais de la première moitié du XVI^e siècle.

FERNANDES Vasco, peintre portugais

(? v. 1475 - ? 1541/1542).

À partir du mythe d'un « Grão Vasco » légendaire, auquel étaient attribuées la plupart des peintures primitives portugaises, s'est confirmée peu à peu l'existence d'un peintre remarquable qui fut appelé Grão Vasco et vécut à Viseu (Beira Alta), où il dirigea le plus important des ateliers provinciaux établis au Portugal durant la première moitié du XVI^e siècle. Les origines de sa formation artistique sont inconnues, mais l'évolution de sa carrière, commencée avant 1502, peut être suivie d'assez près à travers une production de plus de quarante années.

Le retable de l'autel principal de la cathédrale de Lamego (1506-1511, musée de Lamego), authentifié avec certitude, semble confirmer que Vasco Fernandes est bien l'auteur du maître-autel de la cathédrale de Viseu (1500-1506, Viseu, musée Grão Vasco), attribution ancienne (Botelho Perdra, 1630) et souvent discutée, mais reprise par Luis Reis Santos, qui voit dans l'Assomption de la Vierge (Lisbonne, M. A. A.) le lien entre ces deux oeuvres et l'une des premières manifestations de la maîtrise personnelle du peintre. Ces ensembles, réalisés collectivement, témoignent des influences

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

271

flamandes (fin du X^e s.), auxquelles n'échappa pas Vasco Fernandes pendant la première partie de sa carrière et dont les maîtres flamands résidant au Portugal furent sans doute en partie responsables. À ce premier cycle appartient également le triptyque de l'ancienne coll. Cook, aj. à Lisbonne, M. A. A. (Descente de croix, Saint François, Saint Antoine, v. 1520).

À la période suivante (1520-1535) auraient appartenu les 16 panneaux du retable de Freixo de Espada à Cinta (Vie de la Vierge, Enfance et passion du Christ, v. 1520-1525, église principale de Freixo de Espada à Cinta), dont les compositions, plus aérées et plus savantes,

sont empruntées aux maniéristes néerlandais (Joos de Beer, Lucas de Leyde). C'est dans ces oeuvres qu'apparaît un caractère indépendant et plébéien, où se manifeste le tempérament personnel du maître en même temps que l'annonce de ses réalisations futures (Pentecôte, Calvaire, Descente de croix). Cette évolution se poursuit avec le triptyque de la Dernière Cène, provenant du palais episcopal de Fontelo (v. 1530-1535, Viseu, musée Grão Vasco), l'une des oeuvres les plus éclectiques de Grão Vasco, tant par le style que par la facture, et la célèbre Pentecôte (1535, Coimbra, sacristie de S. Cruz), dont l'intensité dramatique et l'agitation des formes définissent une nouvelle étape dans la carrière de V. Fernandes, qui, désormais, soumet sa peinture à de grands schémas maniéristes. La grande activité de ses dernières années (1535-1542) semble avoir été décisive pour le développement de l'école de Viseu, qui prend, à cette époque, son véritable caractère régional. Les oeuvres de cette période expriment, à travers les influences éclectiques les plus variées (le Christ chez Marthe et Marie [en collaboration avec G. Vaz], Viseu, musée Grão Vasco), un tempérament qui devient plus profondément personnel, une imagination créatrice progressivement libérée de tout formalisme. Les 5 grands retables et leurs prédelles, d'une importance capitale, exécutés en dernier lieu pour la cathédrale de Viseu (Saint Pierre, le Calvaire, id.) sont l'aboutissement de l'expérience artistique de Grão Vasco, qui fut, par l'imagination, l'intensité expressive des formes et des draperies et le naturalisme rude des types physiques et des paysages, le premier grand maître de l'école portugaise pendant la Renaissance manuéline.

FERNÁNDEZ Alejo, peintre espagnol

(Cordoue v. 1475 - Séville 1545).

Cet artiste vraisemblablement d'origine germanique (un document mentionne « Maestro Alexo, pintor alemán ») domine l'école andalouse du premier tiers du XVI^e siècle. Gendre du peintre cordouan Pedro Fernández, il réside jusqu'en 1508 à Cordoue ; de cette période datent le Christ à la colonne (musée de Cordoue) et le triptyque de la Cène (Saragosse, basilique du Pilar), qui témoignent de recherches nouvelles, situant les personnages dans de vastes perspectives architecturales. Cette étape semble s'achever avec l'installation du peintre à Séville, où l'appelèrent les chanoines de la cathédrale et où il se fixa définitivement. L'étude de la figure humaine l'emporte sur la

traduction de l'espace dans sa première grande

oeuvre : le retable de la cathédrale (Rencontre à la Porte Dorée, Nativité de la Vierge, Adoration des mages, Présentation au Temple), où des reminiscences gothiques se manifestent dans les sources d'inspiration (gravure de Schongauer pour l'Adoration des mages), dans la richesse du décor et la minutie des détails. Comme ses contemporains castillans, Fernández puise son inspiration à des sources flamandes et italiennes ; le traitement des draperies et de certains visages présente des affinités avec le style de Quentin Metsys et des maniéristes anversois, et aussi avec les peintres de la dernière génération du quattrocento. On a remarqué le caractère « bramantesque » de certaines de ses architectures figurées (Flagellation du Christ, Prado). Les commandes affluent à l'atelier de Fernandez, qui compose des retables selon une nouvelle ordonnance, groupant les divers personnages, précédemment juxtaposés, autour d'une figuration centrale (1520, Seville, retable de la chapelle de Maese Rodrigo ; Marchena, retable de l'église S. Juan). Le thème favori de l'artiste est la Vierge à l'Enfant, toujours empreinte de douce mélancolie (Vierge à la rose, Séville, église S. Ana ; Vierge allaitant, couvent de Villasana de Mena, détruit en 1936). La technique soignée de ses premières peintures ne se retrouve pas dans les oeuvres de la fin de sa vie, où le dessin moins sûr, les proportions et les attitudes souvent incorrectes trahissent l'intervention de collaborateurs (Pietà, 1527, cathédrale de Séville). La Vierge des navigateurs (v. 1535, Alcázar de Séville), abritant sous son ample manteau navigateurs, marchands et capitaines, reprend le thème médiéval de la Vierge de miséricorde, renouvelé par l'épopée des conquistadores.

FERNANDEZ DE NAVARRETE

→ NAVARRETE Juan Fernandez de

FERRARI Defendente (dit Defendente

Ferrari da Chivasso), peintre italien

(documenté en Piémont de 1509 à 1535).

Par rapport à celui de son maître, Martino Spanzotti, qui exerça une très forte influence sur ses débuts, son style est marqué par une persistance du goût gothique, qui finira par rejoindre le maniérisme. Sa petite Adoration nocturne (1510, Turin, Museo Civico) révèle déjà une tendance au récit populaire, un ton d'émotion pathétique et des rapports avec le graphisme des gravures sur bois. Des oeuvres comme l'Adoration de l'Enfant avec des saints (1511) de l'église S. Giovanni à Avigliana, et l'Adoration de l'Enfant avec un

donateur (1511, musées de Berlin), les très remarquables retables de la cathédrale d'Ivrea (Adoration de l'Enfant Jésus avec sainte Claire, 1519 ; Adoration avec saint Vermondus et un prélat, 1521) marquent les étapes de son évolution, qui atteignit son stade final en 1535 dans le triptyque de S. Giovanni d'Avigliana (Madone et l'Enfant avec les Saints Crépin et Crépinien). Son style et son iconographie sont fixés. Il utilise volontiers des effets luministes ; les rouges dominent dans son chromatisme ; ses paysages rappellent ceux des peintres nor-

diques (Saint Jérôme en prière, 1520, Turin, Museo Civico ; triptyque de l'Adoration des mages à l'Instituto Rosmini de Stresa, 1523 ; grand retable de la Gal. Sabauda à Turin). Ces caractères sont encore plus évidents dans les prédelles ou les panneaux narratifs, de facture infiniment délicate, qui sont conservés à Turin (Museo Civico ; Gal. Sabauda), à la cathédrale de Cuneo (Scènes de la vie de saint Antoine abbé) et à l'ancien couvent de S. Girolamo de Biella (1523, panneaux des stalles). L'oeuvre de Defendente, assez abondant, est principalement conservé en Piémont : à Turin (Gal. Sabauda, Museo Civico, Accad. Albertina, cathédrale) et dans les églises et les musées de la région de Turin (Avigliana, Buttigliera Alta, Carmagnola, Caselle Torinese, Ciriè, Feletto Canavese), à Ivrea, à la Sagra di S. Michèle et à Suse, à Vercelli (Museo Borgogna). Hors d'Italie, l'artiste est représenté au musée de Bourg-en-Bresse (Nativité de saint Jean ; Déposition), au Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.) [Adoration de l'Enfant], au Rijksmuseum (la Vierge, sainte Anne et l'Enfant, 1528), au musée de Denver (le Christ chez Marthe et Marie), au Metropolitan Museum (Deux Saints), à la N. G. de Londres (Saints) et à la Staatsgal. de Stuttgart (le Christ et les docteurs, 1526). La distinction, longtemps malaisée, entre les oeuvres de Spanzotti et celles de Defendente Ferrari est aujourd'hui plus claire, depuis que les historiens ont su individualiser la manière, plus brillante et plus gothique, de Defendente et celle de Spanzotti, liée à la Renaissance lombarde. Defendente eut plusieurs élèves et imitateurs, en particulier Girolamo Gione, et exerça une influence indéniable sur la peinture piémontaise du XVI^e siècle.

FERRARI Gaudenzio, peintre italien

(Valduggia, Piémont, v. 1475/1480 - Milan 1546). Il ne reste de sa toute première activité que deux anges d'une fresque peinte dans la chapelle du Saint-Sépulcre au sanctuaire du Sacro Monte à Varallo et une Crucifixion sur panneau (musée de Varallo). Un voyage qui le

conduit à Florence, en Ombrie et à Rome a sur lui une influence décisive. En 1507, il peint les fresques de la chapelle S. Margherita à l'église S. Maria delle Grazie à Varallo ; entre 1500 et 1510 env., il exécute également les fresques des parois latérales. L'éclectisme de la Dispute met en évidence l'influence de Pérugin et de Luini ainsi que de nettes réminiscences de l'architecture de Bramante et des gravures de Dürer. Entre ces deux extrêmes, Gaudenzio apporte sa manière propre à « mieux peindre les âmes que les corps » (Lanzi) et dont l'intention psychologique est encore actuelle. Il peint à la même époque les panneaux avec Sainte Anne et Saint Joachim (Turin, Gal. Sabauda). En 1511, il exécute une « pala », fleurie, peinte à fresque, pour la collégiale d'Arona ; puis, en 1513, il travaille au cycle principal de fresques de l'église S. Maria delle Grazie à Varallo, contant la vie du Christ en vingt et un épisodes. Il travaille à partir d'une implantation apparemment archaïque dans laquelle il insère des éléments renaissants et maniéristes (nocturnes et paysages décrits en downloadModeText.vue.download 273 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

272

accents passionnés), constituant ainsi une tradition qui se transmettra intacte jusqu'à Morazzone et Tanzio da Varallo au XVIIe siècle. Cette manière est évidente dans le polyptyque et la prédelle de l'église S. Gaudenzio à Novare (1514-1515). Dans les chapelles de la voie du Calvaire du Sacro Monte, il exécute l'Adoration de l'Enfant Jésus, la Crucifixion ainsi que la fresque du Cortège des mages (1526-1528), à partir de laquelle la critique moderne (G. Testori) a pu reconnaître en lui un sculpteur.

Le thème populaire apparaît aussi dans les oeuvres qu'il a laissées à Vercelli : la Madone aux oranges (ou à l'oranger, 1528) et les fresques de l'église S. Cristoforo (1520-1530-1531-1532) avec les Scènes de la vie de Madeleine et de la Vierge. La coupole de Saronno (1534), les « pale » de Cannobio et de la Brera, la Nativité, anciennement dans la collection Contini Bonacossi, la Cène de l'église de la Passion à Milan marquent l'ultime évolution d'un vigoureux et authentique langage maniériste dont se réclamera toute une école. Des tapisseries furent également créées d'après ses cartons et ses dessins (auj. à Turin, Accad. Albertina). Gaudenzio Ferrari eut ses plus fidèles disciples en Bernardino Lanino et en Girolamo Giovenone.

FERRARI Giovanni Andrea
→ DE FERRARI

FERRER (les), peintres espagnols.

Ferrer Jaime I (actif dans le premier tiers du XVe s.). Dans la production picturale de la région de Lérida se détache l'oeuvre de deux artistes portant le prénom de Jaime (peut-être le père et le fils), qu'il est possible de différencier. Autour de l'Épiphanie (musée de Lérida), signée « jacobus ferrarii », ont été groupés un certain nombre de panneaux qui permettent de suivre l'évolution d'un artiste. Marqué par l'art aimable des frères Serra, il s'en détache progressivement pour rechercher des compositions plus symétriques (3 retables à la Granadella), un rythme dans le mouvement des figures (Retable du Sauveur, église d'Albatarch) et une attention plus précise aux objets et aux costumes (la Cène, musée de Solsona ; Retable de sainte Lucie à Tamarit de Litera).

Ferrer Jaime II (documenté entre 1439 et 1457). Collaborateur de Martorell en 1441 pour le retable du maître-autel de la cathédrale de Lérida, il est l'auteur du retable de l'église d'Alcover, documenté en 1457. Autour de cette oeuvre clé peuvent être groupés plusieurs polyptyques tels que celui de la chapelle de la Paheria de Lérida, ceux de la Vierge provenant de Verdú (Musée de Vich) et de Saint Julien (musée de Lérida). Par la richesse des couleurs, le goût du décor et des paysages urbains et surtout la description minutieuse des objets quotidiens, Jaime II enrichit les formules traditionnelles

du Gothique international d'emprunts aux artistes flamands contemporains.

FERRETTI Giovanni Domenico,

peintre italien

(Florence 1692 - id. 1768).

Formé à l'école de Sagrestani, il s'orienta rapidement vers la peinture émilienne, au cours d'un séjour de cinq ans à Bologne, sous l'influence de Cignani et de Gian Gioseffo dal Sole. Revenu en 1719 à Florence, il exécuta avec beaucoup de brio de nombreuses commandes de fresques pour plusieurs palais et églises, parmi lesquels les palais Capponi Ginori, Rucellai et Panciatichi et la Badia à Florence, le palais Tolomei et l'église S. Filippo à Pistoia, le palais Chigi Sansedoni à Sienne. Il travailla aussi à

Imola et à Prato. Bien qu'il fût de plus en plus attiré par les modèles classicisants de la peinture monumentale, il se plut aussi à peindre dans des petit format des scènes populaires, dans la lignée de Callot et de Stefano della Bella (les Malheurs d'Arlequin, Sarasota, Floride, Ringling Museum). À Florence, il joua un rôle de protagoniste dans le milieu pictural qui gravitait autour des derniers Médicis, mais son art n'eut qu'un rayonnement local.

FÊTE GALANTE.

Nom donné, essentiellement dans la peinture française du XVIIIe s., aux scènes de plein air montrant des couples d'amoureux réunis dans des jardins ou des parcs, occupés à des divertissements de société ou faisant de la musique. Rubens, reprenant des thèmes vénitiens, est à l'origine de ce genre (Jardin d'amour, Prado), dont Watteau s'est fait l'illustre et génial spécialiste : c'est comme « peintre de fêtes galantes » que l'Académie royale l'admit parmi ses membres en 1717 avec le Pèlerinage à Cythère (Louvre). Les émules de Watteau, Pater et Lancret, plus modestement Octavien, Quillard et Bonaventure de Bar, se consacrèrent aussi aux fêtes galantes, dont Monticelli tenta, à la fin du XIXe s., de ressusciter la mode.

FETTI ou FETI Domenico, peintre italien

(Rome v. 1588 - Venise 1623).

La première partie de sa courte carrière se déroula à Rome, où il avait été protégé par le cardinal Ferdinando Gonzaga, qui, devenu duc de Mantoue, l'appela à sa cour en 1614 et lui confia plusieurs commandes et la charge d'inspecteur de sa galerie. Envoyé par le duc à Venise, en 1621, pour acheter des tableaux, il s'y réfugia après un bref retour à Mantoue, en 1622, à la suite d'un incident avec un noble mantouan. Il mourut encore fort jeune, à Venise, le 4 avril de l'année suivante, victime de « fièvres malignes » ou, selon Baglione, des suites de « dérèglements ».

Il s'était formé à Rome à l'école de Cigoli (l'Ecce Homo, aux Offices, en témoigne), mais, attiré par Caravage, il s'intéressa surtout à l'interprétation néo-vénitienne que Borgia donnait du caravagisme. Il sut deviner en Rubens (à Rome au début du siècle) non seulement le grand baroque, mais aussi l'admirateur des Vénitiens. Ces impulsions furent déterminantes pour l'orientation de Fetti, qui, bien que

non vénitien, sut s'intégrer à l'histoire de cette culture pendant son court séjour dans la répu-

blique, assimilant l'héritage du XVI^e s. vénitien et contribuant au renouvellement de cette peinture au XVII^e siècle.

Il est difficile de suivre chronologiquement l'évolution du style du peintre pendant sa courte carrière, car ses oeuvres – pas plus les grands tableaux religieux que ceux de petit format (Paraboles, qui ont fait sa renommée, et scènes mythologiques) – sont très rarement datées.

Dans la grande toile de la Multiplication du pain et des poissons (Mantoue, Palais ducal), probablement peinte à Mantoue à son retour de Venise en 1621, l'artiste montre sa connaissance de la grande peinture vénitienne du XVI^e s. et particulièrement de Tintoret, tandis que l'interprétation naturaliste du récit évangélique, avec des accents d'une réalité populaire caractéristique du XVII^e s., porte la marque du caravagisme. Cependant, le système expressif de Fetti est incontestablement nouveau et indépendant de toute contrainte culturelle. Son pinceau vibrant, léger et son chromatisme savoureux et lumineux poursuivent l'évocation d'un univers poétique et fantasque qui s'inspire à la fois d'un réalisme pittoresque et des visions nées d'une imagination inquiète et presque romantique. C'est le monde de la pensive Mélancolie (Venise, Accademia ; Louvre), tout à la fois triste et florissante dans la lumière livide, de l'arrogant David (Venise, Accademia) et des nombreuses et célèbres Paraboles. Citons la Drachme perdue (Dresde, Gg), le Vigneron et le Fils prodigue (Dresde, Gg), le Bon Samaritain (musée de San Diego et Boston, M. F. A.), la Perle (Dresde, Gg). Il s'agit là d'un ensemble de chefs-d'oeuvre ; le goût de l'anecdote savoureuse, à la manière des « peintres de genre » nordiques, rappelle la sensibilité de Bassano, mais annonce celle des Bamboccianti. Ces oeuvres paraissent toutefois nourries d'un sentiment d'inquiétude, malgré le brio de la couleur, dont la clarté lumineuse suggère l'exemple de Véronèse. Certains épisodes d'un réalisme dramatique n'évoquent-ils pas Bruegel (les Aveugles de Dresde, Gg) ? Conçue selon la tradition vénitienne du XVI^e s., la Fuite en Égypte (Vienne, K. M.) présente des analogies avec l'art de Tintoret, la luminosité de Véronèse et, d'une façon toute nouvelle, avec la conception du paysage d'un Elsheimer. Les épisodes mythologiques du K. M. de Vienne (Andromède et Persée, Héro et Léandre, le Triomphe de Galatée), oeuvres exquises et qui prouvent avec éclat le rôle essentiel que Fetti occupe non seulement sur la scène vénitienne, mais aussi sur celle, plus vaste, du baroque italien, témoignent d'une veine plus élégiaque et d'une couleur plus

rare qui annoncent le XVIIIe siècle. Une rétrospective lui a été consacrée à Fetti (Mantoue, Palais du Té) en 1996.

FEUERBACH Anselm, peintre allemand

(Speyer 1829 - Venise 1880).

De 1845 à 1848, il étudia à l'Académie de Düsseldorf, où il fut l'élève de Lessing et W. von Schadow, puis fréquenta à Munich l'atelier de Kaulbach (1848) chez le peintre d'histoire
downloadModeText.vue.download 274 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

273

Wapper. Il séjourna en 1850 à Anvers et de 1851 à 1854 à Paris. Il subit alors l'influence de Couture, dont il fréquente l'atelier, comme en témoigne par son coloris et sa technique sa première oeuvre, *Hafis devant une auberge* (1852, musée de Mannheim). Après avoir séjourné à Karlsruhe, il part en 1855 pour Venise, où il s'imprègne de l'art de Palma, de Titien, de Véronèse ; de là, il se rend à Florence, puis à Rome, où il se fixe jusqu'en 1872 et où s'affirme son style méditatif et grave. Influencé par la Renaissance italienne, il peint des scènes inspirées de la vie et des oeuvres de Dante, de l'Arioste, de Pétrarque et de Shakespeare, des compositions à thèmes bibliques et des sujets empruntés à la mythologie grecque. Il exécute de 1861 à 1865 de nombreux portraits de son modèle romain Anna Risi (Nanna), qui correspond à son idéal de beauté mélancolique et sévère (*la Joueuse de mandoline*, 1865, musée de Hambourg). Les principales oeuvres de son séjour romain sont : *Iphigénie* (1862 et 1871, musée de Darmstadt ; Stuttgart, Staatsgal.), *la Pietà* (1863, Munich, Schackgal.), *Hafis à la fontaine* (1866, id.), *Médée* (1870, Munich, Neue Pin.), *le Banquet de Platon* (1869 et 1873, musée de Karlsruhe et Berlin, N. G.) et *le Combat des amazones* (1873, Nuremberg, Städtische Kunstsammlung). De 1872 à 1876, il enseigne à l'Académie de Vienne et décore des plafonds pour cet édifice. En butte à de nombreuses critiques, il quitte Vienne pour Venise, lieu principal de son activité à partir de 1877. Sous l'influence de la Renaissance vénitienne, il peint en 1878 *le Concert* (Berlin, N. G., auj. détruit). Outre ses tableaux d'histoire, il a peint des paysages, des portraits et des Autoportraits (musée de Karlsruhe, 1852 et 1878). Le but de ses efforts était d'opposer à la peinture d'histoire, souvent banale à cette époque, des oeuvres d'une signification plus haute, répondant à une conception

austère. Coloriste doué, il utilise volontairement des tons retenus, composant de subtils accords de mauves et de verts, qui donnent aux drapés lourds et aux formes nobles une douceur mystérieuse ; ses compositions conjuguent avec bonheur rigueur majestueuse et intériorité impénétrable.

Son art est marqué par sa culture humaniste, qui donne une profonde signification au contenu littéraire de ses oeuvres, que contrebalance cependant un sens aigu de la forme. Ami de Böcklin, proche de von Marées, exact contemporain de Puvis de Chavannes, il s'oppose à Piloty et Makart. Il fut peu compris par ses contemporains et n'eut pratiquement pas de continuateurs.

FIELDING Anthony Vandyke Copley,

peintre et graveur britannique

(East Sowerby, Yorkshire, 1787 - Worthing, près de Brighton, 1855).

Plus généralement connu sous le nom de Copley Fielding, il est le plus réputé des frères Fielding. Aquarelliste, il étudia à Londres avec John Varley et commença à exposer à partir de 1810, principalement à la Old Water Colour Society, dont il devint membre en 1812 et président de 1831 à sa mort, et également à la British Institution et à la Royal Academy. Ses

nombreuses expositions, sa production considérable (on compte 1671 de ses travaux exposés à la Old Water Colour Society) font de Copley Fielding l'un des plus célèbres aquarellistes de son temps. Il participa avec Constable et Bonington au Salon de 1824 à Paris et reçut une médaille d'or. Delacroix lui rendit visite lors de son séjour en Angleterre en 1825. Son oeuvre, presque exclusivement consacré au paysage, témoigne d'une méthode d'exécution rapide, d'un art parfois un peu facile, à la recherche d'effets artificiels (couchers de soleil, ciels nuageux et tourmentés). Les montagnes du pays de Galles et les lacs furent ses premiers thèmes favoris : Lac Lomond (1814, Manchester, City Art Gal.) ; puis, apr. 1817, quand il commença à faire de fréquents séjours au bord de la mer (Sandgate, Brighton), il peignit nombre de marines : Port de Bridlington (1837, Londres, Wallace Coll.) ; enfin, en 1830, il aborde un nouveau sujet, qui comptera parmi les plus populaires de son oeuvre, les « South Downs », paysages des hautes plaines crayeuses et accidentées du sud de l'Angleterre : South Downs près de Rottingdean (1846, Londres, V. A. M.). Il est bien représenté au V. A. M. de Londres.

FIGARI Pedro, artiste uruguayen

(Montevideo 1861 - id. 1938).

Avocat de profession, Figari s'intéresse dès 1890 à la peinture ; en 1912, il publie *Arte, estetica, idéa*. Il faut attendre 1921 et son installation à Buenos Aires, où il fonde une société pour la défense de l'art moderne, pour que débute sa carrière de peintre qui le mènera à Paris entre 1925 et 1933. N'adhérant à aucun mouvement d'avant-garde, Figari (qui ne date jamais ses toiles) peint dans un style léger influencé par les Nabis (Bonnard et Vuillard) des scènes modernes ou passées de la vie sud-américaine qui ont aussi valeur de « documents », selon le souhait de l'artiste (*Creole Dance*, New York, M. o. M. A.). Une rétrospective a été organisée à Paris (pavillon des Arts) en 1992.

FIGUEIREDO Cristovão de,

peintre portugais

(actif de 1515 à 1543).

Il est la personnalité la plus forte de ceux qui travaillèrent dans l'atelier de Jorge Afonso. Cité comme inspecteur des Peintures en 1515, il fut le collaborateur de Gregorio Lopes et de Garcia Fernandes à la Cour de justice de Lisbonne (*Relação*), sous la direction de Francisco Henriques. Il exécute entre 1522 et 1530 le retable principal de S. Cruz de Coimbra, commandé par don Manuel. Peintre de la cour du frère de Jean III, le cardinal-infant Alphonse, Figueiredo fut appelé à peindre trois autels au monastère de Ferreirim (Lamego, 1533-1534), auxquels participèrent également Gregorio Lopes et Garcia Fernandes. L'association de ces 3 artistes (appelés aussi Maîtres de Ferreirim) a rendu difficile la distinction de leurs rôles et de leurs personnalités respectives, du moins pendant la première partie de leur carrière. On reconnaît cependant dans la *Mise au tombeau* (v. 1529-1530, Lisbonne, M. A. A.), qui fut peut-être le panneau central du maître-autel de S. Cruz, la plus typique expression du style « vi-

ril » de Figueiredo, très différent du maniérisme élégant de Lopes. L'*Ecce Homo* (Coimbra, S. Cruz) et les *Martyres de saint André et de saint Hippolyte* (Lisbonne, M. A. A.) comptent parmi les oeuvres les plus sûrement attribuées à Figueiredo.

Le *Calvaire* (v. 1532-1535 [?], S. Cruz de Coimbra) illustre la prédilection du maître pour les thèmes de la Passion et du Calvaire,

en même temps qu'il traduit une évolution, parallèle à celle de ses contemporains, vers une tension formelle et un expressionnisme accentués. Évolution dont on peut juger rétrospectivement l'importance si l'on considère que, dix ans plus tôt, Cristovão de Figueiredo a dû contribuer de façon essentielle à l'oeuvre dirigée, ou du moins inspirée, par Jorge Afonso : Retable de l'église du Jesu (v. 1520, musée de Setúbal), Retable de S. Bento (v. 1528, Lisbonne, M. A. A.).

Du Calvaire de Setubal à celui de Coimbra, les oeuvres, parfois discutées, qui lui sont attribuées ont en commun une forte unité de composition ainsi que des expressions dramatiques qui constituent les caractères essentiels du style de Cristovão de Figueiredo. Elles manifestent, en outre, des qualités de dessinateur et de coloriste qui le distinguent de ses compagnons du grand atelier de Lisbonne, sur lesquels sa supériorité est évidente.

FIGURATION NARRATIVE
→ NOUVELLE FIGURATION

FILLA Emil, peintre tchèque

(Chropyně na Moravě 1882 - Prague 1953).

Il se forma à l'Académie des beaux-arts de Prague, où il se lia à de jeunes peintres avec lesquels il constitua, en 1907, le groupe des Huit. Il voyagea en Allemagne, en France, aux Pays-Bas et en Italie. Comme d'autres artistes de sa génération, il s'intéresse à Munch, à Liebermann, à Cézanne, étudie aussi Daumier et Greco. Ses débuts relèvent du fauvisme, et les tableaux de la période des Huit témoignent d'une puissante exaltation spirituelle, que souligne le symbolisme de la couleur (le Lecteur de Dostoïevski, 1907, musée de Prague ; l'As de coeur, 1908, id. ; le Bon Samaritain, 1910, id.). Cette expression du drame de la vie intérieure se transforme après 1910 au contact des oeuvres de Braque et de Picasso. La découverte du cubisme devait marquer par la suite une grande partie de l'oeuvre de Filla. Doué d'un sens aigu du réel, celui-ci dépassa rapidement le cubisme expressionniste tchèque, dont il fut un des initiateurs, pour interpréter les objets dans un cubisme très orthodoxe. Entre 1912 et 1914, il peint des natures mortes aux couleurs sobres et met l'accent sur les qualités matérielles des objets : Nature morte à la carte (1914, musée de Prague). Cette orientation s'affirme pendant la guerre, à Rotterdam, où son sens de la matière picturale fut stimulé par la peinture hollandaise du XVIIe siècle. De retour à Prague en 1920, il reste fidèle au thème intimiste de la nature morte, où

le quotidien est transfiguré, spiritualise, tandis que sa palette s'avive. Après 1925, l'expression de Filla, jusqu'ici délicate, devient plus robuste, jusqu'à l'agressivité : Nature morte à la tête de

downloadModeText.vue.download 275 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

274

sanglier (1927, id.). Au cours des années trente, la composition s'assouplit, espace et formes sont suggérés par des lignes continues : le Peintre (1934, musée de Hradec Králové). À la même époque, et dans le même esprit, Filla exécute de remarquables petits bronzes. Peu avant la Seconde Guerre mondiale, il peint des tableaux expressifs sur les thèmes du combat et de la violence, allégories sur les horreurs présentes de la guerre (la Mort d'Orphée, 1937, musée de Prague), au cours de laquelle il fut interné à Buchenwald. Après la Libération, il fut nommé professeur à l'École des arts et métiers de Prague. Des oeuvres de l'artiste ont été présentées à l'exposition « Cubismes tchèques » (Paris, C. C. J.) en 1992.

FILLIA (Luigi Colombo, dit), peintre italien (Revello 1904 - Turin 1936).

Il se forma à Turin, fut en 1932 un des fondateurs du mouvement futuriste turinois et devint, avec Prampolini et Depero, le principal créateur du second futurisme. C'est dans ce contexte culturel que se situe son activité de peintre et d'écrivain. Découvert par Marinetti en tant que poète futuriste, il fut aussi l'un des théoriciens du mouvement dans une série d'essais (Il Futurismo, Milan, 1932) et de nombreuses revues dont il fut le fondateur : La Città futurista, La Città nuova (1929), La Nuova Architettura (1931), où les thèses modernistes du futurisme sont exploitées en faveur de l'architecture rationaliste. Le mythe de la machine est la base de ses premières oeuvres (Plasticità d'oggetti, Turin, G. A. M.) et trouve une traduction personnelle dans la série des Nus mécaniques de 1925-1926. Ces mêmes thèmes subissent une extrême simplification formelle dans les oeuvres ultérieures de l'artiste, qui s'orienta délibérément vers un langage abstrait, capital dans l'histoire de l'art italien (Paesaggio, 1932 ; Più pesante dell'aria, 1933). Les rapports de Fillia avec l'avant-garde européenne furent particulièrement étroits à partir de 1927, lorsqu'il se lia au groupe Cercle et carré parisien : c'est dans ces mêmes années que sa peinture se rapproche beaucoup de celle de Prampolini, surtout dans les oeuvres exécu-

tées entre 1929 et 1935 (l'Homme et la femme, 1929-1930, musée de Grenoble). À partir de 1932, Fillia commença une série de peintures monumentales et de décorations murales (fresque de la mairie de La Spezia, 1933). En 1931, l'artiste figura parmi les signataires du Manifeste de l'art sacré. Dans ces dernières oeuvres apparaissent nettement les motifs spiritualistes qui caractérisent la production ultime du futurisme et qui furent érigés en théorie dans l'« Aeropittura ».

FILLIOU Robert, artiste français

(Sauve 1926 - id. 1987).

Robert Filliou est l'un des rares artistes qui aient incarné le rêve de nombreux créateurs depuis Marcel Duchamp : l'abolition de la frontière entre l'art et la vie, qui sera au coeur de toute son oeuvre. Après avoir participé à la Résistance, où il est confronté au marxisme, il entreprend des études d'économie à l'université de Californie, puis, en 1951, devient fonctionnaire

de l'O. N. U. en Corée. En 1954, renonçant à tout emploi officiel, il effectue de nombreux voyages en Espagne, en Égypte, au Danemark. C'est au cours des années soixante que l'artiste commence à appliquer sa définition de l'art : « Ce qu'il faut incorporer dans la vie de chacun pour en faire un art de vivre. » En 1960, proche de Daniel Spoerri, il écrit une pièce d'auto-théâtre, l'Immortelle Mort du monde, qui se crée au fur et à mesure qu'elle se joue et dont la mise en scène constitue sa première réalisation visuelle. Au même moment, il met en oeuvre le principe de l'envoi d'objets assemblés formant des poèmes à petite vitesse. En 1962, Filliou fonde la « Galerie Légitime », chapeau haut-de-forme utilisé comme lieu d'exposition mobile, présentant par la suite des oeuvres de Spoerri, Ben Vautier, Emmet Williams dans le cadre de la « Misfist Fair » à Londres, et, en 1963, le Poïpoïdrome, institut de création permanente, avec Joachim Pfeuffer, dont des réalisations seront présentées à Bruxelles en 1975, puis à Paris (M. N. A. M.) en 1978. De 1965 à 1968, il crée à Villefranche-sur-Mer, avec George Brecht, la « Cédille qui sourit », non-boutique ou boutique-atelier, présentée comme le premier centre de créativité permanente, lieu d'« échange insouciant, d'information et d'expérience » où sont notamment inventés et désinventés des objets et où sera élaboré le livre Games at the Cedilla or the Cedilla takes off (1967). En 1966, l'Exposition intuitive, gal. Ranson à Paris, se propose de dépasser l'héritage de Duchamp en passant de l'invention logique à l'« invention intuitive » dans le cadre d'une pré-

sentation d'outils sur des agrandissements de télégrammes. En 1967, installé à Düsseldorf, où il rejoint Spoerri et Dieter Roth, avec qui il enseignera à l'Académie, il rédige un livre d'enseignement : *Teaching and Learning as Performing Arts*, en collaboration avec J. Beuys, G. Brecht, J. Cage, A. Kaprow, etc. Le cœur de l'activité de Filliou réside dans le principe d'équivalence, qu'il développe à l'occasion d'une exposition à Düsseldorf (gal. Schmela) en 1969 : Bien fait = Mal fait = Pas fait (une chaussette rouge dans une petite boîte peinte soigneusement en jaune est juxtaposée à une boîte mal peinte avec une chaussette sans pied et à une boîte vide). Le même principe est développé en considérant ce regroupement des trois boîtes comme bien fait jusqu'à créer un mur couvert de boîtes en bois blanc géométriquement alignées et contenant chacune une chaussette rouge. Cette démarche veut faire apparaître la dissociation entre le faire et le savoir-faire, avec l'intention de restituer à chacun la possibilité de créer en se fondant sur l'imagination et l'innocence, ces deux mots qu'il a écrits au néon dans la Boîte à outils de création permanente (1969). En 1974, Filliou applique ce principe à la naissance de l'Univers dans la Recherche de l'Origine (Lyon, musée d'art contemporain), bande de tissu de 80 m de long cherchant, par un jeu de dessins, un rapprochement entre la physique contemporaine et la philosophie orientale. Rejetant la beauté formelle, Filliou utilise des matériaux empruntés au quotidien : chaises, planches, briques, que l'artiste relie, juxtapose, assemble et commente par un texte ou un titre

qui crée l'oeuvre d'art (comme dans *Musical Economy*, 1976, Paris, M. N. A. M., constitué de 33 piétements de pupitres portant chacun deux cartes à jouer). L'artiste a aussi composé de nombreuses oeuvres en vidéo : *Portafilliou*, 1977, *Video Universe-City*, 1978-1981). Une rétrospective de son oeuvre a eu lieu en 1984 à Hanovre, Paris (A. R. C.) et Berne. À partir de 1985, l'artiste vit retiré dans une communauté bouddhiste. Son oeuvre est représentée dans de nombreux musées français : Paris (M. N. A. M.), Lyon, Nîmes, et étrangers : Bâle, Münchengladbach, Stuttgart. Une exposition a eu lieu au M. N. A. M. (Paris) en 1991.

FILONOV Pavel Nikolaïevitch,

peintre russe

(Moscou 1883 - Leningrad 1941).

L'oeuvre de Filonov, l'une des plus fortes personnalités de l'avant-garde russe, n'est pas encore suffisamment connue, ni étudiée. Il

apprend d'abord la peinture dans un atelier privé et fréquente les cours de l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg en 1908-1910. En 1910-1914, il participe aux expositions du groupe Soïouz molodeji (« Union des jeunes »), l'une des premières associations de peintres d'avant-garde de Pétersbourg, fondée par les frères Bourliouk avec Rosanova, Gontcharova, Larionov, Malevitch et Petrov-Vodkine. Ses contacts avec les cercles futuristes littéraires et artistiques, surtout avec le poète V. Khlebnikov, ont joué un grand rôle dans l'élaboration de son langage pictural. Ses voyages en Italie et en France (1911-1912) ont pour lui une importance aussi importante que l'étude de la peinture russe (surtout des icônes et de l'oeuvre de Vroubel). La peinture de Filonov a une forte tendance expressionniste ; elle se fonde en grande partie sur les expériences du futurisme ; son côté fantasmagorique fait penser aux tentatives surréalistes ; cependant, elle frappe par sa forte originalité. Dans ses écrits théoriques, Filonov oppose ses recherches aussi bien à l'art traditionnel qu'à l'art de l'avant-garde, en opérant, selon lui, par deux concepts – forme et couleur ; il définit sa méthode de création comme « analytique », affirmant qu'« un objet [...] n'a pas seulement une forme et une couleur, mais contient tout un monde de phénomènes visibles et invisibles, leurs émanations et leurs réactions [...], des qualités connues et secrètes », et proclame « le principe biologique » de la peinture, qui permettrait au peintre de préserver l'intégrité des choses et de redonner à l'expression picturale toute sa magie et son éclat primordial. En pratique, à l'aide de formes de cristaux, indestructibles, dans des couleurs fabuleuses, transparentes et scintillantes comme des pierres précieuses, avec des lignes rigides et cassantes, il crée un monde de figures immobiles et mystérieuses (la Famille paysanne, 1912, coll. part.), d'images extatiques et inquiétantes, qui se multiplient sur la surface de ses peintures comme les reflets d'une multitude de miroirs (le Vainqueur de la ville, 1914, Saint-Pétersbourg, Musée russe). Un important groupe d'élèves se groupa autour de lui ; ils ont su traduire les particularités de sa méthode dans l'illustration de livres

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

275

(poux Kalevala). Fanatiquement dévoué à son art (ses proches racontent qu'il préférerait dormir sur un lit sans matelas pour ne pas trop dormir et ne pas perdre un temps précieux qu'il pou-

vait consacrer à la peinture), Filonov continue ses recherches dans les conditions difficiles et l'isolement au cours des années trente, sans avoir la possibilité d'exposer ses oeuvres. Il meurt de faim pendant le siège de Leningrad par les Allemands. La plus grande partie de son oeuvre (env. 400 huiles et grandes aquarelles), appartenant à la famille du peintre, est déposée au Musée russe de Saint-Pétersbourg. La première rétrospective de son oeuvre a été organisée à Paris (M. N. A. M.) en 1990.

FINCH Alfred William (dit Willy),

peintre belge d'origine anglaise

(Bruxelles 1854 - Helsinki 1930).

Il se forma à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles, où il connut Ensor. Il fut en 1884 l'un des fondateurs du groupe des Vingt et participa à l'introduction du néo-impressionnisme en Belgique. À Londres en 1886, il rencontra Whistler, mais ce fut la connaissance de Seurat en 1887 qui eut un effet décisif sur son art. En 1890, Finch devint décorateur sur faïence dans une usine de La Louvière, puis s'intéressa à la céramique. Il fut appelé en 1897 à diriger une usine de céramique près d'Helsinki et ne revint à la peinture qu'en 1905, exécutant des paysages finlandais dans une facture néo-impressionniste qui influença la jeune école finlandaise. Professeur à l'École des arts décoratifs d'Helsinki, Finch fonda en 1912, avec Enckell et le critique Frosterus, le groupe Septem, qui chercha à nouer des relations plus étroites avec la France.

Parmi les peintures pointillistes de l'artiste, on peut citer celles qui sont aujourd'hui conservées en Belgique au musée d'Ixelles (les Meules, 1889) et surtout au musée de Tournai (Effet de neige, Barques échouées sur la grève) et en Finlande, à l'Athenaeum d'Helsinki (Course de chevaux à Ostende, 1888 ; Verger à La Louvière, 1890-1891 ; les Falaises de Douvres, 1891-1892).

FINOGLIO Paolo, peintre italien

(Orta di Atella 1590 - Conversano 1645).

Influencé par Caracciolo, puis par Stanzione et Artemisia Gentileschi, il pratique comme beaucoup de Napolitains de son temps un caravagisme teinté d'académisme. Parmi ses oeuvres conservées dans les églises de Naples et des Fouilles, on peut signaler l'Immaculée de l'église S. Lorenzo Maggiore de Naples, des toiles et des fresques dans la salle capitulaire de

S. Martino de Naples et une série de peintures religieuses à Conversano (église S. Angelo, église SS. Côme et Damien), où l'artiste finit sa carrière.

FINSONIUS Ludovicus ou FINSON Louis,
peintre flamand

(Bruges 1570/1575 - Amsterdam v. 1617).

Il partit pour l'Italie vers 1600 et semble être l'un des premiers peintres flamands à avoir suivi Caravage dont il s'inspire directement (Résurrection du Sauveur, 1610, Aix-en-Pro-

vence, église Saint-Jean-de-Malte), copie les oeuvres (Madeleine repentante, 1613, musée de Marseille), ou bien encore imite les effets (Samson et Dalila, id. ; Décollation de saint Jean-Baptiste, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum).

Dès 1609, il est sans doute installé en Provence, où l'on pense qu'il dut passer, à Aix, plusieurs années, excepté un voyage à Naples en 1612, qu'attesterait une Annonciation (anciennement Avignon, coll. Aubanel ; autre exemplaire à Naples, Capodimonte) datée « Neapoli anno 1612 ». De retour à Aix en 1613, il exécute divers portraits (musées d'Aix et de Marseille) et reçoit commande, pour la cathédrale, de l'Incrédulité de saint Thomas ; il peint encore pour Saint-Trophime d'Arles, en 1614, le Martyre de saint Étienne et l'Adoration des mages. Sa présence est attestée à Paris en 1615 ; c'est cette date que porte la grande Circoncision de Poitiers (chapelle du lycée ; une autre version existe à Paris, église Saint-Nicolas-des-Champs) non exempte de certains archaïsmes qui ailleurs rappellent l'origine flamande de l'artiste. La collaboration à ses oeuvres du Néerlandais Martin Faber reste un sujet de discussion. Finson s'occupa également du commerce d'oeuvres d'art ; il posséda, avec le marchand amsterdamois Abraham Vinck, deux Caravage.

FISCHL Eric, peintre américain

(New York 1948).

En 1970, il fait ses études au California Institute of Arts de Valencia, où il rencontre David Salle et Matt Mullican, avant de débiter en tant que peintre abstrait mais, comme il l'a souligné, « il fallait que la forme ou la couleur exprime un certain sentiment, un certain désir ». Puis, en 1979, son premier tableau relevant d'un style naturaliste le situe d'emblée dans le courant de la nouvelle figuration (Sleep-Walker, 1979, New

York, The Downe Collection). À partir de cette oeuvre, son art illustre le déclin de l'« american way of life ». D'un tableau à un autre, où émane tant de tension érotique et psychique (Bad Boy, 1981, Londres, Saatchi Collection), il énonce les tabous de la société, les représente et ramène à la lumière un matériel archétypique sans cesse présent mais refoulé par la société (A Woman Possessed, 1981, Birth of Love [seconde version], 1987, Humleback, Louisiana Museum of Modern Art). L'art figuratif de l'Europe des années quatre-vingt déforme, fragmente et masque les sujets ; celui de Fischl, plus traditionnel, s'inspire de la réalité et son utilisation de modèles photographiques induit d'emblée un certain naturalisme qui rappelle plus Pearlstein que ses contemporains européens.

Eric Fischl a participé à la Biennale de Venise en 1984, à celle de Paris en 1985, à celle de Sydney en 1986 et à la Documenta 8 de Kassel en 1987. Une rétrospective de son oeuvre a eu lieu à Lausanne et à Vienne en 1990.

FISCHLI Peter et WEISS David,
artistes suisses
(Zurich 1952 et 1946).

Depuis dix ans, Fischli et Weiss pratiquent un art narratif où le monde des objets est passé au

crible de leur vision ironique. Dès 1980, ils réalisent une oeuvre « encyclopédique » (Soudain, cette vue d'ensemble), composée d'environ 250 objets en terre cuite. En 1983, ils exposent des sculptures polychromes compactes, où l'on reconnaît, dans un désordre apparent, des figures totémiques et, plus récemment, des objets quotidiens en gomme synthétique, jouant sur l'écart qui isole l'ustensile ordinaire de sa fonctionnalité. Ce qui les fascine dans l'objet est moins, comme chez les « simulationnistes » américains, leur valeur de « marchandise absolue » que leur énergie potentielle. D'où une série de photographies mettant en scène des constructions d'objets hétéroclites en équilibre précaire (Photos-Équilibres, 1984-1985) et un film (Le Cours des choses, 1987), présenté à Kassel, qui retrace l'écroulement progressif d'un labyrinthe d'objets solidaires. Cet art, chargé d'humour et de dérision, s'inscrit directement dans la lignée de Dada.

Après une première exposition personnelle à Zurich en 1981, ils sont présents à la Biennale de Paris (1985), à la Documenta 8 de Kassel (1987) ainsi qu'à la 20e Biennale de São Paulo (1989). Le musée de Grenoble leur a consacré une exposition personnelle en 1988 et les galeries contemporaines du Centre Pompidou à

Paris en 1992.

FIXÉ SOUS VERRE.

La peinture sous verre, ou « fixé sous verre », consiste à exécuter le travail de peinture au revers d'une plaque de verre. L'une des difficultés du procédé est de peindre le motif inversé et, au contraire de la technique normale, d'exécuter les détails (le nez, les yeux, les fleurs) avant le fond (le visage, le paysage), le spectateur devant regarder l'oeuvre terminée sur le côté non peint de la plaque de verre. L'artisan utilise des couleurs à l'huile ou à la gouache mélangées à une colle spéciale. On appelle verre « églomisé » la technique qui utilise des feuilles d'or ou d'argent soudées entre deux pellicules de verre.

Largement pratiquée en Europe, de l'Espagne à la Pologne, et jusqu'en Asie, la peinture sous verre est liée à l'industrie du verre et à sa diffusion.

FLANDRIN (les), peintres français.

Hippolyte (Lyon 1809 - Rome 1864). Il fut l'un des élèves préférés d'Ingres et remporta le prix de Rome en 1832. Sans avoir hérité du génie créateur de son maître, il fut l'un des propagateurs les plus zélés de ses théories. Il est surtout connu pour le rôle prépondérant qu'il joua parmi les artistes, pour la plupart disciples d'Ingres, pressentis pour la vaste campagne de décoration d'églises anciennes et modernes dans la seconde moitié du XIXe siècle. On lui doit de vastes compositions murales à Saint-Séverin, Saint-Germain-des-Prés (nef et chœur), Saint-Vincent-de-Paul de Paris, à Lyon dans la basilique Saint-Martin-d'Ainay et à Nîmes à l'église Saint-Paul. Il tenta d'y ressusciter l'esprit des frises de Ravenne ou des peintures du quattrocento. Il laissa aussi un oeuvre de portraitiste d'une sensibilité réaliste et poétique (Jeune Fille, 1840, musée de Nantes ; downloadModeText.vue.download 277 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

276

Mme Flandrin, 1846, Louvre ; la Jeune Grecque, 1863, id.). Le musée de Montauban conserve plusieurs de ses oeuvres, ainsi que celui de Lyon. Au Louvre, signalons le Jeune Homme nu, assis au bord de la mer (1836). Une exposition a été consacrée aux frères Flandrin (Paris 1984-1985).

Paul-Jean (Lyon 1811 - Paris 1902), son frère, fut comme lui l'élève d'Ingres mais se consacra au paysage. Il séjourna cinq ans en Italie (1833-1838). Il compte parmi les plus doués des paysagistes néo-classiques. Baudelaire dit de lui qu'il « ingrisa » la campagne (les Bords du Gardon, musée de Montauban ; les Pénitents de la mort dans la campagne romaine, musée de Lyon ; Montagnes de la Sabine, 1838, Louvre). Dessinateur, il laissa aussi quelques portraits au crayon.

FLAVIN Dan, artiste américain

(New York 1933 - id. 1996).

Si Dan Flavin est un artiste autodidacte, il a poursuivi cependant jusqu'en 1959 des études très poussées d'histoire de l'art à la Columbia University de New York. Ses débuts comme peintre montrent à la fois l'influence de l'expressionnisme abstrait et du pop'art. Il réalise ses premières oeuvres avec une lumière électrique en 1961 : tableaux monochromes qui sont soit surmontés d'une lampe, soit d'un tube de lumière fluorescente. Il présente sa première exposition personnelle à New York en 1961. En 1962, une de ses oeuvres majeures, Icon IV, est constituée d'un panneau de Formica blanc de format carré surmonté sur le bord supérieur, d'un tube de lumière fluorescente. L'Icon V de 1962 présente un panneau carré peint à l'huile dont le périmètre est souligné de lampes allumées tenues par des douilles en porcelaine blanche. C'est en 1964 que Dan Flavin fait sa première exposition en utilisant exclusivement des tubes de lumière fluorescente, indépendants et disposés de manière à composer des figures différentes (Hommage à Tatline, 1964). Ces tubes sont soit de même longueur, placés sur le mur à intervalles réguliers calculés selon des systèmes simples, soit de longueur différente mais toujours dans un système de proportion fondé sur des progressions mathématiques. Ces oeuvres composées de plus en plus dans l'espace utilisent aussi bien la face du tube tournée vers le spectateur que son revers pour créer des effets de lumière indirecte et de profondeur. Ses nombreuses installations et ses nombreux environnements le désignent, aux côtés de Donald Judd et de Carl Andre, comme l'un des principaux artistes du Minimal Art. En 1966 à l'exposition « Kunst Licht Kunst », à laquelle il participe au Stedelijk Museum d'Eindhoven, il dispose dans l'espace des tubes fluorescents qui créent des diagonales structurant la pièce pour former une croix (Greens crossing greens to Piet Mondrian who lacked green, 1966). Un grand nombre d'oeuvres de Flavin sont dédiées à des artistes construc-

tivistes, en particulier la série qu'il a réalisée en hommage à Tatline. Son utilisation de la lumière fluorescente, ses systèmes simples lui ont permis de créer une oeuvre personnelle qui fait de lui l'un des artistes américains majeurs

de notre temps. Dan Flavin a eu de multiples expositions personnelles aux États-Unis et en Europe et il a participé aux grandes manifestations internationales d'art contemporain.

FLAXMAN John, sculpteur

et illustrateur britannique

(York 1755 - Londres 1826).

Fils d'un fabricant de moules et de modèles en plâtre, qui, de York, s'installa à Londres, John Flaxman se forma dans l'atelier de son père. De 1770 aux environs de 1773, il suivit les cours de la Royal Academy, puis exécuta des dessins pour la manufacture de porcelaine de Josiah Wedgwood. De 1787 à 1794, il travailla à Rome ; en 1800, il fut élu à la Royal Academy et devint en 1810 premier professeur de sculpture, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort. Le plus remarquable des sculpteurs anglais néo-classiques, auteur de nombreux et excellents tombeaux et statues, dut sa renommée en Europe à un autre moyen d'expression : l'illustration. Ses principales oeuvres furent l'Iliade (39 planches) et l'Odyssée (34 planches), publiées d'abord à Rome en 1793, l'édition anglaise datant de 1805, la française de 1803 (pour l'Odyssée seulement), suivies de plusieurs autres oeuvres : les Tragédies d'Eschyle (30 planches), publiées à Rome en 1793 et à Londres en 1795, la Divine Comédie de Dante (109 planches), publiée à Rome en 1802, à Londres en 1807 et à Paris en 1813 (ces 4 séries gravées par l'Italien Piroli, à l'exception de l'édition parisienne de Dante, comptant 100 planches gravées par Giacomelli), les Travaux et les jours et la Théogonie d'Hésiode (36 planches), gravés par William Blake à Londres en 1817 et par Soyer à Paris en 1821. Les derniers dessins de la série pour l'illustration d'Homère et d'Eschyle appartiennent à la Royal Academy ; les autres sont dispersés.

Ces illustrations reflètent les dons exceptionnels de Flaxman pour le dessin au trait, son amour de l'Antiquité, et, par l'économie des moyens et l'intensité expressive, son amitié avec Blake. Son insularité toute britannique l'incita à repousser les compliments de David et même de Bonaparte lors de sa visite à Paris en 1802, mais son oeuvre influença beaucoup d'artistes du continent, notamment Ingres.

FLEGEL Georg, peintre allemand

(Olmütz, Moravie, 1566 - Francfort-sur-le-Main
1638).

Après avoir travaillé comme apprenti dans l'atelier du peintre flamand ambulant Lucas Van Valckenborch, il s'installa à Francfort. Il fut, au tournant du XVIIe s., le premier artiste allemand à se consacrer avec les peintres de Haarlem et d'Anvers à l'émancipation de la nature morte. Ces choses inanimées – fruits, bocaux, coupes, victuailles –, conçues depuis le XVe s. comme les éléments épars d'un tableau, vont être appelées à une vie propre, et leur représentation élevée au rang d'un genre. La plus grande partie des oeuvres de Flegel, non datées, ont été exécutées entre les années 1610 et 1635. Son grand Repas servi (musée de Spire) est un excellent exemple de ce type de tableau que l'on a désigné sous le nom de « Dé-

jeuner », où la distribution ancienne, isolée, des éléments est remplacée par une synthèse. Ce monde des choses tactiles, représenté avec une austère exactitude, sera appelé, par l'effet de la transposition artistique, à évoquer l'harmonie universelle. Ces victuailles, si vite périssables, ces fruits, ces fleurs seront souvent, dans les oeuvres tardives de Flegel (1635-1638), fondus dans la tonalité brunâtre d'un éclairage de chandelle (Cuisine éclairée à la chandelle, musée de Karlsruhe). La lumière de la chandelle, si vite éteinte, évoque comme un motif de Vanités le caractère éphémère des choses terrestres. Flegel – avec ses aquarelles et ses miniatures (musées de Berlin), où fruits, plantes, insectes sont rendus avec une précision minutieuse – fut le promoteur de ces collections botaniques si appréciées aux XVIIe et XVIIIe siècles. On trouve les tableaux de cet artiste (une trentaine) dans les musées suivants : Bâle, Bruxelles (M. R. B. A.), Cologne (W. R. M.), Darmstadt, Francfort (Historisches Museum), Gotha, Karlsruhe, Munich (Alte Pin.), New York (Metropolitan Museum), Nuremberg, Paris (Louvre et musée des Arts décoratifs), Prague, Stuttgart (Staatsgal.).

FLÉMALLE → MAÎTRE DE FLÉMALLE

FLÉMALLE Berthollet, peintre wallon

(Liège 1614 - id. 1675).

D'abord élève d'Henri Trippet, il travailla à partir de 1623, au retour d'un voyage en Italie, dans l'atelier de G. Douffet. De 1638 à 1647,

il voyagea en Italie (Rome, Florence), puis en France : à Paris, il participa à la décoration de l'hôtel Lambert (Sacrifice d'Iphigénie pour le cabinet de l'Amour, Louvre). De 1649 à 1651, il résida à Bruxelles, puis se fixa à Liège. Au cours d'un nouveau séjour à Paris en 1670, il fut reçu à l'Académie et réalisa pour les Tuileries une Allégorie. On connaît encore un bon nombre de ses tableaux, difficiles à dater du reste : sujets religieux (la Fuite en Égypte, la Peste des Philistins, musée de Liège ; Adoration des bergers, musée de Caen ; Héliodore chassé du Temple, Bruxelles, M. R. B. A.), mythologiques (Achille blessé au talon, Stockholm, Nm) ou portraits (musées de Liège, de Bruxelles).

Ses meilleures oeuvres, comme la Lamentation sur le Christ mort (musée de Karlsruhe), témoignent d'un classicisme à la manière de Poussin, qui prouve les liens de l'artiste avec le milieu parisien. Il eut comme élèves Carlier, Englebert Fisen et Lambert Blendeff.

FLINCK Govert, peintre néerlandais

(Clèves 1615 - Amsterdam 1660).

C'est Lambert Jacobsz, de passage à Clèves v. 1630, qui l'engagea à peindre et le fit venir à Leeuwarden dans son atelier, où se trouvait aussi Backer, artiste qui suivra une évolution très comparable à celle de Flinck et dont les larges dessins de nus ont tant de points communs avec ceux du maître de Clèves. C'est également avec Backer que Flinck passe ensuite à Amsterdam dans l'atelier de Rembrandt, v. 1632-1633. Il travaille à son compte à partir de 1636, date de ses premiers tableaux connus, comme la Bergère (Brunswick, Herzog Anton downloadModeText.vue.download 278 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

277

Ulrich-Museum), qui fait pendant au Berger du Rijksmuseum représentant peut-être Rembrandt en berger. C'est le type même d'un excellent élève de Rembrandt, habile à saisir la facture du maître et se hissant parfois presque à son niveau ; mais, tout comme Bol, il fut trop vite flatté par ses succès de portraitiste à la mode pour échapper à la manière mondaine et décorative de Van der Helst et trop ambitieux pour ne pas céder au goût de la grande peinture d'histoire baroque italo-flamande, qui fut commun à tant de rembranisants infidèles (Lievens, Bol, Backer, Ovens, Victors et Albert Eckhout).

Dans sa première période, la meilleure, Flinck multiplie à la fois les portraits, les têtes d'études, les scènes religieuses, comme en témoignent son Isaac bénissant Jacob (1638, Rijksmuseum) ou d'attachants portraits, tels que Graswinckel et sa femme (1646, Rotterdam, B. V. B.) ou la Fillette du musée de Nantes, dont les fonds de paysage sont traités dans une belle matière blonde nerveusement triturée. Son rôle précoce dans le domaine du paysage a d'ailleurs pu être récemment souligné (Paysage au pont et aux ruines, 1637, Louvre ; Paysage à l'obélisque, Boston, Gardner Museum, longtemps donné à Rembrandt). Parmi les nombreux chefs-d'oeuvre de ces années, citons encore l'incandescent Archer noir (Londres, Wallace Coll.) attribué à Rembrandt jusqu'en 1913, la Petite Fille (1640, Mauritshuis) aux blancs lumineux et nourris, le Jeune Garçon (1640, Birmingham, Barber Inst. of Art), la Jeune Bergère du Louvre, le rayonnant Samuel Manasse ben Israël du Mauritshuis, autre tableau de Flinck portant la signature jadis falsifiée de Rembrandt. Au nombre des tableaux religieux, on relèvera quelques fidèles et heureuses démarcations de Rembrandt, comme l'Annonce aux bergers (1639, Louvre) ou le Sacrifice d'Abraham (1636, Munich, Alte Pin.), immédiatement inspiré par le Rembrandt de l'année précédente (Ermitage). Après 1640, cette influence s'affaiblit : les grands tableaux de corporations militaires de 1642, 1645 et 1648 (Rijksmuseum), habiles mais sans grande originalité par rapport à ceux de Van der Helst, confirment le succès du portraitiste devenu le rival de l'auteur de la Ronde de nuit (pendants, daté, 1646, du Gentilhomme et sa femme de Raleigh, North Carolina Museum ; Couple du musée de Karlsruhe). Le peintre d'histoire n'est pas moins flatté avec les commandes de grandes toiles allégoriques d'un baroque triomphal bien fait pour plaire au poète Vondel, qui surnommait Flinck l'« Apelle de Clèves », telles que Naissance (et la mort) du prince Guillaume Henri de Brandebourg (Potsdam, Sans-Souci) ou la Mort du stadhouder Frédéric Henri d'Orange (1654, Rijksmuseum). Le couronnement de la carrière de Flinck devait être ainsi obtenu avec sa Prière de Salomon (1658) et son Marcus Curius Dentatus (1656). gigantesques machines théâtrales, peintes pour le nouvel hôtel de ville d'Amsterdam (auj. au palais royal du Dam, les tableaux étant toujours en place). Bien plus, en 1659, c'est Flinck qui recevait l'immense commande de 12 tableaux historiques pour le même édifice, 8 grandes toiles

étant destinées à célébrer la lutte nationale des Bataves contre les Romains, et 4 plus petites à

évoquer divers héros du passé. Mais, dès 1660, l'artiste disparaissait, ne laissant que 4 compositions sommairement ébauchées (l'une d'elles, reprise par Jürgen Ovens en 1662, remplacera la Conjuración de Claudius Civilis, exécutée par Rembrandt, mais refusée), et la commande sera répartie entre Bol, Lievens, Backer, Jordaens et Rembrandt lui-même.

FLORIS Frans (dit Floris de Vriendt),

peintre flamand

(Anvers v. 1519/1520 - id. 1570).

Fils du sculpteur Cornelis Floris, il devint en 1538, à Liège, l'élève de Lambert Lombard qui rentrait d'Italie et, en 1540, s'inscrivit comme maître à la gilde d'Anvers. Vers 1541, il partit pour Rome, où il fut profondément impressionné par le Jugement dernier de Michel-Ange, d'après lequel il fit de nombreux dessins, et par les Loges de Raphaël au Vatican ; il voyagea aussi à Mantoue, étudiant Giulio Romano, à Gênes et à Venise. Floris subit ainsi l'influence de Tintoret, de Vasari, de Daniele da Volterra, de Salviati et de Zuccari, autant que des antiques. De retour à Anvers en 1547, il connut un succès énorme et acquit bientôt une fortune considérable qui lui permit de se faire construire une demeure somptueuse, de style italien. Devenu le principal représentant du Romanisme à Anvers, Floris peignit avec virtuosité des sujets religieux, des compositions mythologiques, des portraits et dirigea un atelier fréquenté par plus de cent élèves. Considéré par ses contemporains comme un novateur important, il eut une grande influence sur son entourage non seulement du fait des nombreuses compositions religieuses destinées aux églises d'Anvers, de Bruxelles, de Delft entre autres, mais aussi en raison des multiples dessins qu'il proposa aux graveurs, Cornelis Cort et Fr. Menton par exemple.

Dès le début de sa carrière, Floris voulut s'imposer par ses connaissances apportées d'Italie. Ses premiers tableaux signés et datés remontent à 1547 : triptyque avec Cinq Saints (coll. part.), où se reflètent des influences vénitiennes ; Vénus et Mars pris dans le filet de Vulcain. Dans ce dernier tableau, Floris s'est inspiré du style de Lucas de Leyde. La Chute des anges rebelles du musée d'Anvers, commandée par la gilde des escrimeurs de la ville, porte un monogramme et la date 1554. L'artiste a essayé ici d'égaler le style héroïque et monumental de Michel-Ange, sans vraiment rendre vivants les mouvements et les formes, qu'il a voulu grandioses. En 1554, également, fut exécuté le trip-

tyque avec le Calvaire de l'église d'Arnstadt. La Joueuse de harpe (1555) et le Saint Luc (1556, musée d'Anvers) ne se distinguent guère des productions courantes et soignées de l'époque. Dans tous ces tableaux, où il renie quelque peu la tradition flamande dans son besoin de couleurs intenses et son lien très sûr avec la réalité, Floris ne parvient guère à s'affirmer. Son vrai talent se manifeste en deux portraits signés de 1558 qui forment pendants : la Dame âgée (musée de Caen) et le Fauconnier (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum). Contraire-

ment à la conception des portraits contemporains, où les personnages sont représentés dans une pose raide et conventionnelle, Floris a su capter d'une façon directe et magistrale l'exactitude de la physionomie, la mobilité de l'expression du visage, la sensation de l'instantané et le charme d'une présence vivante libérée de toutes conventions. La sincérité émouvante de ces chefs-d'oeuvre ne se retrouve pas dans l'Adam et Ève (1560, Offices) ni dans le Banquet des dieux marins (Stockholm, Nm), qui porte un monogramme et la date 1561. Ce dernier tableau ne diffère pas sensiblement de l'Assemblée des dieux, peinte en 1550 (musée d'Anvers). La volonté de l'artiste d'égaler les Italiens dans ces sortes de compositions n'aboutit pas toujours à un résultat convaincant : il ne parvient guère à créer une impression d'espace ni à établir un rythme synthétique liant les groupes divers de sa composition. Également laborieux paraît le Jugement dernier de 1565 (Vienne, K. M.). Une version plus grande de ce thème figure dans un triptyque du M. R. B. A. de Bruxelles signé d'un monogramme et daté 1566. L'Adoration des mages (Bruxelles, M. R. B. A.), inachevée à la mort du peintre, a été reprise par son élève Hieronymus Francken et porte les monogrammes des deux peintres ainsi que la date 1571. Vu à travers ses oeuvres attestées, le style de Floris ne semble pas avoir évolué d'une façon remarquable ; l'enthousiasme de Van Mander et de ses contemporains ne peut être partagé sans réserve devant les tableaux de ce peintre virtuose que trahit parfois sa facilité.

FLUXUS.

En 1952, aux États-Unis, au collège de Black Mountain, deux musiciens (John Cage et David Tudor), un peintre (Robert Rauschenberg) et un chorégraphe (Merce Cunningham) organisent un spectacle, précurseur des happenings, qui constitue la première tentative de fusion entre diverses formes d'expression. Cet événement, conjugué à la leçon de Dada (surtout de Duchamp) et à l'enseignement

libérateur de musique expérimentale que Cage donne à New York, va déclencher un comportement spécifique chez un certain nombre d'artistes (Dick Higgins, Alison Knowles, La Monte Young, Henry Flynt, Ray Johnson, Robert Watts, George Brecht, Robert Filliou et George Maciunas) « ayant quelque chose d'indescriptible en commun » (G. Brecht). Grâce à l'action dynamique de Maciunas, ils organisent en 1961, à la gal. AG de New York, une série de Performances (essai de synthèse entre la musique concrète, les arts visuels et des gestes banals et quotidiens). Maciunas part en Europe avec l'intention de publier une revue qu'il intitulerait « Fluxus » dans le but « de refléter l'état de flux dans lequel tous les arts se fondent avec le respect de leur media et de leur fonction ». À son arrivée il contacte des artistes de divers pays : Wolf Vostell, Nam June Paik et Ben Patterson à Cologne, Emmet Williams à Darmstadt, Joseph Beuys à Düsseldorf, Addi Koepcke à Copenhague, Robert Filliou à Paris et Ben à Nice. Un peu partout, à Londres, à Paris, à Stockholm, Maciunas

downloadModeText.vue.download 279 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

278

organise des Fluxus/Performances ou Festivals Fluxus, dont le plus célèbre a lieu à Wiesbaden en septembre 1962. Il revient finalement à New York, où il réalise son premier concert Fluxus. En 1964 Dick Higgins, un des principaux protagonistes de Fluxus, crée une nouvelle revue Something Else Press, pour permettre une plus large diffusion des idées Fluxus. En dehors des Performances et des concerts, les artistes font connaître leurs travaux par des éditions de livres, des multiples et des films.

Plus qu'un mode d'expression déterminé, Fluxus est avant tout une attitude devant la vie, une tentative d'abolir les frontières séparant celle-ci du domaine de la création artistique. Il n'y a plus d'objet privilégié sacralisé par le dénominateur « art », ni de catégorie fixe comme théâtre, musique, art plastique et littérature, mais une base commune se traduisant par des propositions, des gestes et des actions ayant recours à ces disciplines.

FOHR Karl Philipp, peintre allemand

(Heidelberg 1795 - Rome 1818).

Il eut pour premiers maîtres Friedrich Rottmann à Heidelberg et Georg Wilhelm Issel à

Darmstadt. Des études poursuivies à l'Académie de Munich (1815-1816) ne lui furent guère profitables, mais un voyage entrepris à cette même époque, de Munich à Vérone par le Tyrol, marqua son évolution artistique. Dans ses paysages peints ou dessinés, il utilise avec prédilection le motif des vieux burgs, animés souvent de petites figures anecdotiques ou historiques. Ses paysages les plus tardifs s'apparentent à ceux de Koch. Son oeuvre peinte est peu considérable, et le Paysage des monts Sabins (1818, coll. part) est considéré comme son chef-d'oeuvre. Le portrait dessiné de l'époque romantique allemande atteint avec Fohr son plus haut degré de perfection. La plupart de ses dessins sont au musée de Heidelberg (Autoportrait, Schadow, Koch, Horny) et dans les collections d'arts graphiques de Dresde, de Francfort et de Darmstadt.

FOND D'OR.

Dans la peinture du Moyen Âge (manuscrits ou tableaux de chevalet), or appliqué à la feuille ou en poudre sur toute la partie du support dénuée d'illustration.

Les peintres byzantins, qui ne pratiquaient pas la troisième dimension, se servaient de l'or comme fond et environnement aux figures divines. Les peintres du Moyen Âge continuèrent à utiliser les fonds d'or jusqu'à une période avancée. Les bords en sont généralement ornés de motifs gravés au poinçon. Encore au XI^e s. et au début du XVe, le décor symbolisant l'espace était peint sur des fonds d'or. Ceux-ci ne furent abandonnés d'une manière presque définitive, au profit du paysage, que dans la première moitié du XVe siècle. L'or était appliqué sur une préparation spéciale de gypse et de colle, puis poncé à la dent de loup ou avec une agate.

FONDU.

Le fondu indique la manière dont les couleurs juxtaposées se mêlent et se confondent en di-

minuant progressivement d'intensité. La technique du fondu consiste à réduire en vigueur un ton sur ses bords, ou à juxtaposer deux couleurs que l'on réunit ensuite, à la différence des couleurs appliquées en plage, telles que les posaient les peintres « cloisonnistes ».

Dans les différentes techniques du lavis, le fondu est obtenu en étendant la couleur avec de plus en plus d'eau.

FONTAINEBLEAU (ÉCOLE DE).

Ce terme est couramment utilisé pour désigner un courant pictural né en France au XVI^e s. autour du château de Fontainebleau. En fait, on l'applique surtout aux oeuvres anonymes à sujets mythologiques et souvent licencieux, aux allégories compliquées qui relèvent le plus souvent du maniérisme international et pas nécessairement de l'art bellifontain, remarque déjà justement formulée par L. Dimier en 1900 dans son ouvrage sur Primatice. Il importe donc de situer historiquement le problème que pose cette école.

CONDITIONS HISTORIQUES. En 1530, le roi François I^{er} appelle à Fontainebleau Rosso et lui adjoint, en 1532, un collaborateur de génie, Primatice. C'est sur le chantier des grands ensembles décoratifs du château que l'école de Fontainebleau va naître ; les comptes des Bâtimens du roi fournissent les noms des artistes adjoints à Rosso et à Primatice : des Italiens comme Pellegrino (arrivé en 1528, mentionné dans les comptes entre 1534 et 1536), qui travaillait surtout aux stucs, des Français comme Simon Le Roy (mentionné en 1534, 1535, 1536) et Claude Badouin (mentionné aux mêmes dates). La plupart des autres artistes cités ne sont guère pour nous que des noms, excepté le Français Charles Dorigny, l'Italien Juste de Juste (1505-1559) [un des derniers descendants de la célèbre famille de sculpteurs] et le Flamand Léonard Thiry (mentionné à Fontainebleau en 1536-1550). Les comptes citent les artistes classés, selon leur importance, en quatre catégories, et nous ne rappelons ici que ceux des premières catégories, évidemment les plus importants. Ces artistes travaillèrent aux « ouvrages de stuc et de peinture », ce qui ne permet pas toujours de préciser s'ils furent exclusivement peintres ou sculpteurs, comme Barthélemy da Miniato, Nicolas Bellin de Modène (av. 1538), Claude Badouin, Virgile Baron (entre 1538 et 1548). À cette période apparaît le nom d'Antonio Fantuzzi, rangé parmi les peintres de quatrième catégorie. Dans la première catégorie, entre 1541-1550, avec les précédents artistes (sauf Baron), on rencontre Luca Penni, J. B. Bagnacavallo, Francesco Caccianemici, tous trois italiens, les Français Michel Rochetel et Germain Musnier. Dans la troisième catégorie figure alors le Français Antoine Caron ; après 1552 apparaissent les noms de Nicolò dell'Abate et, après 1556, de Ruggiero de Ruggieri.

Ces artistes qui, sous la direction de Rosso et de Primatice, constituèrent l'école de Fontainebleau, réalisèrent les grands ensembles décoratifs du château, dont il ne reste plus

aujourd'hui que la Galerie François-Ier (1534-1537), la Chambre de la duchesse d'Étampes

(1541-1544), la porte Dorée et la Salle de bal (1552-1556).

CARACTÈRES ESSENTIELS. Les caractéristiques de l'école sont tout d'abord l'impératif du décor et, par conséquent, de l'ornement. Sa destination d'art de cour implique nécessairement des sujets recherchés, volontiers allégoriques, le plus souvent voluptueux. L'influence italienne y est prépondérante, imposée par ses créateurs, dont le style se rattache au maniérisme, qu'ils illustrent. Cependant, l'importance du milieu, le goût du roi, la survivance du gothique, la composition hétérogène des équipes où se mêlent Italiens, Français et Flamands ont, dès l'origine, nuancé cet italianisme. Intervient aussi de façon importante l'influence de la prestigieuse collection d'œuvres d'art rassemblée par François Ier au château, où les grands chefs-d'œuvre de Vinci, de Raphaël, d'Andrea del Sarto voisinaient avec de remarquables exemples de sculpture (Michel-Ange), d'orfèvrerie (Cellini), de tapisserie (d'après Giulio Romano) et avec une collection de copies et de moulages d'après l'antique.

De l'origine décorative de l'école, outre l'importance de l'ornement, découlent deux autres caractères. La fresque donne le goût des couleurs claires, et l'abondance des projets confère au dessin une primauté que le rôle essentiel joué par la gravure souligne encore jusqu'à l'aspect très linéaire des motifs.

LA GRAVURE. Un atelier graphique a existé à Fontainebleau entre 1542 et 1548 env., ce qui est attesté par un certain nombre de gravures à l'eau-forte, dont certaines sont dues à des artistes mentionnés sur le chantier de Fontainebleau, comme Antonio Fantuzzi. Les auteurs gravés sont essentiellement Rosso, Primatice et Luca Penni, ainsi que les maîtres qui les inspirèrent, comme Giulio Romano et Parmesan. Le choix des thèmes de ces gravures, qui fait revivre les grands décors de Fontainebleau (en particulier la Galerie François-Ier), semble obéir à une volonté délibérée d'en conserver les motifs et a, en tout cas, grandement contribué à leur diffusion internationale. Parmi les graveurs, outre l'anonyme Maître I. V., Fantuzzi est surtout l'interprète de Rosso, le Maître L. D. celui de Primatice, Jean Mignon celui de Luca Penni. Ces maîtres sont essentiellement des graveurs de reproduction. Geoffroy Dumoustier et le supposé Juste de Juste, graveurs originaux, qui transcrivent leurs propres inventions, justifient eux aussi, par leur dépendance

stylistique et iconographique à l'égard des créations bellifontaines, la notion d'une « école de Fontainebleau », qui se dégage mieux des gravures que des peintures, moins connues, et dont l'attribution pose presque toujours de délicats problèmes. Ainsi s'explique que l'appellation d'« école de Fontainebleau » se soit d'abord appliquée à la gravure.

HISTORIQUE DU TERME. L'expression « école de Fontainebleau » fut en effet employée pour la première fois par Bartsch dans le tome XVI de son répertoire monumental de la gravure à propos d'un groupe d'estampes exclusivement italiennes, la plupart anonymes, généralement gravées à l'eau-forte. Elle fut

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

279

ensuite adoptée par les différents historiens de la gravure, qui entreprirent d'en délimiter le domaine, y faisant entrer justement, d'une part, des graveurs français jusqu'ici exclus, et des burinistes (Milan, Boyvin, Domenico del Barbieri) ainsi que (d'une façon qui, à certains égards, a été et peut être contestée) des graveurs travaillant d'après les maîtres de Fontainebleau, comme Delaune, Galle, Bonasone ou Ghisi.

C'est à l'exemple des historiens de la gravure que ceux de la peinture ont employé, à partir de la fin du XIXe s., l'expression d'« école de Fontainebleau », qui n'apparaît pratiquement pas chez les historiens anciens, encore que la notion en soit très claire, par exemple chez Félibien. Les confusions qui s'établirent très tôt entre Rosso et Primatice ou entre Primatice et Nicolò impliquent d'ailleurs bien l'idée d'un style commun et d'une inspiration analogue. L'influence de ces maîtres est également soulignée par le fait que la diffusion de leurs motifs en France a été telle que l'on a tendance à attribuer à l'école de Fontainebleau presque tout l'art français au XVIe s., et notamment l'œuvre des Cousins. Les querelles nationalistes sur les origines de l'art français, typiques d'un grand nombre d'historiens du XIXe s. jusqu'à Louis Dimier, qui fut l'un des premiers à situer la question sur son véritable terrain, ont naturellement grandement contribué à l'obscurcir. Aujourd'hui, si l'évidence historique de l'école de Fontainebleau et son importance ne sont plus contestées, il subsiste encore de nombreux problèmes, qui se posent non seulement à propos d'artistes mal connus

et d'oeuvres souvent disparues, mais encore à propos même de la délimitation du domaine de l'école. Les travaux récents montrent aussi que les considérations que l'on peut faire sur cette question sont indissociables d'une appréciation stylistique.

LA PREMIÈRE ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU.

Première période (jusqu'en 1540). Elle est dominée par Rosso, qui impose un nouveau style décoratif : son « manifeste », heureusement conservé, est la Galerie François-Ier (1534-1537). Celle-ci présente une conception novatrice de l'ornement, car des rapports nouveaux s'y établissent d'une part entre les figures et l'ornement proprement dit, dont l'un des éléments, le « cuir » (ainsi nommé parce que ses enroulements ressemblent à ceux d'une bande de cuir), est utilisé avec prédilection, et, d'autre part, entre l'encadrement (inquadratura) et les sujets (storie). Ces effets sont obtenus par un mélange très étudié de techniques diverses (fresque et peintures alliées aux stucs en haut et en bas relief) et une animation constante des compositions, dont les motifs sont variés presque à l'infini selon des arrangements volontiers asymétriques. Ainsi, l'aspect expressif du décor domine selon une ordonnance profondément originale accordée à un programme iconographique d'une grande subtilité. L'influence prédominante de Rosso marque alors la plupart des artistes (Geoffroy Dumoustier).

Deuxième période. La mort subite de Rosso (1540), l'avènement de Primatice à la direction des travaux, le rôle joué par la gravure,

la mort de François Ier (1547), les difficultés financières que traverse la France vont modifier sensiblement la physionomie de l'école. Primatice, qui s'est détaché de Rosso, grâce surtout à ses voyages en Italie (1540-1543) et à ses contacts avec l'antique, arrive au faite de sa réputation vers 1545 : il a déjà donné la mesure de son originalité raffinée dans la Chambre de la duchesse d'Étampes et, dès 1540, commencé sa grande oeuvre perdue, la Galerie d'Ulysse. Cependant, il ne sait ou ne peut retenir près de lui les anciens collaborateurs de Rosso : Bagnacavallo regagne l'Italie v. 1546, comme Caccianemici et Fantuzzi ; Miniato se suicide en 1548 ; le Flamand Thiry part pour Anvers en 1550 ; Luca Penni se fixe à Paris, comme Rochetel et Caron. Cet exode a une double conséquence : il contribue à la diffusion de l'art bellifontain à l'étranger, mais aussi dans la capitale où son emprise sera d'autant plus sensible qu'elle est habilement exploitée par une école de remarquables burinistes.

Ceux-ci gravent d'après Primatice et Luca Penni, tout en continuant de reproduire les créations de Rosso. Paris est donc à cette époque un centre actif, fortement influencé par Fontainebleau, mais qui va toutefois évoluer dans son propre sens. Cependant, à Fontainebleau même, l'art décoratif, loin de s'éteindre, atteint quelques-unes de ses plus brillantes réussites grâce au génie de Primatice et à son équipe renouvelée, où il a su faire entrer un collaborateur de classe, Nicolò dell'Abate.

Troisième période. La Salle de Bal (1552-1556) est le premier chef-d'oeuvre de leur fructueuse collaboration : la peinture, surtout, y est à l'honneur, parti qui tranche sur les dispositions antérieures et auquel Primatice sera encore fidèle dans la Galerie d'Ulysse. Cette période, particulièrement riche et active, où l'on voit le style bellifontain s'étendre à toutes les branches de l'activité artistique (tapisseries, décors de fêtes) et marquer de son empreinte tous les thèmes, dure jusqu'à la mort de Primatice (1570) et de Nicolò (1571). Le style bellifontain offre alors des caractéristiques qui, sans être particulièrement originales (car elles se retrouvent toutes dans d'autres écoles), permettent de le définir ; primauté du dessin, clarté de la palette, complexité des sujets, surtout mythologiques et souvent fort voluptueux, allongement des figures élégantes et volontiers maniérées, recherche de l'ornement et prédilection pour le nu et le paysage. Sous l'influence prépondérante de Primatice, ce style tend vers la grâce, aux dépens de la force (Maître de Flore). Il va marquer tout l'art français, et les deux Cousins n'y échapperont pas : d'intéressants témoignages de cette emprise subsistent encore à Écouen, à Ancy-le-Franc, pour ne citer que les ensembles les plus célèbres.

Quatrième période. Cette époque transitoire est très mal connue : les anciens collaborateurs de Primatice (comme Ruggiero de Ruggieri ou de Nicolò (comme son fils Giulio Camillo dell'Abate) occupent les premiers rangs, mais leurs oeuvres sont perdues (pavillon des Poesles). Les grands travaux,

arrêtés par suite des troubles politiques, vont reprendre sous d'Henri IV.

LA SECONDE ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU.

La notion d'une seconde école remonte à Dimier, qui, le premier, a su étudier les créations de cette période et les distinguer de la précédente. Avec Henri IV, l'activité artistique renaît en effet à Fontainebleau. Le titre de

« seconde école de Fontainebleau », sous lequel on rassemble les artistes, est justifié par le fait qu'ils furent formés par l'exemple des grands décorateurs du château, dont ils étaient, souvent, les élèves ou les collaborateurs. S'il est exact qu'ils exerçaient aussi leur talent hors de Fontainebleau (en particulier à Paris : décor du Louvre, des Tuileries), ils ne firent en cela que suivre la tradition créée par leurs devanciers.

Nous sommes mal renseignés sur les peintres de cette école, dont les oeuvres, mal ou rarement conservées, ont été négligées à tort : certains d'entre eux sont d'origine flamande, et, d'une façon générale, l'influence nordique, explicable par les circonstances politiques, est alors fort importante. Ce fait ainsi que l'apparition de nouveaux thèmes (cycles romanesques tirés du Tasse ou de romans grecs), une couleur plus chaude et plus contrastée les distinguent des maîtres de la première école. Ils se groupent essentiellement autour de T. Dubreuil – prématurément disparu (1602), dont on ne connaît plus guère la manière qu'à travers les dessins, du Flamand Ambroise Dubois, auteur du riche et agréable décor du Salon Louis-XIII (Histoire de Théagène et de Chariclée) – et de Martin Fréminet, artiste singulier mais attachant, dont Fontainebleau conserve encore intacte l'étonnante chapelle de la Trinité. Autour d'eux, nous distinguons mal les personnalités des collaborateurs de Dubreuil, Jacob Bunel et Guillaume Dumée, ou du collaborateur de Dubois, Maugras, les différents artistes de la dynastie des Dhoey, le Flamand Josse de Voltigeant ou François Millereau. L'art de ces peintres a joué un rôle de transition non négligeable avec l'art parisien du début du XVIIe s. : on peut y déceler les prémices du classicisme autant que celles du baroque.

FONTANA, famille de peintres italiens.

Prospero (Bologne 1512 - id. 1597). Excepté une formation dans l'atelier de Innocenzo da Imola, les activités artistiques de jeunesse de Fontana demeurent méconnues. Sa présence à Gênes, probable de 1528 à 1539, bien que discontinuée, lui permet des contacts avec Perino del Vaga, Pordenone et Giulio Romano dont les influences sont déterminantes dans son évolution. À partir de 1544, il demeure une dizaine d'années à Rome où il bénéficie du soutien du pape Jules III. Il peint alors à fresque certaines salles du Castel Sant'Angelo (1544-1545), du Belvédère (1551), de la villa Giulia et du palais Firenze (1553-1555). De sa rencontre avec Vasari à Rimini, vers 1547, résultent des oeuvres intéressantes telles que l'Adoration

des mages (musées de Berlin) et la Déposition (Bologne, P. N.) qui manifestent sa maturité stylistique, une fusion d'éléments
downloadModeText.vue.download 281 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

280

toscans et romains, auxquels s'ajoutent des influences flamandes évidentes, notamment dans les paysages. Grâce à cette rencontre, Fontana collabore de 1563 à 1565 aux fresques du Palazzo Vecchio à Florence sous la direction de Vasari. Au début des années 1570, il travaille à Città di Castello où il remplace Doceno à la décoration du palais et du petit palais Vitelli à Sant'Egidio. Toutefois, la majorité de ses oeuvres se trouve à Bologne : il succède à Pellegrino Tibaldi pour la décoration à fresque de la chapelle Poggi à San Girolamo Maggiore (Vie de saint Jean-Baptiste à la voûte et les Évangélistes dans les pendentifs, 1561) que documentent les échanges culturels avec Fontainebleau où il a probablement séjourné en 1560. Fontana produit aussi de nombreux tableaux d'autel : Assomption et Annonciation (Milan, Brera), dans lesquels il adhère au climat de la Contre-Réforme, schéma auquel il reste attaché dans sa dernière phase d'activité.

Lavinia (Bologne 1552 - Rome 1614), sa fille, commence sa carrière à Bologne (Saint français de Paule bénissant Louise de Savoie, 1590, Bologne, P. N.), puis travaille pour les églises S. Giacomo et S. Michele in Bosco. Marquée par le maniérisme (Vénus et l'Amour, 1592, musée de Rouen), elle se spécialisa dans le portrait (Portrait de femme ; la Famille Gozzadini, Bologne, P. N. ; Portrait de franciscain, Modène, Pin. Estense ; Autoportrait, Offices ; le Sénateur Orsini, musée de Bordeaux) et connut de vifs succès, en particulier à Rome, où elle passa les quinze dernières années de sa vie.

FONTANA Lucio, peintre et sculpteur italien (Rosario di Santa Fé, Argentine, 1889 -

Milan 1968).

Il se forma à l'Académie de Brera à Milan. Intéressé par les techniques et les thèmes les plus divers, il recherche de nouvelles formes plastiques en utilisant des matériaux tels que porcelaine, céramique, terre cuite, bronze, béton armé, verre, matières plastiques ou

phosphorescentes. Il réalise des sculptures figuratives (Le Pêcheur, 1931, Milan, musée Civico d'Arte Contemporanea) qu'il poursuit pendant quelques années, non sans succès (Victoire de l'air, présentée dans le Salon d'honneur de la VI^e Triennale de Milan en 1934). Parallèlement, il commence une série de sculptures abstraites (1934) et adhère en 1935 à l'association Abstraction-Création à Paris. Il exécute ensuite une série de céramiques à partir de 1936, qu'il poursuivra jusqu'en 1949, où, par instants, il s'exprime dans un langage figuratif marqué par un expressionnisme aigu. Sa première exposition personnelle eut lieu à Milan en 1930. Il participe dès lors aux plus importantes manifestations artistiques de l'avant-garde. De 1939 à 1946, il travaille en Argentine, où il rédige le Manifeste blanc (1946), puis, de retour en Italie, fonde le Mouvement spatial (« Movimento spaziale »). L'espace, le temps, l'énergie sont au centre de ses préoccupations. À partir de 1949, avec ses Concepts spatiaux, il renou-

velle radicalement la méthode de conception et d'exécution d'un tableau. La surface de la toile ne sert plus à déposer des couleurs : c'est un espace monochrome qu'il faut faire exister en tant que tel et les seules actions permises ne sont plus additives mais, pour ainsi dire, soustractives : la perforation puis la lacération. L'espace naît d'un geste créateur qui lui donne son énergie et le met en mouvement. C'est de cette manière que Fontana a contribué après la guerre aux courants de l'art informel (surgissement de la forme à partir du chaos) et de l'abstraction lyrique. Il a étendu sa notion de concept spatial à la sculpture (sphères fendues : Concept spatial/Nature, 1959, Berlin N. G.) et a conçu, vers la fin de sa vie, des tableaux sur deux plans, le premier découpé dans un matériau rigide et le second étant une toile perforée (Concept spatial/Petit Théâtre, 1965, Milan, fondation Fontana). Il a de plus utilisé le néon pour quelques « décorations spatiales lumineuses » (Triennale de Milan, 1951 ; pavillon de l'Italie, exposition de Turin, 1961) et réalisé des environnements utilisant la lumière noire (Ambiance spatiale, 1967). La Biennale de Venise de 1966 lui a consacré une exposition personnelle. Des rétrospectives de son oeuvre ont été organisées à Turin et Paris et Milan en 1972, ainsi qu'à Paris (M. N. A. M.) en 1987. Ses oeuvres sont conservées dans des collections particulières et dans les plus importants musées (Rome, Milan, Amsterdam, Londres, New York, Buenos Aires) ainsi qu'à Paris (bronze, terre cuite, toiles au M. N. A. M.).

FONTANESI Antonio, peintre italien

(Reggio Emilia 1818 - Turin 1882).

Après des études à Reggio et à Turin, les troubles du Risorgimento conduisent Fontanesi à Genève (1850), où il fréquente l'école du paysagiste romantique Alexandre Calame, au métier nerveux et brillant et dont il subit l'influence. Il s'en détache au cours de la décennie suivante sous l'impulsion d'expériences nouvelles, comme son voyage à Paris (1855) et sa rencontre déterminante avec Auguste Ravier (1858).

Il peint alors des paysages larges et paisibles, que baigne une lumière dense et pathétique et dans lesquels on retrouve l'impression suscitée par les oeuvres de Corot, de Daubigny et des peintres de Barbizon (l'Étang, le Matin, 1856-1858, Turin, Museo Civico).

Ses oeuvres de maturité sont marquées par une technique plus animée, par des compositions plus recherchées visant un effet de solennelle mélancolie et par une atmosphère dramatique obtenue par le jeu du clair-obscur qui n'est pas étrangère au souvenir des tableaux de Constable et de Turner, qu'il avait vus à Londres en 1866 (le Gué, 1861 ; Avril, 1872-1873 ; l'Étable, 1872-1873). Fontanesi est de retour en Italie en 1867 et obtient la chaire de paysage à l'Accademia Albertina de Turin (1869), où il travaille et enseigne jusqu'à sa mort (à l'exception d'un passage à l'Acadé-

mie de Tōkyō en 1876-1878). La plupart de ses oeuvres sont à Turin (Museo Civico).

FOPPA Vincenzo, peintre italien

(Brescia v. 1427/1430 - id. v. 1515/1516).

Il est le premier représentant de la Renaissance lombarde, à laquelle il donnera un caractère propre qui se maintiendra encore au siècle suivant.

La Vierge du buisson (v. 1450-1455, Settignano [Florence], Fond. Berenson) trahit encore l'influence du gothique international et singulièrement de Michelino da Besozzo, mais on y reconnaît déjà une relative unité chromatique créée par l'éclairage naturel. Les Trois Crucifiés (1456, Bergame, Accad. Carrara) sont placés sous un arc classique vu en perspective, à la manière de Mantegna, mais le fond du paysage est encore d'une fantaisie toute gothique ; au goût padouan se joignent ainsi des échos de Filippo Lippi et de

Jacopo Bellini. Les deux Madones du Castello Sforzesco de Milan, dont la mise en page est aussi nettement influencée par celles de Mantegna, doivent dater de la même période. À ces oeuvres de jeunesse, on a proposé d'ajouter Saint Paul et Saint Siro de Minneapolis (Institute of Art), Saint Étienne et Saint Michel à l'Ermitage. En revanche, le beau Saint Jérôme (Bergame, Accad. Carrara), parfois situé immédiatement après les Trois Crucifiés, doit être postérieur et dater de la maturité de l'artiste. La « lumière naturelle », typique de Foppa, a remplacé ici la lumière abstraite, diffuse, de la peinture florentine. L'oeuvre doit dater de l'époque (1462-1464) où Foppa commence les fresques de la chapelle Portinari de S. Eustorgio de Milan, auxquelles il travaille jusqu'en 1468. Sur les lunettes en haut des murs, il représenta quatre Scènes de la vie de saint Pierre martyr ; au-dessus de l'autel, l'Assomption et l'Annonciation ; au-dessus de l'entrée, des Anges ; à la voûte, les quatre Pères de l'Église sur les pendentifs, et huit Apôtres vus à travers des oculi en trompe-l'oeil. Ces fresques révèlent le passage d'une structure de composition solennelle d'origine padouane et strictement fidèle aux règles toscanes de la perspective à une conception extraordinairement libre de l'espace naturaliste, conception qui deviendra typique de l'art lombard. L'aboutissement de cette évolution se fait jour dans les Scènes de la vie de saint Pierre martyr, exécutées en dernier. On peut sans doute déceler dans la représentation du bois, où a lieu le martyre du saint, la trace des contacts avec l'art flamand, peut-être intervenus lors du voyage de l'artiste à Gênes (1461), où l'influence néerlandaise s'exerçait avec force. De cette période remarquable doivent dater la Madone de Berlin et celle de Raleigh (North Carolina Museum, coll. Kress), où l'on voit bien l'influence de Giovanni Bellini se substituer à celle de Mantegna.

Les fresques à la voûte de la chapelle Averoldi au Carmine de Brescia (les Évangélistes et les Pères de l'Église), peintes en 1475, le grand polyptyque (la Vierge aux anges, avec huit Saints sur deux rangs et la Stigmatisation de saint François) peint pour S. Maria delle

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

281

Grazie de Bergame (auj. Brera), la Nativité de l'église de Chiesanuova près de Brescia (volets avec Saint Jean-Baptiste et Sainte Apollonie,

coll. part.) consacrent la pleine maturité de l'artiste. Celui-ci donne à son naturalisme un ton d'austérité très particulier. En réalisant un accord intime entre des couleurs locales sourdes et l'éclairage naturel, il crée la tonalité grise qui lui est propre, qu'exaltent les dorures des encadrements complexes de ces retables. Ce type de polyptyque architecture sera utilisé jusqu'à Gaudenzio Ferrari par tous les peintres lombards. Ce genre de retable monumental triomphe avec le Polyptyque Fornari du musée de Savone (1489) et le polyptyque (1490) du maître-autel de la cathédrale de la même ville (Oratoire de S. Maria di Castello), qui attestent l'influence de Foppa, sensible d'ailleurs, auparavant, sur les peintres de Nice. Les retables de Savone témoignent d'un certain goût archaïsant. Ils sont postérieurs au moment où Foppa eut des contacts avec Bramante, dont la présence en Lombardie est attestée dès 1477. Cette influence aboutit à une monumentalité qui se fait jour dans les fresques autrefois à S. Maria di Brera et aujourd'hui à la Brera (Pietà, Martyre de saint Sébastien ; la Madone entre les deux saints Jean, datée de 1485) ; la magnificence des ors réapparaît dans une Annonciation d'une collection particulière de Milan. On peut sans doute situer à la même période un vitrail du dôme de Milan attribué à Foppa par C. L. Ragghianti.

Les oeuvres tardives de Foppa (l'Adoration des mages, Londres, N. G. ; la bannière d'Orzinovi avec d'un côté la Vierge et deux saints et de l'autre Saint Sébastien entre saint Roch et saint Georges, 1514, Brescia, Pin. Tosio Martinengo ; les fresques inédites avec des Scènes de la vie de la Vierge dans un oratoire à Vigevano) manifestent un refus presque provocant de toute expérience léonardesque. Foppa reste fidèle à cette tradition rustique et archaïsante de la Lombardie, qui sera reprise avec bonheur à Brescia par Moretto et, d'une certaine façon, par Savoldo. Sa profonde conscience artistique lui aura ainsi permis d'introduire en Lombardie le sens humain et spatial de la Renaissance et aussi de créer une sensibilité aux problèmes du luminisme propre aux artistes lombards et qui subsistera.

FORAIN Jean-Louis,

peintre et graveur français

(Reims 1852 - Paris 1931).

Cet artiste à l'esprit caustique fut le plus féroce des successeurs de Daumier. Comme lui, il observa avec ironie l'égoïsme sordide d'un

certain monde bourgeois, de vieux messieurs concupiscent, de petits rats ambigus, de maquerelles et de jeunes femmes sans scrupules (Dans les coulisses, 1906, Londres, Courtauld Inst. ; le Repos du modèle, musée de Dunkerque). Le succès de Forain comme caricaturiste mondain fait trop oublier qu'il fut surtout un dessinateur politique et social, imposant avec force ses idées humanitaires. Il collabora à l'illustration de tous les journaux satiriques de l'époque, le Scapin (1876), le Courrier fran-

çais, le Fifre (1889-1890), les Temps difficiles (1893), le Figaro (jusqu'en 1925). Il y fustigeait les affameurs, les parlementaires véreux, les juges et les avocats dans d'amers croquis incisifs et des lithographies vivantes, presque toujours soulignées d'une courte légende cruelle. Il y exprima aussi ses révoltes de polémiste lors du scandale de Panama et, paradoxalement, dans le Pss't (1898-1899) ses opinions antidreyfusardes virulentes durant l'Affaire Dreyfus. Si les affiches de Forain ont le plus souvent la vigueur de ses charges (la Bohème, de Puccini), ses pastels sont très influencés par Degas, qu'il admirait vivement. Il exposa d'ailleurs assez régulièrement avec les impressionnistes entre 1879 et 1886. Son oeuvre peint est moins connue et mérite pourtant l'admiration. Ses tableaux montrent une mise en page étudiée (le Veuf, Salon de 1885, musée d'Orsay), un coloris sombre éclairé par endroits de lumières crues et une pâte épaisse, posée en touches larges et espacées (la Plaidoirie, 1907, id.). Il s'y éleva parfois jusqu'à un romantisme douloureux (la Maison retrouvée, 1918, musée de Nantes). Très lié avec J.-K. Huysmans, dont il avait illustré les Croquis parisiens (1880), Forain réalisa aussi de belles eaux-fortes religieuses (le Calvaire, 1909 ; Pietà, 1910), très marquées par Rembrandt, et des toiles fortes inspirées par l'Évangile (le Repas à Emmaüs, 1926). Une exposition au musée Marmottan, à Paris, a présenté en 1978 les différents aspects de son oeuvre en insistant sur les oeuvres moins connues de la fin de sa vie, d'une facture à la fois plus mouvementée et plus elliptique.

FORCES NOUVELLES.

Groupe de six peintres français, nés au début du siècle, réunissant Robert Humblot, Henry Jannot, Jean Lasne, Alfred Pellan, Georges Rohner, Tal-Coat et Henri Héraut, fondateur du groupe. Leur première exposition a lieu en 1935 à la gal. Billiet-Worms à Paris sous le nom « Forces nouvelles ». Un catalogue est alors publié sous forme de tract, lancé en guise de manifeste, et dont le signataire est Héraut. Ces artistes décident de réagir contre les peintres à

la mode (Deram, Vlaminck, Braque...) et s'opposent à la peinture impressionniste, cubiste et surréaliste. Ils prônent « un retour au métier consciencieux de la tradition dans un contact fervent avec la nature », écrit H. Héraut. Ils cherchent à renouer avec le sujet dans la perspective d'une peinture qui doit être proche de la réalité mais dont le style pictural est dépouillé et la technique très aboutie. Cette esthétique nouvelle, où la rigueur est affirmée, est inspirée par la peinture française du XVIIe s., redécouverte lors des expositions « Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle » au musée de l'Orangerie et « Les frères Le Nain » au Petit Palais à Paris. Leur deuxième exposition a lieu en 1936 à la gal. Billiet-Worms à Paris, qui soutient leurs activités, mais sans Tal-Coat et Pellan qui ont quitté le groupe. Cette même année, Héraut crée le premier Salon de la nouvelle Génération qui expose à la gal. Charpentier (Paris). En 1938 le groupe initial Forces nouvelles s'étend à celui de la Nouvelle génération qui expose pour la seconde fois (gal.

Billiet-Worms, Paris) et réunit d'autres peintres et sculpteurs parmi lesquels Francis Gruber, Édouard Pignon, André Fougeron, Germaine Richier et Robert Couturier, qui signent le manifeste « Rupture ». Une exposition sous le nom « Forces nouvelles » a lieu en 1939 à la gal. de Berri à Paris. Ce sera leur dernière manifestation avant la guerre. Forces nouvelles, qui a connu sa principale activité entre 1935 et 1939, cesse d'exister définitivement pendant la guerre. Le groupe aura cherché à partir de sujets tels que la figure humaine ou le paysage à proposer un renouveau dans la représentation du motif figuré, tout en se tournant vers des valeurs artistiques traditionnelles.

FORG Günther, peintre allemand

(Füssen 1952).

En dépit de la place privilégiée de la photographie au sein de son oeuvre, Günther Forg se considère comme un peintre pour qui le médium photographique est l'outil d'une analyse de l'espace et du regard. Ses clichés d'architectures, toujours soigneusement sélectionnés (Villa Wittgenstein, 1989), idéalisent un choix d'éléments devenant emblématique de l'art de bâtir. Ainsi, ces images littérales de portes-fenêtres renvoient l'architecture à sa réalité fonctionnelle mise en exergue tant par l'échelle des oeuvres que par le cadre en bois faisant office de chambranle. Par le jeu des sous-verre, le reflet de l'espace et le regard porté sur cette représentation de l'extérieur rebondissent sur le spectateur, incorporé à l'oeuvre dans un effet

de lointaine proximité. Cette dynamique est au centre d'installations (Installations MCC, Saint-Étienne) où Forg met en présence des portraits démesurés et des photographies de cages d'escaliers, une image intime et frontale confrontée à l'image d'un lieu de passage public. Son travail pictural décline les mêmes thèmes que ses travaux photographique. Ainsi, la réalisation de peintures murales et monochromes ponctuant une architecture désigne le mur comme conscience d'une délimitation. Au sein de cette analyse de l'espace et du regard, la dimension « écranique » des oeuvres magnifie la surface des choses, et la photographie se pense comme un « monde d'images du monde ». En 1989, Günther Forg participe à l'exposition « Une autre objectivité » au C. N. A. C. à Paris ; en 1990, à l'exposition « Un art de la distinction » au C. A. C. de Meymac ; et en 1991, une exposition a été présentée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

FORMAT.

Dimensions (hauteur sur largeur ou diamètre) des livres, des épreuves photographiques, des papiers, des panneaux, des châssis et des cadres. Échelle fixe et normalisée de dimensions, établie pour classer, dans le commerce, les châssis, les panneaux et les cadres.

PAPIER. Les marques, ou filigranes, laissées en creux dans le papier par les lettres ou figures en fil de métal fixées au fond de la forme, ont donné leurs noms à certains formats de papier : grand-aigle (0,74 m × 1,05 m) ; petit-aigle (0,60 m × 0,94 m) ; raisin (0,50 m × 0,64 m) ; carré (0,45 × 0,56 m) ; écu (0,40 × 0,51 m ou

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

282

0,40 m × 0,52 m) ; coquille (0,44 m × 0,56 m) ; pot (0,31 m × 0,40 m) avec tolérance de 1 cm ; couronne (0,36 m × 0,46 m ou 0,37 m × 0,47 m en édition).

CHÂSSIS, PANNEAUX ET CADRES. Selon les genres de peinture, ils sont divisés en 3 catégories et échelonnés de 1 à 120 points. Le format rectangulaire le plus proche du carré est appelé format figure ; le format rectangulaire le plus allongé est appelé format marine ; le format intermédiaire est appelé format paysage. Les formats standard du commerce se succèdent irrégulièrement. À chaque numéro correspondent des dimensions précises.

FORMISME ou

EXPRESSIONNISME POLONAIS.

Nom donné au courant représenté par le groupe d'artistes polonais fondé en 1917 à Cracovie, puis à Varsovie, à Poznań et à Lvov, en réaction contre l'art officiel, et dont les répercussions se firent sentir jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les « formistes » eurent une activité très considérable dans plusieurs domaines de la vie artistique en Pologne (expositions, conférences, théâtre, théories d'art, philosophie) par le truchement de leur propre revue, *Formisci* (« les Formistes »). Leur style associe les éléments du cubisme, de l'expressionnisme et du futurisme au folklore polonais. L'autonomie de l'oeuvre d'art et sa genèse psychologique sont le point de départ de leur programme antinaturaliste. Leon Chwistek, Tytus Czyzewski, Konrad Winkler, les frères Andrzej et Zbigniew Pronaszko, S. I. Witkiewicz, le théoricien du groupe, et A. Zamoyski furent les représentants du formisme.

FORTE Luca, peintre italien

(? v. 1600/1615 - ? av. 1670).

Il fut à Naples l'un des premiers et des plus importants peintres de natures mortes, mais on ignore encore aujourd'hui les données de sa biographie et la chronologie de son activité. Deux lettres adressées en 1649 au grand collectionneur de Messine Antonio Ruffo révèlent les sommes importantes qu'il obtenait pour ses natures mortes de fruits. Formé dans le climat artistique hispano-napolitain, il adhéra profondément à la tradition, tant locale que romaine, du caravagisme, et eut connaissance des oeuvres de Salini et de Cerquozzi. Il ressentit également l'influence d'Aniello Falcone à travers l'oeuvre de Porpora, dont il se réclame dans sa maturité pour l'éclairage et la composition tout en annonçant les voies de la peinture de genre à Naples. La Nature morte à la tubéreuse et à la coupe de cristal (Rome, G. N., Gal. Corsini), monogrammée, est sans doute son oeuvre la plus ancienne. Forte est représenté à Bologne (P. N. et coll. Molinari-Pradelli).

FORTUNY Mariano, peintre espagnol

(Reus, Catalogne, 1838 - Rome 1874).

Orphelin dès l'enfance, élevé dans la pauvreté par son grand-père, modelleur de figurines en terre cuite, initié à la peinture par un artiste local et trouvant quelques ressources à peindre

des ex-voto, il fait le voyage de Barcelone,

intéresse le sculpteur Talam, qui lui obtient l'inscription gratuite à l'École des beaux-arts. Brillant élève du peintre académique Lorenzale, il reçoit en 1857 une bourse pour Rome, qui lui apparaît « un cimetière visité par les étrangers », où le Pape Innocent X de Velázquez l'intéresse plus que les nazaréens prônés par son maître. En 1860, l'expédition espagnole au Maroc, conduite par un général catalan, Prim, lui vaut de découvrir un monde nouveau de lumière et de couleur : la députation provinciale de Barcelone le fait attacher à l'état-major comme chroniqueur de l'expédition. Il en rapporte de nombreuses études, peint des tableaux à sujets arabes (l'Odalisque, 1861, Barcelone, M. A. M. ; Forgerons marocains, id.) et, après un second séjour en 1862, entreprend le grand panorama de la Bataille de Tétouan (id.) plus chaleureux et séduisant d'être resté inachevé. Entre ses deux voyages marocains, il passe quelques jours à Paris en 1860, peut étudier les tableaux de batailles d'Horace Vernet à Versailles et faire la connaissance d'Henri Regnault. En 1867, il est à Madrid, et son mariage avec la fille du portraitiste en vogue Federico de Madrazo consacre son ascension sociale. Puis un tableau inspiré par la signature d'un contrat de mariage dans une sacristie (la Vicaria, id.), transposé dans l'Espagne de Goya, fut exposé à Paris en 1871 et, lancé par le marchand Goupil, obtint un immense succès. Vivant tantôt à Paris, tantôt à Rome, tantôt à Grenade, Fortuny exploite cette veine dans des tableaux de genre à la Meissonier (le Choix du modèle, Washington, Corcoran Gallery ; l'Amateur d'estampes, Boston, M. F. A. ; Barcelone, M. A. M. ; Ermitage ; les Enfants du peintre dans le salon japonais, Prado), mais d'une exécution plus libre et d'une couleur plus chatoyante. Il meurt prématurément en 1874, alors qu'il évoluait vers une sorte d'impressionnisme. Lucide, curieux de toutes les formes d'art (il collectionne les estampes japonaises et les céramiques hispano-mauresques), insatisfait de gaspiller ses dons, ce grand virtuose survit surtout par des études et des aquarelles, souvent éblouissantes (Barcelone, M. A. C. ; Louvre ; Castres, musée Goya). Mais sa peinture, marquée par le goût d'une époque éprise de bric-à-brac et de morceaux de bravoure, n'est jamais indifférente. Son influence fut considérable, et l'Amérique, grâce au collectionneur Stewart, lui fit un accueil aussi chaleureux que l'Europe (Metropolitan Museum et Hispanic Society de New York ; Baltimore, Walters Art Gal., et Boston, M. F. A.).

FOUGERON André, peintre français

(Paris 1913).

Ouvrier métallurgiste, Fougeron s'adonne à la peinture et, en 1937, il expose aux Surindépendants et participe au groupe Art cruel, réuni par J. Cassou (gal. Billiet-Worms). Dès 1939, il adhère au parti communiste et, durant l'Occupation, entre dans la Résistance alors qu'il travaille pour un atelier de décors de théâtre. En 1943, l'année de sa Rue de Paris 43 il participe à l'exposition « 12 peintres d'aujourd'hui » (gal. de France). Il travaille sous contrat pour les gal. Drouin, en 1944, et Billiet-Caputo, en 1946, où

il a sa première exposition personnelle, suivie du prix national. Mais, en 1947, les positions de L. Casanova au XI^e Congrès du parti provoquent en lui une crise qui le fait rompre avec sa galerie et sa manière, abandonnant une stylisation encore empreinte de l'influence de Picasso pour un réalisme sévère dominé par le thème social dont ses Parisiennes au marché, 1948, seront le manifeste. En 1950-1951, à l'appel d'un syndicat, il va vivre à Lens et réalise la série « Le pays des mines ». Sans crainte du scandale qu'il provoque dans ces années dominées par l'abstraction, il exploite les thèmes du jour, proteste contre l'O. T. A. N. (Les paysans français défendent leurs terres, 1953), la guerre (Viêt-nam 67, 1967). Peu à peu réapparaissent les thèmes de la joie de vivre ainsi qu'un nouveau souci de stylisation qui le mène, dans les années soixante-dix, à adopter les synthèses graphiques et les aplats de la figuration narrative. Depuis sa première décoration murale en 1938, Fougeron a réalisé de nombreuses mosaïques ainsi que des décors de théâtre.

FOUJITA Tsugouharu, puis Léonard,

peintre français d'origine japonaise

(Tôkyô 1886 - Zurich 1968).

Après des études aux Beaux-Arts de Tôkyô, Foujita se rend en 1913 à Paris, où, mêlé à l'avant-garde cosmopolite de Montparnasse, il découvre l'art occidental, sans guère en subir l'influence. Brusquement, en 1915, il connaît un immense succès et se trouve introduit et fêté dans les milieux mondains. Entre 1931 et 1949, il partage son temps entre de nombreux voyages et des séjours à Paris, où il s'installe en 1949. La préciosité porcelainée de ses tableaux, la souple élégance de sa ligne minutieuse, l'harmonie froide de ses couleurs pâles ou nacrées, l'expression mélancolique de ses figures, son goût pour l'enfance possèdent un charme délicat, non sans monotonie, où la

retenue et le raffinement japonais apportent leur note à la peinture de la « réalité poétique » qui fleurit entre les deux guerres. En 1959, il se convertit au catholicisme et choisit le prénom de Léonard, en hommage à Vinci. Il a décoré à Reims la chapelle Notre-Dame-de-la-Paix, construite sur ses plans. Il est représenté à Paris (M. N. A. M. et musée d'Art moderne de la Ville), au musée de Grenoble et au Japon dans de nombreux musées.

FOUQUET Jean, peintre français

(Tours v. 1420 - id. 1478/1481).

Le plus grand peintre français du XVe s., célébré pendant cent ans, puis oublié jusqu'au siècle dernier, n'est connu que par de rares documents ; sa biographie repose sur des renseignements discontinus, allusifs, d'interprétation parfois embarrassante. Un seul ouvrage est attesté comme étant de la main de Fouquet par une inscription du temps, le manuscrit enluminé des Antiquités judaïques. À partir de là, son oeuvre a été reconstitué par rapprochements stylistiques, et sa chronologie est difficile à établir avec certitude.

DOCUMENTS. Sa carrière se reconstruit autour de quelques jalons documentaires. On l'a dit fils d'un prêtre et lui-même clerc : rien

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

283

n'est moins sûr. On sait par divers témoignages qu'il fait, encore jeune, un voyage en Italie : entre 1444 et 1446, il peint à Rome le portrait du pape Eugène IV, qui suscite l'admiration des Italiens. Il n'est pas sûr qu'en 1448 il soit déjà de retour à Tours, comme on l'a cru. En 1461, il est chargé de s'occuper de l'effigie mortuaire de Charles VII et de préparer l'entrée solennelle de Louis XI à Tours. Le testament de l'archevêque Jean Bernard (1463) stipule la commande à Fouquet d'un retable de l'Assomption pour l'église de Candès (Indre-et-Loire). Fouquet reçoit le paiement, en 1470, de panneaux d'armoiries pour l'ordre de Saint-Michel, nouvellement créé, et, en 1472 et 1474, de deux livres d'heures pour Marie de Clèves et Philippe de Commines. Il présente en 1474 à Louis XI un « patron » pour son futur tombeau et porte en 1475 le titre de peintre du roi. En 1476, il participe à la décoration pour l'entrée à Tours du roi de Portugal Alphonse V. Il est mentionné comme encore vivant en 1478 et comme dé-

funt en 1481. On sait en outre qu'il avait deux fils, Louis et François, peintres comme lui.

OEUVRES DE JEUNESSE. On ignore où et comment Fouquet s'est formé ; il semble s'être inspiré des recherches du Maître de Boucicaut, c'est-à-dire d'un milieu d'avant-garde d'esprit encore gothique ; il sera le premier peintre à faire pénétrer les idées de la Renaissance dans l'art français. Les tentatives pour retrouver ses oeuvres de début dans l'enluminure ont échoué mais on attribue à ces années de jeunesse un Portrait du bouffon Gonella (Vienne, K. M.). Fouquet apparaîtrait brusquement comme un peintre considéré avec le portrait du pape Eugène IV et de deux de ses proches, peint à Rome v. 1446 (connu par une gravure du pape seul). L'importance de cette commande passée à un artiste étranger laisse à penser que Fouquet avait déjà fait ses preuves comme peintre officiel. Il paraît donc raisonnable de situer avant le voyage d'Italie le Portrait de Charles VII, roi de France (Louvre), dont la conception encore gothique, la disposition archaïque et le style exempt de toute influence italienne s'accordent mieux avec une date précoce. Ces deux premiers ouvrages montrent que Fouquet connaissait les portraits flamands contemporains, dont il adopte la présentation de trois quarts et imite le réalisme analytique ; mais, à l'interprétation vivante et sensible du portrait, il joint déjà le souci du volume arrondi et de l'autorité monumentale, qui sera le caractère fondamental de son esthétique et qu'il a dû acquérir, selon Focillon, au contact de la grande statuaire gothique française.

LE RETOUR D'ITALIE : « LES HEURES D'ÉTIENNE CHEVALIER ». À son retour d'Italie, Fouquet s'installe à Tours, où il va désormais travailler pour la ville, la Cour et les fonctionnaires du royaume.

Les Heures d'Étienne Chevalier, trésorier de France, ont été peintes av. 1461, sans doute peu après son retour, car elles portent de façon éclatante la marque de son expérience italienne. Elles ont été démembrées : il en reste 47 feuillets dispersés (dont 40 au musée Condé de Chantilly et 2 au Louvre) ; la moitié d'entre eux présentent une disposition originale sur

deux registres, celui du bas servant de complément anecdotique ou décoratif à l'histoire principale. D'Italie, Fouquet rapporte non seulement le nouveau répertoire ornemental de la Renaissance, mais surtout une passion, inédite en France, pour l'espace à trois dimensions et le jeu des volumes dans cet espace : il montre une compréhension en profondeur de

l'art florentin de l'époque – celui de Masolino, de Masaccio, de Domenico Veneziano, de Fra Angelico –, dont il avait de grands exemples à Rome, mais qu'il a dû étudier aussi à Florence même. Ces recherches étaient conformes à ses propres préoccupations : il apprend en Italie la force de construction de la perspective linéaire – qu'il ne se souciera d'ailleurs pas d'appliquer scientifiquement – et des volumes simplifiés dans une composition strictement ordonnée. Mais ces découvertes intellectuelles ne contre-carrent pas son attachement aux qualités sensibles du réel ; il choisit comme décor des sites tourangeaux ou des monuments parisiens ; il tient à rendre l'exactitude du geste quotidien chez les personnages, l'atmosphère intime des intérieurs, la perspective aérienne des paysages. Ces caractères s'accroîtront à mesure que s'atténuera la rigueur des souvenirs italiens. Les Heures d'Étienne Chevalier durent connaître une grande célébrité, de nombreux livres d'heures de Fouquet lui-même (New York, Pierpont Morgan Library), de son atelier ou d'artistes qui ont subi son influence comme Jean Colombe (Heures de Laval, Paris B. N.) en reprennent littéralement certaines compositions.

À la même époque, Fouquet peint, en tête des Heures de Simon de Varie datées 1455 (Los Angeles, J. P. Getty Museum, et La Haye, bibl. royale), 6 miniatures exceptionnelles, où il déploie l'appareil héraldique du destinataire avec une rare poésie, tout en témoignant à nouveau de ses dons aigus de portraitiste.

LES TABLEAUX (V. 1450-1465). De la même époque date le Diptyque de Melun, diptyque votif commandé par le même Étienne Chevalier pour l'église de sa ville natale et, selon la tradition, en mémoire d'Agnès Sorel († 1450), dont la Vierge reproduirait les traits (Étienne Chevalier avec saint Étienne, musées de Berlin ; la Vierge entourée d'anges, musée d'Anvers). Le cadre du diptyque était orné de médaillons d'émail doré : le Portrait de l'artiste (Louvre), premier autoportrait connu d'un peintre français, est sans doute l'un d'eux. La Pietà de Nouans (église de Nouans, Indre-et-Loire), grand retable d'autel, doit être contemporaine ; la date en est discutée, mais l'insistance sur l'aspect sculptural et lisse des volumes engage à placer la Pietà dans la même période que le Diptyque. Le portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins, chancelier de France (Louvre), à la fois portrait au modelé sensible et, sur son fond doré et armorié, effigie symbolique de la réussite sociale, doit se situer v. 1465 d'après le style moins sculptural, l'âge et le costume du modèle (dessin préparatoire à Berlin).

LES MINIATURES (V. 1460-1475).

Le reste de l'oeuvre de Fouquet se compose essentiellement de manuscrits enluminés, où l'atelier aide parfois le maître. Des cas des

nobles hommes et femmes de Boccace (bibl. de Munich), copié en 1458 et peint pour Laurent Girard, contrôleur général des finances, a été exécuté avec la collaboration de l'atelier, sauf le grand frontispice représentant le lit de justice tenu à Vendôme en 1458, qui est l'un des chefs-d'oeuvre de mise en page de Fouquet. Les Grandes Chroniques de France (Paris, B. N.) ne portent plus aucune indication de date ou de destinataire ; il s'agit peut-être d'un exemplaire copié pour Charles VII en 1459 ; le style de l'illustration situe l'ouvrage près du Boccace, autour de 1460 : petits tableaux historiques, souvent traités en deux épisodes juxtaposés, d'une atmosphère moins subtile que dans les Heures d'Étienne Chevalier, mais où s'affirme un sens de la majesté de l'histoire qui annonce les grandes oeuvres de la fin de la carrière. Vers 1470, Fouquet peint pour Louis XI le frontispice des Statuts de l'ordre de Saint-Michel (Paris, B. N.), chef-d'oeuvre de finesse dans le coloris au service d'un sentiment profond de la grandeur officielle. De la dernière partie de sa vie, entre 1465 et 1475, datent quatre pages d'une Histoire ancienne, de destinataire inconnu (Louvre), et sans doute plus tôt, les Antiquités judaïques (Paris, B. N.), manuscrit du duc de Berry laissé inachevé et que Fouquet termine pour Jacques d'Armagnac sans doute v. 1465. Fouquet peint là d'immenses tableaux d'histoire en miniature, réduisant l'échelle des personnages pour fondre les individus dans les foules et en peupler des paysages infinis ; des tons amortis, une atmosphère cendrée contribuent à élargir et à unifier les compositions. Dans ces dernières oeuvres, à l'étude du caractère monumental de la figure humaine s'ajoute l'intérêt pour les mouvements de masse, qui donnent une ampleur inusitée à la narration des grands moments historiques : Fouquet est le seul peintre de son époque à avoir de l'histoire une vision épique, à la mesure de la grandeur de la Bible et de l'Antiquité.

De nombreuses autres miniatures – surtout de livres d'heures – sont attribuées à Fouquet ; de qualité moindre, d'esprit souvent différent, elles sont plutôt l'oeuvre de son atelier ou d'artistes inconnus formés à son contact, peut-être de ses fils (Paris, B. N. ; San Marino, Huntington Library ; Sheffield, Art Gal. ; bibl. de La Haye, Vienne, Yale Univ.). Cependant, à part cette influence immédiate, perceptible dans la rondeur du volume, le modelé en ha-

chures d'or, le choix du décor, le type de mise en page à double registre ou l'emprunt de compositions, Fouquet n'a pas eu de vrais disciples ni de continuateurs : la leçon de la Renaissance, dont il était en France le véritable précurseur, y était encore prématurée. Ses successeurs, Bourdichon ou Colombe, loin de comprendre le rythme large de compositions où s'équilibrent l'homme et la nature, ne gardent de son art qu'une image vidée de substance ; Fouquet reste le seul peintre classique du XVe s. au nord

downloadModeText.vue.download 285 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

284

des Alpes. Une grande exposition Fouquet a été organisée par la B. N. F. en 2003.

FOUQUIÈRES Jacques, peintre français

(Anvers v. 1580/1590 - Paris 1659).

Formé à Anvers sous l'influence de Jan Bruegel et de Joos de Momper, il vint en France en 1621, où il fut naturalisé et plus tard anobli. Chargé de peindre pour la grande galerie du Louvre les vues des principales villes du royaume, il fit à cet effet un voyage en Provence (1627-1628). Il eut, au moment du séjour de Poussin en France (1640-1642), quelques dé-mêlés avec celui-ci. Les paysages de Fouquières (tableaux au Fitzwilliam Museum de Cambridge [1617] ; aux musées de Nantes [1620], de Gand, de Senlis, de Bordeaux ; dessins au Louvre, à l'Ashmolean Museum d'Oxford, à l'Albertina) montrent d'étroits rapports avec ceux de ses compatriotes comme J. d'Arthois ou L. de Vadder.

FRACANZANO Francesco, peintre italien

(Monopoli 1612 - Naples v. 1656).

Il fut, aux côtés de Giovanni Do et de Bartolomeo Passante (le Maître de l'Annonce aux bergers ?), l'un des meilleurs représentants de la veine naturaliste d'origine caravagesque, dont Ribera fut le champion à Naples. Des toiles comme Saint Grégoire l'Arménien dans la citerne et Un miracle de saint Grégoire (v. 1635, Naples, église S. Gregorio Armeno), Saint Paul (dôme de Pouzzoles), le Retour de l'enfant prodigue (Naples, Capodimonte), Jésus parmi les docteurs (musée de Nantes) révèlent une forte densité picturale, des effets puissants de lumière et une profonde humanité. Durant sa dernière période (2 Scènes de la vie de Moïse,

Naples, église SS. Severino e Sossio ; Mort de saint Joseph, 1652, Naples, église de la Trinita dei Pellegrini), il évolue, sans se renier, vers une manière plus classique, sous l'influence de Stanzione.

FRAGONARD, famille de peintres français.

Jean Honoré (Grasse 1732 - Paris 1806). Considéré comme l'un des grands maîtres du XVIIIe s. européen et le représentant d'un certain « esprit français » atteignant sur le marché international les cotes les plus élevées, Fragonard a vu ses oeuvres vulgarisées à l'infini par la gravure et le chromo. Mais cette gloire ne date que du milieu du XIXe s. (étude des frères Goncourt, 1865). D'abord encensé par ses contemporains, Fragonard fut vite critiqué par eux, puis quasiment oublié (fin du XVIIIe s., première moitié du XIXe). De sorte que les légendes sont venues recomposer sur le modèle des oeuvres une biographie livrée aux vulgarisateurs : les amours avec la Guimard, danseuse à la mode, avec les soeurs Colombe, actrices du Théâtre-Italien, avec Marguerite Gérard, belle-soeur de l'artiste, qui occupent l'essentiel des vies romancées, semblent de pure invention. En même temps, le catalogue (qui varie largement d'un auteur à l'autre) s'est gonflé de multiples copies et de la production de plusieurs contemporains plus ou moins oubliés (Taraval). Il faut ramener le

peintre et son oeuvre aux éléments sûrs ; on s'aperçoit alors que Fragonard n'est pas simplement l'incarnation séduisante et quelque peu fade de l'esprit « rococo » : il exprime avec une sensibilité exceptionnelle les recherches et les hésitations de ce demi-siècle de peinture qui va du Versailles de Louis XV au Paris napoléonien.

LES APPRENTISSAGES (V. 1746-1761).

Né en 1732 à Grasse, dans une famille modeste, mais à son aise, Fragonard se retrouve à Paris dès l'âge de six à sept ans. C'est abusivement qu'on a fait de lui un « peintre provençal » : le Midi lui a donné le physique (petit homme brun, trapu et qui devient vite chauve et replet) et le tempérament (vif, jovial et foncièrement sociable), mais la formation est toute parisienne. Destiné à devenir clerc de notaire, l'enfant s'éprend de la peinture, se voit repoussé de l'atelier de Boucher, écourte chez Chardin un apprentissage qui semble avoir laissé peu de traces, revient chez Boucher, qui, cette fois, pressent son génie, fait de lui son élève favori, le pousse au concours de Rome (premier prix, 1752). Fragonard entre alors à l'École des élèves

protégés, dirigée par Carle Van Loo, où il peut, avant de gagner l'Italie, compléter une culture peut-être négligée (1753-1756). Durant cette période de jeunesse (soit avant vingt-quatre ans) ont été placées quantité d'oeuvres d'une inspiration artificielle, d'un style très proche de Boucher et déjà très sûr (env. 90 numéros sur 545 dans le catalogue Wildenstein, 1960). En fait, les oeuvres certaines, le Jéroboam sacrifiant aux idoles présenté pour le concours de Rome (1752, Paris, E. N. B. A.), le Lavement des pieds commandé par la confrérie du Saint-Sacrement de Grasse (1754-1755 ; demeuré à la cathédrale), montrent un effort scolaire vers la « grande manière », un style brillant mais sage, hésitant entre les maîtres contemporains et les modèles du XVIIe siècle. Les collections parisiennes durent permettre dès ce temps la connaissance des écoles du Nord (Rembrandt notamment : copie de la Sainte Famille Crozat), mais la personnalité semble encore mal se dégager.

Ce sera le résultat des années italiennes. Fragonard est accueilli (fin de 1756) à l'Académie de France par Natoire, d'abord inquiet, puis séduit au point de le laisser prolonger son séjour jusqu'en 1761. Désarmé par les premiers contacts, le jeune peintre a tôt fait de choisir ses modèles. Il est aidé par deux amitiés décisives : celle d'Hubert Robert, à Rome depuis deux ans déjà, et celle de l'abbé de Saint-Non, jeune et riche amateur, qui arrive en 1759, lui voue aussitôt une admiration passionnée, l'emmène travailler à Tivoli (1760), puis à Naples (hiver de 1760-1761) et l'accompagne dans le retour à Paris par Bologne, Venise et Gênes. Des leçons cherchées auprès des maîtres les plus divers – des Carrache à Véronèse, de Solimena à Tiepolo – témoignera une belle série d'eaux-fortes publiée au retour (1764). Ces années enthousiastes comptent parmi les plus fécondes : paysages sensibles, construits sur d'habiles contrastes de valeurs (Le Petit Parc, v. 1760, Londres, Wallace Coll.), parfois animés d'un mouvement dramatique

(l'Orage, 1759, Louvre), scènes de genre complexes, conduites avec un « fa presto » désinvolte, mais où la bambochade est mise en scène à la manière de la « grande peinture » (la Lessive, Saint Louis, Missouri, City Art Gal. ; la Famille italienne, Metropolitan Museum). Les principaux thèmes se dégagent, le pinceau a désormais acquis toute sa promptitude et sa sûreté.

LA DEUXIÈME PÉRIODE PARISIENNE

(1761-1773). Revenu à Paris en septembre 1761, patronné par Saint-Non, Fragonard est

accueilli comme un peintre accompli : son morceau d'agrément à l'Académie (Coréus et Callirhoé, Louvre), longuement médité (esquisse au musée d'Angers), est exalté par Diderot (Salon de 1765) et acquis par le roi. Il obtient une commande pour les Gobelins (non exécutée), un atelier au Louvre. Il épouse en 1768 une jeune fille de vingt-deux ans, Marie-Anne Gérard, venue elle-même de Grasse et pratiquant la peinture : union solide et heureuse, quoi qu'on en ait écrit. Pourtant, la carrière prend une inflexion inattendue : Fragonard se détourne des honneurs de l'Académie, ne peint pas le morceau de réception demandé, abandonne assez vite la « peinture d'histoire » et la grande décoration (Projet de plafond, musée de Besançon), au profit des tableaux de cabinet, que les amateurs couvrent aussitôt d'or : sujets piquants comme l'Escarpolette (1767, Londres, Wallace Coll.), scènes de genre aimables ou galantes qui continuent directement Boucher, paysages où Fragonard se retourne volontiers vers les leçons nordiques (Paysage aux laveuses, musée de Grasse). Le pinceau atteint le paroxysme de la vitesse et de la liberté avec les portraits dits « de fantaisie » (une quinzaine, peints vers 1769, dont 8 auj. au Louvre, parmi lesquels l'Étude, la Musique, Diderot) et les 2 pendants inspirés par l'histoire de Renaud et Armide (Paris, coll. Veil-Picard). Tous ces prestiges se résument dans les 4 panneaux commandés par Mme du Barry pour le pavillon de Louveciennes, qui marquent le sommet de la carrière (1770-1773, New York, Frick Coll.). Le succès est immense : mais déjà cet art apparaît dépassé. Dans ces mêmes années s'affirme à Paris la tendance au néoclassicisme, et le groupe des jeunes peintres fidèles au « goût moderne » est très attaqué. À peine installée, la décoration de Louveciennes est raillée dans un violent pamphlet (Dialogues sur la peinture, attribué à Renou) qui la dénonce comme l'exemple même du « tartouillis » en vogue auprès des ignorants : retirés (et repris par l'artiste), les panneaux sont remplacés par 4 compositions de Vien. Fragonard semble durement touché par les critiques. Son ami le financier Bergeret l'emmène avec sa femme pour une lointaine randonnée (1773-1774) dans le midi de la France, puis en Italie (séjours à Rome et à Naples) avec retour par l'Autriche : c'est l'occasion d'une série de sanguines et de lavis (études de paysages ou de types populaires) qui comptent parmi les plus belles pages de l'œuvre dessinée.

LA TROISIÈME PÉRIODE PARISIENNE

(1774-1806). Avec le retour à Paris (fin de

1774) commence une période de plus de trente années (la moitié de la carrière) qui demeure très mal connue. La célébrité va diminuant à mesure que s'impose la nouvelle génération, et la Révolution lui portera le coup fatal. D'abord favorable aux idées nouvelles (Au génie de Franklin, gravé par Marguerite Gérard, 1778), Fragonard semble ensuite plus réservé. Durement frappé par la mort de sa fille Rosalie (octobre 1788), il quittera même un temps Paris pour Grasse (1790-1791). Les événements réduisent à peu de chose sa fortune, qui était devenue considérable, et sa clientèle est exilée ou ruinée. Fragonard échappe pourtant à la misère grâce à son ancien élève David et à ses connaissances d'expert : il obtient poste et traitement de conservateur au Muséum (le futur Louvre ; 1793-1800). S'il n'a plus d'amateurs, les oeuvres de sa belle-soeur et élève Marguerite Gérard sont de plus en plus appréciées, et la réputation de son fils Évariste, formé sous David, va croissant. Entouré de sa famille et de quelques amis fidèles, « bon papa Frago » semble survivre à l'Ancien Régime sans trop d'amertume ; il meurt après une brève maladie le 22 août 1806.

La production de ces longues années demeure à reconstituer. Une bonne part a disparu : et l'on a trop tendance à y glisser les portraits d'enfants de Marie-Anne ou les tableaux de genre de Marguerite Gérard. Les critiques essayées, le second séjour italien et l'évolution du goût parisien semblent avoir profondément touché le tempérament sensible de Fragonard, le poussant à renouveler entièrement son style et son registre poétique. Sa couleur s'allège, cherche des harmonies dorées ou argentées qui vont jusqu'au camaïeu. Sa technique, sans perdre une liberté toujours plus sûre, revient parfois vers un métier plus strict, qui tantôt se tourne vers les Nordiques et annonce Boilly (Le Baiser dérobé, av. 1788, Ermitage), tantôt semble se souvenir de Le Sueur (la fontaine d'amour, av. 1785, Londres, Wallace Coll.) et conduit à David. Son inspiration le porte moins vers l'héroïsme à la romaine que vers le langage allégorique (l'Hommage rendu par les Éléments à la Nature, 1780, détruit) et surtout les évocations élégiaques, où peut continuer à se manifester son goût pour le paysage et pour les sujets amoureux. La sensibilité du temps s'y reflète avec une expression très personnelle, des philosophies en vogue jusqu'à la sentimentalité à la Greuze ou à la Rousseau (Dites

donc s'il vous plaît, Londres, Wallace Coll.). Il s'y mêle des accents mélancoliques (le Chiffre, id.), passionnés (le Verrou, Louvre ; l'Invocation à l'Amour, esquisse, id.) ou érotiques (le Sacrifice de la rose, coll. part.) qui n'ont guère d'équivalent que dans la poésie d'un Parny ou d'un Chénier et qui introduisent directement, par-delà l'art davidien, au Romantisme. L'affirmation autoritaire du néoclassicisme, soutenue par la personnalité même de David et par les événements politiques, ne doit pas empêcher de reconnaître l'importance de ces développements, demeurés sans grande audience.

Cette longue carrière apparaît ainsi comme l'une des plus riches du siècle : et du même coup se révèle la personnalité d'un génie trop

souvent réduit aux proportions du « chérubin de la peinture érotique » (les Goncourt). L'inspiration va de la grande peinture à la scène de genre, en passant par les tableaux religieux, mal connus encore (la Visitation, esquisse, coll. part.). Elle sait traduire toutes les nuances du paysage comme de la grâce féminine. Si, par une inclination naturelle, Fragonard (comme précédemment Rubens, comme après lui Renoir ou Bonnard) ignore la moitié sombre de la vie, vieillesse, tragédie et remords, son art n'en est pas moins capable de rejoindre celui des grands visionnaires (Vivat adhuc Amor, lavis, Albertina). Ce peintre qu'on dit frivole dissimule sous la gaieté la richesse exceptionnelle de sa sensibilité et de sa réflexion. Mais, de l'improvisation piquante (la Gimblette, Munich, Alte Pin.) ou de la blquette un peu fade (la Leçon de musique, Louvre), il passe sans peine à la plus haute veine lyrique dès qu'il évoque la richesse profuse de la nature (le thème du parc à demi sauvage, approfondi depuis les vues de Tivoli jusqu'à la Fête à Rambouillet de la fondation Gulbenkian, à Lisbonne, et à l'admirable Fête à Saint-Cloud de la Banque de France, à Paris) et surtout lorsqu'il interroge les diverses faces de l'amour. Érotisme spirituel (le Feu aux poudres, Louvre), épisodes galants (l'Escarpolette), ivresse du plaisir (l'Instant désiré, Paris, coll. Veil-Picard), mais aussi surprises de l'adolescence (l'Enjeu perdu, av. 1761, Metropolitan Museum ; esquisse à l'Ermitage), plénitude de l'amour partagé (la Famille heureuse, Paris, coll. Veil-Picard), rêverie élégiaque (le Chiffre) et ferveurs romantiques (le Serment à l'Amour, gravé par Mathieu en 1786), qui parfois s'élèvent jusqu'à une sorte de symbolisme lucrécien (la Fontaine d'amour) : cette quête insistante, plus diverse et plus riche que celle d'aucun artiste ou d'aucun auteur du temps, unique dans l'histoire de la peinture, suffirait pour placer Fragonard parmi les grands poètes de la tradition occi-

dentale. Une importante rétrospective a été consacrée à Fragonard (Paris, Grand Palais, 1987 ; Metropolitan Museum, 1988).

Alexandre Évariste (Grasse 1780 - Paris 1850), son fils, fut son élève ainsi que celui de David. Il allia ces deux influences opposées dans un art marqué par le goût des compositions « en frise » du néo-classicisme et par celui des effets lumineux contrastés et de l'animation des figures, hérité du XVIII^e siècle. Il se spécialisa dans les sujets d'histoire nationale : plafonds du Louvre (François I^{er} et Bayard, 1819 ; François I^{er} et le Primatice, 1827), tableaux de bataille pour le musée historique de Versailles. C'est au même style troubadour qu'appartiennent ses petits tableaux, qui constituent ses plus charmantes réussites : Raphaël et la Fornarina (musée de Grasse), Dom Juan et la statue du commandeur (musée de Strasbourg), Jean Goujon et Diane de Poitiers (Louvre).

FRANCÉS Nicolas, peintre espagnol

(actif à León entre 1434 et 1468).

« Maestre Nicolas Francés » est la figure principale, et la mieux connue, de la peinture castillo-léonaise dans la première moitié du X^e s., époque de transition où le « style internatio-

nal » du siècle précédent survit encore, avec sa grâce parfois maniérée, mais s'adapte aux ressources neuves de la technique à l'huile et au dessin plus musclé, qu'introduit dans la Péninsule le voyage de Jan Van Eyck. Les origines et la jeunesse du peintre restent obscures : sans doute pèlerin de Compostelle, il venait peut-être de Bourgogne. Mais, à partir de 1434, on le trouve à León, et d'assez nombreux documents nous renseignent sur son domicile, proche de la cathédrale, sur ses deux mariages avec des Léonaises, sur ses activités multiples au service du chapitre ou de l'aristocratie : peintre, dessinateur de vitraux, miniaturiste, doreur, décorateur de bannières. Son oeuvre capitale fut le grand Retable de la cathédrale (av. 1435) : grandes scènes de la vie de la Vierge, de l'histoire de l'évêque saint Froilan, de l'invention du corps de saint Jacques en Galice, avec de nombreuses figures de saints isolées. Démonté malheureusement au XVIII^e s., dispersé entre plusieurs églises, le retable est aujourd'hui remplacé, mais incomplet. Quant au cycle de peintures murales du cloître (Passion du Christ), qui appartiennent à une époque ultérieure (1451), elles sont très endommagées, mais attestent l'évolution du peintre vers un style plus grave et plus monumental. La similitude de style per-

met d'attribuer à Frances d'autres ouvrages, notamment le retable de la chapelle du Contador à S. Clara de Tordesillas (prov. de Valladolid) et celui de La Bañeza (prov. de León), acheté en 1930 par le Prado (Vie de la Vierge ; Scènes de la vie de saint François). À travers ces oeuvres, Frances se détache, avec une personnalité très attachante, par l'élégance du dessin, la vigueur des portraits, mais plus encore par l'esprit d'observation, le sens du détail pittoresque et parfois de l'humour. C'est un chroniqueur vif et charmant de la vie espagnole à l'époque de Jean II.

FRANCESCO DA RIMINI, peintre italien

(Rimini av. 1348).

La signature « Francisci Ariminensis » figurait sur les fresques représentant des Scènes de la vie du Christ et de saint François dans le réfectoire du couvent des Franciscains de Bologne (auj. en partie à la P. N. de Bologne). En raison de la qualité moyenne de ces peintures, Francesco n'a été considéré que comme un artiste relativement secondaire dans l'école de Rimini, s'inspirant docilement des modèles laissés par Giotto à Assise et à Rimini même. Il est cependant l'auteur du remarquable diptyque provenant de Bologne, dont un volet représente la Madeleine entourée de saints (Pérouse, G. N.) et l'autre la Crucifixion (Zurich, Kunsthau), dont la finesse et la subtilité sont dans la meilleure tradition de l'école de Rimini. On a également proposé de lui attribuer deux séries de panneaux, l'une groupée sous le nom de Maître de Verucchio (Crucifix, Urbino, G. N. ; Adoration des mages, Coral Gables, Lowe Art Gallery ; Vision de la Beata Chiara, Londres, N. G.), l'autre sous celui de Maître de la Madone Cini (Madone, anc. coll. Cini, centre d'un retable, dont les autres panneaux, des Scènes de la vie

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

286

de la Vierge, sont au musée de Lausanne et au M. A. C. de Barcelone).

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI,

peintre et sculpteur italien

(Sienne 1439 - id. 1501).

Il fut le condisciple de Neroccio di Landi chez Vecchietta, qui lui enseigna les fondements des

trois arts renouvelés à la lumière des découvertes florentines. Toutefois, dans son oeuvre picturale, il demeura davantage attaché à des formules archaïsantes, alliant les élégances graphiques de Filippo Lippi et de Verrocchio à un goût du rythme qui offre un accent de maniérisme néogothique. En revanche, il ordonne ses architectures avec une exquise mesure ; son admiration pour Alberti ne lui fait pas oublier les principes rationalistes de Piero della Francesca ou de Brunelleschi. Enfin, dans ses rares et admirables sculptures, il unit en une remarquable synthèse un impressionnisme plastique et la tradition florentine de Donatello et de Pollaiuolo.

Ses oeuvres peintes et ses dessins se situent à la limite de la stylisation la plus raffinée de caractère nettement abstrait. Son grand Couronnement de la Vierge, peint pour Monteliveto Maggiore en 1472-1474 (Sienne, P. N.), présente une construction complexe, édifiée dans un espace exigü, mais où transparaît l'application des idées de miniaturiste de Liberale da Verona ou de Girolamo da Cremona, qui travaillaient alors à Sienne. Son Adoration de l'Enfant par la sainte Famille, saint Bernard et saint Thomas d'Aquin, de 1475-1476 (id.), est influencée en revanche par les idées développées dans l'entourage de Verrocchio à Florence et dénote même une connaissance des premiers exemples de Vinci et de Botticelli. La même année, sa collaboration d'atelier avec Neroccio prend fin. Sa petite Annonciation (id.), élégante et calligraphique, est probablement un peu antérieure.

Dans les années qui suivent, il voyage de ville en ville (Lucques, Naples, Capoue, Rome, Milan, Pavie), mais réside en particulier à Urbino, où, dès 1477, il est au service de Federico da Montefeltro. Son activité picturale diminue alors (en 1484, il est nommé singularis architector et, à partir de 1489, il n'est plus mentionné que comme sculpteur, architecte et ingénieur), au point qu'il manifeste sans ambiguïté un vrai changement de manière lorsqu'il revient à la peinture.

Dans Scipion l'Africain (Florence, Bargello) et dans la Nativité (Sienne, S. Domenico), peinte certainement à la fin du siècle, on discerne en effet l'influence directe d'artiste florentins, et plus particulièrement celle de Filippino Lippi et de Piero di Cosimo. On lui attribue un cycle de fresques, mis au jour récemment dans la chapelle Bichi de S. Agostino à Sienne, que l'on peut dater entre 1489 et 1493.

Si Francesco di Giorgio eut peu d'effet

sur ses contemporains par son art pictural, son rôle de représentant de la culture universaliste de la Renaissance toscane ne doit pas être mésestimé, car il transmet à des artistes comme Peruzzi les secrets spirituels d'un classicisme intimement senti plutôt qu'appris par

une étude rigoureuse de l'antique. Outre les oeuvres citées, on peut signaler que Francesco di Giorgio a peint également des Madones à l'Enfant à mi-corps (Avignon, Petit Palais), souvent entourées de Saints (Sienne, P. N. ; Boston, M. F. A. ; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum ; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza ; musée de Coral Gables, fonds Kress), une Adoration de l'Enfant (Metropolitan Museum), dont la partie supérieure (Dieu le Père et des anges) est à Washington (N. G.), et une Allégorie de la Fidélité (Pasadena Norton Simon Museum). On lui doit aussi des enluminures dans des Codex (musée de l'Osservanza, près de Sienne ; cathédrale de Chiusi ; Florence, Biblioteca Nazionale centrale) et la peinture d'une tablette de la Biccherna (1467, Sienne, Archives). Il peignit quelques « cassoni » mythologiques, mais les plus célèbres de ceux qui lui étaient attribués naguère (Enlèvement d'Europe, Louvre ; Joueurs d'échecs, Metropolitan Museum) sont aujourd'hui donnés à Libérale da Verona ou à Girolamo da Cremona. La grande exposition organisée à Sienne en son honneur en 1993 a démontré la diversité de ses dons. Toutefois, L. Bellosi a émis alors l'hypothèse que la plupart des peintures conçues par l'artiste ont été exécutées en bonne partie par un collaborateur qu'il nomme le « Fiduciario di Francesco ».

FRANCIA (Francesco Raibolini, dit il),

peintre italien

(Bologne v. 1450 - id. 1517).

Inscrit à la corporation des orfèvres le 10 septembre 1482, il est élu à la charge de massaro en 1483. Il commence à peindre tout en continuant à créer des pièces d'orfèvrerie (deux patènes niellées [Bologne, P. N.], monnaies commémoratives de Giovanni II Bentivoglio). En peinture, il se montre attentif à éliminer la rudesse héritée de la culture ferraraise, recherchant la pureté classicisante des modèles toscans (Crucifixion, id.). C'est vers un véritable académisme qu'il tend ainsi inéluctablement, utilisant une technique infiniment précieuse, imitant la porcelaine ou l'émail. Du Saint Étienne (Rome, Gal. Borghèse) à la « Pala » Felicini (la Vierge avec six saints et Bartolomeo Felicini, 1494, Bologne, P. N.), la Pala Bentivoglio (la Vierge avec cinq saints et des anges,

Bologne, S. Giacomo) et l'Adoration de l'Enfant avec saint Augustin (1499, Bologne, P. N.), cette tendance se manifeste clairement. Par la suite, ces ambitions classicisantes ne résistent guère à la comparaison avec celles que peu à peu Pérugin, Fra Bartolomeo et Raphaël furent en mesure d'exprimer, aboutissant à un idéalisme que Francia a pourtant contribué à élaborer. Les fresques de l'oratoire de S. Cecilia à Bologne (Mariage de sainte Cécile et de saint Valérien ; Funérailles de sainte Cécile, 1506) montrent encore un niveau de qualité et de style qui justifie d'une certaine façon la réputation considérable dont a joui Francia de son vivant.

L'artiste a d'ailleurs un oeuvre abondant, ses élèves, parmi lesquels on mentionne ses fils Giacomo et Giulio, sont nombreux et son influence est persistante. Parmi ses peintures les plus raffinées, on peut citer le Christ mort, la « Pala » dei Manzuoli, la Madone Scappi et

l'Annonciation avec quatre saints (1500) à la P. N. de Bologne, la Crucifixion au musée communal de Bologne, Saint Georges, Rome (G. N., Gal. Barberini), Evangelista Scappi aux Offices, la Madone Bianchini aux musées de Berlin, l'Annonciation avec Albert le Grand (1503 ?) au musée Condé de Chantilly, Bartolomeo Bianchini à la N. G. de Londres, la Madone Gambaro (1495) à la Yale University Art Gal. de New Haven. Le Louvre conserve l'Adoration de l'Enfant et le Calvaire.

FRANCIABIGIO (Francesco di Cristofano, dit), peintre italien

(Florence 1484 - id. 1525).

Sa première oeuvre connue est la Nativité peinte à fresque en 1510 dans la villa Capponi à Montici (auj. au Museo del Cenacolo di San Salvi à Florence). Elle confirme le texte de Vasari suivant lequel le peintre fut élève de Mariotto Albertinelli et révèle aussi la connaissance de Piero di Cosimo. Mais, peu après, l'Annonciation de Turin (Gal. Sabauda) et surtout le Mariage de la Vierge peint à fresque dans le petit cloître de l'église de l'Annunziata à Florence (1513) indiquent une adhésion franche à l'art d'Andrea del Sarto : cet exemple restera déterminant pour Franciabigio, sans, toutefois, réprimer jamais un naturalisme sincère et une fermeté de conception, héritée du XVe s., qui l'empêchera, jusqu'à la fin de sa carrière, de céder aux suggestions de la « manière ». Parmi ses oeuvres les plus intéressantes, il faut mentionner la Cène du couvent de la Calza (1514), la Vierge de saint Job (1516, Offices), deux Scènes de la vie de saint Jean (Saint Jean

béni par son père et Rencontre de saint Jean et de Jésus) peintes à fresque dans le cloître du Scalzo (1518-1519), le Triomphe et le Tribut de César, fresques de la villa Médicis à Poggio a Caiano (1521), et la Lettre d'Urias (1523, Dresde, Gg). Franciabigio fut aussi un excellent portraitiste, d'inspiration raphaélesque, comme en témoignent les Portraits d'hommes aux Offices (1514), à la N. G. de Londres, au Louvre, à la gal. Liechtenstein de Vaduz (1517), à Berlin (1522).

FRANCIS Sam, peintre américain

(San Mateo, Californie, 1923 - Santa Monica

1994).

Après des études de médecine et de psychologie à l'université de Berkeley, il est mobilisé dans l'aviation de 1943 à 1945. Blessé et hospitalisé, il commença de s'intéresser à la peinture à l'instigation d'un ami, David Parks, professeur à l'École des beaux-arts de San Francisco, et exposa pour la première fois dans cette ville en 1948. En 1950, il se rend à Paris, où il réside longtemps en dehors de fréquents séjours à New York et en Californie et de voyages autour du monde de 1957 à 1959, qui le mènent au Mexique, en Inde, en Thaïlande, à Hongkong et au Japon, où il s'arrête plusieurs fois pour travailler. Il retourna aux États-Unis en 1961 et s'installa en 1962 à Santa Monica, en Californie. C'est à Paris que Sam Francis a d'abord été connu et estimé ; dès 1952, la gal. Nina Dausset lui organisa sa première exposition, que deux autres devaient suivre bientôt à la gal.

downloadModeText.vue.download 288 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

287

Rive droite, la première préfacée par Georges Duthuit en 1955 et la seconde en 1956 sous l'égide de Michel Tapié, qui, dans Un art autre, avait déjà situé Sam Francis parmi les « signifiants de l'informel », auxquels il apportait, après Pollock, une nouvelle dimension spatiale à l'échelle américaine (Deep Orange and Black, 1954-1955, Bâle, K. M.). C'est en effet le sentiment de l'espace, lieu d'épanchement de la lumière, qui conditionne l'expression « tachiste » de Sam Francis, lequel a précisé pour lui-même que « l'espace, c'est la couleur » et reconnu dans ce sens l'importance de l'exemple de Monet, de Bonnard et de Matisse. Par de larges et vigoureuses taches de couleurs, claires ou foncées, il module la surface des grands formats, qu'il tra-

vaille volontiers, pour créer des espaces mouvants imprégnés d'une vie intense (In Lovely Blueness, 1955-1957, Paris, M. N. A. M.), Dans ses « bleus » (série Blue Balls, 1960-1965), il a distendu de plus en plus les intervalles séparant les taches de couleurs, qu'il repousse vers les bords de la toile pour faire éclater la « forme ouverte » du blanc. C'est en effet aux différentes façons d'étendre ou de restreindre ce blanc originel par divers cadrages ou réseaux de tracés gestuels que Sam Francis va se consacrer principalement. À partir de 1975, une de ses méthodes les plus courantes consiste à le diviser régulièrement par un quadrillage de la surface du tableau, la peinture étant passée au rouleau avec des reprises ultérieures à la main. Ses oeuvres sont conservées dans de nombreux musées américains (notamment à New York, M. o. M. A. et Guggenheim Museum, au Museum of Contemporary Art de Los Angeles, par une donation de 10 oeuvres en 1993) ainsi qu'à Londres (Tate Gal.), à Paris (M. N. A. M.) et à Zurich (Kunsthaus). Mais c'est à Tōkyō (musée Idemitsu) qu'est réuni le plus important ensemble de ses peintures. Une grande rétrospective a été présentée en Allemagne (Bonn) en 1993 et une exposition « les Années parisiennes, 1950-1961 » a eu lieu à Paris (G. N. du Jeu de Paume) en 1995-1996.

FRANCK Paul → PAOLO Fiammingo

FRANCKE (dit Maître Francke),

peintre allemand

(actif à Hambourg pendant la première moitié

du XVe s.).

C'est un des représentants les plus originaux du Gothique international allemand. Il réinterprète les formes d'un style courtois dans le sens d'un expressionnisme religieux, où il traduit directement ses méditations sur la Passion ou la vie des saints.

On ne possède sur lui que très peu de documents : c'est un moine dominicain – ce qui explique que son nom ne figure sur aucun registre municipal – originaire de Zutphen en Gueldre, où il serait né v. 1380-1390 ; il peint pour la cathédrale de Münster 2 panneaux de la Vierge et de saint Jean-Baptiste, sans doute av. 1420 (détruits) ; en 1424, il passe contrat d'un retable pour l'église Saint-Jean de Hambourg avec la confrérie des Englandfahrer, retable conservé et qui a permis le regroupement stylistique du reste de son oeuvre ; puis, sa célé-

brité se répandant autour de la Baltique dans les villes affiliées à la Hanse, il peint en 1429 un retable pour la confrérie des Têtes-Noires de Reval en Estonie (détruit).

Son oeuvre se compose de 2 tableaux représentant l'Homme de douleur (musées de Leipzig et de Hambourg) et de 2 grands retables à volets : le Retable de sainte Barbe (musée d'Helsinki), sans doute exécuté pour la cathédrale du port hanséatique d'Åbo en Finlande, comporte un intérieur sculpté probablement dans l'atelier du peintre, ou sur ses dessins, et des doubles volets peints avec 8 scènes de la vie de sainte Barbe ; du Retable des « Englandfahrer » dit « retable de saint Thomas Becket » (musée de Hambourg), incomplètement conservé, il subsiste un fragment du panneau central peint (Crucifixion) et, des doubles volets, 4 Scènes de la Passion sur fond d'or, 2 Scènes de l'enfance du Christ et 2 Scènes de l'histoire de saint Thomas Becket sur fond rouge étoilé.

On a considéré, depuis B. Martens (1929) et Stange (1938), le Retable de sainte Barbe comme un ouvrage des débuts du peintre, qui se serait formé au contact intime de la miniature française, dans un esprit ouvert au monde extérieur, et s'en serait détourné ensuite dans le Retable de saint Thomas pour se limiter à l'essentiel et exprimer, avec des moyens réduits, une vision subjective personnelle. Mais il convient de préférer une chronologie différente qui donne une plus juste idée d'un peintre médiéval évoluant vers le réalisme sous les diverses influences artistiques de son époque.

Il semble que son origine gueldroise ait été déterminante dans son oeuvre : il trouvait là un répertoire iconographique particulier et surtout un climat d'expressionnisme mystique traduit artistiquement dans un récit simplifié et efficace. En outre, il subit en Gueldre l'influence du style gothique international franco-flamand, largement importé grâce à la duchesse Marie de Gueldre, princesse française ; il emprunte aux manuscrits des environs de 1410, connus directement ou par des recueils de modèles, des motifs de détail ou des formules de composition. Son goût de l'expressivité par les formes simples et d'un espace plat réduit au jeu des personnages le rapproche des premières oeuvres des frères Limbourg (Belles Heures). En Westphalie, il apprend la version allemande du Gothique international, particulièrement devant le Retable de Wildungen de Conrad de Soest, à qui il emprunte la composition de sa Crucifixion et les types des visages, des mains et des plis.

De cette époque datent l'Homme de douleur de Leipzig (v. 1420), le Retable de saint Thomas (1424), que l'ignorance de l'anatomie et du modelé, les plis fluides, la calligraphie, la composition sans profondeur obligent à placer tôt dans la carrière du peintre. Puis il perfectionne sa connaissance de la peinture occidentale ; le Retable de sainte Barbe (v. 1430-1435) et l'Homme de douleur de Hambourg (v. 1435-1440) montrent un goût nouveau pour le volume, le modelé, les plis gonflés et lourds, les paysages mieux structurés. La carrière de Francke se situe ainsi à

mi-chemin du Gothique international tardif et du futur réalisme. Peintre régional, monacal et d'une inspiration toute personnelle, il n'a pas fait école ; cependant, plusieurs retables en Basse-Allemagne ou dans des villes hanséatiques rappellent ses formes, ses motifs, son mode de récit expressif et ramassé, et les prolongent, comme chez Johann Koerbecke, dans le courant réaliste au-delà du milieu du XVe siècle.

FRANCKEN (les), peintres flamands.

Hieronymus I le Vieux (Herenthals, près d'Anvers, 1540 - Paris 1610). Fils aîné de Nicolaas Francken, il devint, comme ses frères Ambrosius I et Frans I, élève de Frans Floris. Il travailla en 1566 à Fontainebleau puis se fixa en 1568 à Paris, où on le retrouve inscrit comme peintre du roi à partir de 1588. Il retourne à Anvers en 1571 pour terminer l'Adoration des mages (Bruxelles, M. R. B. A.), laissée inachevée par Floris, mort en 1570. En 1585, il exécute à Paris, à la demande du président du parlement, une Adoration des bergers pour l'église des Cordeliers, actuellement conservée à Notre-Dame de Paris. Il est l'un des initiateurs des représentations de scènes de bal ou de mascarades et d'intérieurs bourgeois : le Bal de la noce (musée d'Anvers), Carnaval vénitien (musée d'Aix-la-Chapelle). Ses tableaux, d'un maniérisme élégant, unissant des éléments anversoïses, italiens (surtout vénitiens) et français, peuvent être confondus avec ceux de son frère Frans I, bien que l'influence de Fontainebleau y soit plus marquée. Hieronymus I a peint aussi des portraits : Autoportrait (musée d'Aix-en-Provence).

Frans I le Vieux (Herenthals 1542 - Anvers 1616). Frère du précédent, il fut l'élève de Frans Floris, puis devint citoyen de la ville d'Anvers ainsi que franc maître de la gilde en 1567 et doyen en 1588. La plupart de ses tableaux, de dimensions moyennes, de

couleurs vives, de facture enlevée et de formes élégantes, dérivent de l'art de son maître, tout en se rapprochant des tableaux de genre de son frère Hieronymus I : triptyque du Christ parmi les docteurs (1587, cathédrale d'Anvers), Adoration des mages (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), Histoire d'Esther (musées de Bourg-en-Bresse et de Châteauroux), la Montée au Calvaire (Dresde, Gg), Ecce Homo, l'Arrestation du Christ (Prado). Frans I signait « De Oude Frans Francken ».

Frans II le Jeune (Anvers 1581 - id. 1642). Fils de Frans I, il est le peintre le plus renommé de la dynastie des Francken. Il devint franc maître en 1605, puis doyen en 1614 et excella dans les genres les plus divers, se spécialisant dans la peinture de tableaux de petits et moyens formats (le Cabinet d'amateur de Sébastien Leerse, musée d'Anvers), qu'il étoffa souvent de scènes bibliques, mythologiques et historiques aux nombreux personnages : Achille reconnu par Ulysse, Un prince visitant le trésor d'une église (1633, Louvre), le Festin chez le bourgmestre Rockox (Munich, Alte Pin.), Histoire de Crésus et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

288

Solon (Bruxelles, M. R. B. A.). Travaillant au début sous l'influence de son père, il acquit très vite un style personnel, caractérisé par la souplesse de la composition, le brio de l'exécution, la richesse chaleureuse du coloris et l'élégance gracieuse des formes. Il excelle dans les petites grisailles, parfois disposées tout autour d'une scène principale colorée pour représenter des épisodes secondaires. On le reconnaît facilement à sa manière très particulière d'exécuter les yeux de ses personnages par des points noirs, dans de fins visages : le Fils prodigue (musée de Karlsruhe, 1633 ; Louvre), le Triomphe d'Amphitrite (Sarasota, Ringling Museum), Sabbat de sorcières, la Crucifixion (Vienne, K. M.), le Repas du roi Midas (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), Allégorie de la Fortune (Compiègne), les Israélites passant la mer Rouge (1621, Hambourg, Kunsthalle), ensemble de 15 oeuvres au Prado – dont une série de 12 tableaux de l'Histoire de l'Ancien Testament –, Étéocle et Polynice, Miracle au tombeau de saint Bruno, les [OE]uvres de miséricorde. Triptyque des Quatre couronnés (1624, musée d'Anvers). Jusqu'en

1616, date de la mort de son père, il signa « De Jon F. Franck » ou « De Jonge Frans Francken », puis, apr. 1628 env., alors que son fils Frans III se mettait à peindre, il reprit la signature de son père : « De Oude Frans Francken ».

FRANCO Battista (dit Semolei),

peintre italien

(Venise v. 1498 - id. 1561).

Il se forma dans le milieu maniériste romain, sans que l'on sache exactement qui fut son maître. Ses premières oeuvres sont exécutées à Venise. En 1530, Franco est à Rome, où il participe – avec Antonio da Sangallo – à l'apparato de l'entrée de Charles Quint (1536). La même année, à Florence, il aide Vasari dans l'élaboration des préparatifs du mariage du duc Alexandre de Médicis et de Marguerite d'Autriche, et, en 1539, à celui de Cosme Ier et d'Éléonore de Tolède. Il ne reste rien de ces travaux, connus par les seules descriptions de Vasari. De retour à Rome, Franco travaille à S. Giovanni Decollato (Arrestation de saint Jean-Baptiste, 1542), copie le Jugement dernier de Michel-Ange et les sculptures de la Sagrestia Nuova de S. Lorenzo, récemment terminées et qui l'influenceront certainement (Descente aux limbes, 1542, Rome, Gal. Colonna). Après un passage à Urbino (Madone avec saint Pierre et saint Paul, Urbino, Museo diocesano) et dans les Marches (Osimo, Fabriano), il passe les dernières années de sa vie à Venise, où il travaille notamment à la Libreria Vecchia de Sansovino (1556, 3 tondi), au Palais ducal et au Fondaco dei Tedeschi. Parmi les oeuvres demeurées à Florence et fortement marquées par l'étude de Michel-Ange, il faut retenir l'Allégorie de la bataille de Montemurlo (Florence, Pitti) et le Noli me tangere de

la Casa Buonarroti, attribué à Battista Franco par Ch. de Tolnay.

FRANÇOIS Guy (dit Guido Aniciensis,

Guido Francesco ou François du Puy),

peintre français

(Le Puy, Haute-Loire, 1578/1579 - id. 1650).

Il est documenté en 1608 à Rome, où il reste probablement jusqu'en 1613. Une Sainte Cécile et l'ange (Rome, G. N., Gal. Corsini) généralement attribuée à Saraceni pourrait être une oeuvre de lui remontant à ce séjour ; d'autres

oeuvres données jusqu'ici à Saraceni (Famille du menuisier, Hartford, Wadsworth Atheneum ; Sainte Famille, musée de Brest) sont sans doute aussi des toiles romaines de Guy François, comme la Sainte Madeleine pénitente du Louvre.

Le peintre travailla dès 1613 à Montpezat (Tarn-et-Garonne). Il a laissé ses oeuvres au Puy (le Christ en croix, 1619, église des Jésuites ; le Rosaire, 1619, et l'Incrédulité de saint Thomas, église Saint-Laurent ; Saint Félix de Cantalice, 1619, Carmes) ainsi que dans les autres cités du Languedoc : à Montpellier (le Christ en croix, 1634, Notre-Dame-des-Tables), à Tournon (la Présentation, collégiale), à Toulouse pour l'église des Chartreux (Purification, Sainte Famille, Mariage mystique de sainte Catherine, musée de Toulouse). Mais il travailla aussi pour les églises d'Auvergne (deux Adorations des bergers [1630, Gannat, et 1631, Saint-Bonnet]) et de Gascogne (Saint Bruno au désert [Saint-Bruno de Bordeaux], naguère considéré comme une oeuvre de Dominiquin). Citons aussi la Sainte Famille avec saint Bruno et sainte Élisabeth de Hongrie (1626, musée de Bourg-en-Bresse). Le style de Guy François, marqué par Saraceni, s'apparente aussi à celui des Bolonais ; il évolue, vers la fin de sa carrière, vers plus de lourdeur et de surcharge. Les musées du Puy et de Saint-Étienne ont consacré une exposition à l'artiste en 1974.

Son frère cadet, Jean I ou Giovan Francesco (1580 - av. oct. 1650), est en 1630 à Rome, en 1649 à Toulouse, où il peint les Disciples d'Emmaüs (musée de Toulouse). Jean II, le fils de Guy, consul du Puy, a laissé dans cette ville un Christ en croix (1663, Carmes), un Tableau consulaire (1667, Jésuites) et la Naissance de la Vierge (1679, Carmes).

FRANKENTHAL (ÉCOLE DE).

En 1587, fuyant les persécutions religieuses, un groupe de protestants des Pays-Bas s'établissait à Frankenthal, village de la Bavière rhénane, non loin de Spire. Parmi eux se trouvait le peintre Gillis III Van Coninxloo, originaire d'Anvers, qui devait révolutionner l'art du paysage. Le Jugement de Midas (1588, Dresde, Gg) – peut-être inspiré par les décorations de Paul Franck à Kirchheim –, aboutissement des tentatives de peintres comme Patinir, Herri Met de Bles, Gillis Mostaert ou Hans Bol, est à l'origine de l'art baroque néerlandais du paysage. Au lieu de vastes panoramas lumineux, les artistes influencés par Gillis Van Coninxloo représentent des sites romantiques ou tragiques ; ils ont une prédilection

pour les forêts touffues, les arbres aux troncs

nouveaux, les architectures fantastiques et les villes incendiées. Les effets d'éclairage accentuent encore par leurs contrastes le rythme violent des compositions.

Parmi les artistes nés ou ayant travaillé à Frankenthal, il faut citer, outre Joos Van Liere, Jan de Witte, Antoine Mirou, Pieter Schoubroek, Hendrick Van der Borch le Vieux, Jakob Marrel, Jan Vaillant.

L'influence de l'école de Frankenthal apparaît aussi chez Karel Van Mander, Kerstiaen de Keuninck, Peter Stevens II, David Vinckboons ou Mattheus Molanus. Par ailleurs, il est difficile de la dissocier de celle de centres comme Nuremberg, Augsbourg et surtout Francfort, tout proche, où travaillèrent Frederick Van Valckenborch et Hendrick Van der Borch le Jeune ; Y. Thiéry a rappelé que le style romantique des artistes de Frankenthal survécut longtemps en Allemagne et il l'a reconnu dans un tableau du Herzog Anton Ulrich-Museum de Brunswick daté de 1641, la Bataille des Israélites contre les Amalécites, signé H. V. Jos. Enfin, Oldenbourg a rattaché à l'école de Frankenthal les œuvres de jeunesse d'Adam Elsheimer. Frankenthal étant un lieu de passage privilégié entre les Pays-Bas et l'Italie, il n'est pas étonnant de noter des similitudes de style entre son école et celle des paysagistes travaillant en Italie au début du XVIIe s., et l'on comprend le rôle que la ville joua dans la diffusion du style italo-flamand, créé à Venise et qui se propagea rapidement au nord des Alpes.

FRANKENTHALER Helen, peintre américain (New York 1928).

Élève de Tamayo et de P. Feeley, elle suivit en 1949 les cours de Meyer Schapiro à Columbia University avant de participer, l'année suivante, à la Summer School de Hans Hofmann à Provincetown. Sa première exposition personnelle eut lieu en 1951 à la gal. Tibor de Nagy (New York).

Helen Frankenthaler joua un rôle primordial dans le développement de la peinture abstraite américaine après la guerre. Très jeune, elle sut assimiler les influences de Pollock, de Gorky et de Kandinsky. Tout en retenant dans sa célèbre toile *Mountains and Sea* (1952) un équilibre des volumes qui n'est pas sans rappeler les *Jardins de Sochi* de Gorky (1941, New York, M. o. M. A.), elle sut résoudre le conflit caractéristique des œuvres de la première gé-

nération abstraite entre dessin et peinture en employant une technique d'application directe du pigment sur la toile. Ce procédé permet à la couleur de s'épancher « naturellement » sur la toile, de s'y « dessiner » et de mettre en valeur l'existence même de celle-ci. Connu sous le nom de soaked ou de stained canvas, il fut, dès lors, adopté par des peintres tels que Morris Louis et Kenneth Noland qui, grâce à Clement Greenberg, devinrent familiers de l'oeuvre de Frankenthaler dès 1953.

Les empreintes de couleur prirent dans les tableaux une importance de plus en plus grande, faisant passer au second plan les aspects narratifs ou anecdotiques de la toile :

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

289

Jacob's Ladder (1957, New York, M. o. M. A. ; Mauve District, 1966, id.).

Depuis les années soixante, obéissant à la même exigence, Frankenthaler a utilisé successivement des formes plus denses et maîtrisées, des effets de fluidité d'une couleur unique ou le blanc de la toile en réserve, repoussant la couleur sur les bords de la toile. En 1975, elle a fait une série de peintures sur céramique, aux tons délicats. Modulant de grandes plages de couleurs, Frankenthaler continue de disposer sur ses toiles des combinaisons de signes calligraphiques, taches, traits, parfois empâtements et de longs plans de couleurs fluides (Salomé, 1978, Vienne, M. A. M.), l'oeuvre étant parfois inspirée par les maîtres classiques (Portrait de Marghareta Trip, 1980, d'après Rembrandt).

L'artiste est bien représentée dans les collections américaines (New York, M. o. M. A. et Whitney Museum ; Washington, Hirshhorn et N. G. ; Los Angeles, County M. A.). Sa peinture est régulièrement présentée à New York (gal. André Emmerich), où son oeuvre graphique a été exposé en 1984 (Guggenheim Museum). Une rétrospective a eu lieu en 1989-1990 (New York, Fort Worth, Detroit, Los Angeles).

FRÉDÉRIC Léon Henri Marie, peintre belge (Bruxelles 1856 - id 1940).

Élève de Portaels à l'Académie de Bruxelles, il fit un voyage d'étude en Italie en 1878, exposa la même année au Salon de Bruxelles, puis au cercle d'art l'Essor. En 1883, il découvrit l'Ardenne et s'inspira de son terroir dans

les compositions d'un réalisme très objectif, bientôt pénétré d'intentions symboliques (les Marchands de craie, 1882 ; les Âges du paysan, 1887, Bruxelles, M. R. B. A.) ; le symbolisme l'emporte dans son oeuvre entre 1890 et 1900, sous l'influence notamment des préraphaélites, auxquels l'artiste s'apparente par la précision du style, le coloris froid, mis au service de l'allégorie (la Pensée qui s'éveille, 1891 ; les Quatre saisons, 1893-1894, Philadelphie, Museum of Art). Frédéric aima la disposition en triptyque : le Ruisseau, le torrent, l'eau dormante (dédié à Beethoven, 1897-1900, Bruxelles, M. R. B. A.) accumule dans les eaux des corps d'enfants pâle-mêle, sommeillant ou qu'une sensualité spontanée anime, dans un étrange effet pré-surréaliste. Frédéric est bien représenté au M. R. B. A. de Bruxelles. Le musée d'Orsay à Paris conserve 2 triptyques de lui : l'Âge d'or et les Âges de l'ouvrier (1895-1897). On doit aussi à l'artiste des paysages ardennais d'un sentiment plus simple.

FRÉMINET Martin, peintre français

(Paris 1567 - id. 1619).

Élève de son père, Médéric (artiste médiocre, selon Félibien), il partit pour l'Italie v. 1587-1588. À Rome, il se lia avec le Cavalier d'Arpin, étudia Caravage et surtout Michel-Ange. Après être passé par Venise v. 1596, il se rendit à Turin pour se mettre au service du duc de Savoie v. 1592-1602. En 1603, de retour en France, il fut nommé peintre et valet de chambre du roi en remplacement de P. Dumoustier. En 1608, il fut payé pour les projets et les peintures déjà faites à la chapelle de la Trinité à Fontai-

nebleau, décoration à laquelle il semble avoir travaillé jusqu'à sa mort. Il s'était marié en 1617 avec Françoise Dhoey, veuve d'Ambroise Dubois. Si le Saint Sébastien peint par lui pour l'église Saint-Josse avant son départ pour l'Italie semble avoir disparu, on peut, cependant, comprendre le style de l'artiste à cette époque grâce à des gravures de son ami Philippe Thomassin, qu'il connut à Rome (Sainte Famille, 1589 ; Annonciation, 1591 ; Flagellation ; Saint Sébastien ; Baptême du Christ, 1592). En revanche, on ignore tout des portraits et des compositions (un Saint Martin) qu'il peignit pour le duc de Savoie.

À Fontainebleau, Fréminet donna entièrement les plans de la décoration de la chapelle de la Trinité (dessins pour les sculptures ; 2 projets pour le maître-autel, musée de Darmstadt et Louvre ; un seul dessin connu pour une fresque, Dieu ordonne à Noé d'entrer

dans l'arche avec les animaux, Oslo, Ng). La décoration comprend, au plafond, dans de larges cadres de stuc, 5 grands sujets et 14 ovales (4 Éléments, 10 Vertus) et, de chaque côté de la nef, dans des formats rectangulaires, 5 Rois d'Israël ou de Judas et 20 grisailles (10 Prophètes et 10 Patriarches) ; les 14 scènes de la Vie du Christ, autrefois entre les fenêtres, ont disparu (dégradées déjà au XVIIIe s., remplacées par des compositions ovales sous Louis XVI). Six esquisses peintes pour ses scènes ont été retrouvées au Louvre. L'iconographie de cet extraordinaire ensemble du maniérisme tardif paraît, d'après des recherches récentes, refléter l'influence des frères jésuites Coton et Richeôme. Thomassin grave un Christ avec des instruments de la Passion, en 1615, année où Fréminet est décoré de la rare distinction de l'ordre de Saint-Michel. On attribue à Fréminet de rares peintures (Quatre Évangélistes et Quatre Pères de l'Église, musée d'Orléans ; Adoration des Bergers, musée de Gap) et quelques dessins d'après des inscriptions anciennes (Jupiter et Sémélé, Paris, B. N. ; Jeune Homme assis, Albertina ; Prophète, musée de Darmstadt). Alliant la culture italienne aux influences bellifontaines, Fréminet a réalisé dans la chapelle de la Trinité une des grandes décorations religieuses de son temps. Sa personnalité violente annonce le baroque.

Son fils Louis (1616-1651), écuyer, gentilhomme servant le roi, peintre, devint, avec son demi-frère Jehan I Dubois, garde des Peintures de la chapelle de la Trinité. On lui attribuait autrefois la série des tableaux d'Orléans, aujourd'hui donnée à son père.

FRESQUE.

Peinture murale exécutée à l'aide de pigments d'origine minérale (terres argileuses, silicates) résistant à la chaux et détremés à l'eau, appliqués avec des brosses, dures ou souples, sur un support constitué par une couche de mortier frais (dont la surface peut être lisse ou grenue), composé de sable et de chaux éteinte.

Sous l'action de l'air, l'hydrate de carbone soluble exsudé par le mortier se transforme en une croûte transparente de carbonate de chaux insoluble, ou calcin, qui fixe et protège les pigments. Far suite d'un abus de langage,

le mot fresque est trop souvent devenu synonyme de toute peinture murale d'une certaine dimension.

LES TECHNIQUES. La technique de la vraie fresque dite « à l'italienne », ou buon fresco,

qui exige un travail rapide et précis, n'est réellement mentionnée pour la première fois que dans le traité de Cennino Cennini *Il Libro dell'arte*, daté de 1437 et qui rappelle les pratiques antérieures, également évoquées dans un recueil byzantin dit *Livre du mont Athos*, rédigé plus tardivement encore (XVIIIe s.), mais répétant des recettes ancestralement établies.

Cennino Cennini distingue la fresque proprement dite, ou application de pigments dilués à l'eau sur enduit frais, de la technique dite *a secco* (mentionnée dans d'autres traités – du moine Théophile ou de Jehan le Bègue), sur enduit sec, les pigments étant alors enrobés dans un liant de nature différente (à l'oeuf : peinture dite *a tempera* ; à l'huile ; ou encore à la colle, à la gomme ; ou même avec de l'eau de chaux, surtout pour les couleurs de « première couche »). Mais, en fait, le peintre termine *a secco* pour de nombreuses retouches et pour certaines couleurs, comme le bleu. Il existe une autre technique, dite *a mezzo fresco*, qui emprunte aux deux techniques précédentes : elle consiste à appliquer la couche picturale sur un mortier encore humide ou réhumidifié, de sorte que cette couche ne pénètre que superficiellement. Le *fresco secco* désigne une peinture à l'eau de chaux sur un mortier qui a pris, mais qui a été lessivé et humecté de chaux éteinte (pas plus de 4 p. 100) additionnée de sable de rivière ; le nombre de teintes peut y être augmenté par l'adjonction de caséine ; cette peinture à la colle ou à la caséine est très proche du *secco*. Utilisée dès l'Antiquité, elle était fréquente au Moyen Âge. Il faut mettre à part la technique antique du *stucco lustra*, ou stuc brillant (employé souvent pour représenter des colonnes de marbre), où l'utilisation de la poussière de marbre mêlée à la chaux de l'enduit se rapproche de la technique de la fresque. Après l'exécution *a fresco*, on lissait énergiquement la surface peinte à la truelle ; parfois on étendait à l'aide d'une brosse une solution saponifiée contenant de la cire ; on procédait également à un polissage. Le travail était parfois complété par un vernissage et un lustrage superficiel à la cire (procédé utilisé par les Romains et les Byzantins, et que Giotto n'ignorait pas). Selon les cas, le nombre de couches d'enduit et de crépi (mortier de tuileaux broyés) a pu dépasser 3 et aller même jusqu'à 7 ! Les peintures *a fresco* gardent leur couleur d'origine. Les pigments pris dans la texture cristalline ne s'abîment que sous les seules actions de l'humidité et des substances chimiques en suspension dans l'air, à condition, toutefois, que le mur de base soit parfaitement sain et exempt de salpêtre. La fresque fut la technique de peinture murale la plus appréciée en Italie du XIIe au XVe s., bien

qu'elle ait pu sembler, au début, un parent pauvre de la mosaïque.

LES INCONVÉNIENTS DE LA FRESQUE.

L'exécution de la vraie fresque demeure difficile : ce qui, sans doute, a suscité une préférence en faveur d'autres techniques de peinture.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

290

ture murale, surtout quand les fresquistes se sont laissé influencer par une conception des formes relevant des techniques à l'huile, où les « repentirs » sont fréquents.

En effet, le peintre qui travaille sur un enduit humide ne peut apporter de modifications à son projet, ni juger exactement du ton de ses pigments. « Quand un mur est mouillé, les couleurs que l'on y voit ne sont pas celles qui apparaissent lorsque le mur est sec », écrivait au XVII^e s. Giorgio Vasari. La couleur des pigments se modifie en séchant, la luminosité des couleurs est augmentée par la présence des cristaux du mortier ; d'où la nécessité d'avoir une « palette de tons » séchés comme guide, au moins dans les débuts. Comparées à celles des autres techniques de peinture murale, les étapes de la réalisation d'une fresque sont des plus complexes et obligent à un travail continu avec « raccords » parfaits, lors de la division en « journées » (de 3 à 4 m² par personne).

LA RÉALISATION DE LA FRESQUE. La description donnée par Cennino Cennini dans le chapitre LXVII de son traité est devenue classique. Le peintre recouvre la maçonnerie d'une ou deux couches : d'abord un crépi assez rugueux (2 parties de gros sable [de rivière] pour 1 de chaux éteinte, en général), appelé arriccio ou arricciato (mortier sec) ; la rugosité recherchée doit permettre l'adhésion de la couche de l'enduit final. Il esquisse au fusain les grands traits de sa composition (qu'il a auparavant délimitée en « battant » contre l'arriccio une corde trempée dans du rouge et tendue le long du mur, opération qui, pour les compositions complexes, peut être répétée plusieurs fois, verticalement et horizontalement). Cette première esquisse est ensuite reprise à l'aide d'un « petit pinceau pointu » et d'un « peu d'ocre sans tempera », et tout à fait liquide. Ce dessin préparatoire à l'ocre est généralement renforcé au moyen d'un pigment rouge, dit « sinopia » ou « sinopie ». Une fois terminée, la sinopia (on désigne alors sous ce nom le dessin même

exécuté à l'aide de ce pigment) est progressivement cachée sous un second enduit de chaux, appelé intonaco, finement granulé (sable plus fin), mince – dont nous savons qu'il contenait davantage de chaux (en proportion inverse), même si Cennini ne nous le dit pas. « Il doit être pas trop mince et parfaitement égal », écrit Cennino Cennini. La surface recouverte correspond à une partie de la composition susceptible d'être achevée le jour même où elle est entreprise à partir d'un deuxième dessin « de morceau », la correspondance de ces détails étant assurée par le dessin d'ensemble de la sinopia.

Il est possible, lorsqu'on analyse une fresque, de retrouver et de délimiter, l'une après l'autre, les différentes journées de travail (giornate) grâce aux raccords des enduits successifs, qui vont de haut en bas et se recouvrent très légèrement les uns les autres, en épousant parfois le contour d'une figure ou de toute autre forme, pour éviter des effets de fissuration, pénibles à l'oeil.

Lorsque la fresque est finie, la sinopia a complètement disparu sous l'intonaco. En procédant au détachement des fresques (procédé

du stacco ou détachement de l'intonaco), on a retrouvé un certain nombre de sinopie de grande qualité distribuées dans le temps entre le XIII^e et le XVI^e s., telle celle de l'Annonciation d'Ambrogio Lorenzetti à l'Oratoire de S. Galgano de Montesiepi (Sienne). Citons aussi les sinopie de la Légende de la Croix de Masolino da Panicale à Empoli (S. Agostino), celle de la Madone des bénédictions de Fra Angelico à S. Domenico di Fiesole (couvent de S. Domenico), celles du Campo Santo de Pise. Mais bien d'autres sinopie ont été repérées à travers l'Italie ou au palais des Papes d'Avignon. Ces sinopie permettaient à l'artiste d'avoir une idée d'ensemble de son travail – « à l'échelle » – et parfois aux commanditaires de vérifier, avant l'exécution définitive, si le projet du peintre était conforme à leur goût. Les anciens fresquistes se donnaient sept heures – selon les saisons – comme temps utile pour réaliser leur fragment de fresque sur l'intonaco frais ; il leur fallait de l'habileté pour reporter le dessin sur l'enduit frais et étendre les couches picturales et les glacis du dernier instant. Ils considéraient la septième heure comme la moins favorable. Quoi qu'il en soit, la progression des séances de travail variait selon la complexité des sujets traités, l'adresse du peintre et la qualité de l'équipe travaillant à l'ensemble, la plupart du temps.

Cennino Cennini a donné des indications précises sur la manière de peindre les figures, les draperies et les visages : un mélange de diverses teintes à base d'ocrés, de blanc et de noir pour ébaucher, une teinte verte pour les ombres (verdaccio), du rose mêlé à du blanc pour colorer les pommettes et les lèvres, trois teintes différentes pour les chairs, parfois des hachures blanches, noires, rouges pour souligner les lumières et les parties sombres. Le travail de retouche final, réprouvé plus tard par Vasari, s'exécutait, selon lui, à l'aide de deux sortes de tempera : l'une à l'oeuf entier additionné de lait de figuier, l'autre au jaune d'oeuf seul. Ces retouches exécutées a secco ont presque toutes disparu : les quatre petites fresques des Vertus, en excellent état de conservation, exécutées par Alesso d'Andrea dans une fenêtre du dôme de Pistoia, demeurent une exception.

Le buon fresco a été très apprécié de Cimabue à Michel-Ange, et, au milieu du XVI^e s., Giorgio Vasari en faisait l'apologie : « De tous les genres auxquels les peintres s'adonnent, la peinture murale est la plus magistrale, et la plus belle, car elle consiste à faire à la perfection en une seule journée ce que l'on peut dans d'autres genres retoucher commodément » (ce qui était conforme aux ambitions de la doctrine du far' presto, à l'honneur à l'époque maniériste).

ÉVOLUTIONS TECHNIQUES. Deux changements interviennent dans la technique de la fresque autour de 1450 : l'un concernant la nature de la peinture, l'autre le dessin préparatoire. En Toscane, on accorda davantage d'importance aux techniques antérieures de la peinture a secco, courante avant Cimabue, ou de la peinture a mezzo fresco, qui nécessitait un enduit légèrement granuleux, les pigments adhérant davantage, dans ces techniques mixtes, à une surface irrégulière. Vasari préci-

sait qu'il fallait, en ce cas, « rendre rugueux » l'enduit. Remarquons, toutefois, qu'il s'agit là de variantes techniques dont on peut suivre l'histoire régionale dans différentes parties de l'Italie. Ainsi, dans la région vénitienne, l'enduit final granuleux – pastellone – permettait une meilleure pénétration de la peinture, à la limite de l'arriccio parfois : sans doute pour obtenir une meilleure résistance aux détériorations dues à l'air salin.

Au milieu du XVII^e s., le père Ignazio Pozzo, dans son supplément au second volume de sa Prospettiva dei pittori e architetti, publié en 1700, indique pour la peinture a mezzo fresco de rendre rugueux l'intonaco « afin que les couleurs s'agglutinent plus facilement aux

grains de sable fin ». Puis il précise « qu'il faut suivre cette pratique pour les oeuvres de grand format, destinées à être vues de loin, mais que si on l'emploie dans des oeuvres destinées à être vues de près pour que la peinture n'apparaisse pas trop grossière, il faut appliquer une feuille de papier, et, avec la truelle, aplatir légèrement les proéminences excessives ». Ces directives ont été suivies par les peintres du XVIIIe s., et les grandes décorations murales de Tiepolo s'y conforment en tout point.

Ces techniques permettaient de gagner du temps. Piero della Francesca lui-même, au XVe s., fut un des peintres les plus libres à l'égard du procédé de buon fresco, peignant a secco, d'une part, pour faire face avec aisance à son très vaste programme et, d'autre part, pour pouvoir utiliser des liants organiques et des pigments tels que le vermillon, l'orpiment et le résinate de cuivre, qui ne pouvaient être appliqués que sur un enduit sec. Son travail correspond également à des tranches journalières, qui se distinguent nettement dans la Vision de Constantin d'Arezzo : très régulières, elles recouvrent la hauteur du mur correspondant à l'échafaudage édifié chaque jour ; ces zones d'enduit, réparties en bandes horizontales parallèles, de dimensions égales, s'appellent des pontate (de ponteggio, échafaudage). Pour conserver la fraîcheur de son enduit au cours de son travail, Piero della Francesca avait recours à des linges humides.

Par ailleurs, le procédé de la sinopia, courant jusque v. 1440, tend, semble-t-il, à perdre peu à peu de l'importance ; peut-être à cause de l'usage d'enduits secs, mais sans doute aussi à cause de l'ampleur des programmes, de modifications dans l'esprit de la composition et du dessin. De plus en plus, les dessins furent tracés – aux dimensions mêmes des fresques à réaliser – sur du papier ou de la toile et reportés sur l'intonaco des murs selon une méthode déjà employée, dite du spolvero, surtout à partir du moment où l'on disposa davantage de papier (et de calques, faits de papiers huilés). Ce report se faisait en perforant les lignes du dessin avec une épingle ou une pointe d'os et en tamponnant le long de ces lignes perforées un sachet en toile, à fibres très lâches, rempli de charbon de bois ou de sinopia. Cette opération a permis l'exécution de formes plus complexes et plus individualisées. On peut apercevoir des spolveri sur les oeuvres d'Uccello, de Piero della Francesca et

de Castagno, dont, pourtant, on connaît les sinopie également, comme la gravure du dessin final des architectures.

En effet, à la méthode du *spolvero* s'ajouta de plus en plus celle de l'impression. Le dessin fut reporté sur un « carton » (papier) assez mince, que l'on appliquait sur la surface du mur humide et que l'on « imprimait » avec un stylet en suivant les lignes du dessin. Celui-ci, jour après jour, était gravé dans l'enduit frais. Vasari décrit ce procédé : « Quand les cartons s'emploient pour une fresque ou pour une peinture murale, chaque jour on découpe un morceau que l'on applique fortement sur le mur, qui doit être enduit de frais et nettoyé parfaitement. On place ce morceau de carton là où la figure devra être exécutée et l'on contremarque (c'est-à-dire que l'on pratique des points de repère pour faire jouxter à la perfection les différents morceaux) afin que le jour suivant, quand on voudra placer un autre morceau, on puisse reconnaître l'emplacement exact et qu'il ne puisse se produire une erreur. Ensuite, pour marquer les contours du morceau même, on gravera avec un poinçon le revêtement de chaux, laquelle, étant fraîche, subira la pression du papier et en restera marquée. » Mais l'usage de la sinopia, malgré la pratique du *spolvero* et du carton, est resté encore fréquent au XVI^e s., puisque son but était de donner un guide à l'ensemble de la fresque. Ainsi, des sinopie tardives ont été mises au jour sous les peintures murales de Corrège, de Pontormo ou d'Alessandro Allori.

Ce ne sont cependant ni le *spolvero* ni le carton, déjà connus, quoique peu utilisés par les peintres du XVe s., qui constituent les seuls procédés d'organisation des formes lors de l'exécution des fresques. On rencontre aussi l'utilisation du quadrillage (*rete*, treillis) : celui-ci a été assimilé au *velo* d'Alberti, qui, dans son traité sur la peinture, prétendait en être l'inventeur. Il permettait de pratiquer des agrandissements. Un quadrillage gravé dans l'enduit a été découvert sous la figure de la Vierge de la fresque de la Trinité peinte par Masaccio à S. Maria Novella, et l'on a pu constater qu'il était plus resserré pour le visage que pour la robe, pour des raisons de mensurations. Cette découverte permet de penser que le procédé du quadrillage était connu dès avant la première Renaissance, antérieurement aux études de Brunelleschi. Le *velo* d'Alberti, issu de la pratique du quadrillage, était « un tissu assez lâche mais mince, teint au gré de cha-

cun, divisé au moyen de fils parallèles de la grosseur voulue ». Ces fils se croisaient, formant un quadrillage, et ils étaient interposés « entre l'oeil et la chose à voir » de telle sorte que chaque partie de celle-ci prenait place dans un carré et qu'il était possible ainsi de la reporter sur le papier et de l'agrandir après. La « mise au carreau » véritable (agrandissement obtenu par un rapport établi entre quadrillages de grandeur différente se rapportant à un même ensemble), qui remonte à l'Antiquité, permettait de passer d'une petite

esquisse à une grande surface et de travailler plus directement sur la surface à décorer.

Le buon fresco s'est beaucoup répandu en Europe, vers la fin du XIII^e s., après une période d'oubli assez longue : son utilisation semble avoir coïncidé à Rome avec la remise en état des peintures murales paléochrétiennes (peinture de Saint-Paul-hors-les-Murs et du Vieux-Saint-Pierre). Si cette réapparition se transforma en vogue aux XIV^e, XV^e et XVI^e s., la plupart des peintres continuèrent à utiliser néanmoins, indifféremment, les techniques du secco et du mezzo-secco : on trouve beaucoup de buon fresco dans les oeuvres de Giotto, de Masaccio, de Ghirlandaio, d'Andrea del Sarto, de Corrège et de Michel-Ange ; rares sont cependant les fresques que ceux-ci ont traitées en totalité selon cette technique : presque toutes ont été achevées à secco, et même avec des retouches à l'huile.

Le buon fresco était-il vraiment pratiqué dans l'Antiquité ? Pline et Vitruve permettent de supposer que les Anciens connaissaient cette technique, mais qu'ils introduisaient déjà dans celle-ci les mêmes variantes qu'on devait retrouver plus tard. Dès le III^e millénaire, la Crète minoenne en connaissait déjà les procédés. À Cnossos, on a retrouvé des enduits de chaux peints, comme sur les murs des maisons de Théra, ensevelies sous les cendres des éruptions volcaniques ; de même, plus tard, en Argolide, à Tirynthe, à Mycènes. Certaines variantes de la fresque ont été signalées également à Tell Barsip en Mésopotamie (VIII^e et VII^e s. av. J.-C.), en Inde et en Haute-Syrie. Mais, selon certains auteurs, la pellicule de chaux qui recouvre ces peintures serait peut-être attribuable à des transformations chimiques survenues à la suite d'un ensevelissement sous terre prolongé ou encore à l'utilisation par les peintres d'eau de chaux comme fixatif.

Plus répandue est la technique du fresco secco. On la rencontre en Égypte ancienne,

en Inde. L'Extrême-Orient utilise des enduits avec de la paille de riz. De même, à Byzance, ils seront fabriqués avec de la paille finement hachée et de l'étaupe pour faciliter leur solidification et leur « respiration », conformément à une tradition qui durera plusieurs siècles, car le procédé a été appliqué en Europe orientale jusqu'à sur les murs extérieurs des églises.

En Europe occidentale, depuis l'invention des nouvelles peintures à résines synthétiques, très résistantes et pouvant s'allier aux ciments et aux bétons, la technique de la fresque a beaucoup perdu de son intérêt à cause de sa fragilité relative et de la nécessité d'user de mortiers sur le mur. Elle a toutefois donné de très beaux résultats au Mexique avant le développement des nouvelles techniques, moins fragiles, semble-t-il.

En effet, dans la peinture alla fresca, la couche picturale, plus résistante que celle du procédé a secco, peut s'endommager et s'écailler lorsque l'humidité agit directement sur l'enduit soit par capillarité, soit par l'intermédiaire de l'air. L'intonaco attaqué perd de sa cohésion, se décolle ou se pulvérise en surface. Dans ce cas, il convient d'opérer un

détachement soit de l'intonaco (stacco), soit de la seule couche picturale (strappo).

FREUD Lucian, sculpteur et peintre

britannique d'origine allemande

(Berlin 1922).

Petit-fils de Sigmund Freud, il vit à Berlin jusqu'en 1933, date à laquelle ses parents s'établissent en Angleterre. Il fait ses études de sculpture à l'École des arts et métiers de Londres, mais n'exerce que plus tard. Il commence à peindre à la veille de la Seconde Guerre mondiale, en adoptant dès le début un style sévère et délibérément réaliste (Portrait de Francis Bacon, 1952, Londres, Tate Gal.). Dès le début de sa carrière, son oeuvre est marqué par le caractère glacé et méticuleux de la Neue Sachlichkeit allemande et aussi par le surréalisme, très présent à Londres dans ces années (le Salon du peintre, 1943). Privilégiant la linéarité des traits et la planéité de la lumière, Freud crée des portraits sobres et rigoureux (série des portraits de Kathleen Garnan, sa première femme : la Jeune Femme aux roses, 1947-1948, The British Council).

Utilisant au cours des années cinquante les jeux de clair-obscur (la Jeune Femme au chien

blanc, 1951-1952), ce travail d'un « Ingres de l'existentialisme » (Herbert Read) se modifie vers 1958-1959 pour rechercher dans une volumétrie accentuée le relief des visages et la texture de la peau (Femme qui sourit, 1958-1959). Le rendu des visages et le traitement vigoureux de la peau humaine dans de très nombreux nus (Jeune Femme nue et oeuf, 1980-1981) constituent l'essentiel de l'oeuvre de l'artiste, hormis quelques paysages et natures mortes. Depuis le début des années quatre-vingt, Freud s'est surtout consacré au nu masculin, où la psychologie compte moins que la description crue des vicissitudes du corps, non sans une insistance sur les organes génitaux que l'on retrouve dans les nus féminins (Leigh Bowery assis, 1990).

Bien représenté dans les collections britanniques, l'oeuvre de Freud a été exposé en 1988 à Londres (Hayward Gal.) et Paris (M. N. A. M.). Une nouvelle exposition lui a été consacrée (Metropolitan Museum) en 1994.

FREUNDLICH Otto, peintre et sculpteur

allemand

(Stolp, Poméranie,auj. Stupsk, 1878 - en

déportation, camp de Lublin-Maïdanek, Pologne, 1943).

Presque toute sa carrière s'est déroulée en France. Après des études d'histoire de l'art (1903-1904) et un séjour à Florence (1905-1906), il fréquente l'École d'art de Lothar von Kunowski à Berlin (1907-1908). En 1909, il s'installe à Paris, au Bateau-Lavoir, où il rencontre Picasso, Braque, Juan Gris, Max Jacob. Entre 1910 et 1913, il expose à Paris (gal. Clovis Sagot), à Berlin (Nouvelle Sécession, premier Salon d'automne allemand) et à Cologne (Sonderbund). Il rentre en Allemagne en 1914 à la déclaration de guerre. Il collabore à la revue Die Aktion et devient membre du November-groupe en 1918. Il est à cette époque proche de l'abstraction du Blaue Reiter (la Mère, 1921) mais aussi de l'expressionnisme. Il participe

downloadModeText.vue.download 293 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

292

au dadaïsme à Cologne, puis se rapproche du groupe des artistes progressistes (die Progressiven) et publie dans la revue a bis z. À son retour à Paris en 1924, il met au point une expression personnelle, fondée sur l'abstrac-

tion, où la couleur et la forme s'apparentent à l'art de la mosaïque (Grün-Rot, 1939, Cologne, Museum Ludwig) et qui n'est pas si éloignée de l'art de Robert Delaunay. Il exécute des gravures sur bois et sur zinc, où dominent les contrastes de noir et blanc, des dessins très poussés à l'encre de Chine et des sculptures. Il participe à Cercle et carré puis, entre 1932 et 1935, il est un des membres les plus actifs du groupe Abstraction-Création.

En 1938, la gal. Jeanne Bucher organisa une exposition pour son soixantième anniversaire. La guerre de 1939 mit malheureusement fin à l'activité de Freundlich, qui fut arrêté en février 1943, interné à Drancy, puis envoyé en déportation, où il mourut. L'essentiel de son oeuvre, qui était resté dans son atelier de Paris, a été donné au musée de Pontoise en 1969 avec celle de sa compagne, Jeanne Kosnick-Kloss. L'artiste est également représenté à Paris (M. N. A. M.) et au musée de Saint-Étienne. Une exposition lui a été consacrée (musée de Rochechouart) en 1988.

FRIEDRICH Caspar David,

peintre allemand

(Greifswald 1774 - Dresde 1840).

Après avoir fait ses études de 1794 à 1798 à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, où il connaît les oeuvres d'Abildgaard, Friedrich s'installe à Dresde en 1798. Il y fréquente le poète Ludwig Tieck et les peintres Carus, Runge, Kersting et Dahl. Avec ses grands dessins à la sépia, d'une technique précise, représentant surtout des sites de l'île de Rügen, il remporte ses premiers succès (musée de Hambourg ; Albertina ; musée de Weimar). Ses profondes réflexions sur la nature, une observation scrupuleuse de la réalité lui permettent de trouver son originalité propre dans le domaine de la peinture. Il retourne à différentes reprises dans sa région natale, où il se lie avec Runge, en 1801, 1802 et 1806, et crée à ce contact un style de paysage – toujours composé – qui lui est personnel (Brume, 1806, Vienne, K. M. ; Dolmen dans la neige, Dresde, Gg). Dans la Croix sur la montagne dit Retable de Tetschen (1807-1808, id.), il recourt au paysage pour traduire son émotion religieuse. Le Moine au bord de la mer (1809, Berlin, Charlottenburg) est l'expression la plus parfaite de sa conception transcendante du paysage. L'Abbaye dans un bois (1809, id.) et le Matin dans le Riesengebirge (1811, id.) comptent parmi les oeuvres les plus marquantes de cette période. De nouveaux voyages sur les bords de la Baltique en 1809, puis en

1810 dans le Riesengebirge et dans le Harz en 1811 enrichissent son répertoire de motifs (l'Arc-en-ciel, 1808, Essen, Folkwang Museum ; le Paysage du Riesengebirge, Moscou, musée Pouchkine).

Par la suite, sa recherche de l'universalité limite l'expression de sa fantaisie et de son langage formel. Mais on constate une nouvelle évolution à la suite de deux voyages sur les

bords de la Baltique en 1815 et 1818 (la Croix sur le rivage, id. ; Navires au port, Potsdam, Sans-Souci). Il s'inspire plus étroitement de la nature et choisit des motifs idylliques ; son coloris s'intensifie. À partir de 1820, il exécute, en même temps que des paysages de bord de mer, quelques compositions de haute montagne, tels le Watzmann (1824, musées de Berlin) et Haute Montagne (détruit ; autref. à Berlin, N. G.). Friedrich a également peint des vues de la Mer polaire, dont une seule (la Mer de glace, 1823, Hambourg, Kunsthalle) nous est parvenue.

À partir de 1825, les paysages mélancoliques reprennent une importance dominante dans sa production. Son écriture devient plus souple et son coloris saturé. En 1835, il eut une attaque d'apoplexie à la suite de laquelle il ne produisit plus que des dessins.

Chez Friedrich, la conception de la nature n'est soumise ni à la description littérale ni à l'idéalisation de la réalité vivante. Les motifs naturalistes sont considérés comme les hiéroglyphes d'une révélation divine. Un certain nombre d'éléments (la ruine, l'arbre, la roche brisée) transfigurent le paysage et lui donnent une portée symbolique. Ils relèvent peu du répertoire traditionnel. La prédilection de l'artiste pour les scènes de lever ou de tombée du jour, de forêts envahies par la brume montre une fascination pour les thèmes du dévoilement et de la révélation. Les formes qui émergent de ruines fictives dans les brumes épaisses manifestent une réalité autre : l'avènement d'une humanité nouvelle au milieu des débris d'un univers ancien. Le paysage offre souvent un premier plan plongé dans les ténèbres : des figures de dos, fréquentes dans les tableaux de Friedrich, contribuent à inclure le spectateur dans l'univers du tableau : promeneur un instant arrêté dans son errance, il contemple et cherche une nouvelle image du monde (Le Voyageur devant la mer de nuages, 1818, Hambourg, Kunsthalle ; Deux Hommes regardant la lune, Dresde, Gg ; Sur le voilier, 1818, Ermitage). La tension permanente entre réalisme et poésie semble parfois faire éclater

l'image même (la Mer de glace, l'Arc-en-ciel).

Les paysages de Friedrich, d'une haute spiritualité et d'une si riche sensibilité, furent appréciés du public dès les débuts du XIXe s. ; le Retable de Tetschen, cependant, et le Moine au bord de la mer rencontrèrent une vive opposition. La notoriété du peintre atteignit son apogée en 1810, lorsque la maison de Prusse fit l'acquisition de certaines de ses oeuvres. En 1816, il fut nommé membre de l'Académie de Dresde, et en 1824 professeur extraordinaire. En 1834, il reçut la visite du sculpteur français David d'Angers. Cependant, à l'exception de Carus, Bleichen et Dahl, Friedrich eut peu d'influence sur ses contemporains. Sa conception symbolique de l'art ne pouvait s'accorder avec le prosaïsme de l'époque Biedermeier. Redécouvert au début du XXe s., il apparaît aujourd'hui comme le plus grand peintre allemand du XIXe siècle. Il est représenté dans la plupart des musées allemands, surtout à Berlin, Dresde et Hambourg, ainsi qu'à Brème, Essen, Karlsruhe, Hanovre, Leipzig (les Âges de la vie,

1835), Kiel, Cologne et Munich. On peut aussi voir certaines de ses oeuvres à Vienne, à Leningrad, à Moscou, à Winterthur, à Oslo, à Prague ainsi qu'à la N. G. de Londres et au Louvre (l'Arbre aux corbeaux et un beau dessin, l'Allégorie de la musique profane, acquis en 1989).

FRIESZ Henri Achille Émile Othon,

peintre français

(Le Havre 1879 - Paris 1949).

Élève à l'école des beaux-arts du Havre, il s'y lia d'amitié avec Raoul Dufy. Charles Lhullier, leur professeur, qui fut également celui de Braque, était l'ami de Jongkind. En 1897, Othon Friesz obtient une bourse pour continuer ses études à Paris ; il est admis au Beaux-Arts, dans l'atelier de Bonnat, où Dufy le rejoindra bientôt. Ils exécutent tous deux des copies au Louvre et s'engouent pour l'art des impressionnistes, vus à la gal. Durand-Ruel. Dans le vestibule commun aux ateliers de Bonnat et de Gustave Moreau, ils font la connaissance de Matisse, de Rouault et de Marquet, tandis que Vlaminck et Derain travaillent à Chatou. De leur rencontre au Salon des indépendants, puis au Salon d'automne va naître le fauvisme. Friesz a d'abord peint sous l'influence de Pissarro et de Guillaumin, puis s'est consacré particulièrement au cours de l'été 1907, en compagnie de Braque, à La Ciotat et à l'Estaque, à des orchestrations de couleurs pures (La Ciotat, 1907, Paris, M. N. A. M.). Il fut l'un des premiers à s'inspirer ensuite de

Cézanne non seulement pour la couleur, mais aussi pour la forme, précisée afin d'être intégrée à des compositions rythmiques, ce qui le conduisit, selon André Salmon, « jusqu'au seuil du cubisme », seuil qu'il ne franchit jamais. Cette interprétation de la forme cézannienne se marque particulièrement dans de grandes compositions rythmiques comme le Travail à l'automne, 1907-1908, ou dans une série de toiles consacrées au cirque Médrano. Au palais de Chaillot, il a partagé avec Raoul Dufy la commande, en 1937, de grandes peintures murales sur le thème de la Seine (De la source à Paris, par Othon Friesz ; De Paris à l'estuaire, par Dufy).

En 1979, les musées de La Rochelle et de La Roche-sur-Yon lui ont consacré une rétrospective. Il est représenté dans de nombreux musées français (la Guerre, 1915, Grenoble ; Le Havre ; Saint-Tropez) et étrangers (Moscou ; Berlin ; Saint-Petersbourg ; New York, M. o. M. A.).

FRISE.

Composition dessinée, peinte ou sculptée, dont la forme, allongée, rappelle celle de la partie de l'entablement qui sépare, en architecture, l'architrave de la corniche. Toutes les compositions dont la longueur excède de beaucoup la hauteur sont des frises. On appelle frises, dans le décor de théâtre, les bandes de toile qui figurent un plafond ou un ciel.

FRITH William Powell, peintre britannique (Aldfield, Yorkshire, 1819 - Londres 1909).

Formé à la Royal Academy, membre fondateur de la « Clique », il se spécialisa ensuite dans le genre littéraire et historique (Scene in the Paris

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

293

Shop, 1841, Londres, V.A.M. ; Dolly Varden, 1842, id.) avant de se retourner, à l'exemple des préraphaélites, vers des thèmes contemporains. Il peignit ainsi de grandes toiles panoramiques anecdotiques et pittoresques, qui obtinrent un énorme succès populaire que l'on n'avait pas connu à Londres depuis Wilkie : Ramsgate Sands (1854, coll. de la reine d'Angleterre), Derby Day (1856-1858, Londres, Tate Gal.), The Railway Station, Paddington (1862, Egham, Royal Holloway College). Frith sut continuer dans cette veine, mêlant à sa description de la

société victorienne un sentiment moralisateur qui fait de lui un des représentants typiques de cette époque (le Salon d'or, Homburg, 1871, Providence, Rhode Island School of Design). La position de Frith demeura très forte jusqu'à sa mort (il fut ainsi soutenu par le célèbre marchand Gambart). Ses souvenirs permettent de bien connaître le monde artistique et la société de la période victorienne (My Autobiography and Reminiscences, 1887). Représentatif des « philistins », très réactionnaire en art, il pâtit aujourd'hui de son opposition aux préraphaélites, qui le détestaient. Mais il fut admiré par des artistes comme Sickert ou Whistler.

FROMANGER Gérard, peintre français

(Pontchartrain 1939).

Atteignant son style propre en 1965, date à laquelle (et jusqu'en 1976) il participe au Salon de la Jeune Peinture, Fromanger devient l'un des représentants de la figuration narrative qui constitue la tendance française du pop'art.

Son travail, fait de séries, traduit d'abord un souci de questionnement des jeux formels et structurels de la peinture comme de sa raison d'être (le Tableau en question, 1966 ; Paysages découpés, 1967). En 1968, les Sculptures soufflées en Altuglas coloré, présentées dans les rues de Paris, introduisent, par l'office de leur fonction ludique, à un contenu politique de plus en plus explicite. Les séries qui s'échelonnent entre 1971 et 1977 explorent l'actualité militante, mais aussi l'univers urbain, la psychologie de l'anonyme de la rue, avec comme outils la synthèse des plans à partir de la photographie et la déclinaison chromatique.

En 1979, la vidéo Portrait d'un tableau et la série Tout est allumé (réalisées pour l'exposition du Centre Pompidou) semblent marquer le retour à un questionnement du signe peint, attitude qui va s'accroissant après 1981 quand l'artiste se fixe en partie à Sienne. De nombreuses expositions et rétrospectives lui ont été consacrées, parmi lesquelles : M. A. M., 's-Hertogenbosch (Pays-Bas), 1975 ; Caen, mus. des Beaux-Arts, et Palazzo Pubblico, Sienne, 1983. Son travail récent comportant des œuvres monumentales (3 x 9 m) a été présenté (Paris, gal. R.-Xippas) en 1995.

FROMENT Nicolas, peintre français

(connu dans le midi de la France à partir de 1465 - Avignon 1483/1484).

Quoiqu'on l'ait longtemps cru d'origine méridionale, contrairement à la plupart des peintres

de l'« école d'Avignon », il était vraisemblablement originaire du Nord (Picardie ou Flandre française ?) : sa première oeuvre connue, le Triptyque

de la Résurrection de Lazare (Offices), fut exécutée en 1461 – c'est-à-dire avant son apparition dans les documents provençaux – pour Francesco Coppini de Prato, légat du pape en Flandre ; le style présente un mélange de traits flamands et de dureté de dessin et d'exécution, caractéristique de la peinture du Nord de la France. Fixé ensuite à Uzès, puis Avignon, il deviendra le représentant de l'école provençale le plus inféodé à l'esthétique flamande, chère au Roi René. Avec le Triptyque du Buisson ardent (cathédrale d'Aix-en-Provence), terminé en 1476 pour l'église des Grands Carmes d'Aix sur commande du Roi René, il reste soumis à l'influence des Pays-Bas dans la composition du retable comme dans les types ou le goût du réalisme ; mais, malgré certaine gaucherie de dessin, il tire de l'exemple provençal une leçon de monumentalité dans l'ordonnance et les personnages et d'énergique simplification dans la facture. On lui attribue une Légende de saint Mitre (cathédrale d'Aix-en-Provence) et un petit diptyque avec les portraits de René d'Anjou et Jeanne de Laval (Louvre).

FROTTAGE.

Procédé, mis au point en 1925 par Max Ernst, qui consiste à poser la feuille de papier sur la lame d'un plancher, ou sur toute autre matière, et à la froter à la mine de plomb pour en faire apparaître la texture par empreinte. « Me trouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de froter à la mine de plomb. (...) Ma curiosité éveillée et émerveillée, j'en vins à interroger indifféremment, en utilisant pour cela le même moyen, toutes sortes de matières pouvant se trouver dans mon champ visuel : des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d'une toile de sac, les coups de pinceau d'une peinture « moderne », un fil déroulé de bobine, etc. Mes yeux ont vu alors des têtes humaines, divers animaux, une bataille qui finit en baiser, des rochers, la mer et la pluie, des tremblements de terre... » Après la publication de ses premiers frottages sous la forme d'un portfolio intitulé Histoire naturelle (1926), Ernst en étend la technique à la peinture ; la

toile est alors posée sur des surfaces grenues et la couleur étalée au couteau. Il donne ainsi naissance, par exemple, aux toiles de la série des Forêts, où le frottage est souvent associé à une autre technique, celle du grattage.

FROTTIS.

Couche de peinture dense mais peu épaisse, appliquée irrégulièrement et rapidement avec une brosse à poils durs et à travers laquelle on perçoit encore le grain de la toile. Ce

terme est parfois utilisé comme synonyme d'« estampage ».

FRUEAUF (les), peintres autrichiens.

Rueland l'Ancien (? v. 1440 - Passau 1507). Il est le principal représentant de l'école de Salzbourg à la fin du XVe siècle. On suppose qu'il se forma à Passau dans l'atelier du Maître du Jugement dernier de Saint-Florian et qu'il fut plus tard l'aide de Konrad Laib à Salzbourg. On mentionne v. 1475 une oeuvre de jeunesse de sa main, le Retable de la Passion (avec 12 Scènes de la Passion, le Christ bénissant et la Vierge), peint pour Ratisbonne, caractérisé par ses scènes tourmentées d'un sentiment passionné (auj. au musée). En 1478, l'artiste est mentionné comme bourgeois de Salzbourg. En 1480, il demande le droit de bourgeoisie à Passau, où il achève les fresques de l'hôtel de ville. En 1484, il est appelé à Salzbourg pour discuter d'un grand retable qui devait orner le maître-autel de l'église paroissiale (auj. église des Franciscains), mais il n'obtint pas cette commande, qui fut confiée à Michael Pacher. Il voyage ensuite aux Pays-Bas. En 1487, il exécute des tableaux pour le retable du maître-autel de l'église des Augustins de Nuremberg. Peu de temps après, de nouveau à Salzbourg, il travaille à un grand retable qui comprend 2 volets avec 4 Scènes de la vie de la Vierge (Annonciation, Nativité, Adoration des mages et Assomption, 1490) au revers et 4 Scènes de la Passion (Jardin des Oliviers, Flagellation, Portement de croix et Calvaire, 1491, Vienne, Österr. Gal.) à la face antérieure. Le style tardif de Frueauf est inspiré de celui des peintres des Pays-Bas (et particulièrement du Maître de Flémalle). On y décèle aussi des influences franco-niennes, notamment celle de Veit Stoss. De cette époque date également le beau Portrait d'un jeune homme (identifié avec Jost Seyfried, v. 1500, Vienne, Österr. Gal.). Le Retable de la Vierge est considéré comme le dernier ouvrage sorti de l'atelier de l'ar-

tiste ; ses panneaux sont dispersés entre les musées de Budapest (Annonciation), de Cambridge, Mass. (Fogg Art Museum) [Visitation], de Herzogenburg (Présentation de la Vierge au Temple), de Saint-Florian (Mort) et de Venise (musée Correr) [Nativité, Présentation au Temple].

Rueland le Jeune (? v. 1475 - Passau apr. 1545), fils du précédent. Les quelques oeuvres qui nous sont parvenues de lui ont été exécutées entre 1496 et 1508 et se trouvent toutes conservées, à une exception près (Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant avec un donateur présenté par ses saints patrons, 1508, Vienne, K. M.), dans l'abbaye de Klosterneuburg, près de Vienne. Dans la Crucifixion (1496), on voit nettement les éléments essentiels de son style : l'iconographie et le répertoire des types présentent des rapports étroits avec la peinture salzbourgeoise du XVe s. et surtout avec l'art de son père, alors que le fond de paysage révèle des influences néerlandaises. Sont également conservés à Klosterneuburg 4

downloadModeText.vue.download 295 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

294

panneaux faisant partie d'un Retable de la Passion (Jardin des Oliviers, Arrestation du Christ, Couronnement d'épines, le Calvaire), un retable avec des scènes de la Vie de saint Jean-Baptiste (Prédication, Baptême du Christ, Arrestation, Décollation) ; un autre retable daté de 1505 illustre la Légende de saint Léopold (le Départ de saint Léopold ; la Chasse au sanglier ; l'Apparition du voile ; la Construction de Klosterneuburg). C'est dans ce dernier que l'art de Frueauf paraît le plus évolué. Le paysage, où s'entremêlent des motifs des environs de Klosterneuburg, domine, et la figure humaine n'est plus qu'accessoire. Trait bien caractéristique de l'école du Danube, le paysage n'est plus seulement un décor où se situent des scènes, mais il prend maintenant un magique pouvoir d'évocation. Un document de 1545 mentionne encore le peintre, mais on ne connaît aucune oeuvre de lui postérieure à 1508.

FUCHS Ernst, peintre et graveur autrichien

(Vienne 1930).

Il prit ses premières leçons de peinture et de

sculpture à l'âge de treize ans et s'inscrivit en 1945 à l'Académie des beaux-arts de Vienne, où il fut de 1946 à 1950 l'élève de Gütersloh. C'est à cette époque que lui-même, Brauer, Hausner, Hutter et Lehmden formèrent le groupe qui allait devenir « l'école viennoise du réalisme fantastique ». Fuchs voyagea aux États-Unis (1954-1956) et séjourna fréquemment à Paris (1950-1959). Dès l'âge de seize ans, il notait ses visions de villes bibliques avec une maîtrise et une véhémence saisissantes. Tout d'abord séduit par l'art de Klimt et de Schiele, par celui de Pechstein, Campendonk, Munch, Moore, ainsi que par les monstres de Picasso, il s'efforça, à partir de 1946, d'atteindre à la minutie des maîtres anciens. Il prit pour modèles Grünewald, Altdorfer, Dürer, Schongauer, tout en étant sensible à l'art de Léonard de Vinci, à celui de Grosz et de Dix, dont l'influence se fait jour dans les oeuvres qu'il exécuta jusqu'en 1955, notamment dans le Christ devant Pilate (1955-1956, dessin au pinceau, coll. de l'artiste). En 1956, il se convertit au catholicisme et se consacra à la peinture religieuse. Les trois grands Rosaires (1958-1961, Vienne, église du Rosaire de Hetzendorf-Meidling) qui succédèrent au Moïse au buisson ardent (1956-1957, Vienne, Österr. Gal.) constituent le chef-d'oeuvre de cette période. Depuis 1961, l'artiste est à la recherche de ce qu'il désigne par le « style disparu ». William Blake, Gustave Moreau, le symbolisme et l'Art nouveau exercent une grande influence sur son oeuvre. Celle-ci s'enrichit, en outre, d'emprunts aux arts babylonien, hittite, assyrien et à l'art ancien américain, créant de grands décors lithiques (Le Signe de Moïse, 1977-1978). On doit à Fuchs des cycles de gravures tels que Samson (1960-1964), Esther (1964-1967) et Sphinx (1966-1967). Il continue par la suite à peindre, dans des teintes très vives, des personnages mythiques dans des paysages (Arcadie, 1982-1984). À travers

une conception néoplatonicienne de l'artiste comme prophète, essentiellement religieux et mythologiques, les thèmes choisis par lui abordent aussi tous les aspects de l'individu et ceux du monde contemporain.

FÜGER Heinrich, peintre autrichien

(Heilbronn 1751 - Vienne 1818).

Il fit son apprentissage chez Guibal à Ludwigsburg, puis à Leipzig chez Oeser, qui avait déjà influencé Winckelmann et appris le dessin à Goethe. Il connut son premier succès à Dresde en peignant des portraits en miniature. En

1774, il se rendit à Vienne qu'il quitta en 1776 pour l'Italie grâce à une bourse donnée par la Maison impériale. Une miniature représentant l'Impératrice Marie-Thérèse entourée de sa famille (Albertina) est un témoignage de sa reconnaissance pour ses protecteurs. Il travailla d'abord à Rome chez Mengs, puis à la cour de Naples. Malgré ses relations avec Mengs et Trippel, il devint peintre d'histoire (deux esquisses sur l'histoire d'Hercule, Augsburg, Staatsgalerie).

À partir de 1783, Füger résida à Vienne ; en 1795, il fut nommé directeur de l'Académie, où il joua un rôle capital et dont il fit le temple de l'enseignement néo-classique et de la tradition. Son importante culture classique lui permit de peindre des oeuvres qui, comme au théâtre, devaient à la fois produire un effet esthétique et apporter une leçon morale. Il acquit une grande popularité grâce à ses illustrations de la *Messiad* de Klopstock. Sa manière très fluide, la grâce de ses personnages lui assurèrent le succès. Pourtant, v. 1810, de jeunes artistes de tendance romantique, dont Overbeck et Pforr, venus d'Allemagne à Vienne, protestèrent contre cet enseignement traditionnel et abandonnèrent l'Académie. En 1806, Füger exerça également les fonctions de directeur de la Galerie impériale autrichienne ; en 1809, devant l'approche des armées napoléoniennes, il dut mettre à l'abri les oeuvres dont il avait la charge ; quelques tableaux destinés au musée Napoléon et restitués en 1815 durent, cependant, être remis à Vivant-Denon. Füger fut alors en butte au mécontentement des romantiques, qui lui reprochaient d'avoir abandonné de préférence des oeuvres médiévales ; on sait aujourd'hui que Denon préférait la « naïve limpidité » de la peinture primitive allemande à la perfection de la Renaissance et qu'il n'eût pas été possible de l'en dissuader. L'activité de Füger comme miniaturiste et peintre d'histoire s'est surtout exercée avant 1800. Füger perdit progressivement la vue, ce qui explique peut-être en partie l'épuration de son style durant sa dernière période. Il existe de nombreux portraits de cet artiste, d'une parfaite maîtrise, parmi lesquels on peut distinguer celui, en buste, de la Baronne Saurau (1797, musée de Graz), celui de la chanteuse Theresia Saal, interprète du rôle d'Ève dans la *Création* de Haydn, un Autoportrait exécuté peu après 1800 et un portrait de la Baronne Dupont, de 1813 (tous trois à Vienne, Österr. Gal.). Füger est l'un des

principaux représentants de la peinture néo-classique dans les pays germaniques.

FÜHRICH Josef von, peintre autrichien

(Kratzau, Bohême, 1800 - Vienne 1876).

Il travaille d'abord avec son père, modeste peintre de campagne, puis, protégé par des mécènes, se rend à Prague en 1813 pour y continuer ses études. Metternich lui fait obtenir une bourse d'études pour l'Italie, et, de 1827 à 1829, Führich travaille à Rome, aux fresques de la villa Massimi (salle de la Jérusalem délivrée d'après le Tasse), sous la direction d'Overbeck, en même temps que Schnorr et Veit ; il devient le plus nazaréen des peintres autrichiens, exécutant de grandes compositions historiques au style linéaire, voire graphique. En 1834, il est nommé conservateur de la Galerie de peinture de l'Académie de Vienne, où il est professeur en 1840. Le plus important peintre autrichien de tableaux religieux du XIXe s., Führich tente de renouveler ce genre. Son petit tableau la Promenade de la Vierge (1841, Vienne, Österr. Gal.) révèle une piété d'où le pathétique est exclu, mais montre également le caractère intime et populaire de ses sujets bibliques et légendaires. Son oeuvre la plus ambitieuse demeure la décoration à fresque de l'Alterchenfelder-Kirche de Vienne, commencée en 1851. Führich connut également une grande vogue par ses séries de gravures sur bois et à l'eau-forte, publiées par différents éditeurs entre 1863 et 1867 : Cycle de Noël, Cycle de Pâques, Cycle de la vie de Marie, « Livre de Ruth ».

Il rédige en 1875 une autobiographie, Lebenskizze, dans laquelle il exprime son désir de créer un sentiment spirituel dans l'art.

FULTON Hamish, artiste britannique

(Londres 1946).

Il suit les cours de la St. Martin School of Art en 1966-1968, étudie la photographie (1969), voyage beaucoup aux États-Unis, et effectue ses premières marches qui se matérialiseront par une série de photographies en noir et blanc (souvent disposées en polyptyques) dans le lieu d'exposition, au retour, ou encore par des livres (Road and Paths, 1978 ; Camp Fire, 1985). Il voyage parfois seul et parfois accompagné : ainsi, en 1972, il marche en Bolivie avec Richard Long (avec qui il repart en 1975 au Népal, à Mexico en 1979, en Bolivie en 1981, etc.). Mais, au contraire de Long (et malgré les points communs qui les rapprochent), Fulton ne modifie rien dans le paysage choisi comme intemporel (il n'y a rien de daté ou de datable). De plus, si les pièces sont intentionnellement mises sous verre,

de manière à accentuer la séparation entre l'expérience de l'artiste et celle du spectateur, différée, il exige, en revanche, à partir de 1978, qu'elles soient accrochées à la hauteur à laquelle elles ont été prises par lui, en situation : il joue ainsi sur les deux spécificités de la photographie, référentielle et temporellement marquée. « En tant qu'artiste, déclare-t-il, je ne cesse de remettre en question la photo en tant que médium, que moyen d'expression. Il en va de même pour les mots car, quand on parcourt le paysage, il n'y a aucun mot nulle

downloadModeText.vue.download 296 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

295

part, mais bien sûr il y a des rochers. Si on fait une sculpture avec des rochers et qu'on la transporte ensuite jusqu'à une galerie, alors on a des rochers extraits du paysage. » À partir de 1981, Fulton commence à peindre et, simultanément, augmente l'importance des textes qui accompagnent les photos : autrefois très brefs (simple légende, situation de la prise de vue), ils prennent alors un caractère poétique et, enfin, dans le livre *Jet Car Owe Mud* (1987), viennent se superposer en rouge sur des photos floues.

Hamish Fulton a bénéficié de nombreuses expositions personnelles : à Paris (M. N. A. M.) en 1981, à Bordeaux (C. A. P. C.) en 1983, à Eindhoven (Van Abbe-museum) en 1985, à Kerguelennec (C. A. C.) en 1988 et à Valence (M. B. A.) en 1996. Ses œuvres figurent notamment dans les collections de l'Art Council of Great Britain, du M. N. A. M. de Paris, au musée de Rochechouart, au Stedelijk Museum d'Amsterdam, au Van Abbe-museum d'Eindhoven, au C. A. P. C. de Bordeaux.

FUNHOF Hinrik, peintre allemand

sans doute originaire de Westphalie

(actif à Hambourg et à Lüneburg entre 1475 et 1485).

Sa culture porte une forte empreinte des Pays-Bas, et le style de ses œuvres permet de supposer qu'il fut l'élève de Dirk Bouts ; les rapports entre les manières sont si étroits qu'il est possible que les tableaux de Justice de l'hôtel de ville de Louvain (auj. Bruxelles, M. R. B. A.), laissés inachevés par Bouts, aient été terminés

par Funhof. Il est possible que l'apprentissage de celui-ci dans l'atelier de Bouts ait duré jusqu'à la mort de ce dernier, car c'est à cette date que des pièces d'archives signalent Funhof pour la première fois à Hambourg, où il reprend l'atelier de Hans Borneman dont il épouse la veuve. Funhof semble avoir tenu le premier rang parmi les peintres de la ville : il est « Öldermann » de la confrérie de Saint-Thomas-d'Aquin de 1480 à 1482, et les paiements s'échelonnant entre 1479 et 1484 rétribuent l'exécution d'un grand retable pour l'église Saint-Georges (auj. disparu) ; mais le travail le plus important de l'artiste est sans doute le retable de la cathédrale peint pour la confrérie du couronnement de Notre-Dame, également disparu, mais connu par une aquarelle de J. T. Arends, qui permet de juger sinon du style, du moins de l'ordonnance de cette oeuvre, d'une belle envergure. Funhof semble avoir également travaillé pour le chapitre de la cathédrale de Hambourg et le couvent de Havestehude, mais il ne subsiste rien de tous ces travaux. En fait, les seuls tableaux qui nous soient parvenus – et dont l'authenticité soit confirmée – sont les volets du grand retable de l'église Saint-Jean de Lüneburg (1482-1484). Il s'agissait de la rénovation d'un retable plus ancien, dont six peintures devaient être exécutées, mais dont quatre seulement sont de la main de Funhof. Chacun de ces panneaux illustre une scène principale et plusieurs scènes secondaires des Légendes de

saint Georges, de saint Jean-Baptiste, de sainte Ursule et de sainte Cécile.

Ces peintures, d'un type flamand très prononcé, qui témoignent d'un sentiment de l'espace inconnu jusque-là en Allemagne du Nord, d'un sens de la composition et du coloris que l'artiste avait hérité de Bouts, gardent pourtant un accent très personnel, particulièrement sensible dans l'observation des visages, admirablement individualisés. Ces volets, qui s'inscrivent parmi les oeuvres les plus précieuses de la peinture médiévale à Lüneburg, semblent avoir été le dernier ouvrage de Funhof, dont le nom apparaît sur le registre des morts de la confrérie de Sankt Joost au printemps de 1485, l'artiste ayant été sans doute victime d'une épidémie de peste l'hiver précédent.

On reconnaît encore comme étant de sa main le tableau votif provenant du monastère de Marie-Madeleine à Hambourg, très repeint, qui représente la Vierge dans le Temple vêtue d'une robe semée d'épis (v. 1480, Hambourg, Kunsthalle), thème iconographique rare. A. Stange cite deux oeuvres attribuées récemment au maître avec quelque vraisemblance :

les Noces de Cana (coll. part.) et la Multiplication des pains (v. 1481, musée de Münster).

FUNI Virgile (dit Achille), peintre italien

(Ferrare 1890 - Côme 1972).

En 1906, il s'inscrit à l'Académie Brera à Milan et étudie la peinture figurative jusqu'en 1910. Il rencontre alors Dudreville, puis Carrà. Ce dernier le présente à Boccioni, et Funi décide d'adhérer au mouvement futuriste, sans rien perdre de son originalité dans le groupe, qui se manifeste par un certain sens du dépouillement et de la monumentalité (Homme descendant du tram, 1914, Milan, G. A. M.). En 1919, il présente des oeuvres à la grande exposition futuriste et rencontre A. Martini. De 1922 à 1930, il est un des membres fondateurs du Novecento avec Bucci, Dudreville, Malerba et Sironi à Milan. Son travail s'oriente alors vers une réflexion sur l'art classique ; la simplification des volumes et leur géométrisation montrent l'assimilation des leçons de Cézanne (Vénus énamourée, 1928, id.). Il signe le Manifeste de la peinture murale avec Sironi, en 1933, et prend part avec Carrà, De Chirico, Campigli, Severni, Sironi, à la décoration de la Ve Triennale de Milan. Il décore ensuite le Palais communal de Ferrare (1934-1937), le théâtre Manzoni (1946), la Banque de Rome (1951), et réalise de grandes mosaïques en 1955 et 1962 à Saint-Pierre de Rome. À partir de 1936, son réalisme devient plus poétique et plus proche de la peinture du Quattrocento (Ferrara ferita, 1941).

FURINI Francesco, peintre italien

(Florence 1603 - id. 1646).

Il se forma dans le milieu académique de Biliverti et de Matteo Rosselli, et sa formation fut complétée par un voyage à Rome (où il retrouva son compatriote Giovanni da San Giovanni avec lequel il collabora) et un autre à Venise. Il reçut la prêtrise vers 1633 sans abandonner pour autant la peinture, qu'il pratiqua dans sa paroisse de S. Ansano in Mugello. Mais la riche clientèle qu'il s'était assurée en peignant

de préférence des toiles à sujets mythologiques (Mort d'Adonis, musée de Budapest ; Hylas et les nymphes, Florence, Pitti), allégoriques (la Peinture et la Poésie, 1626, Florence, Pitti) ou religieux (Adam et Ève, id. ; Loth et ses filles, Prado ; Madeleine, Vienne, K. M. ; Sainte Lucie, Rome, Gal. Spada ; Saint Jean l'Évangéliste, Lyon, M. B. A.), où dominait le nu féminin dans des poses langoureuses, le convainquit assez rapidement de retourner à Florence. La

peinture de Furini, alanguie et enveloppée de vapeurs bleutées, ne se situe pas dans le courant du réalisme toscan de son époque, plus appliqué que vraiment original, mais demeure l'expression d'un idéalisme sophistiqué imprégné d'érotisme. Outre quelques tableaux d'église et les peintures déjà citées, l'oeuvre de Furini comprend 2 fresques peintes en 1639 pour le Museo degli Argenti du palais Pitti, à la gloire de Laurent le Magnifique, et une série de dessins d'une grande sensibilité (Offices, cabinet des Dessins).

FURTENAGEL Lucas, peintre allemand

(Augsbourg 1505 - ?).

On ne possède guère de renseignements sur ce peintre, qui est le plus important d'une famille d'artistes allemands actifs à Augsbourg au XVI^e siècle. Furtenagel travailla dans l'entourage de Burgkmair, principalement à Augsbourg et à Halle, entre 1542 et 1546. Parmi les rares tableaux qui lui sont attribués, le plus célèbre est le Portrait de Hans Burgkmair et de sa femme Anna devant un miroir qui leur renvoie l'image de deux têtes de mort (1529, Vienne, K. M.).

FUSAIN.

Charbon de bois, obtenu à partir de l'arbre du même nom et servant à dessiner.

D'autres bois ont été également utilisés : les baguettes de saule, le noyer et le myrte (en Grèce), le prunier, le tilleul, le bouleau et le romarin (en Italie). Le fusain servait aussi bien à esquisser une composition à la plume ou à la pierre qu'à tracer les grandes lignes d'une fresque (cartons de fresques du XVe s.) ou d'un tableau. Son fixage est apparu dans les ateliers vénitiens du XVI^e siècle. Le fusain huilé est un bâtonnet de charbon imprégné d'huile de lin. Les dessins exécutés par ce procédé sont plus stables, mais sont souvent cernés de taches jaunâtres provoquées par l'huile. Le support le mieux approprié au fusain est le papier grenu, bleu ou gris.

FÜSSLI ou FUSELI Johann Heinrich,

peintre suisse

(Zurich 1741 - Londres 1825).

Par son père, Johann Kaspar Füssli, peintre, auteur d'une Histoire des meilleurs peintres en Suisse et possesseur d'une collection de dessins allemands et suisses, le jeune Füssli est introduit dans le milieu littéraire et artistique de Zu-

rich. Il se lie avec Bodmer, qui lui fait découvrir Shakespeare, Milton, les Nibelungen de Wieland, et il fait la connaissance de Winckelmann et de Lavater. Sa carrière artistique débute par des dessins exécutés d'après les oeuvres de la collection de son père ; il illustre un Till Eulenspiegel. [downloadModeText.vue.download 297 sur 964](#)

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

296

piegel qui révèle son goût pour la caricature et l'outrance.

En 1764, il part pour Londres et devient l'ami de Reynolds. De ce séjour, il retient deux influences : l'une, classique, issue de Winckelmann, dont il traduit les Pensées sur l'imitation, et l'autre, romantique, acquise au contact des oeuvres poétiques, de Milton en particulier. Sur les conseils de Reynolds, il se rend à Rome en 1770. Les fresques de Michel-Ange l'enthousiasment plus que l'étude des antiques, et il copie deux prophètes de la Sixtine (Album romain, British Museum). C'est en voyant le plafond de la Sixtine qu'il conçoit le projet de peindre un cycle sur Shakespeare, qu'il réalisera plus tard. Toutefois, 16 tableaux d'après Shakespeare, aujourd'hui disparus, dataient de cette période romaine. Il rencontre le peintre danois Abildgaard et le sculpteur suédois Sergel ; son influence sur ces deux artistes aura un retentissement considérable sur le développement de l'art néo-classique scandinave. De retour à Zurich, il peint Füssli en conversation avec Bodmer (1779, Zurich, Kunsthhaus), où son talent de portraitiste s'apparente à celui de Reynolds.

En 1779, il se rend pour la seconde fois à Londres et y restera jusqu'à sa mort. Avec le Cauchemar de 1781 (Detroit, Inst. of Arts ; autres versions : Stafford, coll. du comte d'Harrowby, et Francfort, musée Goethe), Füssli, avant la publication des eaux-fortes de Goya, ouvre la voie au rêve et au fantastique et devient le précurseur du surréalisme. De 1786 à 1800, il réalise deux cycles de tableaux d'après Shakespeare et Milton, inaugurant la peinture d'histoire en Angleterre. Il illustre, pour la Shakespeare Gallery de Boydell, en une série de 9 toiles, des épisodes sublimes et dramatiques de Macbeth, de la Tempête et du Roi Lear qui annoncent le Romantisme. La Milton Gallery de Londres s'ouvre en 1799 en présentant 40 de ses oeuvres d'inspiration tragique et pessimiste (Solitude à l'aube, 1794-1796), ces thèmes macabres étant aussi dans le droit fil de l'héri-

tage suisse d'Urs Graf. Malgré le peu de succès que remporte cette manifestation, Füssli peint encore 7 tableaux en 1800. À partir de 1799, il est nommé professeur de peinture à la Royal Academy, où il avait été reçu en 1790 (Thor luttant contre le serpent Midgard, Londres, Royal Academy) et où il enseigne pendant plus de vingt ans et publie ses conférences sur la peinture. Il exécute, en 1814, 1817 et 1820, des tableaux du Chant des Nibelungen et participe aux expositions de l'Académie. Les dernières oeuvres de sa vie sont surtout des tableaux mythologiques, d'inspiration romantique. Son influence sur William Blake fut déterminante pour la formation du peintre anglais, qui devint son ami dès 1787. Les deux artistes respectent dans leurs dessins les principes classiques de composition, mais les effets de clair-obscur sont plus marqués chez Füssli ; ils partagent le même goût pour le fantastique et l'irréel. Leurs héros semblent évoluer dans un monde chaotique animé par le rêve et se distinguent par la violence de leurs mouvements et la fureur de leurs élans. Les sources d'inspiration de Füssli remontent aux poètes antiques, à Dante et

aux grands dramaturges allemands et anglais. La femme y tient une place considérable : elle apparaît soit sous les traits d'une magicienne ou d'un être fantastique, soit sous la forme séduisante d'une actrice de théâtre un peu sophistiquée. Et le génie de Füssli réside moins dans la composition un peu froide ou dans la couleur de ses tableaux que dans cette imagination picturale d'une liberté absolue dont se sont réclamés les romantiques et, plus tard, les surréalistes. Son art se caractérise par des motifs dynamiques, une composition en diagonale, des contrastes frappants, des formules qui tendent au pathos et une représentation irréelle de l'espace. Sa gamme est généralement monochrome, avec quelques valeurs claires, surtout dans ses oeuvres tardives. Ses dessins apparaissent souvent parmi ses meilleures réalisations (Falaises près de Devyl's Dyke, Essex, v. 1790, Bâle, K. M. ; Edgar et le roi Lear, 1815, Zurich, Kunsthau). Sa virtuosité et ses possibilités expressives y paraissent illimitées. L'inspiration de Füssli est, presque sans exception, littéraire. Plus que celle d'aucun autre de ses contemporains, sa production est sous-tendue d'oeuvres modernes ou plus anciennes. En cela, il est le peintre le plus représentatif du Sturm und Drang.

Füssli est particulièrement bien représenté à la Tate Gal. de Londres, dans les musées de Bâle, de Lucerne, de Winterthur et surtout au Kunsthau de Zurich, qui conserve un ensemble considérable de tableaux et de des-

sins. Parmi les autres musées conservant de ses peintures, citons le Louvre (Lady Macbeth somnambule, 1784), le musée Goethe à Francfort (le Cauchemar, 1790-1791) et la Gg de Dresde (Béatrice, Héro et Ursula).

FUTURISME.

Le nom de ce mouvement artistique et littéraire italien du XXe s. est dû à l'écrivain F. T. Marinetti, fondateur du mouvement ; il en exprime le programme et l'idéologie, qui consistent en l'exaltation du « futur » et des nouveaux mythes de la société moderne : la machine, la vitesse, le « dynamisme ».

LES MANIFESTES. Le futurisme naquit officiellement à Paris avec la publication dans le Figaro du 20 février 1909 du Manifeste du Futurisme, rédigé par Marinetti. Sa version italienne a été publiée à Milan dans la revue Poesia de février-mars 1909, et rétrodatées au 11 février. Son orientation théorique fut ensuite définie en Italie à travers une production intense de manifestes non seulement recouvrant le domaine des arts figuratifs (puis de la littérature, du cinéma et de la musique), mais aussi avouant des intentions politiques, comme en témoignent les manifestes de 1909, de 1911, de 1915 ; en 1918 paraît le Manifeste du parti politique futuriste, en 1920, celui, rédigé uniquement par Marinetti, intitulé Au-delà du communisme. En outre, une série de manifestes définit progressivement l'aspect plus strictement esthétique du mouvement : Tuons le clair de lune (1909), Manifeste contre Venise passéiste (1910), Manifeste contre Montmartre (1913). Le premier manifeste consacré aux arts plastiques est le Manifeste des peintres

futuristes (11 février 1910), signé par tous les peintres du groupe : Boccioni, Balla, Carrà, Severini et Russolo. Il fut suivi, le 2 avril de la même année, par le Manifeste technique de la peinture futuriste et, en 1912, par le Manifeste technique de la sculpture futuriste, signé par le seul Boccioni, qui reprenait, dans une formulation plus approfondie, les théories du mouvement. Le Manifeste de l'architecture futuriste fut publié en 1914 par l'architecte du groupe, Antonio Sant'Elia, qui fut, avec Boccioni, l'un des théoriciens les plus rigoureux du futurisme. Contrairement aux autres mouvements artistiques italiens de l'époque, le futurisme fut l'objet, en dehors des manifestes, de nombreuses considérations théoriques dues aux protagonistes : Boccioni, Sant'Elia, Carrà, Severini, Soffici. On peut même affirmer que l'une des caractéristiques de sa genèse fut la priorité de sa définition idéologique avant

l'accomplissement d'une véritable révolution formelle, qui se révèle, dans les oeuvres réalisées entre 1909 et 1912, extrêmement lente et parfois contradictoire.

LES CENTRES D'ÉLABORATION DU MOUVEMENT. Les principaux centres d'élaboration et de diffusion furent Milan, Rome et Florence. À Milan, la doctrine prit forme à travers les manifestes mentionnés plus haut. Mais c'est à Rome, dans l'atelier de Balla, que s'organisèrent les débuts du futurisme : abstraction faite de tout programme et de toute théorie, on peut saisir dans l'oeuvre de Balla, à partir de 1904, de nouvelles idées et de nouvelles recherches qui marquent déjà le dépassement du divisionnisme. L'intérêt pour des thèmes neufs (les motifs sociaux particulièrement actuels, comme le travail et la vie des banlieues populaires récentes) se joint à une interprétation volontairement antirhétorique et objective de la réalité, qui montre le dépassement de la vision populiste et romantique des symbolistes. De là naquit l'intérêt pour le document social et la célébration d'une civilisation urbaine et « moderne », qui sera un élément constitutif de la poétique futuriste. En même temps, dans les peintures contemporaines de Balla, les principes formels du divisionnisme évoluent vers un langage plus « scientifique » et dénué de tout élément subjectif et « impressionniste » : l'extrême simplification du motif, dépouillé de toute donnée anecdotique ou sentimentale ; la mise en page de l'image, audacieuse et neuve, avec une évidente valeur dynamique ; la nouvelle fonction de la lumière, qui n'est plus allusive ou symbolique, mais ressentie comme possibilité, à la fois objective et mentale, de décomposer l'image dans un « mouvement lumineux » (la Journée de l'ouvrier, 1904, Rome, coll. Balla). C'est ainsi que, grâce à la présence, dans l'atelier de Balla, du premier noyau du groupe futuriste (Boccioni et Severini le fréquentèrent à partir de 1904), commencèrent ces recherches qui, quelques années plus tard, furent au centre des préoccupations théoriques et expressives des futuristes : à travers la « création d'un nouveau style futuriste obtenir des

downloadModeText.vue.download 298 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

297

formes synthétiques abstraites, subjectives, dynamiques ».

Le centre de Florence fut aussi important pour l'orientation idéologique du mouvement.

Pendant les premières années du siècle, les nombreuses revues qui y furent créées (Leonardo, 1903 ; Regno, 1903 ; Hermes, 1904) jouèrent un rôle déterminant comme arrière-plan culturel du futurisme. En outre, à partir de 1908, avec la fondation de la revue La Voce, les relations entre la presse et le mouvement devinrent plus directes, et ce grâce à l'action de deux collaborateurs de la revue, l'écrivain Giovanni Papini et le critique Ardengo Soffici, tous les deux liés de très près au destin du futurisme. La revue Lacerba, qui devint l'interprète principal du mouvement, fut fondée à Florence en 1913 sur leur initiative.

L'ÉPANOUISSEMENT DU FUTURISME. Il se situe entre 1909 et 1914 : c'est au cours de ces années qu'une série de circonstances favorables permit au mouvement d'acquérir une remarquable homogénéité et une force de rayonnement exceptionnelle. Ce n'est pas un hasard si cette même période rencontra, avec l'affirmation de forces politiques comme le Mouvement nationaliste, des idéologies contradictoires qui exercèrent une forte influence sur la culture de ces années. La violence antibourgeoise, qui faisait écho aux théories de Georges Sorel, se mêlait à des idées vaguement socialistes, ambiguës et contradictoires, comme celles de la « nation prolétaire » : l'année 1911, date de la guerre de Libye, marqua le triomphe des doctrines interventionnistes ainsi qu'une période de plus nette intervention des futuristes dans la vie politique, dont les théories du mouvement reflétaient un moment particulièrement complexe et contradictoire. Aussi, les aspects rebelles et « antibourgeois » des premiers essais théoriques du futurisme n'empêchèrent nullement des prises de position clairement nationalistes et imbues de rhétorique patriotique ainsi que, plus tard, le glissement du mouvement vers la culture officielle du régime fasciste. La poétique même du futurisme, qui couvrit un large secteur de recherches, des arts plastiques à la littérature, de la musique au théâtre, au cinéma, à la photographie, puisa directement dans ces idéologies. La mystique de l'action pour l'action d'origine sorélienne, l'« héroïsme esthétique », l'individualisme exaspéré, sensible à l'influence de Gabriele D'Annunzio, l'agressivité et la violence dans l'affirmation de nouvelles valeurs, liées à une société moderne et « dynamique », alimentent les déclarations péremptoires des manifestes. La glorification de la guerre, « seule hygiène du monde », l'exaltation des « grandes foules agitées par le travail, le plaisir et les émeutes », celle du « mouvement agressif » d'un monde qui « s'est enrichi d'une beauté nouvelle, la beauté de la vitesse » (« une automobile de course est plus belle que la Victoire

de Samothrace »), sont les prémisses à partir desquelles le mouvement exalta tout ce que la civilisation actuelle offre de « moderne » et de « dynamique ». « Modernolâtrie » et « dynamisme universel » devinrent les corollaires

esthétiques et éthiques de toute manifestation artistique.

Pour la peinture, comme pour la sculpture, la conquête d'un programme esthétique précis consista d'abord dans la recherche d'une insertion de l'oeuvre d'art dans le milieu vivant de la société ; en effet, le premier Manifeste de la peinture définit la nécessité du lien entre l'artiste et la société plus qu'il n'affronte des problèmes de style. La définition d'avant-garde prend ainsi une signification bien précise vis-à-vis du mouvement futuriste. C'est avec le Manifeste technique de la peinture, puis avec celui de la sculpture qu'une recherche plus précise de langage – et de contenu – s'insère dans le vif de l'oeuvre d'art. De nouvelles références théoriques s'affirment : le « dynamisme universel », la nécessité de « donner la vie à la matière en la traduisant dans ses mouvements », impliquant la décomposition de la réalité dans ses éléments constitutifs, les « lignes-forces », qui, en détruisant la « matérialité des corps », pouvait permettre une vision plus complète et dynamique de l'univers. « Dynamisme universel » qui engageait aussi bien la réalité extérieure que la subjectivité de l'artiste.

C'est entre 1910 et 1914 que le futurisme élaborait une poétique précise, définie à travers non seulement les écrits théoriques, mais aussi les recherches picturales des artistes du groupe, ainsi que celles, plastiques, de Boccioni et, pour l'architecture, les projets utopiques de Sant'Elia. En 1911, Boccioni réalisa son triptyque des États d'âme ; le principe de la « simultanéité des états d'âme plastiques », c'est-à-dire la « synthèse » du souvenir émotionnel (ou mental) et des objets « vus », associés dans l'esprit de l'artiste à travers un processus d'« analogies » et de « correspondances », se traduit dans le dynamisme des lignes-forces qui décomposent la réalité. En 1912, Balla commença la série des Compénétrations iridescentes ; la décomposition de la réalité à travers ses « composantes dynamico-lumineuses » fut portée à ses conséquences les plus extrêmes, à une synthèse non figurative de la réalité : « Nous trouverons les équivalents abstraits de toutes les formes et de tous les éléments de l'univers, puis nous les combinerons en semble selon les caprices de notre inspiration pour former des complexes plastiques que nous mettrons en mouvement. »

DIFFUSION ET FIN DU FUTURISME. Le futurisme connut une diffusion rapide en Italie et à l'étranger : en 1912, une exposition chez Bernheim-Jeune le présentait à Paris (ce fut également l'occasion d'un premier contact avec le cubisme, et les relations devinrent plus étroites grâce surtout à Severini, qui habitait Paris). La même exposition, accompagnée de façon spectaculaire par Marinetti et les autres artistes du groupe, fut accueillie dans différentes villes d'Europe : à Londres, Bruxelles, Berlin, Amsterdam. En même temps, le mouvement organisait des représentations provocantes avec ses « soirées futuristes » dans les théâtres des villes italiennes.

Après la Première Guerre mondiale, le futurisme perdit de sa vitalité. La mort des deux protagonistes majeurs (Boccioni et Sant'Elia),

la difficulté de s'insérer dans un milieu culturel – et politique – pendant les années qui précédèrent l'avènement du fascisme, les contradictions et la faiblesse des théories (en particulier celles de Marinetti, qui devint à partir de ce moment l'idéologue et le « leader » incontesté du futurisme) expliquent l'abandon des recherches initiales. Carrà passa à d'autres expériences, Severini et Balla continuèrent en isolés des recherches personnelles et parfois opposées aux prémisses du futurisme, Russolo se consacra à l'expérimentation musicale. Les mêmes motifs expliquent aussi la transformation interne du mouvement, qui, naguère « rebelle » et « maudit », s'installa confortablement à l'intérieur de la culture officielle du fascisme (en 1924 parut le manifeste Futurisme et fascisme). Des rétrospectives du futurisme ont eu lieu à la Biennale de Venise (en 1950, 1958, 1960), à Rome (palais Barberini, 1959), à New York (M. o. M. A., 1961), à Édimbourg, à Newcastle et à Londres (1972), jusqu'à l'exposition du Palazzo Grassi à Venise (1986).

LE SECOND FUTURISME. Cette expression, imposée récemment par la critique, couvre une période qui débute vers 1918 et se prolonge au-delà de 1930. Le « Second futurisme » a trouvé son identité critique grâce à une série d'expositions, à partir de 1957 (Turin, Gall. Notizie et au M. A. M. en 1962), à Rome (G. A. M. en 1962, lors de l'exposition Prampolini) et à Bassano lors de la rétrospective Depero (1970). Ce mouvement couvre des phénomènes culturels très complexes liés aux vicissitudes que représentèrent à cette époque, pour l'art italien, la pénétration dans le futurisme tardif d'une culture européenne marquée par le purisme et le constructivisme, tout en gardant des rap-

ports avec l'esprit dada transmis par l'oeuvre de Prampolini.

Aux côtés de quelques membres de la vieille garde futuriste (Balla, Marinetti), un groupe important d'artistes, représentant la seconde génération du mouvement, commence à travailler dans la période qui suit la Première Guerre mondiale : ces artistes s'insèrent dans le courant du futurisme à un moment d'arrêt ou presque, par rapport à l'activité des années précédentes. Avec la disparition de Boccioni et de Sant'Elia ainsi que la rupture de Carrà et de Severini avec le groupe, l'unité du programme initial fait place à un réseau plus complexe de recherches. Les centres du mouvement se multiplient aussi : à Milan comme à Rome, Balla est le chef de file d'un groupe d'artistes, tels que Crali, Dottori, Tato, Prampolini et Benedetta, la compagne de Marinetti. Turin devient aussi un point de rencontre important, où un groupe nombreux est actif : Fillia, Alimandi, Oriani, Franco Costa, le sculpteur Mino Rosso et l'architecte d'origine bulgare Nicolay Diulgheroff. Toujours à Turin commence en 1915 une série d'expositions qui atteignent leur point culminant avec le célèbre pavillon de l'Architecture futuriste, dessiné par Prampolini pour l'Exposition internationale de Turin en 1928.

Les recherches des seconds futuristes peuvent être divisées en deux périodes. La première, conditionnée par les recherches post-cubistes, puristes et constructivistes, d'origine

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

298

surtout française, va de 1918 à 1928 env. En dehors des artistes déjà cités, en font aussi partie Korompay et Marasco. Dans la seconde période, au contraire, l'influence du surréalisme est sensible et provoque un retour à l'image vue sous un angle absurde ou fantastique : outre Prampolini et Depero, qui en furent les principaux interprètes, cette phase est représentée par des artistes tels que Munari, Tullio d'Albissola ou Farfa.

Ce qui relie les représentants du Second futurisme aux expériences précédentes est la recherche d'une « recomposition » de la réalité, recomposition qui penchait parfois vers de rigoureuses reconstructions abstraites d'origine néo-plastique, mais qui, plus souvent, tendait à une récupération de l'image-objet, qui s'introduit dans le répertoire du Second futurisme et

en devient un élément important. Le mythe de la « modernité » et de la technique, cher aux futuristes de la première génération, trouve sa concrétisation dans l'objet-emblème du « moderne », la machine, mais aussi dans l'homme-robot. Le mécanisme de l'absurde, la causalité d'un univers parfaitement technique viennent doubler – et souvent remplacer – l'élément apologétique. Les prémisses posées par Marinetti quand, dans le manifeste du Teatro di varietà (le Music-Hall, 1913) il insistait sur la valeur libératrice et culturelle du rire, trouvent leur parfaite expression dans ce monde automatique. Deux manifestes suivirent : Ricostruzione futurista dell'universo (1915), signé par Balla et Depero, et le Manifesto dell'arte meccanica (1923), signé par Prampolini, Pannaggi et Palaolini. Ces mêmes années, Severini, Depero et Sironi animent et désarticulent dans leurs toiles des hommes-robots tubiformes, tandis que Balla reconstruit son univers lumineux dans des Paysages printaniers semblables à de miroitants jouets en matière plastique. Un courant inquiétant d'art fantastique naissait au cœur même d'un univers issu de certitudes technologiques rassurantes. En même temps, la « reconstruction futuriste de l'Univers » développait l'utopie d'un nouvel espace urbain – aspect qui a été le sujet d'une vaste rétrospective organisée à Turin par E. Grispoliti (Ricostruzione futurista dell'universo, Turin, 1980).

Ce même univers engendrait pourtant aussi l'Aeropittura, dont le manifeste, lancé en 1929, était un produit direct des théories de Marinetti, encore agissantes et en particulier sur le groupe romain. L'aéropeinture, « expression de l'idéalisme cosmique », voulait être la glorification du symbole le plus frappant de la modernité, l'aéroplane, et, par son intermédiaire, une apothéose de ton presque mystique, célébrant à la fois la « spiritualité de l'aviateur » et celle de personnages-symboles du régime fasciste (le Constructeur). Effleurant toujours de plus près la glorification mystique, Marinetti, en 1929, dédiait à Mussolini les derniers

vestiges du futurisme en lançant le Manifesto dell'arte sacra futurista.

FYT Johannes ou Jan, peintre flamand

(Anvers 1611 - id. 1661).

Après Snyder, Daniel Seghers et Bruegel de Velours, Fyt est le principal représentant flamand de la peinture de fleurs et de natures mortes au XVII^e siècle. Moins décoratif et plus varié que Snyder tout en usant de formats moins considérables, plus attaché encore aux vertus d'un

lyrisme proprement pictural, exécutant virtuose dans le maniement à la fois souple, ferme et précis des frottis, des valeureux contrastes d'ombre et de lumière, des tons brun chaud, illusionniste fascinant qui aime jouer sur les effets de la matérialité et de la plasticité sculpturale des choses, metteur en scène émouvant qui aime déployer la dramaturgie de ses motifs sur un fond de ciel nuageux et vibrant, Fyt apporte à ces motifs tout traditionnels que sont devenus le trophée de chasse, les amas de gibier surveillés par des chiens, le dessert, les festons de fleurs et de fruits, les basses-cours une instabilité et une générosité typiquement baroques, une sorte de pathos vigoureux et peu intellectuel à la Courbet (en cela, Fyt s'éloigne bien du rubénisme latent de Snyders, qui reste sensible à la leçon dynamique du grand peintre d'histoire). Mais d'une telle qualité de peintre que l'humilité presque monotone des sujets s'en trouve rehaussée jusqu'au grand art. Fyt, face à Snyders, a au moins la même importance que Van Dyck et Jordaens confrontés à Rubens. Aussi bien se rapproche-t-il davantage, notamment par son sens du clair-obscur, son refus des tons clairs et son réalisme illusionniste, des maîtres néerlandais (De Heem, Beyeren, Weenix) et préface-t-il nombre de peintres du XVIIIe s. français, tels que les grands animaliers. Desportes et Oudry, mais surtout un Chardin (à cet égard, on ne saurait trop insister sur une filiation directe Flandres-France par le truchement de cet élève de Fyt qui finit sa carrière à Paris, Pieter Boel, dont certains tableaux sont absolument « préchardinesques »).

D'abord élève à Anvers vers 1621-1622 d'un certain Hans Van den Berch, Fyt entre ensuite dans l'atelier de Snyders, auquel il doit l'essentiel de sa formation et de son orientation artistique, même s'il se développe à partir des mêmes schémas en réaction contre l'opulent et sage Snyders aux ordonnances toujours clairement graphiques et aux harmonies de tons vifs, mais clairs. En 1629-1630, Fyt, avec l'appui financier de Snyders, devient maître, puis voyage : on le trouve ainsi à Paris en 1633-1639 et ensuite en Italie, notamment à Venise et à Rome, où il semble s'être affilié à la Bent (sous les surnoms de Goudvink, Goedhart, Glaucus). En 1641, sa présence est documentée à Anvers, et il semble n'avoir guère quitté cette ville, où il se marie tardivement, en 1654. Son nom est souvent cité dans les archives anversoises à cause de nombreux procès intentés par lui. Célèbre et prisé dès son vivant, Fyt eut pourtant peu d'élèves, sinon de nombreux suiveurs et imitateurs : citons entre autres Jacques

de Kerckhoven, Jerom Pickaert et surtout Pie-

ter Boel, le plus doué des épigones de Fyt avec David de Coninck ; dans cet ordre d'idées, un Allemand, peintre de chasses comme Ruthart, doit bien plus à Fyt qu'à Snyder. En revanche, à l'instar de tant de ses confrères flamands, Fyt a souvent collaboré avec des peintres comme Erasmus Quellinus (oeuvre de 1644 à Londres, Wallace Coll. ; autres ex. aux musées d'Anvers et de Berlin), Schut, Jordaens, Willeboirt Bosschaerts (tableaux de 1644 au musée de Dessau et de 1650 à Vienne, K. M.).

À travers une production relativement variée (parmi ses thèmes favoris, des aigles et des chiens de chasse toujours évoqués avec un réalisme insistant et littéral qui est bien typique de Fyt, sans oublier quelques vases de fleurs et des fruits, un peu plus rares : 3 exemples de 1660 dans les musées de Wörlitz et de Dessau et dans la coll. Buys à Rotterdam) et nombreuse (plus de 160 tableaux signés avec des dates échelonnées de 1641 à 1661 et au moins autant d'attribués avec certitude), il est difficile de discerner une nette évolution stylistique, qui n'est d'ailleurs guère le fait des peintres spécialistes de natures mortes et de fleurs.

Fyt est bien sûr représenté dans la plupart des grands musées du monde (Vienne, Prado, Munich, Londres, Dresde, Milan, Saint-Petersbourg, Louvre, San Francisco, Budapest). Parmi ses chefs-d'oeuvre et comme tableaux les plus caractéristiques, on citera le grand Repas d'aigles (musée d'Anvers), avec un large et efficace fond de paysage, l'opulente Charrette à chiens (Bruxelles, M. R. B. A.), le fastueux Paon mort (Rotterdam, B. V. B.), le Chat surveillant des oiseaux morts (Brera), d'un effet luministe et intime à la Chardin, le tumultueux Combat d'un coq et d'un dindon (Bruxelles, M. R. B. A.), d'une facture presque trop écrite. Mais, à côté de trop de toiles à grands spectacle et ramage, le meilleur exemple étant Fruits et animaux (Vienne, K. M.), la production de Fyt abonde en délicieuses petites natures à motif simple : un chat blotti, des champignons, un lapin ou des oiseaux morts (Bruxelles, M. R. B. A.), quelques fleurs laissées sur une tranche de pierre, sur un fond brun sombre chaud, dans un clair-obscur velouté, où s'annonce toute la quiétude poétique concentrée, toute la magie réaliste de Chardin (bons exemples au M. R. B. A. de Bruxelles et au Mauritshuis). À signaler encore une belle rareté avec l'étude de Deux Chevaux vus de face dans un paysage, à Brunswick (Herzog Anton Ulrich-Museum). Plus encore que le graveur très alerte doit être célébré aussi le dessinateur, surtout connu par la très belle série de nerveux dessins à la pierre noire et à la craie sur papier de couleur conser-

vés à l'Ermitage (ainsi qu'une étude de Chien au musée d'Anvers, d'ailleurs de provenance russe elle aussi), d'une étourdissante technique picturale qui a parfois engendré de significatives confusions avec Oudry et qui affirme superbement le talent si librement indépendant et si tranché de Johannes Fyt.

downloadModeText.vue.download 300 sur 964

GADDI (les), peintres italiens.

Gaddo di Zanobi (fin du XIII^e s. - Ire moitié du XIV^e s.). À la fois mosaïste et peintre, il est inscrit à la corporation des « *medici e speziali* » en 1327 – où il semble qu'antérieurement les peintres n'étaient pas admis – immédiatement après Giotto. On le suppose encore vivant en 1333. Les oeuvres que lui attribue Vasari sont très différentes, mais celles que l'on peut raisonnablement considérer comme siennes sont certaines mosaïques du dôme de Florence (Couronnement de la Vierge) et du Baptistère (Massacre des Innocents, Dernière Cène, Arrestation de Jésus, Emprisonnement de saint Jean, Guérison du paralytique, Danse de Salomé). Artiste en qui R. Longhi voit un « esprit gigantesque et agité, presque baroque carolingien », Gaddo Gaddi modifia fortement la « manière grecque » suivant le propre tempérament occidental.

Taddeo (Florence, connu par des documents à partir de 1327 – id. 1366). Fils du précédent, il aurait travaillé, d'après Cennino Cennini, vingt-quatre ans dans l'atelier de Giotto, période qui semblerait se situer entre 1313 et 1337, année de la mort du maître. Il est inscrit en 1327 à la corporation des « *medici e speziali* », puis mentionné en 1347 en tête d'une liste des meilleurs peintres de Florence.

Dans les oeuvres qu'on attribue à sa jeunesse, comme le Christ mort entre les saints François, Pierre, Paul et Philippe (autref. Capes-thorne Hall, coll. W. H. Bromley Davenport), la Maestà fragmentaire de Castelfiorentino (Pise, S. Francesco) ou les fresques des Scènes de la vie de la Vierge et des saints Jean l'Évangéliste et Jean-Baptiste (Poppi, chapelle du château des comtes Guidi), Taddeo part du style de la maturité de Giotto pour donner à l'espace une structure en profondeur reposant sur des recherches empiriques de perspective.

Au cours des deuxième et troisième décennies du siècle, il dut participer aux oeuvres collectives de l'atelier de Giotto. Sa collaboration a

ainsi été mentionnée par certains critiques tant dans le Polyptyque Stefaneschi (Vatican) que

G

dans le Couronnement de la Vierge (Florence, S. Croce, chapelle Baroncelli). Quand Giotto s'installe à Naples avec son atelier (1328-1333), il est probable que Taddeo soit resté à Florence. C'est en effet à ce moment (à partir de 1328) qu'il paraît vraisemblable de situer l'exécution du cycle de fresques illustrant des Scènes de la vie de la Vierge (id.), où l'artiste apparaît doté d'un style très personnel, bien qu'encore étroitement lié au milieu giottesque. Taddeo se montre sensible à l'esprit inquiet qui anime les recherches de certains disciples frondeurs de Giotto lorsqu'il invente des combinaisons architecturales complexes (l'Expulsion de Joachim, la Présentation de la Vierge au Temple) pour servir de cadre à ses scènes et lorsqu'il crée des effets de lumière nocturne (Annonce aux bergers, Annonce à Joachim) pratiquement uniques dans la peinture de l'Italie centrale du trecento. Taddeo suit les recherches de Maso pour obtenir un établissement plus large de l'espace, comme on peut le constater dans le petit triptyque daté de 1334 avec au centre la Vierge et l'Enfant avec deux donateurs (musées de Berlin). Il aboutit au résultat le plus remarquable dans le paysage illimité, vu « à vol d'oiseau », qu'il figure dans les scènes de la Légende de Job (Pise, Camposanto), qui datent sans doute de 1342.

Par la suite, il se cantonnera dans les limites d'un même style pratiquement immuable, comme en témoignent, entre autres, le polyptyque (Madone et l'Enfant avec les saints Jacques, Jean l'Évangéliste, Pierre et Jean-Baptiste, l'Annonciation et 8 Saints, Pistoia, S. Giovanni Fuorcivitas) dont un document atteste les dates de commande (1347) et de paiement (1353) et la Madone avec des anges, datée de 1355, provenant de l'église S. Lucchese à Pogibonsi (Offices).

Parmi les autres œuvres qui lui sont dues, on peut citer les 26 petits panneaux quadrilobés illustrant la Vie du Christ et celle de Saint François, qui ornaient les armoires de la sacristie de S. Croce (auj. 22 à Florence, Accademia ; 2 au musée de Berlin ; 2 à l'Alte Pin. de Munich), l'Annonciation du musée Bandini de Fiesole et quelques fresques : la Déposition

de croix fragmentaire au musée de S. Croce, le même sujet dans la chapelle Bardi di Vernio de la même église, qui possède également une grande fresque de Taddeo, dans l'ancien

réfectoire (l'Arbre de la Croix, la Cène, quatre scènes de la Vie des saints) et une autre dans la sacristie (la Crucifixion). Taddeo a peint aussi à fresque la Crucifixion à l'église d'Ognissanti. Agnolo (documenté à Florence à partir de 1369 - Florence 1396). Fils de Taddeo, il fut dans sa jeunesse sous la dépendance d'Orca-gna, comme le montre un panneau (Vierge et saints) conservé à la G. N. de Parme daté de 1375. Vers 1380, il est chargé de la décoration du chœur de S. Croce à Florence, où il représente sur les murs latéraux 8 Scènes de la légende de la Croix, à la voûte le Christ, saint François et les Évangélistes, sur les côtés de l'entrée et sur le mur des fenêtres des Saints. Dans cet ensemble considérable, l'artiste fait preuve d'un goût du paysage et de la caractérisation des personnages qui révèlent une influence gothique d'origine septentrionale, peut-être transmise par les fresques de la chapelle Bardi de S. Maria Novella, dues au peintre bolonais supposé « Dalmasio ». Agnolo dirigea un atelier très actif, qui donna de nombreuses peintures sur bois et des fresques, comme celles de la chapelle Castellani de S. Croce, où sont représentées des Scènes de la vie des saints Nicolas, Jean-Baptiste, Antoine abbé et Jean l'Évangéliste. Ses dernières oeuvres attestées sont la décoration de la chapelle de la Sainte-Ceinture, qui illustre des Scènes de la vie de la Vierge et la Légende de la ceinture de saint Thomas dans la cathédrale de Prato (1394-1395), et le retable de S. Miniato al Monte (Saint Jean Gualbert, Saint Miniato, 8 Scènes de la vie du Christ, 1394-1396).

GAERTNER Eduard, peintre allemand

(Berlin 1801 - id. 1877).

Il fut apprenti en 1814 à la Manufacture de porcelaine de Berlin, où il acquit un dessin précis. En 1821, il travaille chez Carl Wilhelm Gropius. À Paris, de 1824 à 1827, il étudie la peinture de paysage dans l'atelier de Bertin.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

300

Puis il travaille à Berlin. De 1837 à 1839, il exécute des oeuvres à Saint-Pétersbourg et à Moscou pour le compte des tsars. Il est le plus remarquable d'un groupe berlinois de peintres d'architecture qui exécutaient des vues de ville avec une grande fidélité de dessin, à laquelle il allia des couleurs nuancées dans une lumière

vive. À part quelques portraits, la majeure partie de son oeuvre est constituée par des vues de Berlin, ville qui conserve la plupart de ses peintures (musées de Berlin, dont Charlottenburg, où est exposé son chef-d'oeuvre, un Panorama de Berlin, 1834). On peut également mentionner la Vue de Berlin (1849), conservée à la Kunsthalle de Hambourg, et la Friedrichsgacht, Berlin de la N. G. de Londres.

GAGNERAUX Bénigne, peintre français

(Dijon 1756 - Florence 1795).

Il fut élève de Devosge à Dijon, puis se fixa à Rome, où il fut envoyé en 1776. Il travaille pour le cardinal de Bernis et surtout pour le roi Gustave III de Suède, son frère le duc Charles et son ministre le baron Taube. En 1793, il se réfugie à Florence, où il est nommé professeur à l'Académie et exécute un Autoportrait (Offices). Son oeuvre, composé essentiellement de compositions mythologiques ou historiques d'exécution précieuse et fine, dans des tonalités claires (le Baptême de Clorinde par Tancrede, 1789, Louvre ; le Génie de la paix, 1794, musée de Genève), évoque, dans l'impeccable graphisme de sa stylisation, les camées antiques et les peintures de vases grecs. Gagneraux est représenté par plusieurs oeuvres au musée de Dijon (Bacchanale, 1795), au Nm de Stockholm (OEdipe, 1784 ; le Pape Pie VI faisant visiter à Gustave III de Suède le musée Pio-Clementino, 1785 ; réplique de 1786 au château de Prague). Une exposition Gagneraux a été présentée à Rome et à Dijon en 1983.

GAINSBOROUGH Thomas,

peintre britannique

(Sudbury, Suffolk, 1727 - Londres 1788).

Fils d'un drapier, il manifesta très tôt son talent de dessinateur et son penchant pour les paysages néerlandais qu'il avait dû voir dans le Suffolk et dans les salles de vente londoniennes. Il arriva à Londres pour la première fois en 1740, où il paraît s'être formé en fréquentant les ateliers d'artistes plutôt qu'en suivant un apprentissage régulier. Il reçut probablement des leçons d'Hubert Gravelot, professeur de dessin à la Saint Martin's Lane Academy, et subit également l'influence de l'associé de Gravelot, Francis Hayman, qui enseignait la peinture à cette même académie. On peut classer ses premières oeuvres en deux catégories : d'une part les paysages influencés par les Néerlandais, surtout Jacob Ruysdael et Wynants, et enrichis par l'étude de la nature ; d'autre part les

groupes de petits personnages, le plus souvent des couples, avec la nature pour cadre et rappelant les « Conversation Pièces » anglaises et le style rococo français vu à travers Gravelot et Hayman. Ces oeuvres offrent un grand charme, non sans une certaine raideur due à un talent qui a encore quelque chose d'« amateur ». Parmi les exemples de ces tableaux, on peut citer :

le Couple (v. 1746, Louvre), Cornard Wood (1748, Londres, N. G.) et Robert Andrews et sa femme Frances (v. 1748, id.), dont l'arrière-plan de paysage est le plus naturaliste qu'un Anglais ait jamais peint avant Constable.

En 1746, Gainsborough épousa Margaret Burr, qui lui donna deux filles ; il les a représentées encore enfants, v. 1750, dans 3 oeuvres charmantes, peintes à la manière d'esquisses (Londres, N. G. et V. A. M.). Il revint à Sudbury aux environs de 1748, s'installant peu après à Ipswich, ville voisine, où il vécut jusqu'à son départ pour Bath. En 1755, il exécuta sa première commande importante pour le duc de Bedford, 2 paysages qui devaient servir de dessus de cheminée : Paysan avec deux chevaux et Bûcheron courtisant une laitière (Woburn Abbey). Ce sont des idylles champêtres qui rappellent Boucher, mais qui dénotent aussi un esprit d'observation plein d'acuité et de sensibilité. Il exécuta à la même époque des portraits à mi-corps, grandeur nature, de personnages importants du Suffolk, qui témoignent d'un talent grandissant.

Lors de son installation à Bath, en 1759, il entra en contact avec les cercles élégants et s'adonna dès lors aux portraits en pied grandeur nature, qui constituèrent désormais la source principale de ses revenus. Il peignit des paysages pour son propre plaisir. Bien qu'il s'inspirât au départ de dessins d'après nature, il les composait selon sa propre imagination, prenant pour modèles des rochers, de la mousse, des morceaux de verre et des branches amenés dans son atelier. Ces paysages reflètent la vie campagnarde de l'époque, nullement la poésie classique, et sont animés d'un souffle pittoresque et champêtre ; leur style et leur facture dénotent l'influence du rococo (Paysans allant au marché de bon matin, v. 1773. Londres, University of London, Royal Holloway College). Le style des portraits de Bath révèle une élégance et une assurance nouvellement acquises au contact des tableaux de Van Dyck, qu'il pouvait voir dans les demeures des environs. Plus encore que la plupart des peintres anglais, Gainsborough aimait à situer ses modèles dans le cadre d'un paysage ; contrairement à Reynolds, son rival, il préférait le cos-

tume contemporain au vêtement à l'antique, détestait l'allégorie et n'avait jamais recours à des aides, semble-t-il, pour exécuter les draperies. Le costume, selon lui, faisait partie de la ressemblance du modèle, qu'il savait d'ailleurs traduire avec un rare bonheur. Les portraits de la période de Bath – palpitant d'une vie trop exquise pour être réelle, magnifiquement peints avec beaucoup d'aisance et des chatoiements de tissu, sophistiqués dans le style, mais familiers dans les poses – reflètent une société qui avait le culte de l'élégance et des manières, bien qu'elle ait été légèrement choquée par l'interprétation quelque peu désinvolte qu'en donnait Gainsborough. On le voit dans le portrait de Lady Alston (v. 1765, Louvre), de Mary, comtesse Howe (v. 1763-1764, Londres, Kenwood, Iveagh Bequest), du Duc et de la Duchesse de Montagu (1768, coll. Duke of Buccleuch), du fameux Blue Boy (« Master Jonathan Buttall »,

1770, San Marino, Californie, H. E. Huntington Art Gal.).

À partir de 1761, Gainsborough exposa à la Society of Artists, nouvellement créée à Londres ; en 1768, seul artiste vivant en province alors invité, il devint membre fondateur de la Royal Academy et envoya deux portraits et un paysage à la première exposition organisée par l'Académie en 1769. En 1774, il s'établit à Londres, louant une partie de Schomberg House, Pall Mall, où il vécut jusqu'à sa mort. Le style de sa période londonienne continue celui de Bath, plus large cependant, plus grandiose et parfois plus sombre (Mrs. Graham, 1777, Edimbourg, N. G. ; le hautboïste Johann Fischer, mari de la fille de l'artiste, 1780, Londres, Buckingham Palace). L'influence de Rubens se marqua également, surtout dans ses paysages (l'Abreuvoir, 1777, Londres, N. G.). Peu de temps après son installation à Londres, il expérimenta l'éclairage artificiel utilisé par P. J. de Loutherbourg, exécutant sous son influence une série de petits paysages sur verre (v. 1783) qui devaient être enchâssés dans une boîte et éclairés derrière par une chandelle. En 1781, il devint le protégé de George III et de la reine Charlotte (dont les portraits et ceux des membres de la famille royale sont à Windsor Castle), auprès de qui il succéda à Ramsay comme portraitiste favori. À partir de 1777, il fut soutenu dans la presse par le révérend Henry Bate (plus tard sir Henry Bate-Dudley). Mais la presse et le public furent en général dérouterés par l'aspect inachevé de ses portraits et demeurèrent indifférents à ses paysages jusqu'à sa dernière période.

En 1784, il se brouilla finalement avec la

Royal Academy, qui avait refusé de présenter ses toiles sous un jour favorable à leur brillante exécution. Dès lors, il organisa une exposition annuelle de ses oeuvres à Schomberg House. Parmi les portraits de sa dernière période, on peut citer Mrs. « Perdita » Robinson (Londres, Wallace Coll.), Mrs. Siddons (Londres, N. G.), Mrs. Sheridan (1783, Washington, N. G.), Mr. and Mrs. Hallett (la « Promenade matinale », 1785, Londres, N. G.).

Vers la fin de sa vie, Gainsborough s'essaya à de nouveaux genres avec des scènes imaginaires (fancy pictures), sortes de peintures de genre portraiturant un ou plusieurs personnages dans un cadre champêtre portant des titres comme la Jeune Porchère (1782, Castle Howard, Yorkshire, coll. George Howard) ou les Moissonneurs (1787, Metropolitan Museum). Ces scènes de la vie champêtre, réalisées avec pittoresque, furent les plus populaires de son oeuvre à la fin de sa vie et même pour la génération postérieure. Vers la même époque, Gainsborough s'adonna à un nouveau genre, celui des marines. Il subit de nouvelles influences, entre autres celles de Murillo, de Watteau, de Gaspard Dughet (dans ses paysages de montagne) et de Snyders. À partir de 1772, son neveu, Gainsborough Dupont, fut le seul élève qu'on lui connût et qui continuât à peindre le portrait à la manière de son oncle, qui, par ailleurs, n'eut pratiquement pas d'influence après sa mort ; mais ses paysages, contrairement à ce

downloadModeText.vue.download 302 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

301

qui s'était passé de son vivant, rencontrèrent un large succès.

Gainsborough, de caractère gai, impulsif, se révéla charmant écrivain dans sa correspondance. Il aimait la musique et préférait la compagnie d'acteurs ou de musiciens à celle d'hommes de lettres. En tant qu'artiste, il se fiait plus à sa spontanéité qu'à l'étude ou à la réflexion. Les sources de son inspiration étaient françaises, flamandes et néerlandaises plutôt que classiques ou italiennes ; à une époque où le voyage en Italie s'imposait à tout peintre de l'Europe du Nord, son attachement à l'Angleterre est révélateur. Il est le peintre anglais le plus proche de l'idéal français de la « sensibilité ». Le meilleur hommage qui lui ait été rendu reste le quatorzième Discours prononcé après sa mort par Reynolds, qui lui était en tout point opposé.

Une importante rétrospective a été consacrée à l'artiste (Londres, Tate Gal. ; Paris, Grand Palais) en 1980-1981.

GALERIES PEINTES.

GÉNÉRALITÉS. Les salles beaucoup plus longues que larges, dans les châteaux et les hôtels urbains, sont appelées en France « galeries » depuis le début du XIV^e siècle. Mais ce type de construction est plus ancien et se trouve déjà dans les palais byzantins et carolingiens.

La fonction des galeries a évolué au cours des siècles. Promenoir, salle des fêtes et de représentations, la galerie, à partir du XVI^e s., sert aussi de lieu de présentation à des collections de peintures et de sculptures.

Les galeries peuvent être décorées de peintures aux plafonds et aux murs, de vitraux, de carrelage précieux. Il existe des galeries sans décoration fixe, pouvant, à l'occasion, être décorées d'une suite de tapisseries.

L'étymologie du mot « galerie » est incertaine ; en effet, le latin classique ne connaît pas ce mot ; il apparaît seulement dans le bas latin (galeria) au Xe s. et a la signification, à Rome, de « porche d'église », qui portait également le nom biblique de galilaea. Galilaea s'est-il transformé en galeria ? Il est possible aussi que le mot grec γαλη, sorte de portique, se soit transformé en « galerie », par l'intermédiaire de galera. Dans les documents français, le mot galerie apparaît dès le début du XIV^e siècle. Est-il en rapport avec l'ancien mot français galer, qui signifie « se réjouir » (galerie = réjouissance), puisque ces mêmes galeries étaient destinées aux divertissements ? Rien de vraiment définitif n'a été trouvé sur l'origine de ce mot.

LE DÉVELOPPEMENT DE LA GALERIE DE FRANCE, DU XIII^e AU XV^e SIÈCLE. Il existe en France, dès le XIII^e s., de nombreuses galeries, mais nous ne savons rien de leur décoration intérieure. La plus célèbre est la Galerie des Merciers, construite par Saint Louis dans le palais de la Cité à Paris (1239/1240-1248). Les premières galeries sur la décoration desquelles nous possédions des renseignements sont les Galeries de l'hôtel de Mahaut à Conflans (v. 1320), les Galeries d'Hesdin, mentionnées pour la première fois en 1325, les Galeries des

comtes d'Artois et des ducs de Bourgogne, « richement décorées de peintures murales historiées et de sujets sculptés » (v. 1386). On

trouvait à Paris, au XVe s., un grand nombre de galeries, parmi lesquelles on peut citer celle du duc de Bedford (1432) et celle, « magnifique », de l'appartement de la reine à l'hôtel Saint-Pol.

LE XVIe SIÈCLE.

France. En 1528, François Ier fit construire à Fontainebleau la grande galerie qui devait porter son nom et il chargea Rosso de sa décoration (1534-1537). Le système de décor créé par Rosso, original et complexe, devait avoir le plus grand succès dans toute l'Europe. Le programme iconographique de la galerie est consacré à la glorification du roi sous différentes allégories.

En 1540, toujours à Fontainebleau, François Ier fit construire une autre galerie, nommée, d'après son décor, dû au Primatice, la Galerie d'Ulysse. Démolie en 1736, elle avait été pendant deux siècles la gloire de Fontainebleau.

Après la Galerie François-Ier, la Galerie du château d'Oiron (1546-1549) est la mieux conservée des galeries peintes du xvie s. existant encore en France. Son décor, dû peut-être à Noël Jallier, est inspiré de Fontainebleau.

Italie. L'étude des galeries italiennes du XVIe s. se heurte à une difficulté de terminologie. En effet, le terme de galerie n'apparaît qu'à partir de 1560, et ce n'est que vers la fin du siècle que l'usage du mot *galleria* devient général, sous l'influence française.

Les principales galeries peintes du XVIe s. italien sont la Galerie du palais Sacchetti, décorée vers 1574 de copies de fresques de Michel-Ange pour la chapelle Sixtine, la célèbre « *galleria delle carte geografiche* » que le pape Grégoire XIII fit aménager en 1580 au Belvédère et la Galerie du palais Rucellai-Ruspoli, laquelle, de par ses dimensions et la décoration de J. Zucchi (v. 1586), est l'une des plus importantes galeries du XVIe s. à Rome.

À Mantoue, Guillaume de Gonzague fit aménager dans le palais ducal la « *galleria de Mesi* » (v. 1571) et la « *galleria della Mostra* » (v. 1592-1600), qui devait recevoir la collection de peintures et de sculptures de Vincent de Gonzague.

À Turin, en 1606, Emmanuel Ier de Savoie chargea Federico Zuccaro de la décoration de la « *galleria grande* ».

LE XVIIe SIÈCLE.

Italie. La Galerie Farnèse. L'exemple majeur des décorations faites à Rome au xvii^e s. est celui de la Galerie Farnèse, réalisée de 1597 à 1604 par Annibale Carracci, assisté de plusieurs collaborateurs. La décoration, complexe, marquée par le goût de l'illusionnisme, combine plusieurs systèmes, dont celui des « quadri riportati » (tableaux peints dans des cadres feints). L'iconographie est celle du pouvoir et de la domination universelle de l'Amour conquérant, illustrés par des exemples tirés de la mythologie.

Autres galeries. En 1609, l'Albane exécuta le décor de la Galerie du palais Giustiniani à Bassano Romano. Lanfranco reçut, en 1619, la

commande par le pape Paul V Borghèse de la loge des Bénédictins à Saint-Pierre. Ce projet, non réalisé mais connu par la gravure, révèle un élan réellement baroque et une oeuvre nouvelle et révolutionnaire.

Pierre de Cortone peignit plusieurs galeries de 1622 à 1654, notamment celle du palais Mattei di Giove (1622-1623), celle de la villa du marquis Sacchetti à Castelfusano (1626-1629), où il s'inspire du système de décoration de la Galerie Farnèse en le rendant plus simple et plus léger, ou encore la Galerie du palais Pamphili (1651-1654), dont toute la voûte est peinte sans recourir aux stucs en relief.

La Galerie du palais Peretti-Almagia (v. 1640), décorée par François Perrier, rappelle la Galerie de Castelfusano. Il faut aussi citer la décoration peinte de la Galerie du Quirinal, qui ne subsiste plus qu'en partie et qui fut exécutée en 1656-1657 sous la direction de Pierre de Cortone.

La dernière grande galerie du siècle à Rome est peut-être celle du palais Colonna, décorée par G. Coli et F. Gherardi, v. 1675-1678.

Signalons à Florence la Galerie du palais Riccardi, dont la voûte fut peinte à fresque par L. Giordano (1682-1683).

France. La galerie du xvii^e s. conserve la triple fonction des galeries du xvi^e s. : celle de salle de réception, de promenoir et de lieu d'exposition pour les collections.

Les galeries se trouvent en grand nombre au xvii^e s. mais autant de galeries, autant de conceptions différentes, tant dans la structure que dans la distribution, l'iconographie et le décor.

Au début du siècle, Henri IV fait aménager, entre autres intérieurs de châteaux, ceux du Louvre et de Fontainebleau. À Fontainebleau, Toussaint Dubreuil peint (v. 1600) la Galerie des Cerfs, et Ambroise Dubois la Galerie de Diane dans l'appartement de la reine (détruite au XIXe s.). Au Louvre, Dubreuil collabore v. 1600 au décor de la Petite Galerie (brûlée en 1661, actuelle Galerie d'Apollon). Le palais construit par Salomon de Brosse pour Marie de Médicis (actuel palais du Luxembourg) présentait 2 galeries dont les murs pouvaient être décorés, les plafonds plats refusant tout décor. Marie de Médicis commanda à Rubens 2 suites de 24 tableaux pour ces galeries. Rubens ne devait terminer que la galerie de droite (1622-1625, modifiée au XVIIIe s. ; les tableaux sont aujourd'hui au Louvre), dite « de Médicis » ; la décoration de la Galerie Henri-IV ne devait jamais aboutir.

De 1625 à 1640, Simon Vouet décora plusieurs galeries aujourd'hui disparues : la Galerie du château de Chilly (1630-1631), celle de l'hôtel Bullion (1634-1635), la Galerie des Hommes illustres du Palais-Cardinal qu'il orna de portraits en collaboration avec Philippe de Champaigne (v. 1632). Pour la décoration de la Grande Galerie du Louvre, le roi fit appel à Nicolas Poussin, revenu de Rome en 1640. Mais, abandonnée avant que le quart en fût achevé,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

302

cette réalisation trop tôt disparue n'exerça pas d'influence.

Toujours au Louvre, la décoration de la Galerie d'Apollon est confiée à Le Brun en 1663. Toutefois, cet artiste ne réalisera que 2 peintures de la voûte, qui sera achevée en partie au XVIIIe S. PUIS AU XIXe S. AVEC DELACROIX.

Dès le milieu du XVIIe s., les galeries privées prolifèrent, mais beaucoup d'entre elles seront malheureusement détruites ou remaniées ; on peut citer la Galerie de l'hôtel de La Vrillière, aujourd'hui « Galerie dorée » de la Banque de France, qui était ornée de toiles de Reni, de Poussin, de Pierre de Cortone et dont le plafond fut confié en 1645 à François Perrier ; la Galerie intacte de l'hôtel Lambert (v. 1650-1658), dont la décoration de Le Brun fut la réalisation la plus ambitieuse d'illusionnisme baroque pour la France de cette époque ; la

Galerie de l'hôtel de Bretonvilliers, au décor dû à Sébastien Bourdon (v. 1663, disparu).

En province, citons les 4 galeries du Capitole de Toulouse aménagées entre 1674 et 1685 sous la direction de Jean-Pierre Rivalz. L'œuvre de Jules Hardouin-Mansart et de Le Brun (1678-1684), la Galerie des Glaces de Versailles est la galerie la plus illustre de la fin du XVII^e siècle. La décoration de Le Brun est une illustration de tous les hauts faits du règne de Louis XIV de 1661 à 1678. Triomphe du trompe-l'œil et du faste servi par une invention originale et puissante, la Galerie des Glaces, modèle de galerie princière, eut un immense retentissement et fut souvent imitée ou copiée.

LE XVIII^e SIÈCLE.

France. Le décor des galeries françaises est illustré au XVIII^e s., par des artistes comme Antoine Coypel (décor de la Galerie du Palais-Royal, entre 1702 et 1717 ; détruite) et Charles de La Fosse (Galerie de l'hôtel Crozat, rue de Richelieu, 1704-1707 ; détruite également). Mais les galeries, au cours de ce siècle, sont passées de mode. On préfère, aux grands programmes décoratifs les dessus-de-porte et les tableaux de chevalet.

Italie. À Rome, la Galerie des miroirs du palais Doria-Pamphili (1732), à la décoration riche et opulente, est un exemple typique du goût de l'époque. À la Villa Albani, Mengs peint, en 1756, le Parnasse à la voûte de la galerie.

Hors de Rome, les entreprises décoratives sont nombreuses et dispersées. Il faut surtout citer les réalisations de Giovanni-Battista Tiepolo, qui peignit les galeries du palais de l'archevêché à Udine (1727) et du palais Clerici à Milan (1739).

LE XIX^e SIÈCLE.

Au XIX^e s., les initiatives viennent surtout de l'État. On peut citer, à Paris, les travaux de Delacroix aux voûtes des bibliothèques du Sénat (1845-1846) et de la Chambre des députés (1846-1847).

Les galeries se retrouvent, sous d'autres noms mais avec la même fonction, foyer à l'Opéra (voûte ornée de peintures décoratives de Baudry, v. 1870) ou salle des fêtes à l'Hôtel

de Ville (décorée par Benjamin Constant et Gervex, v. 1872). Mais la plus célèbre galerie du siècle reste celle des Illustres, au Capi-

tole de Toulouse, décorée par B. Constant et J.-P. Laurens.

GALGARIO Vittore (FRA)
→ GHISLANDI Giuseppe

GALLAIT Louis, peintre belge

(Tournai 1810 - Schaarbeek, Bruxelles, 1887).

Il reçut à l'Académie de Tournai (1830), puis à celle d'Anvers (1832) un enseignement conforme à l'esthétique davidienne. En 1832, son Denier de César (musée de Gand) le fit connaître. Mais, élève d'Ary Scheffer à Paris, où il séjourna de 1834 à 1841, et lié à Paul Delaroche, il se consacra à la peinture d'histoire dans le style romantique, alors en vogue, et acquit dans ce genre une réputation internationale (l'Abdication de Charles Quint, 1841, Bruxelles. M. R. B. A., en dépôt au musée de Tournai ; Dernier hommage aux comtes d'Egmont et de Hornes, 1851, musée d'Anvers ; la Peste de Tournai, 1883, musée de Tournai). Très estimé en France, il reçut la commande de plusieurs toiles pour Versailles : Baudouin couronné empereur de Constantinople, 1847, salle des Croisades. Il fut également un portraitiste de talent (Portrait de Mme Gallait et son fils, 1848, Bruxelles, M. R. B. A. ; Léopold II, 1875, id.). Il est représenté dans la plupart des musées belges, et particulièrement à Tournai. Le M. R. B. A. de Bruxelles conserve maints esquisses et dessins de lui, qui furent exposés au musée de Tournai en juin 1971.

GALLEGO Fernando, peintre espagnol

(actif dans la région de Salamanque de 1468 à 1507).

Il est le plus original des créateurs du style hispano-flamand, à côté de Bermejo, mais on ignore la date de sa naissance, celle de sa mort et le lieu de sa formation. En 1468, Gallego travaille à la cathédrale de Plasencia, puis, en 1473, il peint 6 retables (perdus) pour la cathédrale de Coria. Entre 1478 et 1490, il travaille à l'église S. Lorenzo (Toro) et à la bibliothèque de l'université de Salamanque et au retable de Ciudad Rodrigo. Il commence en 1495 le grand retable de la cathédrale de Zamora (auj. démonté dans l'église d'Arcenillas), collabore en 1507 à la décoration de la tribune de l'université de Salamanque et dut mourir peu de temps après. Certains critiques estiment que l'artiste fit un voyage en Flandre, alors que, pour d'autres historiens, cette influence passe par l'intermédiaire de Jorge Inglés. On peut égale-

ment déceler par le sentiment dramatique et la manière particulière de draper les étoffes certains rapports avec Conrad Witz. Cependant, chez le peintre espagnol, demeure toujours un goût pour les types régionaux et le paysage de sa province. Dans ses premières oeuvres, il tend à allonger les figures et casse durement les plis des étoffes, mais emploie l'or sans excès. Ces caractères, de même que la richesse du coloris, s'atténuent au cours des années. Dans sa pro-

duction ultime, la technique est moins soignée et plus réaliste.

Sa première oeuvre semble être le Retable de saint Ildefonse de la cathédrale de Zamora. On a pensé qu'il avait été peint v. 1466, mais la relation entre ce retable et les gravures de Schongauer le situent plutôt v. 1480. Le triptyque de la cathédrale de Salamanque (la Vierge, Saint Christophe et Saint André) doit être de la même période. La décoration de la voûte de l'université de Salamanque exécutée à l'huile et à la détrempe est spécialement intéressante par ses thèmes, empruntés à la mythologie classique (Signes du zodiaque, Hercule). Gallego prête plus d'attention à l'aspect décoratif dans le grand retable de la cathédrale de Ciudad Rodrigo (en grande partie au musée de l'University of Arizona à Tucson, coll. Kress) exécuté avec ses collaborateurs. Le Retable de S. Lorenzo de Toro peut être daté grâce au blason du donateur Pedro de Castilla, mort en 1492 ; le panneau central se trouve auj. au Prado. D'autres oeuvres sont également dignes d'intérêt, comme la Vierge de pitié (Prado), le Saint Évangéliste (musée de Dijon) et les retables de Peñaranda, Villaflores et Cantelpino, répartis dans des collections particulières. Parmi les élèves de Fernando Gallego se distinguent Francisco Gallego et Pedro Bello. Le premier est l'auteur du Retable de sainte Catherine, 1500-1501 (musée diocésain de Salamanque), et le second a exécuté plusieurs panneaux du musée diocésain de Salamanque.

GALLEN-KALLELA Akseli, peintre finlandais (Pori 1865 - Stockholm 1931).

Formé à Helsinki en 1881, à l'Association finlandaise des beaux-arts, puis dans l'atelier d'A. V. Becker, Gallen-Kallela poursuit ses études à Paris, à partir de 1884, à l'Académie Julian puis dans l'atelier de Cormon ; là, il fréquente la bohème internationale ainsi que la colonie d'artistes scandinaves de Paris, notamment A. Edelfelt et A. Zorn. Fortement influencées par le « pleinairisme » d'un Bastien-Lepage, ses premières peintures obéissent à un style naturaliste (Garçon à la pie, 1884,

Helsinki, Atheneum ; la Vieille au chat, 1885, Turku, Turun Taidemuseo). Sensible aux courants nationalistes et libéraux des années 1880, il se passionne pour la mythologie finnoise à travers l'épopée du Kalevala qui demeure, jusqu'à la fin de sa vie, la source essentielle de son oeuvre -, univers avec lequel il se familiarise par un voyage en 1890 en Carélie, inaugurant ainsi la vogue du « carélianisme » en Scandinavie. Confronté à Paris au mouvement symboliste, il vit, de 1892 à 1894, une crise morale et intellectuelle qui marque un tournant dans son oeuvre ; il adopte un style nouveau, en accord avec la dimension épique du Kalevala, qu'il illustre dans des peintures très stylisées, d'un graphisme linéaire, aux couleurs ternées et disposées en aplats, qui font de lui le représentant de l'Art nouveau en Finlande (la Défense du Sampo, 1896, Turku, id. ; la Mère de Lemminkäinen, 1897, Helsinki, id.). Stimulé par l'exemple de W. Morris et des Arts and Crafts lors d'un séjour à Londres en 1895, il explore le domaine des arts décoratifs, créant

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

303

des modèles de tissus, de mobilier, des cartons de vitraux. La même année, il expose à Berlin avec E. Munch et participe à la fondation de Pan, organe du Jugendstil, aux côtés de Graefe, Zorn, Munch, Klinger et Whisder. Il exécute, en 1900, quatre grandes fresques kalevaliennes pour le pavillon finlandais de l'Exposition universelle de Paris. S'orientant vers une peinture aux couleurs de plus en plus saturées, de tendance expressionniste, il présente ses toiles, sur l'invitation de Kandinsky, à l'exposition « Phalanx IV » de Munich, à la Sécession de Vienne en 1903 et à Dresde en 1910, avec le groupe Die Brücke. Un séjour en Afrique puis au Mexique l'amène, une fois encore, à renouveler son style. Il consacre ses dernières années à illustrer le Kalevala dans son intégralité.

GALLOCHE Louis, peintre français

(Paris 1670 - id. 1761).

Élève de Louis Boullogne le Jeune, Galloche obtint en 1695 le grand prix de Rome, sans que pour autant la pension lui soit accordée. Il se rendit alors, à ses frais, à Rome, où il resta deux ans. Agréé à l'Académie en 1703, académicien en 1711 avec Hercule et Alceste (Paris, E. N. B. A.), il devint recteur en 1746 et chancelier de l'Académie en 1754. Il exécuta le May

de 1705 (Saint Paul quittant Milet, Louvre). Il exposa régulièrement au Salon de 1737 à 1751. Il se consacra essentiellement à de nombreuses commandes religieuses, notamment à Paris pour l'église Saint-Martin-des-Champs, en collaboration avec L. de Sylvestre, de 1706 à 1713 (Sainte Scholastique obtenant un orage, Bruxelles, M. R. B. A.) et pour l'ancienne église de Saint-Lazare, auj. église Sainte-Marguerite (Saint Vincent de Paul prêchant), ou à des tableaux agréablement décoratifs (Roland apprenant les amours d'Angélique et de Médor, 1733, musée de Caen). Ses rares portraits (Fontenelle, 1723, Versailles), d'une vérité sévère, dénotent un réel talent et ses paysages, qui s'inspirent des Italiens du XVIIIe s. et de la tradition de Poussin, témoignent de son sens de l'harmonie des coloris (2 Paysages, 1737, Fontainebleau ; le Printemps, 1751, musée de Varzy ; l'Été, 1751, musée de Montargis).

GAMELIN Jacques, peintre français

((Carcassonne 1738 - id. 1803).

Élève à Toulouse de Rivalz et à Paris (1761-1765) de Deshayes, il séjourne à partir de 1765 à Rome, où il est peintre de Clément XIV et membre de l'Académie de Saint-Luc (1771). À Toulouse, il est associé honoraire de l'Académie royale (1774) ; à Montpellier (1780-1783), il dirige les écoles de la Société des beaux-arts ; à Narbonne, il décore les fêtes révolutionnaires ; à Perpignan, il peint les Batailles des Pyrénées orientales (1793, musées de Narbonne et de Béziers) ; enfin, à Carcassonne, il est professeur de dessin à l'École centrale (1796). Il exposa au Capitole dès 1761. Gamelin, parfois gauche, souvent caricatural, à la fois savoureux et insolite, a réussi dans tous les genres : la peinture religieuse, avec les toiles de l'abbaye de Fontfroide, dont il a exposé les esquisses en 1783 (musée de Carcassonne), et celles des églises de Carcassonne (Saint-Vincent [le Déluge,

1779] et Saint-Michel) et de Narbonne ; l'histoire ancienne, avec Abradate (1793, musée de Bordeaux) ; les bambochades, comme la Tabagie (musée de Toulouse) ou le Buveur et sa famille (1789, musée de Montpellier) ; les scènes de genre (1784, 1796, musée de Carcassonne) ; les Batailles (id.) ; les portraits, comme celui de Frion (1796, musée de Perpignan), qui rappelle l'Homme en gris de Goya. Ses dessins sont parmi les plus beaux : la Chute des géants (1781) ou l'Incendie du temple de Vesta (1787, Toulouse, musée Paul-Dupuy), les Académies ou les Chocs de cavalerie (Louvre). Parmi ses gravures à l'eau-forte (plus de 150 pièces au musée Paul-Dupuy) figurent les planches du

Nouveau Recueil d'ostéologie (1779), dont la « fantasmagorie ironique » (Chennevières) précède de vingt ans les Caprices de Goya. Une exposition (1979) a révélé au public parisien cet artiste connu essentiellement à Carcassonne, Béziers et Montpellier.

GAMME.

Se dit des couleurs classées par nuances successives.

GAND → JUSTE DE GAND

GANDOLFI (les), peintres italiens.

Ubaldo (San Matteo della Decima 1728 - Ravenna 1781). Inscrit à l'Accademia Clementina, il y fut l'élève de Torelli, de Graziani et de Lelli.

Gaetano (San Matteo della Decima 1734 - Bologne 1802), son frère cadet, reçut le même enseignement que son aîné, qui fut aussi son maître. 1760 est une date décisive pour les deux frères, qui, après une année d'études à Venise, furent élus membres de l'Accademia Clementina en reconnaissance de leurs talents, déjà indiscutables. Leur activité féconde contribue ensuite à élargir leur réputation. Ubaldo envoie des tableaux à Rimini, à Ravenne, à Reggio et même à Saint-Petersbourg ; Gaetano a des clients en Toscane, à Rome, à Vercelli, à Reggio, à Rimini, à Naples ainsi qu'à Vienne et à Moscou. En 1772, Ubaldo est élu prince de l'Accademia. Églises et palais de Bologne portent encore l'empreinte de son activité, tandis que nombre de ses tableaux figurent chez de grands collectionneurs bolonais et dans la collection des comtes Isolani Lupari en particulier. En 1781, il exécute aussi 2 statues de Prophètes pour S. Giuliano de Bologne, où elles se trouvent toujours. La production de Gaetano est cependant plus importante encore, car il se distingua en outre dans le dessin et la gravure. Peintre d'instinct, ses œuvres se ressentent cependant parfois de concessions au goût académique. L'influence indubitable qu'eurent sur les Gandolfi des peintres vénitiens comme Sebastiano Ricci, Tiepolo et Pittoni ne réussit pas néanmoins à effacer complètement leur attachement à la tradition locale. Les Gandolfi sont en tout cas les représentants les plus remarquables de l'école bolonaise de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Les

deux frères sont bien représentés (par des compositions religieuses et mythologiques,

des portraits et des esquisses) à la P. N. de Bologne (citons en particulier les grandes Noces de Cana de Gaetano, dont l'esquisse se trouve à la W. A. G. de Baltimore) et au Museo Civico de Bologne.

Mauro (Bologne 1764 - id. 1834). Fils de Gaetano, il fut lui aussi peintre, dans la tradition familiale (oeuvres à la P. N. de Bologne).

GARGIULO Domenico

(dit Micco Spadaro), peintre italien

(Naples 1609/1610 - id. 1675).

Avec Rosa, il fut le plus grand paysagiste du XVIIe s. napolitain et l'initiateur d'une forte tradition locale qui ne s'éteignit qu'au début du XIXe siècle. Formé près d'Aniello Falcone, il donna une version très personnelle des styles de Paul Bril et de Callot (dont il dut connaître à Naples de nombreuses estampes), parvenant à une évocation intensément lyrique du paysage. Il se spécialisa surtout dans la narration de chroniques et de scènes de son temps et de sa ville, dans le goût des bamboccianti romains. Ses meilleures oeuvres de ce genre sont la Révolte de Masaniello et la Peste de 1656 (Naples, museo di S. Martino), animées par une foule de petites figures campées avec un souci aigu de la vérité. Dans ses toiles apparaît toujours son goût pour la recherche de la nature fondée sur l'interprétation fidèle du paysage, dont la perspective est établie par des jeux de lumière et d'atmosphère. On retrouve ces mêmes qualités de chercheur attentif dans les fresques exécutées de 1638 à 1646 dans le chœur des convers, dans la loggia et les chambres du prieur de la chartreuse de S. Martino (où il ornera l'appartement du prieur de paysages peints à fresques).

Entre 1635 et 1647, il anima souvent de personnages les vues urbaines peintes par le Bergamasque Viviano Codozzi, qui travaillait à Naples (exemples au musée de Besançon). Il fut aussi en rapport avec Schönfeld. Dans la dernière phase de son activité, ses tonalités chromatiques, sous l'influence de Luca Giordano, devinrent plus chaudes, avec des effets de lumière dorée. Ses riches compositions, aux formes vibrantes annoncent les paysages romantiques d'un Marco Ricci. Gargiulo peignit également des sujets sacrés (Sainte Famille avec saint François, Massalubrense, S. Maria della Misericordia ; Saint Sébastien, Rome, G. N., Gal. Corsini) ; en revenant aux modèles de Massimo Stanzione et de Cavallino, il n'y obtient que des résultats moins originaux.

Ses oeuvres sont conservées à Naples (Capodimonte, museo di S. Martino et coll. part.), à Sorrente (musée Correale), à la G. N. de Rome, au musée d'Ajaccio.

GAROFALO (Benvenuto Tisi, dit il),
peintre italien
(Garofalo ou Ferrare v. 1476 - Ferrare 1559).

Il fut tout d'abord dépendant de ses aînés Boccaccio et Costa (Adoration des bergers, Ferrare, P. N.). Certains accents témoignent, à la même époque, du rôle joué par Marco Marziale et les graveurs septentrionaux dans sa formation.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

304

tion. Après un premier séjour à Rome, l'artiste se rend av. 1510 à Venise, où, selon Vasari, il se livre à une exploration passionnée des innovations de son « ami » Giorgione (Adoration des bergers, Madone sur un trône avec saint Lazare et saint Job, id.) Sa première oeuvre signée et datée en 1512, Neptune et Minerve, se trouve à Dresde (Gg). Un nouveau voyage à Rome, probablement en 1515-1516 ou en 1513, détermina un notable changement dans son style, fortement marqué par Raphaël, auprès de qui il séjourna. Il se fixe à Ferrare (1517), devenant, jusque v. 1540, le peintre le plus fécond de la ville, produisant des grands tableaux d'autel ou des petits tableaux de dévotion (nombreuses Saintes Familles dans des paysages), des décorations et des compositions profanes. On doit à Garofalo, excellent technicien, d'avoir assimilé les courants contemporains, sans renier la tradition classique de Ferrare, et en particulier d'avoir révélé aux Ferrarais, avant même Dosso Dossi (avec qui il collabora) le climat poétique d'esprit giorgionesque.

Garofalo, dont l'oeuvre est fort abondant, est particulièrement bien représenté à la P. N. de Ferrare, ainsi que dans les gal. de Rome (Gal. Capitoline), G. N. [Gal. Barberini], Borghèse, Doria-Pamphili). La Brera de Milan, le Louvre, la N. G. de Londres, l'Ermitage, la Gg de Dresde, entre autres, conservent aussi des séries de tableaux de Garofalo. On peut également citer les fresques qu'il a peintes dans le palais de Ludovic le More (sujets bibliques et décoratifs), dans le palais Trotti (séminaire) en 1517-1519 (allégories et sujets bibliques) et qui rappellent parfois Mantegna (palais Costabili, Ferrare).

GAROUSTE Gérard, peintre français

(Paris 1946).

Passé par l'École des beaux-arts et ayant conçu en 1977 un spectacle, intitulé le Classique et l'Indien, qui réunit des aspects du théâtre à l'italienne et de la performance, et qui aura de multiples prolongements dans sa peinture fondée en grande partie sur la mise en scène, il expose pour la première fois à Paris en 1979 et se présente d'emblée comme un des chefs de file du « postmodernisme ». À rebours des « avant-gardes » mais en ayant parfaitement assimilé tout ce qu'elles ont apporté à l'interprétation analytique des moyens de la peinture, connaissance qui lui permet de justifier en termes modernes un art plutôt tourné vers le passé, il renoue avec les modes de représentation classique, les tonalités assourdies, les thèmes de la mythologie savante (Orion le Classique, Orion l'Indien, 1981, Paris, M. N. A. M. ; Orthros et Orion, 1982 ; Orion et Céladon, 1983) et ceux de la religion chrétienne (Sainte Thérèse d'Avila, 1983). Tout en s'en distinguant sur bien des points et surtout en se situant dans une période historique bien différente, cette démarche n'est cependant pas sans rapport avec celle d'un Derain ou d'un Severini dans les années vingt et trente : retour au métier et distance extrême vis-à-vis de l'époque. Garouste a fait oeuvre de décorateur pour le Palace (Paris) ; un plafond lui a été commandé en 1983 pour le palais de l'Élysée. Il a aussi réalisé plusieurs sculptures.

Ses oeuvres ont été présentées en 1987 au C. A. P. C. (Bordeaux), ainsi qu'au cours d'une rétrospective en 1988-1989 (Charleroi, Paris, Amsterdam, Düsseldorf).

GASSEL Lucas, peintre flamand

(Helmond av. 1500 - Bruxelles v. 1570).

Van Mander le mentionne comme étant bon paysagiste, en ajoutant toutefois qu'il n'a pas beaucoup produit. On lui attribue en effet moins de 20 tableaux ; 7 d'entre eux portent un monogramme et quelques-uns sont datés entre 1538 et 1550 ; 2 dessins datés de 1560 et de 1568 sont conservés au cabinet des Estampes de Berlin.

Dans la représentation de la nature, Lucas Gassel se différencie nettement de Joachim Patinir et Herri Met de Bles par un réalisme plus poussé et une vision plus synthétique. L'artiste acquit sans doute sous l'influence des Vénitiens cette vision plus large et cette façon de lier les éléments du paysage en un rythme

continu. Une de ses caractéristiques est l'importance qu'il accorde au dessin et à la netteté des contours, ce qui chez lui n'exclut pas les subtilités des jeux de lumière.

Les personnages de Gassel sont trapus, ils ont l'allure, la démarche de marionnettes et ne s'intègrent pas au paysage. Dans la Mine de cuivre (1544, Bruxelles, M. R. B. A.), un groupe d'arbres sombres au premier plan sert de repoussoir. On note le réalisme de telles scènes pittoresques évoquant les différentes phases de l'extraction du cuivre dans la région liégeoise, où les mines étaient exploitées en surface. Le grand Paysage avec Juda et Thamar (1548, Vienne, K. M.) est plus proche de la manière Herri Met de Bles ; étouffé par l'amas de détails, ce tableau ne possède pas la fraîcheur et la spontanéité du paysage de Bruxelles. Un autre Paysage avec des scènes évangéliques, également à Bruxelles (M. R. B. A.), est curieusement chargé d'accessoires pittoresques. La flore y est composée de dragonniers, arbres rares poussant dans les îles Canaries, colonisées par des Anversois. Ce détail, lié à la présence d'un panorama de la ville d'Anvers dans le fond, permettrait d'indiquer que l'oeuvre aurait été commandée par un Anversois.

GAUFFIER Louis, peintre français

(Poitiers 1762 - Livourne 1801).

Élève de Taraval, Louis Gauffier partagea en 1784, grâce à sa Cananéenne aux pieds du Christ (Paris, E. N. B. A.), le grand prix de Rome avec J. G. Drouais. Pensionnaire de l'Académie de France à Rome à partir de 1784, il fut, de retour à Paris, membre agréé de l'Académie en 1789, mais retourna l'année suivante en Italie pour ne plus quitter ce pays. Établi à Florence jusqu'à la mort de son épouse, le peintre Pauline Chatillon, Gauffier ne fut pas seulement un précieux peintre d'histoire (Générosité des dames romaines, 1790, musée de Poitiers ; Cornélie, mère des Gracques, 1792, Fontainebleau ; Abraham et les trois anges, 1793, id.), mais il excella aussi dans le paysage (Vue de Vallombreuse, 1799, Paris, musée Marmottan) et le portrait, qu'il situe souvent devant un paysage (portraits de Lady Holland au musée de Mont-

pellier, du Peintre et sa famille aux Offices, du Docteur Penrose, 1798, à l'Inst. of Arts de Minneapolis, séries d'esquisses de portraits et de paysages au musée de Montpellier et d'esquisses de portraits à Versailles), genres où il sut concilier l'élégance et la finesse de la tradition du XVIIIe s. et la froide précision imposée par la nouvelle orientation de la peinture.

GAUGUIN Paul, peintre français

(Paris 1848 - Atuona, îles Marquises, 1903).

Il est né juste avant les journées révolutionnaires de juin 1848. Son père, obscur journaliste libéral, s'exile après le coup d'État de 1851 et meurt à Panama, tandis que sa famille rejoint Lima, au Pérou. Sa mère, fille d'une saint-simonienne exaltée, Flora Tristan, avait, d'après l'artiste, des ascendances péruviennes nobles. Marqué, dès l'enfance, par le caractère messianique et fantasque de son milieu familial, Gauguin gardera des souvenirs étranges et somptueux de son séjour chez l'oncle de Lima, Don Pio de Tristán Moscoso. Revenu à Orléans en 1855, il entretient, écolier, des rêves d'évasion et s'engage de 1865 à 1868 comme pilotin dans la marine marchande, il fait le tour du monde, puis de 1868 à 1871 il est militaire dans la marine et va en Scandinavie. Poussé par son tuteur G. Arosa, Gauguin commence en 1871 une brillante carrière chez l'agent de change Bertin. Il épouse en 1873 une Danoise, Mette Gad.

LES DÉBUTS. Arosa collectionne la peinture avec goût ; son exemple, l'amitié de Pissarro encouragent Gauguin à acheter, surtout entre 1879 et 1882, des tableaux impressionnistes (Jongkind, Manet [Vue de Hollande, pastel, auj. au Museum of Art de Philadelphie], Pissarro, Guillaumin, Cézanne, Renoir, Degas, Mary Cassatt), puis à peindre et à sculpter en amateur : modelage et taille directe chez le praticien Bouillot, tableaux dans le goût de Bonvin et de Lépine (la Seine au pont d'Iéna, 1875, musée d'Orsay) ; il présente dès 1876 une toile au Salon officiel. Bientôt influencé par Pissarro, il expose avec les impressionnistes de 1879 à 1886, recueillant en 1881 l'approbation enthousiaste de Huysmans pour un Nu solide et réaliste (Copenhague, N. C. G.). Ces relatifs succès et la crise financière le conduisent à abandonner en 1883 les affaires pour se consacrer entièrement à la peinture. Pendant deux ans, de Rouen à Copenhague, Gauguin cherche un équilibre illusoire qui aboutit, avec le retour à Paris en juin 1885, au naufrage de sa vie familiale et à la misère. Il présente cependant à la huitième exposition impressionniste, en 1886, 19 toiles où son originalité s'affirme déjà dans les inquiétantes harmonies de ses paysages.

PREMIER SÉJOUR À PONT-AVEN. – LA MARTINIQUE. Après un séjour d'été à Pont-Aven, où il a rencontré E. Bernard et Ch. Laval, Gauguin revient à Paris, réalise chez Chaplet des céramiques aux intéressantes simplifica-

tions et rencontre Van Gogh. Le voyage de 1887 à la Martinique, en compagnie de Laval, lui révèle la valeur synthétique des couleurs
downloadModeText.vue.download 306 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

305

et ravive les influences concomitantes de Cézanne et de Degas.

DEUXIÈME SÉJOUR À PONT-AVEN

(1888). Il peut à son retour et lors de son deuxième séjour à Pont-Aven, en 1888, apporter son génie et son autorité aux différentes recherches entreprises au même moment par Anquetin et Bernard, sous l'influence de Puvis de Chavannes et l'exemple des estampes japonaises. Moment décisif pour Gauguin, qui, à quarante ans, élabore un style original en intégrant le cloisonnisme et le symbolisme de ses amis à son expérience de la couleur. La « simplicité rustique et superstitieuse » de la Vision après le sermon (1888, Édimbourg, N. G.) ou l'harmonie écarlate de la Fête Gloanec (musée d'Orléans) témoignent dès lors de sa prééminence.

ARLES ET VAN GOGH. Gauguin retrempe dans le symbolisme diffusé par Aurier ses prétentions rédemptrices et partage avec Van Gogh ses utopies phalanstériennes, bientôt déçues par leur rencontre dramatique à Arles, d'octobre à décembre 1888. Au-delà des oppositions de tempéraments, Gauguin s'affirme, comme le montre sa vue « composée » des Alyscamps (musée d'Orsay), avant tout classique, soucieux d'équilibre et d'harmonie. À Paris, il réalise de nombreuses céramiques aux curieux décors anthropomorphes et exécute sous l'influence de Bernard une série de 11 lithographies.

TROISIÈME SÉJOUR À PONT-AVEN – LE

POULDU. Son marchand Theo Van Gogh organise une présentation de ses oeuvres récentes chez Boussod et Valadon en novembre 1888 ; puis il participe aux expositions collectives des Vingt à Bruxelles et à celle du café des Arts chez Volpini pendant l'Exposition universelle à Paris. Ces manifestations révèlent, malgré l'indifférence et les sarcasmes, la place de Gauguin dans le groupe artificiellement nommé « école de Pont-Aven ». Une vitalité intacte, l'absence de E. Bernard, l'accord de disciples plus modestes renforcent la liberté et la confiance manifestées par Gauguin dans les oeuvres peintes à Pont-Aven, puis au Pouldu en 1889 et 1890.

C'est avec aisance qu'il assimile les leçons de Cézanne (Portrait de Marie Derrien, Chicago, Art. Inst.) ou celles des arts primitifs, fréquentés depuis l'enfance et retrouvés dans l'art breton (Christ jaune, Buffalo, Albright-Knox Art Gal. ; Autoportrait au Christ jaune, musée d'Orsay), unissant le mysticisme égocentrique (Christ au jardin des Oliviers, musée de Palm Beach) au goût de l'étrange (Nirvana, Hartford, Wadsworth Atheneum). Gauguin retrouve dans le bois sculpté la force des bas-reliefs primitifs (Soyez amoureuses et vous serez heureuses, Boston, M. F. A. ; Soyez mystérieuses, musée d'Orsay).

Revenu à Paris, il devient l'artiste recherché des réunions littéraires du café Voltaire. Il peint alors une grande toile symbolique, la Perte du pucelage (Norfolk, The Chrysler Museum), et, soutenu par ses amis, prépare son premier exil tahitien.

PREMIER VOYAGE À TAHITI (1891-1893). Le succès relatif d'une vente aux

enchères, le 23 février 1891, lui permet de s'embarquer le 4 avril après avoir reçu en un banquet amical l'hommage des symbolistes. Son unique eau-forte, gravée avant son départ, est un portrait de Mallarmé. Ébloui par la beauté des indigènes et des paysages polynésiens, Gauguin retrouve d'emblée à Tahiti les larges rythmes classiques des bas-reliefs égyptiens (Te Matete, musée de Bâle), la tendre spiritualité des primitifs italiens (La orana Maria, Metropolitan Museum) et les aplats contournés des estampes japonaises (Pastorales tahitiennes, Moscou, musée Pouchkine), qu'il utilise avec une suprême liberté plastique et chromatique (La Sieste, 1891-1892 ?, Metropolitan Museum). Exaltant la luxuriance des couleurs tropicales, il confère souvent à leur ténébreuse incandescence le symbolisme mystérieux des mythes païens (La Lune et la Terre, New York, M. o. M. A.) et des terreurs superstitieuses et sensuelles (L'esprit des morts veille, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.). Au jour le jour, l'artiste consigne impressions et documents dans plusieurs récits illustrés : l'Ancien culte mahorie et Noa Noa (Louvre, cabinet des dessins), qui, revu par Charles Morice, sera publié dans la Revue blanche en 1897.

RETOUR EN FRANCE (1893-1895). De nouveau sans ressources matérielles, Gauguin revient en France de 1893 à 1895 ; déprimé par l'isolement, cultivant avec ostentation et mépris un exotisme désormais artificiel, il expose chez Durand-Ruel, n'obtenant qu'un succès de curiosité. Les toiles qu'il peint alors sont

un rappel agressif et nostalgique de son expérience tahitienne (Aita tamari vahina Judith ; Mahana no Atua, Chicago, Art Inst.). Gauguin retourne au Pouldu et à Pont-Aven, où, blessé dans une rixe, il est contraint à l'immobilité. Il réalise alors un étonnant ensemble de gravures sur bois où il exprime l'effroi silencieux des cultes tahitiens dans une technique contrastée et précise renouvelée des xylographies primitives.

SECOND SÉJOUR À TAHITI (1895-1903). Après une lamentable liquidation de son atelier en salle des ventes, Gauguin regagne Tahiti en mars 1895. Solitaire, endetté, malade, dépressif, il traverse dès son retour une terrible crise, aggravée par la mort de sa fille Aline. Les inquiétudes de la destinée humaine, un besoin encore accru de solidité plastique et de rythmes classiques marquent plus que jamais son art (Nevermore, 1897, Londres, Courtauld Inst. ; Maternité, v. 1896). Avant son suicide manqué de février 1898, il exécute une large composition, D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ? (1897, Boston, M. F. A.), testament pictural où « le hâtif disparaît et la vie surgit » dans la somptuosité d'une matière austère. À partir de 1898, régulièrement soutenu par Vollard, puis par quelques fidèles amateurs tels que Fayet, Gauguin retrouve une certaine aisance matérielle, constamment compromise par la lutte procédurière contre les autorités civiles et religieuses de l'île. Il exprime son messianisme de persécuté agressif dans deux feuilles, les Guêpes et le Sourire, « journal sérieux » illustré de gravures sur bois, et dans les bois sculptés

qui ornent sa case, « la Maison du Jouir » (1902, musée d'Orsay). Peints en 1899, les Seins aux fleurs rouges (Metropolitan Museum) et les Trois Tahitiens (Édimbourg, N. G.) témoignent encore du charme secret et étrange de ses larges volumes. Après son installation en 1901 à Atuona, dans l'île marquisienne de Hiva-oa, Gauguin, de plus en plus affaibli, accentue en touches vibrantes le profond raffinement de ses accords verts, violets et roses (Et l'or de leur corps, 1901, musée d'Orsay ; l'Appel, 1902, musée de Cleveland ; Cavaliers sur la plage, 1902, coll. Niarchos). Pendant ces dernières années, il écrit beaucoup : lettres à ses amis, étude sur l'Esprit moderne et le catholicisme et Avant et après, importante méditation anecdotique et romancée sur sa vie et sur son oeuvre. Il meurt à Atuona le 8 mai 1903.

L'INFLUENCE DE GAUGUIN. Divulguée par les expositions organisées après sa mort, son influence ne tarda pas à s'étendre au-delà du

cercle des artistes qui l'avaient côtoyé à Pont-Aven ou des nabis, qui, à l'académie Ranson, avaient reçu son message par l'intermédiaire de Sérusier. Les oeuvres de Willumsen au Danemark, de Munch en Norvège, de Modersohn-Becker en Allemagne, de Hodler en Suisse, de Noëll en Espagne et du Picasso de ses débuts annoncent les emprunts encore plus significatifs de fauves et de cubistes français comme Derain, Dufy et La Fresnaye ou d'expressionnistes allemands tels que Jawlensky, Mueller, Pechstein ou Kirchner.

Gauguin est représenté dans tous les grands musées ; celui d'Orsay conserve un bel ensemble du maître. Une importante rétrospective a été présentée à Washington, Chicago et Paris en 1988-1989.

GAULLI Giovanni Battista
→ BACCICCO

GAVARNI (Sulpice-Guillaume Hippolyte Chevallier, dit), dessinateur français

(Paris 1804 - id. 1866).

Il fut l'un des plus brillants collaborateurs des journaux illustrés de lithographies en vogue au XIXe s. et laissa un oeuvre fécond (plus de 8 000 pièces) : la Mode, où Émile de Girardin l'appela à collaborer aux côtés de V. Hugo, E. Sue, G. Nodier ou Balzac, l'Artiste, où parut sa suite Études d'enfants, la Caricature, le Charivari, qui publia de lui Fourberies de femmes en malin de sentiment, 1837, et les Étudiants et les Lorettes, 1841. En 1847, il publia dans l'Illustration des scènes de la vie londonienne. Étranger à la caricature politique, il dépeignit la société de son temps. À la fois mondain recherché et ami des classes modestes, il se fit moraliste humoristique. Son trait élégant s'attacha à représenter la figure féminine, et il devint l'historien des moeurs parisiennes sous la monarchie de Juillet, inspirant nombre d'écrivains tels que Murger ou Flaubert. Au cours de ses deux séjours à Londres (1847-1851), il prêta une attention nouvelle aux types populaires, aux quartiers pauvres londoniens qu'il présenta dans sa série les Anglais chez eux. À son retour, il reprit, en les renversant, d'anciens thèmes (les Parents terribles, les Lorettes vieillies, Ce qui

downloadModeText.vue.download 307 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

306

se fait dans les meilleures sociétés) empreints

d'une ironie amère, et traduits dans un style vif, concis et expressif. De ses voyages en France, en particulier dans les Pyrénées, il rapporta des aquarelles précises et sensibles (Louvre), trop oubliées de nos jours.

GAY Nikolaï Nikolaïevitch, peintre russe

(près de Voronej 1831 - gouv. de Tchernigov 1894).

Formé à l'Académie de Saint-Pétersbourg dans l'atelier de Bassine, il obtient en 1857 une bourse qui lui permet de se rendre en Italie, à Rome et à Naples (1857-1860), puis à Florence (1861-1869). Influencé par Ivanov et par les écrits de Renan, Gay confère à la peinture religieuse un ton dramatique et réaliste ; son envoi de 1863, la Cène, suscite à Saint-Pétersbourg un véritable engouement, qui contribue au déclenchement de la « révolte des Quatorze ». Nommé en 1872 membre de l'Académie de Saint-Pétersbourg, il abandonne la peinture en 1876 et se retire à la campagne dans la province de Tchernigov, où il étudie la religion et la philosophie ; il se lie d'amitié avec Tolstoï dès 1882 (leur correspondance est publiée en Russie en 1930). À partir de 1889, il reprend son activité avec plusieurs grandes toiles sur la vie du Christ, dans un style tout à fait personnel, alliant des accents mystiques et expressifs à un traitement réaliste et monumental (Qu'est-ce que la vérité ?, 1890 ; la Crucifixion, plusieurs versions de 1892 à 1894, Moscou, Gal. Tretyakov ; musée d'Orsay). Parallèlement, il exécute tout au long de sa carrière des portraits (Chtchedrine, 1872 ; Tolstoï, 1884 ; Autoportrait, 1892-1893). Ses oeuvres sont, pour la plupart, conservées à Saint-Pétersbourg (Musée russe) et à Moscou (musée Pouchkine, Gal. Tretyakov).

GEEL Jacob Van, peintre néerlandais

(? v. 1584/1585 - Dordrecht apr. 1638).

Paysagiste dont la première mention est retrouvée en 1615 à Middelburg, ville où il résida jusqu'en 1625, il était en 1626 à Delft et faisait partie en 1633 de la gilde de Dordrecht, où il travaillait encore en 1638. Au travers des documents, on sent transparaître une vie inquiète et triste : deux mariages malheureux l'un et l'autre, et un harcèlement constant par une meute de créanciers.

Son paysage le plus ancien, daté de 1615 (Detroit, Inst. of Arts), reprend la tradition bruegélienne des paysagistes flamands de la

fin du XVI^e s. et surtout de Gillis Van Coninxloo. Plus tard, et sans doute sous l'influence de Seghers, ses paysages atteignent au fantastique dans un maniérisme de formes très particulier : Van Geel dispose des rochers bizarres et des arbres déchiquetés, tourmentés, surchargés d'un lichen étrange, dans ses Paysages forestiers ou ses Vues de montagnes (1625, Munich, anc. coll. J. Bohler ; 1634, musée de Liège ; 1635). Il accentue encore ces formes inquiétantes et ces effets contrastés de lumière dans son Grand Groupe d'arbres du Rijksmuseum (v. 1637) et dans ses derniers paysages (1637, Brunswick,

Herzog Anton Ulrich-Museum), qui subissent incontestablement l'influence d'Elsheimer.

GEERTGEN TOT SINT JANS
→ GÉRARD DE SAINT-JEAN

GELDER Aert ou Arent de,

peintre néerlandais

(Dordrecht 1645 - id. 1727).

Il passa d'abord v. 1660 dans l'atelier de Hoogstraten, qui semble ne l'avoir aucunement marqué, et compta parmi les derniers élèves de Rembrandt à Amsterdam vers 1661-1663. Il fut l'un de ceux qui surent le mieux saisir l'esprit et la technique des dernières années du maître, qu'il maintint en plein XVIII^e s. contre la réaction de la peinture fine, léchée et aristocratique, de la seconde moitié du Siècle d'or. Revenu par la suite à Dordrecht, Gelder fit la connaissance d'Houbraken, qui lui doit sans doute maintes précisions sur Rembrandt. Son oeuvre se répartit essentiellement en tableaux religieux et en portraits, mais partout s'y affirme la même technique large et riche imitée de Rembrandt – coloris chaud à base de rouges et d'ors cuivrés, facture libre, empâtement des lumières –, technique pourtant propre à Gelder par ses irisations colorées de roses et de mauves pâles, son clair-obscur tout en délicatesse et une sorte de légèreté frémissante et de tendresse sentimentale qui annonce bien le XVIII^e s. et que l'on retrouvera chez un Fragonard : le peintre apparaît ici très en avance sur son temps.

Dès 1671, Gelder est en pleine possession de sa manière, comme le montre son grand Ecce Homo de Dresde (Gg), inspiré d'une fameuse gravure de Rembrandt (1655). De l'année 1685 datent nombre de tableaux de Gelder, dont quelques chefs-d'oeuvre, comme l'Autoportrait de Francfort (Städel. Inst), Esther et Mardochee du musée de Budapest, Esther (Munich, Alte Pin.), l'évocation presque

romantique, dans son mystère inquiet, d'Ernst Van Beveren (Rijksmuseum), en somptueux habit brodé d'or comme Rembrandt aimait en déguiser ses modèles.

L'une des plus belles parties de son oeuvre est formée par l'émouvante série de la Passion en 22 tableaux, dont 20 étaient achevés en 1715 selon Houbraken, et que le peintre garda chez lui jusqu'à sa mort (10 auj. à Munich, Alte Pin., et 2 au Rijksmuseum). À partir de cette date, Aert de Gelder s'arrêta pratiquement de peindre, hormis l'imposant Portrait de famille du Dr Boerhave (1722, Rijksmuseum). Aux XVIIIe et XIXe s., les tableaux de Gelder ont souvent été pris pour des Rembrandt, tel le fameux « Rembrandt du Pecq », l'Abraham et les trois anges de Rotterdam (B. V. B. ; provenant d'une coll. part.), qui fit l'objet de toute une polémique v. 1890. Mais rien ne saurait mieux témoigner en faveur d'un artiste dont les tableaux paraissaient trop beaux pour être d'un autre que Rembrandt. Une exposition lui

a été consacrée en 1998-1999 à Dordrecht et à Cologne.

GENGA Girolamo, peintre italien

(Urbino v. 1476 - id. v. 1551).

Élève, à partir de 1594, de Signorelli, il collabore avec lui à Monteoliveto Maggiore et à Urbino (1497-1500) avant de passer dans l'atelier de Pérugin (1502-1504). À Sienne, il peint aux côtés de Signorelli et de Pinturicchio au palais Petrucci des fresques à sujets antiques (1509-1510) dont il ne reste que des fragments représentant le Rachat des prisonniers et la Fuite d'Enée de Troie (Sienne, P. N.). Il mène une carrière itinérante (Florence, puis Cesena, Rimini, Forlì) entre 1513 et 1518, avant d'aller se fixer à la fin de sa vie à la cour du duc d'Urbino. Son style, très linéaire et d'une préciosité légèrement archaïsante, le montre cependant très ouvert aux recherches les plus actuelles du maniérisme toscan (Bronzino). Son chef-d'oeuvre est la grande pala (Vierge et Enfant avec des saints) de la Brera, peinte pour S. Agostino à Cesena entre 1513 et 1518 (prédelle avec des Scènes de la vie de saint Augustin à l'Accad. Carrara de Bergame et au musée de Columbia) ; citons aussi la Résurrection du Christ de S. Caterina à Rome (1520) et la Sainte famille inachevée du musée de Nantes. On connaît des dessins exécutés par Genga d'après l'antique, dans le goût « archéologique » de ses contemporains. En 1523, il travaille comme architecte à la Villa Impériale de Pesaro et participera en 1530 à son décor intérieur (fresque : Francesco

Maria della Rovere et ses troupes).

GENOVESINO (Luigi Miradori, dit),

peintre italien

(Gênes v. 1600/1610 - Crémone v. 1654/1657).

Des oeuvres attribuables à ses débuts, comme la Mise au tombeau et le Sacrifice aux idoles de la G. N. de Parme ou la Sainte famille (1639) du musée de Plaisance, dénotent une formation à mi-chemin entre la Lombardie (les deux Crespi) et Gênes (Strozzi et Assereto), d'où lui vient sa palette riche et savoureuse. Dans la Naissance de la Vierge (musée de Crémone), le Miracle de la multiplication des pains et des poissons (1647, id.), le Miracle de Saint Bernard (église de Soresina), malgré le grand format, il fait montre d'une habileté à traduire la réalité quotidienne bien proche de celle des petits maîtres caravagesques, romains ou espagnols, et dérivant probablement d'Elsheimer ; ses affinités avec ce maître sont particulièrement sensibles dans la suite des Quatre Scènes de la vie d'Hercule (coll. part.). Le Portrait d'un jeune homme (Richmond, anc. coll. Cook) et le Moine (New York, Hispanic Society), attribués autrefois à Rizi et à Zurbarán, sont de beaux exemples de sa manière hispanique. Parmi ses oeuvres, on peut encore citer la Vierge et l'Enfant avec saint Jean Damascène (1648, Crémone, S. Maria Maddalena), le Repos pendant la fuite en Égypte (1651, Crémone, église S. Imerio), la Cène (Crémone, Municipio), le Martyre de saint Paul (1642, musée de Crémone).

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

307

mone), la Vierge et l'Enfant avec saint Félix de Cantalice (Compiègne).

GENRE (PEINTURE DE).

La notion de peinture de genre concerne une catégorie picturale montrant des scènes prises sur le vif, des sujets inspirés par le spectacle de la nature et les moeurs contemporaines. Elle s'est élaborée tardivement, et de façon arbitraire, à partir d'un état de fait : le développement, amorcé au XVIe s., d'une peinture rejetant les « grands » thèmes historiques ou religieux, les allégories savantes, les commémorations plus ou moins grandiloquentes d'un fait précis.

Pour les critiques du XVIIe s., ces compositions appartiennent aux « genres mineurs » (c'est dans cette acception générale que cette notion apparaît d'abord), comme le paysage et la nature morte. Elles sont peu appréciées : sujets « bas », écrit R. de Piles à propos de Brouwer ; « simples et sans beauté », « représentés d'une manière peu noble », dit Félibien en parlant des Le Nain.

Au temps de Diderot, la peinture de genre, florissante, n'a pas encore d'appellation différenciée. L'auteur des Salons dénonce d'ailleurs cette confusion : « On appelle du nom de peintres de genre, indistinctement, et ceux qui ne s'occupent que des fleurs, des fruits, des animaux, des bois, des forêts, des montagnes, et ceux qui empruntent leurs scènes de la vie commune et domestique. »

C'est seulement au XIXe s. que le terme prendra son sens actuel, pour désigner les grands succès du Salon (chanoines bedonnants de Tony Robert-Fleury, ramoneurs et marmitons de Chocame-Moreau), mais aussi les oeuvres de ceux qui ne parviennent pas à en forcer la porte, les impressionnistes. Ainsi, le critique du Siècle écrit le 5 avril 1877, à propos de leur troisième exposition de groupe : « Certains paysages, certains petits tableaux de genre, pleins de fraîcheur, d'esprit et de lumière, donnent vraiment l'impression de la nature, dans des conditions d'art incontestables. » (Parmi les tableaux exposés, il y a le Moulin de la Galette et la Balançoire de Renoir, la Gare Saint-Lazare de Monet, des Danseuses et des Femmes se lavant de Degas, les Scieurs de long de Sisley.)

La peinture de genre n'a donc pas de style propre. Elle se rattache, de siècle en siècle, aux grands courants de l'histoire de la peinture en général. Mais son originalité, à chaque époque, dans chaque pays, naît de certaines coïncidences entre l'évolution de l'art et celle de la société. L'oeuvre des peintres qui, de tout temps, se sont attachés à rendre l'image de la réalité quotidienne s'éclaire dans ce double contexte. Pour Max J. Friedländer, la peinture de genre comprend les oeuvres qui ne sont pas « caractérisées, exaltées ou consacrées par le savoir, la pensée ou la foi ». Mais, à chaque époque, le savoir, la pensée ou la foi et, partant, la culture et les moeurs ont déterminé l'attitude et l'état d'esprit des artistes, suscité leur intérêt et celui des amateurs pour certains types de sujet, mar-

quant ainsi profondément la peinture de genre et lui donnant sa diversité.

LE MOYEN ÂGE.

Italie. À la suite du triomphe du christianisme et de l'art chrétien, les empereurs byzantins imposent les sujets historiques ou sacrés, puis la réaction à l'iconoclasme favorise un retour au hiératisme désincarné des siècles précédents. Il appartiendra aux peintres toscans de ramener sur la terre les visions célestes de la tradition byzantine : Giotto, peignant à l'Arena de Padoue l'Apparition de l'ange à sainte Anne ou les Noces de Cana, actualise le sujet par tel détail de la chambre aux rideaux bien tirés, tel geste d'un serviteur goûtant le vin. Au revers de la Maestà de Sienne, Duccio représente lui aussi des scènes du Nouveau Testament, avec une sensibilité plus immédiate à l'élégance des rythmes, à l'aisance des attitudes : celles des personnages s'affairant au premier plan dans les Noces de Cana donnent à cette partie de la composition l'animation d'une scène vécue.

Si les Siennois s'attachent, plus que les Florentins, aux modulations graphiques, parfois délibérément irréalistes, c'est à l'un d'entre eux pourtant, Ambrogio Lorenzetti, que l'on doit l'oeuvre la plus monumentale de la peinture profane médiévale, les Allégories du Bon et du Mauvais Gouvernement, peintes entre 1337 et 1339 au Palais public. Ici encore, la portée morale et politique du sujet ne peut abolir l'attrait des multiples scènes de genre qui composent cette évocation magistrale de la vie rurale et citadine, avec les moissonneurs et les batteurs de blé, les maçons sur leurs échafaudages et les boutiquiers affairés, la chasse au faucon, le cheminement des muletiers, la ronde des jolies Siennoises sur la place. Ce sont aussi les Siennois qui, dès le milieu du xiii^e s., ont imaginé de peindre, sur leurs registres d'impôts (les « tavolette di Biccherna »), l'image du percepteur assis derrière son comptoir. Par la suite, le greffier, le contribuable viendront compléter la scène : c'est en somme le schéma de la Vocation de saint Matthieu, qui sera, jusqu'au xvie s. et au-delà, le prétexte de nombreuses compositions dans lesquelles le thème évangélique devient pour le peintre, italien ou flamand, un simple « prétexte » à la représentation d'une boutique de changeur.

De même, au XVe s., L'Annonciation, la Naissance de saint Jean-Baptiste, le Festin d'Hérode sont souvent de véritables scènes d'intérieur florentines. Au XVe s., cette tendance s'épanouira avec les sereines évocations d'un Ghirlandaio et dans les représentations pittoresques, et purement profanes désormais, de fêtes, de chasses, de banquets, décorant les cassoni.

À Venise, l'emprise durable de l'art byzantin détourne la plupart des peintres, jusqu'à Carpaccio, de tout intérêt pour le réel anecdotique. La diffusion du Gothique international impose la dominante du « style » sur les particularismes, les détails d'après nature, l'observation personnelle, dont le goût est pourtant très

vif en Lombardie (Tacuina Sanitatis) DÈS LE XIVe siècle.

Europe du Nord. En France et dans la Flandre, ce sont essentiellement les miniatures qui nous permettent d'imaginer ce que fut la peinture profane avant le xve siècle. Elle apparaît d'ailleurs dans les livres de piété et garde un caractère sinon religieux, du moins symbolique : les enlumineurs, comme les sculpteurs des cathédrales, savent exprimer l'animation et la diversité des « travaux des mois » préluant aux fines descriptions de la vie contemporaine conçues par les frères Limbourg pour les Très Riches Heures du duc de Berry.

Au début du XVe s., comme en Italie cent ans plus tôt, les épisodes du Nouveau Testament ont pour cadre des intérieurs « modernes », avec des meubles bien astiqués, des fenêtres serties de plomb, des étagères garnies de cuivres luisants : il suffit d'évoquer ici la Naissance de saint Jean-Baptiste dans les Heures de Turin, L'Annonciation de Van Eyck sur le retable de Gand et surtout celle du triptyque de Mérode de Campin avec le volet montrant saint Joseph dans son atelier, absorbé par la confection d'une souricière. Puis, dans l'un de ces intérieurs cossus, paisibles, les Arnolfini prennent la place de la Vierge : au-delà du portrait, c'est le tableau de genre qui naît avec cette peinture, assurant d'emblée aux Pays-Bas une première place, qui ne leur sera pas enlevée. D'autres oeuvres de Van Eyck, aujourd'hui perdues (un Bain de femme, une Dame à sa toilette), ont certainement contribué à déterminer cette orientation nouvelle.

LE XVIe SIÈCLE.

Le développement de la peinture de genre s'accomplira au XVIe s. par l'interprétation de plus en plus « sécularisée » des thèmes sacrés, puis sous le couvert d'intentions moralisantes et de préoccupations symbolistes, qui s'estompent progressivement : l'illustration des proverbes, des Cinq Sens, des Saisons, des Vices et des Vertus crée un répertoire qui sera exploité longtemps et suscitera de nombreuses variantes délibérément vidées de toute allusion intellectuelle ou spirituelle. Le Saint Éloi

de Petrus Christus inspire à Quentin Metsys le Changeur et sa femme, tandis que son disciple, Marinus Van Reymerswaele, pousse le thème à la caricature pour stigmatiser l'âpreté et l'avarice des usuriers et autres receleurs et que Jan Van Hemessen en revient à la Vocation de saint Matthieu. Pieter Aertsen insiste sur les préparatifs du repas lorsqu'il peint Jésus chez Marthe et Marie et sur les étalages croulants de victuailles dans ses Marchés aux légumes. Son neveu, Joachim Beuckelaer, traite des sujets analogues, mais ses Cuisinières ont à peine la prétention d'incarner la diligente soeur de Lazare.

Annoncé par Jérôme Bosch, dont les satires féroces et les visions de cauchemars fourmillent d'éléments « vrais », Pieter Bruegel est le grand interprète de la vie paysanne dans ses travaux et ses divertissements.

Hors de Flandre, et en Flandre même chez les Anversois, le courant maniériste, comme

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

308

jadis le Gothique international, entraîne un désintérêt pour les scènes de genre. À Venise seulement, Jacopo Bassano avec ses pastorales, Véronèse avec ses somptueux festins, Bonifacio de' Pitati avec ses représentations plus intimes de la vie patricienne continuent à rechercher la source de leur inspiration dans la réalité. En France, les peintres de l'école de Fontainebleau s'en détournent eux aussi pour s'attacher aux raffinements de la forme, à l'élégance des rythmes : les « dames au bain » sont des célébrations de la beauté féminine et, par là, en quelque sorte, des « tableaux de culte » !

LE XVII^e SIÈCLE.

Rome et le caravagisme. Le besoin de réagir aux artifices, d'ailleurs usés, du maniérisme va déterminer une adhésion quasi unanime au caravagisme. Cette révolution constitue une étape essentielle dans l'histoire de la peinture de genre, qui, pour la première fois, acquiert, du nord au sud de l'Europe, certains caractères généraux en ce qui concerne la technique, la mise en page, le choix des sujets et des ambiances lumineuses. À Rome, dès le début du xvi^e s. et jusqu'en 1630, des Flamands comme Abraham Janssens et Rombouts, des Hollandais comme Ter Brugghen, Baburen, Honthorst, des Français enfin – Valentin, Régnier,

Tournier, Georges de La Tour peut-être – découvrent par l'intermédiaire de Manfredi la « peinture naturelle » de Caravage et le luminisme. Après lui, la Vocation de saint Matthieu, LE Reniement de saint Pierre, l'Enfant prodigue sont des scènes de corps de garde et de beuveries, celles-ci directement inspirées par les tumultueuses virées nocturnes dans les tripots romains, où fraternisent toutes les colonies d'artistes étrangers. On y boit, on y joue aux cartes, on y fait de la musique, et voilà de nouveaux sujets tout trouvés.

Une variante « en mineur » du caravagisme est fournie par les peintres de bambochades, venus de Hollande (P. Van Laer), de Flandre (Miel), de France (Bourdon), qui retrouvent les Italiens (Cerquozzi) pour développer une peinture de genre populaire et pittoresque.

France. Revenus chez eux, les peintres élaborent un registre personnel, forment une nouvelle génération d'artistes, bientôt soumis à leur tour à d'autres influences. C'est ainsi que les peintres flamands établis à Paris près de Saint-Germain-des-Prés marquent la manière d'un Antoine Le Nain, tandis que son frère Louis donne ses lettres de noblesse aux sujets de genre paysans (la Forge ou un Maréchal dans sa forge, Louvre), dont la dignité et la profonde humanité sont d'esprit tout classique. Mathieu Le Nain, Tassel, Michelin révèlent moins de rigueur et d'intériorité.

Georges de La Tour a peut-être vu à Rome les oeuvres de Honthorst et de Ter Brugghen ; il peut avoir repris contact avec elles lors d'un séjour aux Pays-Bas, et pourtant, si l'on compare son Reniement de saint Pierre, ses Joueurs de cartes OU SES Joueurs de dés, SA Rixe de musiciens aux toiles contemporaines sur des sujets analogues, on reconnaît aussitôt en lui le plus original de tous les maîtres qu'ait touchés le caravagisme. Comme Caravage lui-même,

il sait associer peinture de genre et sujets religieux, au point que le Nouveau-né peut être interprété comme une scène quotidienne ou comme une oeuvre sacrée.

Flandre. La Flandre du XVIIe s. est tout entière dominée par Rubens. S'il intervient dans l'évolution de la peinture de genre, ce n'est pas par sa Kermesse ou sa Ronde de paysans, mais par la puissance éclatante de son oeuvre. Brouwer peint d'abord des scènes paysannes qui montrent son attachement à Bruegel l'Ancien. Un séjour à Haarlem près de Frans Hals lui fait acquérir ensuite une facture plus riche, plus souple : revenu à Anvers en 1631,

il ajoute les subtilités poétiques de la lumière que lui suggère l'oeuvre de Rubens : ses intérieurs de tavernes, ses buveurs, ses musiciens exploitent les ressources dans une gamme sans cesse différente de matières et de couleurs, pour traduire tantôt le bien-être paisible et tantôt la gaieté vulgaire, tantôt l'ironie et tantôt l'amertume.

Jordaens n'est pas allé en Italie, mais il n'ignore pas le caravagisme, dont les conquêtes répondent à son goût pour l'expression du concret, qu'il avait développé d'abord au contact de l'oeuvre d'Aertsen. À partir de 1630 env., il subira lui aussi l'ascendant de Rubens. Le Concert de famille, Le roi boit, dans leurs différentes versions, s'animent de toute la verve que le souffle baroque ajoute à la truculence flamande. Le réalisme moins agressif de Téniers, son goût pour les plaisirs raffinés des gens du monde et des princes collectionneurs constituent une variation en mineur qui connut le plus grand succès. À la suite de ces peintres, de nombreux petits maîtres peignent tabagies, kermesses, scènes campagnardes ou militaires, prolongeant le genre jusqu'au XVIIIe siècle.

Hollande. Le rôle de Rubens en Flandre a son équivalent dans la peinture hollandaise avec Rembrandt, bien que son oeuvre ait marqué moins fortement le « genre » que les autres domaines de la peinture et des arts graphiques. Mais la peinture de genre, répondant au réalisme néerlandais et aux goûts de la clientèle, essentiellement bourgeoise, des Pays-Bas, trouve dans la Hollande du Siècle d'or un développement privilégié. Avec la première génération des caravagistes d'Utrecht, l'écho de l'expérience romaine garde une éloquence franche et directe. Les « nocturnes » de Honthorst, la puissance grave de Baburen, les épisodes bibliques traités par Ter Brugghen à la manière de ceux de Caravage, ses « concerts » dérivés de Manfredi ont la force suffisante pour donner naissance à de multiples variations : P. Codde, J. Duck, les Palamedes peignent en petit format, et dans une gamme de tons raffinés, des scènes illustrant la vie mondaine ou militaire, la gaieté des cabarets, le charme des « moments musicaux ». Frans Hals, dans un autre mode, se rattache aux caravagistes par la vigueur joviale de ses types populaires, qui appartiennent à la peinture de genre dans la mesure où, au-delà du portrait, ils évoquent un style de vie, un milieu social, une époque.

Puis Rembrandt enseigne à Gerrit Dou, à Van Ostade, à Wilhelm Kalf un maniement plus subtil du clair-obscur, une sensibilité plus

grande au mystère de l'atmosphère et des ombres. La Lecture de la Bible de Gerrit Dou doit presque tout au portrait de la mère de Rembrandt, auquel cet artiste emprunte aussi un schéma de composition caractéristique pour l'Épicier de village comme pour la Femme hydropique.

C'est après lui que s'ouvre la grande période de la peinture de genre hollandaise. Ter Borch, dans un coloris raffiné, donne une image apaisée, harmonieuse, des salles de garde et des délassements du guerrier. Sweerts, sur un mode poétique, traduit la gaieté des bambochades à l'italienne et la sérénité domestique des maisons hollandaises. Gabriel Metsu, réceptif à toutes les influences, se rapproche tantôt de Gérard Ter Borch, tantôt de Gerrit Dou, puis de Vermeer. Jan Steen peint des compositions animées, grouillantes ou tranquilles et intimes, voilant parfois une intention moralisante ou des allusions érotiques.

Autour de Vermeer, un autre courant se dessine – avec Pieter de Hooch, P. E. Janssens, Jacob Vrel –, celui de la vie silencieuse, du monde clos où s'enferment l'amoureuse pour lire sa lettre, le géographe pour sonder les secrets de l'univers, la dentellière pour manier ses fuseaux. Ici, par la magie de la lumière, par la richesse de la touche irisée, l'objet le plus humble prend l'importance et l'éclat d'un trésor.

Enfin, deux tendances s'affirment à la fin du siècle, celle des « conservateurs » (Mieris, Van der Werff), par qui la tradition se prolongera jusqu'au XVIIIe s., et celle des « indépendants », réunissant des artistes fort différents, tels que Nicolaes Berchem, les Weenix, dont l'originalité et la fantaisie font pressentir parfois les caprices du rococo.

Espagne. En Espagne, le caravagisme trouve un terrain doublement préparé par les tentatives ténébristes de Navarrete (El Mudo) et par la vogue des thèmes picaresques mis à la mode par toute une littérature fort répandue dès le xvie siècle. Ribera, qui visite Rome en 1613 ou 1614 avant de s'établir à Naples, donne avec l'Aveugle et son guide l'image des héros du célèbre Lazarillo de Tormes, dont s'inspire également Herrera le Vieux. Celui-ci contribue avec Pacheco à faire de Séville, dans la première moitié du xviiie s., un foyer artistique florissant, où se formeront Zurbarán, Murillo, Velázquez. La vieille femme qui fait frire des oeufs, le Porteur d'eau, le Déjeuner mettent en scène le petit peuple de Séville, dont on a dit qu'elle était alors la véritable capitale de l'Europe picaresque. Et les Femmes à la fenêtre de Murillo ne

sont-elles pas l'illustration pure et simple de la Célestine ? Mais le Jeune Mendiant du Louvre, les enfants mangeant des fruits, jouant aux dés ou comptant leurs sous trahissent seulement la compassion du peintre pour leur existence misérable.

LA FIN DU XVII^e SIÈCLE.

Italie. Les prolongements du caravagisme sont plus brefs en Italie que dans le reste de l'Europe en ce qui concerne la peinture de genre, étouffée par le mouvement académique et la grande peinture baroque. À Bologne, G. M. Crespi, à la fin du XVII^e s., échappe

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

309

pourtant à l'idéalisme pour se rapprocher de la réalité quotidienne (Femme à la puce, Famille de paysans). En Lombardie, après les transpositions frénétiques que Magnasco fait subir aux sujets de genre, peuplés de soudards, de bohémiens et de moines hallucinés, Ceruti est le seul interprète de la vie des paysans et des gueux au milieu du xviii^e siècle. Les Vénitiens, par contre, se plaisent à montrer les délices d'une promenade sur la piazzetta, les plaisirs du carnaval, l'agrément d'une visite au parloir des nonnes ou au Ridotto. Mais, pour Guardi, le chatoiement des silhouettes, les ponctuations des masques et des tricornes sur la toile comptent plus que le « témoignage » social. Le vrai peintre de genre de l'époque, c'est Pietro Longhi, d'ailleurs élève de Crespi. Lui ne se lasse pas de décrire dans tous leurs détails les menus événements qui tissent les jours encore ensoleillés des Vénitiens.

LE XVIII^e SIÈCLE.

France. En fait, sauf dans ses premières peintures à sujets rustiques, l'art de Longhi, l'esprit de ses dessins, de ses petites compositions aimables et mondaines doivent beaucoup aux peintres français : Watteau, Pater, Lancret, dont il connaît l'oeuvre par l'intermédiaire de la gravure.

Watteau, quant à lui, se rattache à la Flandre par sa formation à Valenciennes et par les artistes qu'il fréquente lors de ses débuts à Paris. Il en garde le sens de l'observation, le goût des études dessinées prises d'après nature. Il s'intéresse d'abord à la vie des camps, à celle du théâtre, aux montreurs de marmottes, puis

aux amoureux en habit de satin, qu'il fait évoluer bientôt dans un univers de rêve. Les Fêtes galantes, LE Pèlerinage à Cythère ne pouvaient passer à l'époque pour des peintures de genre, mais à nous, dans l'irréalité de leurs transpositions, elles découvrent un aspect du xviii^e s. qu'aucun autre peintre n'aurait pu rendre avec la même « sincérité ». Et par sa dernière oeuvre, l'Enseigne de Gersaint, Watteau montre bien qu'il est le plus subtil des « témoins » de son temps.

Après cela, les assemblées élégantes d'un de Troy, d'un Carle Van Loo, les jardinières enrubannées de Boucher sentent l'artifice, le souci du gracieux plus que du vrai.

Puis, à la suite du Régent, les amateurs commencent à s'intéresser à la peinture néerlandaise, à Gerrit Dou, à Metsu, à Mieris. Le génie de Chardin vient à son heure. Passant de la nature morte aux scènes d'intérieur, il intensifie simplement le sentiment d'intimité qui se dégage des premières toiles. Ses personnages n'ajoutent ni l'anecdote ni l'agitation. Ils s'intègrent naturellement à l'ambiance décrite. Et le peintre rend avec le même amour, la même probité, le geste de la mère et la courbe d'un pot, la saveur tactile d'un fruit et la tendresse d'un demi-sourire esquissé. Ses modèles ne « posent » pas, ils n'ont rien à dire au « public ». Celui-ci pourtant lui assure un succès régulier au Salon. En 1761, Chardin expose le Bénédictin, en même temps que Greuze (son cadet d'un quart de siècle) y donne l'Accordée de village : le « discours » après le silence. Diderot,

qui aime beaucoup Chardin, exalte plus encore le « peintre de la vertu » qu'il reconnaît en Greuze. Chaque détail, chaque visage le retient, parce qu'il y découvre une intention du peintre. On sent en effet que tout est calculé, mis en place pour accrocher la sensibilité du public, tout comme dans la Malédiction paternelle ou le Paralytique. Et ce n'est pas à la Laitière qu'il faut demander un témoignage véridique sur les paysans de l'époque. Chardin domine, dans son siècle et même au-delà, toute l'histoire de la peinture de genre en France. C'est lui qui aura des imitateurs – un Jeaurat, un Lépicier –, tandis que Greuze finira oublié. Mais la vie des humbles n'est pas le seul domaine des peintres de genre : les plaisirs de la Cour, les bals parés, les fêtes en plein air sont joliment interprétés par Michel-Barthélemy Ollivier, Saint-Aubin, Moreau le Jeune, qui sait aussi s'arrêter devant un visage d'enfant endormi, tandis que Fragonard « arrange » un peu la réalité, sachant bien que le spectateur ne s'y trompe pas.

Angleterre, Espagne. Il faut attendre le XVIII^e s. pour pouvoir parler de la peinture de genre anglaise. Les impulsions viennent alors du continent, mais elles déterminent des réactions véritablement anglaises. Très tôt aussi, le romantisme oriente les artistes vers la poésie de la vie au contact de la nature. Les portraits collectifs des Pays-Bas et les Fêtes galantes de Watteau suscitent les Conversation pieces, qui acheminent le portrait vers le genre. Hogarth oscille entre les sujets de théâtre et la satire, mais on lui doit la Marchande de crevettes. Gainsborough fréquente Gravelot (fixé à Londres de 1732 à 1745) et se tourne vers la pastorale (Bûcherons et laitière, Paysans allant au marché). Il découvre l'œuvre de Murillo chez les collectionneurs anglais et peint les Petits Mendiants.

En Espagne, le goût du « populaire », du « plébéen » reste vif. Les « majos » et les « majas » sont fréquemment les modèles de peintres comme Camaron, Maella, Carnicero, tandis que Faret s'intéresse davantage à la bourgeoisie aisée de Madrid (la Puerta del Sol, le Magasin d'antiquités). Goya les éclipse tous : l'histoire et l'anecdote, le souvenir amusé et le cauchemar, les marchandes de fleurs et les fous nous plongent dans l'Espagne qu'il a connue, dans son époque telle qu'il l'a vécue, entre la paix et la guerre, les instants de joie et l'angoisse, les rumeurs de la Cour et les gémissements des condamnés.

LE XIX^e SIÈCLE.

France. La Révolution oriente les esprits vers les célébrations patriotiques et les artistes vers les sujets exaltant les vertus antiques, puis les campagnes napoléoniennes. Boilly, Demarne, Granet témoignent cependant que toute la France n'est pas sur les champs de bataille. On prend la diligence et on envoie les enfants à l'école, on prie dans les monastères, on danse dans les villages parce que les soldats reviennent parfois de la guerre.

Géricault trouve des sujets autour de lui, mais il estompe ce qu'ils ont de « quotidien » (la Course de chevaux barbes). Le « quotidien » ne suffit pas davantage à Delacroix. Il lui faut

ajouter l'exotisme du Maroc aux scènes d'intérieur, l'envol de la Liberté sur les barricades aux scènes de rue. Daumier ne cesse de regarder autour de lui, mais il voit surtout l'injustice, la misère, le cynisme, et il le dit.

Au milieu du siècle, de réaction en réaction
– au classicisme de David, au romantisme et

à ses restitutions médiévales –, les peintres et les écrivains reviennent à la réalité. C'est là que Millet trouve sa voie, dans le domaine limité des horizons paysans, mais avec une intuition des atmosphères qui donne une intensité singulière à ses toiles.

Dans toute l'Europe, les petits maîtres (en France : Bonvin, Ribot, le virtuose Meissonier et bien d'autres) illustrent ce goût bourgeois des sujets rustiques où comptent surtout l'anecdote, qui triomphe en Allemagne et dans l'Europe centrale avec la vogue du Biedermeier, et qui trouvera de nombreux adeptes dans l'Angleterre victorienne.

L'attitude de Courbet n'est pas la contemplation, mais le combat, contre les autorités du Salon et contre le gouvernement, contre les formes et contre les couleurs. Ses oeuvres ont la force de sa conviction, de son obstination, et elles dépassent par là la peinture de genre.

L'impressionnisme. On pourrait penser que l'impressionnisme la dépasse également ou se situe à côté. Car, pour le peintre, l'ambiance colorée n'a-t-elle pas plus d'importance en elle-même que la présence des promeneurs sous les ombrages des Tuileries ou des canotiers sous une tonnelle ? En fait, Manet, Renoir, Monet ont bien « vu » comme cela les faits et gestes de leurs contemporains, et ils ont voulu nous les montrer comme ils les ont vus, choisissant l'heure, la lumière, la mise en page qui leur permettraient de traduire plus exactement ce qu'ils avaient senti. Pas d'allégorie ici, pas de clin d'oeil, pas de démonstration, mais seulement l'évocation des belles journées d'été à Argenteuil, des chaleureuses soirées au café, des incursions familières dans les coulisses de l'Opéra. Cézanne, lui, pense plus sans doute à la toile, à la surface peinte, construite autour des Joueurs de cartes. Van Gogh a copié certains sujets de Millet, mais pour les intégrer à son univers personnel, où il sait que le spectateur ne le suivra pas, tandis que Lautrec, avec des moyens tout différents, montre des « climats », des personnages qu'on aurait aimé connaître. Les élégantes en voilette et les « cercleux » de Béraud ou de Tissot ne font que nous amuser. Mais la France de la fin du siècle s'y reconnaissait avec une meilleure conscience.

L'intimisme de Vuillard ou celui de Bonnard (Enfant mangeant des cerises, 1895) ajoutent un chapitre attachant à l'histoire de la peinture de genre, qui va connaître ensuite d'inquiétantes métamorphoses. Le « sujet » quel qu'il soit perd de son importance pour laisser le peintre libre de ses jeux : il joue par-

fois, comme Matisse, avec la couleur, pour
montrer une chambre ouverte sur un port ; il
downloadModeText.vue.download 311 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

310

joue avec le trait et avec l'objet, comme Picasso,
pour montrer son atelier.

GENSLER Jakob, peintre allemand

(Hambourg 1808 - id. 1845).

Après une formation à Hambourg auprès de
Rachau et de Hardoff, Jakob étudie la nature
chez Tischbein, à Eutin. De 1828 à 1830, il est
élève à l'Académie de Munich dans l'atelier
de Cornelius et se joint au groupe de jeunes
peintres réalistes, Van Kobell, Klein, Bürkell
et le Hambourgeois Kauffmann, avec qui il
peint des paysages. Ses premiers essais de pay-
sages au bord du lac de Starnberg présentent
des panoramas d'une grande précision (Pöc-
king ; Paysage de Haute-Bavière, Hambourg,
Kunsthalle). Après un séjour dans le Tyrol et à
Vienne, en 1830, il retourne à Hambourg, où il
peint au bord de l'Elbe de vastes étendues lumi-
neuses de sable, d'eau et de ciel, dans une vision
préimpressionniste, ainsi que de nombreux
dessins et aquarelles de pêcheurs et de paysans.

Un voyage en Hollande, en 1841, le met en
contact avec la peinture de paysage du XVIIe s.
(Oldachs, Wasmanns), qui l'amène à privilé-
gier l'étude de la lumière et des effets atmos-
phériques (Plage près de Blankenese, 1842,
id.). Il occupe une place importante parmi les
peintres hambourgeois du XIXe siècle.

GENTILE DA FABRIANO

(Gentile di Niccolò di Giovanni, dit),

peintre italien

(Fabriano v. 1370 - Rome 1427).

Faute de documents, sa formation a suscité
des hypothèses contradictoires ; l'opinion la
plus vraisemblable porte à penser qu'il a été
formé dans le milieu raffiné des peintres et
des miniaturistes d'Orvieto. Ses premières
oeuvres connues proviennent de Fabriano,
dans les Marches, sa ville natale ; elles présen-
tent cependant certains éléments du Nord, et
notamment lombards, qui laissent supposer
un précédent séjour de Gentile en Lombardie

vers la fin du XIV^e siècle. Son oeuvre la plus ancienne, la Madone avec saint Nicolas et sainte Catherine (musées de Berlin), conçue comme une « Sainte Conversation » où, dans les arbres d'un jardin, fleurissent en quelque sorte des anges musiciens, rappelle par bien des aspects, notamment la grâce aristocratique de sainte Catherine, certaines inventions de la miniature lombarde.

Un document de 1408 enregistre la présence de Gentile à Venise, où il peint un retable, auj. perdu ; en 1409, il exécute l'importante fresque, également perdue, de la salle du Grand Conseil au Palais ducal de Venise : cette décoration eut certainement une influence déterminante sur la formation des peintres de Vénétie, surtout Pisanello et Jacopo Bellini. Probablement v. 1410, il exécute le polyptyque de l'église des Mineurs observants de Valle Romita, près de Fabriano (auj. à la Brera). Le panneau central représente le Couronnement de la Vierge ; le groupe qui s'élève sur un fond d'or précieusement drapé dans les rythmes linéaires infiniment fluides des vêtements acquiert une signification héraldique. Dans les panneaux latéraux (les Saints Jérôme, François,

Madeleine et Dominique), le luxe du fond d'or semble se transmettre aux 4 figures de saints, théologiens mélancoliques ou sainte aristocratique, qui paraissent évoluer doucement sur les prés parsemés de fleurs, richement vêtues dans une gamme de teintes denses et hardiment mariées. De même, les 4 scènes (Saint Jean au désert ; Supplice de saint Pierre martyr ; Saint Thomas d'Aquin ; Saint François recevant les stigmates) du registre supérieur, qui se déroulent au milieu de jardins ceints de petits murs, offrent des descriptions d'un réalisme raffiné où se mêlent des jeux d'ombres portées et de lumière oblique. En haut du polyptyque se trouvait une Crucifixion, récemment acquise par la Brera. Entre 1414 et 1419, Gentile est à Brescia pour décorer une chapelle, auj. détruite, dans le palais médiéval du Broletto. Quelques fragments de ce cycle peint viennent d'être mis au jour.

Durant un séjour à Fabriano (1420), il a peut-être exécuté le Couronnement de la Vierge (Los Angeles), qui se trouvait au revers du précieux Saint François recevant les stigmates (Los Angeles, J. P. Getty Museum). Gentile rejoint Florence l'année suivante. Il exécute, pour Palla Strozzi, la célèbre Adoration des mages (1423, Offices). Le commettant, l'homme le plus riche de la Florence d'alors, semble avoir eu l'intention d'offrir aux Florentins le retable le plus fastueux qu'ils aient jamais vu, dans lequel Gentile

dispense largement des richesses décoratives et vestimentaires dans un réalisme passionné. La représentation des sujets dans un espace unifié n'est pas étagée en profondeur, mais traitée en oblique et dans le sens vertical. Le premier plan et le plan du fond ne sont rattachés entre eux que par le thème continu de la longue colonne des cavaliers qui part du mont où apparaît l'étoile pour s'arrêter aux pieds de la Vierge, comme pour un hommage féodal et chevaleresque.

Ce n'est pas une procession religieuse, mais plutôt un fastueux cortège profane où courtisans, pages et chasseurs animent des scènes courtoises de tournois ou de chasse, accompagnés d'animaux (faucons, guépards, lévriers, singes). Cette foule grouillante et aux couleurs un peu fanées fait contraste avec les personnages richement habillés de brocart du premier plan et avec les reliefs d'or de l'ornementation. Le spectacle varié de la réalité est traduit méticuleusement jusqu'à l'extrême finesse de l'épiderme, obtenue grâce à une technique très précise, qui, par de légers coups de pinceau, atteint à un véritable « pointillisme », dans une atmosphère crépusculaire et nocturne. Le luminisme domine aussi dans les merveilleuses scènes de la prédelle (la Présentation au Temple, Louvre), dans la Fuite en Égypte (le paysage) et la Nativité (effets de lumière nocturne). Par l'effet d'une heureuse invention, les petits pilastres du polyptyque ont été transformés en espaliers couverts d'une profusion de fleurs dont l'exactitude descriptive représente une des premières interprétations de véritable « nature morte » et dont l'inspiration remonte probablement aux manuscrits lombards.

À Florence en 1425, Gentile signe et date une autre oeuvre importante, le Polyptyque

Quaratesi, peint pour l'église S. Niccolò Oltrarno, aujourd'hui réparti entre la coll. royale anglaise (la Madone avec des anges), les Offices (Sainte Madeleine, Saints Nicolas, Jean-Baptiste, Georges), le Vatican (la prédelle, avec 4 Scènes de la vie de saint Nicolas) et la N. G. de Washington (le 5e panneau de la prédelle). La Madone en trône, au centre, a une monumentalité très différente, presque déjà celle de la nouvelle forme florentine, telle que la laisse apparaître l'étonnant panneau avec la Madone et les saints Laurent et Julien (New York, Frick Coll.). Mais ces signes formels restent marginaux. Ce qui prévaut dans le Polyptyque Quaratesi, c'est l'exquise tapisserie du fond, la splendeur dalmatique brodée de Saint Nicolas, l'élégance toute mondaine de Saint Georges chevalier (Offices) et surtout les surprenants

détails descriptifs de la prédelle, que déjà Giorgio Vasari jugeait l'une des plus belles choses de Gentile : l'impression romantique offerte par la mer dans le Miracle de saint Nicolas (Vatican), la faible pénombre de l'église dans les Pèlerins sur la tombe de saint Nicolas (Washington, N. G.). Les Madones de la N. G. de Washington et du M. N. de Pise datent sans doute de cette période.

Les oeuvres exécutées par Gentile entre 1425 et 1426 à Sienne (Madone de' Notai) sont perdues, ainsi que les fresques qu'il peint en 1427 à Rome, à Saint-Jean-de-Latran ; il ne reste rien de sa dernière activité, sauf la Madone (Velletri, cathédrale), très endommagée, provenant de Rome et exécutée en 1427. Mais la Madone à l'Enfant sur un trône, peinte à fresque à la cathédrale d'Orvieto (1425), témoigne d'une attention nouvelle aux effets de perspective. L'oeuvre de Gentile compte parmi les plus hautes expressions du style gothique international, comparable par certains aspects à l'art des frères Limbourg et aux recherches de lumière de Van Eyck. Voyageur infatigable, expérimentateur passionné des différentes traditions picturales qu'il connut dans les plus grands centres italiens et qu'il assimila avec génie, Gentile da Fabriano reste le héraut de cette société aristocratique et cultivée, de cette civilisation exquise et décadente de l'« automne du Moyen Âge ». Jusqu'à la fin de sa vie, il centre ses recherches sur son monde crépusculaire, non pas par esprit rétrograde, mais par choix conscient d'artiste. Certainement, cet univers qui lui était propre ne pouvait laisser une empreinte significative à Florence, qui ressentait déjà les effets novateurs de l'art de Masaccio. On ne peut pourtant pas oublier la très grande admiration dont Gentile fut l'objet dans les milieux florentins et siennois (Giovanni di Paolo). Un siècle plus tard, Michel-Ange, comme le rapporte Vasari, disait que « dans la peinture il avait eu la main semblable à son nom ». L'influence la plus forte de Gentile s'exerça dans le Nord, où la peinture de Pisanello, de Jacopo Bellini et de Giambono ne pourrait s'expliquer sans son exemple.

GENTILESCHI, famille de peintres italiens.

Orazio (Pise 1563 - Londres 1639). De sa première éducation toscane auprès de son demi-frère Aurelio Lomi, maniériste tardif,
downloadModeText.vue.download 312 sur 964

il garda le goût des draperies raffinées, des formes nettes et de la couleur froide, et une certaine réserve vis-à-vis d'un réalisme trop populaire. C'est ainsi qu'à Rome, entre 1576-1578 et 1621, il fut l'un des rares peut-être, avec Carlo Saraceni, à entrer en contact direct avec Caravage et l'un des premiers à assimiler la leçon de celui-ci, parallèlement à Borgia et à Manfredi. Mais il ne montra toujours qu'un naturalisme modéré, s'inspirant des oeuvres de jeunesse du maître, telles que le Repos pendant la fuite en Égypte ou la Madeleine (Rome, Gal. Doria-Pamphili), encore anecdotiques et colorées, baignées d'une lumière froide et restant de tradition lombarde. Il garda un fond de culture toscane, bien visible dans ses premières oeuvres : la Circoncision (fresque, 1593, Rome, Sainte-Marie-Majeure), Saint Thadée (id., 1600, Saint-Jean-de-Latran) ou encore le Baptême du Christ de S. Maria della Pace, la Circoncision de l'église du Gesù d'Ancône (vers 1605) et l'Assomption de l'église des Cappuccini de Turin, d'un caravagisme mitigé. Autour de 1600, il travailla aussi à de vastes décorations, en collaboration avec Agostino Tassi, au palais du Quirinal et à la Loggetta du palais Rospigliosi à Montecavallo (1611-1612). Des oeuvres telles que Saint François et l'ange (Rome, G. N., Gal. Corsini et Prado), David (Rome, Gal. Spada et Dublin, N. G. of Ireland), la Vierge et l'Enfant (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), Judith (Hartford, Wadsworth Atheneum), généralement datées de cette même période, marquent nettement un rapprochement avec les mises en page, le naturalisme et le luminisme de Caravage.

Il trouva un style tout à fait personnel lors de séjours dans les Marches (entre 1613-1614 et 1616-1619), décorant la chapelle du Crucifix (fresques avec des Scènes de la Passion) à la cathédrale de S. Venanzo à Fabriano et peignant des tableaux d'autel pour la même église (Crucifixion), pour S. Benedetto (Saint Charles Borromée) et pour S. Domenico (Madone du Rosaire). Il crée alors certaines de ses oeuvres les plus subtiles : le Mariage mystique de sainte Catherine (Urbino, G. N.), la Vierge à l'Enfant avec sainte Claire et un ange (av. 1616, id.), peut-être aussi l'admirable Sainte Cécile avec Valère et Tiburce de la Brera. Puis, en 1621, il se rendit à Gênes, où il exécuta toute une série d'oeuvres, pour la plupart aujourd'hui disparues (tels les fresques de la loggia de Sampierdarena achevées en 1624 et des tableaux pour les palais génois), dont il reste la Danaé du musée de Cleveland et l'Annonciation de l'église de S. Siro.

L'Annonciation (Turin, Gal. Sabauda) exécutée en 1623 à Gênes pour Charles-Emmanuel de Savoie, courtoise et patricienne, toute en valeurs et en blancs lumineux, enveloppés d'une lumière diffuse, est une sorte de conclusion de l'activité de Gentileschi en Italie, contemporaine de la floraison du caravagisme « manfrédien » et « hont-horstien » à Rome. Sans doute faut-il situer à la même période la poétique Joueuse de luth de Washington (N. G.), chef-d'oeuvre de Gentileschi, version aristocratique des « musiques » populaires du caravagisme.

Après son passage à Gênes et peut-être un arrêt à Turin. Gentileschi se rend en France. Lors de son séjour à Paris (1624-1625), il fut au service de Marie de Médicis, peignant pour le palais du Luxembourg de grandes allégories, telle la Félicité publique triomphante (Louvre) ; il exerça alors une influence directe sur les peintres français, parmi lesquels Jean Monier, Louis Le Nain, La Hyre et Philippe de Champaigne, et également sur les artistes hollandais venant visiter le Luxembourg, tels que J. G. Van Bronckhorst, qui transmet le caravagisme nuancé de Gentileschi à son élève Cesar Van Everdingen. Mis en compétition à Paris avec Rubens, qui peignait la Vie de Marie de Médicis au Luxembourg, et devant le succès que remportaient les peintures de G. Baglione, il préféra quitter Paris et accepta l'invitation à la cour de Charles Ier, à Londres, où il resta jusqu'à sa mort.

La période londonienne (1625-1639) est l'époque de grandes décorations pour le roi et le duc de Buckingham, auj. perdues (au palais de Greenwich, à Yorkhouse, à Somerset House, à Marlborough House), et des répétitions de thèmes déjà exploités en Italie ou en France, tels le Repos pendant la fuite en Égypte (1626, Vienne, K. M. ; Louvre ; Birmingham, City Museum), la Madeleine pénitente (Vienne, K. M.), Loth et ses filles (Ottawa, N. G. ; musées de Berlin). Une de ses dernières oeuvres fut le Moïse sauvé des eaux (Prado) peint pour Philippe IV d'Espagne en 1633, autre version peinte pour Charles Ier (coll. part.), scène de plein air dont le raffinement extrême pose le problème des relations entre Van Dyck, alors présent à Londres, et l'artiste. L'oeuvre de Gentileschi n'a en fait rien de baroque, elle revêt plutôt un aspect postmaniériste, s'intéressant peu aux mouvements des formes vivantes, mais rendant la solidité des corps et la qualité des choses par un jeu de valeurs et de subtiles transitions de lumière. C'est la peinture de la nouvelle bourgeoisie, aussi éloignée de l'intellectualisme classique d'un Poussin que du naturalisme brutal des oeuvres tardives de Caravage ; il est caractéristique qu'il faille se retourner vers la Hollande

du milieu du XVII^e s., vers l'école d'Utrecht, Ter Borch et Vermeer pour lui trouver quelque équivalent. Par ses séjours en France et en Angleterre, par la nature même de sa peinture, Gentileschi a été l'un des principaux propagateurs du caravagisme en Europe, dont il donnait une version adoucie.

Artemisia (Rome 1593 - Naples 1652/1653).
Fille d'Orazio, elle fut son élève et signa en 1619 une Suzanne (château de Pommersfelden, coll. Schönborn) peinte en collaboration avec son père. De celui-ci, elle hérita un intérêt profond pour le caravagisme, qu'elle développa cependant davantage à l'exemple de Saraceni, affirmant sa prédilection pour les éclairages violents et pour la tension émotionnelle des situations psychologiques.

À Florence de 1612 à 1621, elle y fut la principale divulgatrice des principes naturalistes et travailla avec succès pour de nombreux collectionneurs, parmi lesquels les Médicis. La Décollation d'Holopherne (Offices ; le thème de Judith a souvent retenu l'artiste ; d'autres exemples se trouvent à Naples [Capodimonte],

à Florence [Pitti] et à Detroit [Inst. of Arts]), d'une férocité rare dans l'interprétation du thème et puissamment construite par des jeux d'ombre et de lumière, est caractéristique de cette période. Après un séjour à Rome (v. 1625-1626), Artemisia s'installa à Naples, jusqu'à la fin de sa vie, à l'exception d'un voyage à Londres en 1638-1640 ou 1641. Elle subit quelque peu, sous l'influence de Ribera, la crise que traversait alors la peinture napolitaine, et ses compositions hésitent entre un caravagisme persistant (Nativité de saint Jean, Prado) et une tentation académique (Annonciation, 1630, Naples, Capodimonte ; Esther et Assuérus, Metropolitan Museum). Les Lettres d'Artemisia Gentileschi ont été éditées à Paris. Une exposition lui a été consacrée (Florence, Casa Buonarroti) en 1991.

GÉRARD François, baron, peintre français

(Rome 1770 - Paris 1837).

Fils d'une Italienne et d'un intendant du cardinal de Bernis, ambassadeur de France près du Saint-Siège, il vécut ses douze premières années à Rome. Dès 1782, ayant suivi sa famille à Paris, il exerça ses dons de dessinateur chez le sculpteur Pajou, puis, en 1784, chez le peintre Brenet. Mais, gagné par l'enthousiasme que suscita le Serment des Horaces au Salon de 1785, il entra dans l'atelier de David (1786) pour se consacrer à la peinture. C'est son condisciple Girodet qui remporta devant lui le prix de Rome de 1789. À

une époque où les troubles révolutionnaires favorisaient peu l'activité artistique, Gérard subvint aux besoins de sa famille en dessinant les illustrations du Virgile et du Racine édités par les frères Didot. Il remporta son premier succès au Salon de 1795, pour lequel il peignit un Bélisaire portant son guide piqué par un serpent. Le miniaturiste J.-B. Isabey s'étant chargé de vendre le tableau, Gérard le remercia en le peignant avec sa fille et son chien : la mise en place simple et originale s'harmonise avec la sincérité chaleureuse qui émane de ce portrait (1795, Louvre). Les louanges furent moins unanimes pour Psyché et l'Amour (Salon de 1798, id.), où, sous prétexte de pureté, l'artiste tombe dans la froideur marmoréenne et la mièvrerie du style « léché ». De la même époque datent les premiers portraits qui, par leur élégance et leur finesse psychologique, firent la célébrité du peintre : Larevellière-Lépeaux (1797, musée d'Angers), la Comtesse Regnault de Saint-Jean-d'Angély (1798, Louvre), dont l'attitude et la grâce sont à l'image des portraits de la Renaissance italienne. Son interprétation originale du style davidien donne souvent la mesure de sa personnalité : le Modèle (v. 1800, Washington, N. G.). Gérard ne connut vraiment le succès qu'à partir de 1800, quand Bonaparte lui confia des commandes. Il ne fit pas seulement le portrait de l'Empereur en costume de sacre (1805, une version à Versailles, une autre à Malmaison), mais fut le portraitiste attitré de la famille impériale, le peintre des dignitaires de l'Empire et des souverains étrangers. Le musée de Versailles acquit à la vente de son atelier 84 petites esquisses représentant un grand nombre de ces personnages, dont les collections privées gardent encore souvent les portraits. La souplesse des lignes et la richesse des coloris, la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

312

variété des décors cherchant à évoquer le cadre de vie de chacun permettent d'échapper à la rigidité des effigies officielles ; on peut citer Joséphine à Malmaison (1802, Malmaison), Madame Mère (1803, Versailles), Murat (1805, id.), la Reine Julie et ses filles (1807 ; réplique dans la coll. du prince Napoléon). Moins officiel, mais non moins célèbre est le portrait de Madame Récamier (1805, Paris, musée Car-navalet), destiné à remplacer celui que David n'avait pu achever (Louvre). Les commandes reçues par Gérard ne sont pas limitées à ce seul genre ; il fait aussi des décorations pour les résidences impériales ; entre 1800 et 1801,

il peint pour le salon Doré de Malmaison l'illustration d'un poème d'Ossian en pendant à celle dont est chargé Girodet : comme celle-ci, vibrante d'« angoisse passionnée » et d'atmosphère lunaire, elle est pourtant moins étrange, car plus clairement organisée et sans allusion contemporaine (toutes deux ont repris leur place primitive, la toile de Gérard étant une réplique de l'original perdu). Puis, pour conserver au palais des Tuileries le souvenir de la Victoire d'Austerlitz, l'Empereur demande à son peintre un plafond (Salon de 1810), qui, au retour des Bourbons, est transféré dans la Galerie des Batailles de Versailles, tandis que son encadrement de figures allégoriques vient au Louvre : équilibre de la composition et rayonnement de la lumière confèrent à l'oeuvre une grandeur solennelle.

La chute de l'Empire n'a pas de conséquence sur la carrière de Gérard, qui, présenté à Louis XVIII par Talleyrand, fait le portrait en pied du roi (1814, Versailles), dont il devient le premier peintre (1817) avant de recevoir le titre de baron (1819). Tous les souverains que les événements de 1814 amenèrent à Paris voulurent se faire portraiturer par lui : Alexandre Ier de Russie, Frédéric-Guillaume III de Prusse (esquisses à Versailles), si bien que les contemporains l'appelèrent « le peintre des rois et le roi des peintres ». En outre, le prince Auguste de Prusse lui commanda la célèbre Corinne au cap Misène (1819, Salon de 1822, musée de Lyon), hommage apparent à Mme de Staël, mais hommage déguisé à Mme Récamier, à qui il offrit le tableau. Parallèlement, Gérard continua pour les commandes royales son oeuvre d'historien, peignant pour Louis XVIII l'Entrée de Henri IV à Paris (1817, Versailles) ; par référence au précédent historique, ce sujet noble, émaillé de pittoresque, célèbre le retour des Bourbons. En pendant, il peignit pour Charles X le Sacre de 1825 à Reims (1829, id. ; version réduite à Reims, musée du Sacre), qui n'est qu'une monotone galerie de personnalités. Illustrant le renouveau du sentiment religieux suscité par les milieux royalistes, il peint une Sainte Thérèse (1827, Paris, infirmerie Marie-Thérèse) qui suscite l'admiration de Chateaubriand. Vers 1820, un certain déclin s'observe dans l'oeuvre du portraitiste ; le modelé perd parfois de sa fermeté, le style devient plus onctueux, à la manière des Anglais : Lady Jersey (1819) et surtout la Comtesse de Laborde (1823), dont les esquisses sont à Versailles. Handicapé par une santé et une vue déficientes, Gérard, sous Louis-Philippe, ne produisit le plus souvent

que des oeuvres mineures. Il peignit pourtant alors des figures monumentales pour le mu-

sée historique de Versailles (1832) et pour les pendentifs de la coupole du Panthéon (1829-1836). Le classicisme avait d'ailleurs épuisé sa sève, et, si l'artiste s'était assuré la constante collaboration de Mlle Godefroid pour exécuter ses innombrables commandes, il n'avait pas formé de disciples. Il avait toutefois encouragé les débuts de quelques artistes : Ary Scheffer, Léopold Robert, Ingres même, qui fréquentèrent sa maison ; car, pendant plus de trente ans, Gérard tint un salon où se côtoyèrent les gens du monde, les savants, les artistes, parmi lesquels les musiciens avaient une place de choix. Sa brillante clientèle fut à l'origine de ce rendez-vous, resté aussi célèbre que son oeuvre.

GÉRARD Marguerite, peintre français

(Grasse 1761 - Paris 1837).

Elle fut la belle-soeur de H. Fragonard et son élève (1775), Ses premiers travaux sont des gravures (le Chat emmaillotté, 1778) et des miniatures (l'Heureuse Fécondité, 1777, Paris, Louvre) d'après l'oeuvre de son maître. En peinture, elle collabore aussi avec Fragonard (les Premiers Pas de l'enfance, v. 1785, Cambridge, Fogg Art Museum), mais l'utilisation de tons froids, la minutie du traitement des vêtements annoncent déjà les mères élégantes qu'elle peindra plus tard (la Mère heureuse, Ermitage). Elle exécuta des scènes de genre mettant souvent en scène des enfants (le Modèle, id.) : la fraîcheur des coloris et la sensibilité de l'expression permettent de situer l'artiste dans le courant préromantique illustré par Greuze, Fragonard, E. Vigée-Lebrun (l'Été, musée de Perpignan). Sa minutie l'apparente à Boilly (la Mauvaise Nouvelle, Salon de 1804, Louvre). Mais Marguerite Gérard usa d'un métier plus vigoureux dans ses portraits, qui sont de sincères études psychologiques dénuées d'ornements d'apparat (musée de Grasse).

GÉRARD DE SAINT-JEAN ou

GEERTGEN TOT SINT JANS,

peintre néerlandais

(actif dans la seconde moitié du XVe s.).

Le témoignage de Van Mander (1604) constitue l'essentiel de nos connaissances sur ce peintre, né à Leyde, disparu à l'âge de vingt-huit ans. Formé à Haarlem par Aelbert Van Ouwater, il vécut au couvent des chevaliers de Saint-Jean de cette ville en qualité d'hôte. Les dates exactes de son activité n'ont pu être déterminées : elles sont certainement postérieures à 1460 et anté-

rieures à 1495. Son principal tableau était un grand triptyque destiné à la chapelle du couvent qui l'abritait. Un seul volet échappa aux destructions des luttes religieuses du XVI^e s. et a permis le regroupement de son oeuvre (Vienne, K. M.). Sur la face interne est représentée la Lamentation sur le Christ mort. Une composition rigoureuse, dont le statisme est accentué par un modelé anguleux qui donne aux figures l'aspect de sculptures en bois, confère à l'ensemble une solennité austère. La scène principale est entourée d'un paysage rythmé par des arbres au feuillé précis inscrit en arcs de cercle quasi concentriques. Au revers, une curieuse scène

illustre l'Histoire des reliques de saint Jean-Baptiste : derrière le tombeau du saint, des hommes qui dérobent quelques ossements et qui ne sont autres que des chevaliers de Saint-Jean. Chacun d'entre eux est certainement un portrait, et leur réunion constitue le premier portrait collectif connu en Hollande, maillon initial d'une chaîne riche en oeuvres variées. Le tableau le plus proche de ce volet est une Résurrection de Lazare (Louvre), qui reprend quelques détails de la Résurrection de Lazare d'Ouwater (musées de Berlin), mais en situant la scène en plein air dans un large paysage parsemé d'arbres et de plans d'eau. Un triptyque de l'Adoration des mages (musée de Prague), malheureusement mutilé, est également voisin de ces deux oeuvres, mais révèle un art moins consommé, d'inspiration plus juvénile. L'arrière-plan y est pittoresquement animé par l'agitation de la suite des Rois mages. Sur les volets, les donateurs sont présentés par des saints guerriers : une variante du saint Bavon se retrouve dans un petit panneau de l'Ermitage. Quatre autres petits panneaux constituent avec les précédents le meilleur de l'oeuvre de Gérard de Saint-Jean. L'Adoration des mages du musée de Cleveland reprend le thème de Prague en accentuant le ton dramatique : toute l'attention porte sur les visages des personnages, rudes dans leur expression plastique, mais traduisant d'une manière très expressive leurs sentiments. Le Saint Jean-Baptiste dans le désert (musées de Berlin) est un chef-d'oeuvre surprenant : la figure paysanne du saint perdu dans sa prière annonce par son attitude la Mélancolie de Dürer, mais avec plus de rudesse. Autour de lui s'épanouit un luxuriant paysage, le plus beau peint par l'artiste, qui s'inscrit encore dans la tradition eyckienne par le rendu précis des herbes du sol, sensible également dans les arbres. Les grandes zones vertes sont coupées de surfaces d'eau traitées en miroir précieux. Le Christ de douleur (musée d'Utrecht) est évoqué en volumes ligneux qui servent admirablement la gravité du thème. Le corps du

Christ couvert de plaies sanguinolentes est une vision rare en peinture et d'une intensité déjà expressionniste. Un panneau constituant un petit retable portatif (Milan, Ambrosienne) évoque la Vierge à l'Enfant en une composition proche des modèles de Bouts mais d'une matière extraordinairement précieuse. Enfin, la Nativité (Londres, N. G.) est l'une des premières expressions nocturnes de ce thème. L'enfant couché dans une auge est la source lumineuse de l'ensemble. La parenté de ces différentes oeuvres avec l'art de Van der Goes a souvent été évoquée. Si certains traits communs peuvent être relevés, Gérard de Saint-Jean n'apporte pourtant jamais un sentiment aussi dramatiquement inquiet. Une méditation presque sereine, même lorsqu'elle est passionnée, anime chaque oeuvre. D'autres tableaux ont également pu être attribués au peintre des Johannites. Deux Adorations des mages (Rijksmuseum et Winterthur, coll. Oskar Reinhart) sont d'un art plus fruste et plus hésitant que celui de l'Adoration des mages de Prague. Une curieuse Parenté de sainte Anne (Rijksmuseum) rassemble une singulière famille dans

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

313

une église gothique. La Vierge à l'Enfant de Berlin développe à une échelle monumentale le petit panneau de l'Ambrosienne sans en garder la fraîcheur naïve. Beaucoup plus éloignés du style des oeuvres principales sont encore un Arbre de Jessé (Rijksmuseum), également donné à Mostaert, et une curieuse évocation de la Vierge de l'Apocalypse (Rotterdam, B. V. B.), cernée d'une gloire d'anges musiciens comme émergeant de la nuit sous l'effet d'un violent éclairage.

GÉRICAUT Théodore, peintre français

(Rouen 1791 - Paris 1824).

FORMATION. Il passa son enfance à Rouen, dans l'atmosphère troublée de la Révolution, et perdit sa mère à l'âge de dix ans. Son père, qui avait fait fortune dans le commerce du tabac, ne contraria point son goût pour la peinture et put lui éviter la conscription. Géricault eut très vite la passion du cheval, thème majeur de son oeuvre ; il monte dans la propriété familiale de Mortain (Manche) et chez son oncle Caruel, près de Versailles, où se trouvent les écuries impériales. De 1808 à 1812 env., après ses études au lycée Impérial (Louis-le-Grand),

s'étend une période de formation d'abord dans l'atelier de Carle Vernet, réputé pour ses études de chevaux et où il se lie avec son fils Horace, puis chez Guérin, qui l'initie aux principes, à la technique de David et reconnaît son originalité. Très éclectique, le programme de travail de Géricault à cette époque permet en grande partie de comprendre son évolution : études d'après l'antique, la nature et les maîtres. Il fréquente surtout avec assiduité le Louvre, où la collection Borghèse est entrée en 1808, exécutée de nombreuses copies (32, selon Clément) d'après les peintres les plus divers (Titien, Rubens, Caravage, Jouvenet, Van Dyck, Prud'hon, S. Rosa).

PARIS (1812-1816). Après ces trois années de travail intense et solitaire, les études de chevaux (à Versailles) et les thèmes militaires, reflets directs des événements, vont principalement occuper l'artiste jusqu'en 1816. L'Officier de chasseurs à cheval chargeant (Louvre, esquisses au musée de Rouen et au Louvre), exposé au Salon de 1812, est le premier tableau qui signale Géricault à l'attention de ses contemporains. D'un format monumental pour une seule figure, parti exceptionnel en son temps, il doit à Rubens certains effets techniques, à Gros la position même du cheval, mais révèle un sens affirmé du relief plastique et un pinceau inventif dans le maniement de la pâte. Deux ans plus tard, le Cuirassier blessé quittant le champ de bataille (Louvre ; esquisse au Louvre ; plus grande version à New York, Brooklyn Museum) n'est pas seulement l'antithèse thématique du tableau de 1812, au moment de la chute de l'Empire ; il montre une exécution fort différente, moins savoureuse, avec de grandes surfaces plates qui rappellent encore Gros, par exemple dans la Bataille d'Eylau. Entre les deux compositions prennent place de petites études de soldats d'une facture empâtée et vigoureuse (Vienne, K. M.), ou des effigies dont le relief et la simplification annoncent déjà Courbet : Portrait

d'un officier de carabiniers (musée de Rouen). La Retraite de Russie (gravure) frappe l'imagination de l'artiste, et le thème de l'épreuve, de la décomposition et de la mort s'impose dès lors dans son oeuvre (Charrette avec des blessés, Cambridge, Fitzwilliam Museum), mais certains tableaux avouent des préoccupations classiques nouvelles, prélude au voyage en Italie, comme les 3 grands paysages exécutés pour la maison d'un ami à Villers-Cotterêts (Metropolitan Museum ; Munich, Neue Pin. ; Paris, Petit Palais) et le Déluge inspiré de Poussin (Louvre).

SÉJOUR ITALIEN (1816-1817). À Florence, puis à Rome, Géricault fut surtout retenu par Michel-Ange – intérêt qui annonce l'admiration que la génération suivante allait éprouver pour le maître florentin –, mais aussi par Raphaël pour la clarté et l'équilibre de sa composition. La production italienne de Géricault comprend elle-même des des-
sins d'un classicisme très châtié, assimilation intelligente des schémas du XVIIe s., quelques scènes érotiques d'une puissante franchise et les différentes versions de la Course des chevaux barbes, vue à Rome au printemps de 1817, étapes pour une grande composition qui ne vit pas le jour ; la version de Baltimore (W. A. G.), peut-être la première, est la plus novatrice avec son rendu synthétique et ses effets de foule contemporaine qui évoquent Goya et annoncent Daumier. Celle du musée de Rouen, Cheval arrêté par des esclaves, abandonne la vérité de l'événement au profit d'un pur rythme plastique ; le tableau du Louvre, peut-être la dernière pensée de l'artiste, associe un solide volume architectural, sur lequel se détachent en relief fort les hommes et les bêtes, à une allusion discrète aux spectateurs (étude très proche, mais inversée, au musée de Lille). Ces ouvrages sont exécutés au moyen d'une palette de plus en plus discrète, le souci de la forme et de la composition étant primordial.

PARIS (1817-1820). Géricault revint en France à l'automne de 1817, au bout d'un an de séjour seulement, qu'il estime lui-même suffisant, fait significatif de la relative désaffection que va connaître jusqu'à la fin du XIXe s. le traditionnel voyage en Italie. Il regagne rue des Martyrs l'atelier qu'il occupe depuis 1813, et son activité est fort diverse avant la claustration qu'exigera la réalisation du Radeau de la Méduse.

Dénonçant le romantisme littéraire, « cette sensibilité qu'excitent seulement les vents, les orages et les clairs de lune », il va chercher de plus en plus son inspiration dans le fait contemporain. Le Domptage de taureaux (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), inspiré par le sacrifice de Mithra (dessin au Louvre) et peint sans doute peu de temps après le retour à Paris, est encore imprégné de l'atmosphère romaine. Géricault dessine et peint à l'aquarelle des chats et des chiens ainsi que les animaux observés au Jardin des Plantes (la ménagerie avait été créée en 1794), accompagné parfois par ses cadets Delacroix et Barye ; il fait des portraits d'enfants de ses amis. Surtout, il pratique, un des premiers en France avec Gros, la lithographie, dont le dessin, d'abord timide, rappelle la

régularité des tailles d'un cuivre. Outre les sept pierres consacrées à l'armée napoléonienne, initiative hardie en pleine Restauration, les plus intéressantes sont les Chevaux se battant dans une écurie, oeuvre riche en gris bien modulés, et le Combat de boxe, révélateur du vif intérêt de Géricault pour le problème noir (l'esclavage ne sera définitivement aboli en France qu'en 1848). Sans doute inspiré par des gravures anglaises, les sporting prints, qu'il a pu voir chez C. Vernet – et l'on boxait dans l'atelier d'Horace, voisin du sien –, Géricault oppose, déjà, un pugiliste noir à un pugiliste blanc. C'est probablement en France le premier document sur ce sport, pratiqué alors à poings nus et qui devait tant retenir l'attention des artistes au début du XIXe siècle. L'assassinat de Fualdès à Rodez et le procès qui s'ensuivit (1817) ramenèrent Géricault au problème de la grande composition sur un fait divers. Les dessins qu'il a laissés (musée de Lille), où les acteurs du drame sont nus, restitués dans un style tout classique, généralisateur, ne furent pas poussés plus loin par l'artiste dès que l'imagerie populaire exploita cette affaire, jamais élucidée. Le scandale du naufrage de la Méduse lui offrit au même moment une autre occasion qu'il ne laissa point passer. Le Radeau de la Méduse (1819, esquisses à Rouen et au Louvre) est dans la carrière de Géricault la dernière oeuvre achevée où sa culture classique l'ait finalement emporté, comme dans la Course des chevaux barbes, sur la représentation « moderne » et réaliste de la scène. Géricault termina le Radeau de la Méduse dans un atelier du faubourg du Roule, près de l'hôpital Beaujon, dont la fréquentation lui permit d'exécuter nombre d'études de cadavres et de membres de suppliciés d'un saisissant relief (coll. part. ; Stockholm, Nm. ; musée de Bayonne), destinées à davantage mettre en évidence l'effroyable réalité des conditions de la survie sur le radeau. En dépit de ce souci de réalisme, cette grande toile frappe par sa santé toute classique et la variété des réminiscences qu'on y décèle : la sculpture antique, Michel-Ange, Caravage, les Bolonais. L'oeuvre fut accueillie avec réserve, par l'ambiguïté même de son dessein et de ses effets, et l'on y vit trop facilement une critique de l'opposition libérale contre l'incurie du gouvernement menant la France à la ruine. Après le demi-échec de la présentation du tableau, le gouvernement commanda au peintre un Sacré Coeur de Jésus, mais celui-ci abandonna la commande à Delacroix. Très affecté par l'accueil fait au Radeau, Géricault se retire quelque temps près de Fontainebleau, où il fréquente un milieu différent (le sociologue Brunet, le psychiatre Georget, médecin à la Salpêtrière), qui va orienter ses préoccupations à la fin de sa carrière.

SÉJOUR EN ANGLETERRE (PRINTEMPS DE 1820 - DÉCEMBRE 1821). Le voyage en Angleterre, en compagnie de Brunet et du lithographe Charlet, eut pour but l'exposition, couronnée de succès, du Radeau de la Méduse à l'Égyptien Hall de Londres, puis à Dublin. Géricault prend en Angleterre une conscience aiguë de l'évolution du monde contemporain, en même temps que l'objectivité nouvelle devant la nature de peintres an-

downloadModeText.vue.download 315 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

314

glais comme Constable le frappe. Les dix-huit mois environ de son séjour sont marqués par le retour à la lithographie – sur des scènes de la vie quotidienne prises sur le vif et publiées à Londres même –, au thème du sport (dessins de boxeurs, de trapézistes), et c'est une gravure de Rosenberg (1816) d'après un tableau de Pollard qui est à l'origine du Derby d'Epsom (1821, Louvre, études au Louvre et au musée de Bayonne), oeuvre qui annonce Degas. Mais les études de chevaux de labour ou tirant la charrette de charbon (musée de Mannheim, et Philadelphie, Museum of Art) constituent une suite plus cohérente, remarquable par la densité de l'atmosphère, le relief des formes, plus picturales que naguère, et la mise en évidence du dernier avatar du cheval, devenu, au terme d'une rapide évolution, strictement utilitaire.

PARIS (1821-1824). La visite de Géricault à David, exilé à Bruxelles, avant son retour à Paris, n'est point certaine ; elle confirmerait l'estime en laquelle il tenait le vieux maître pour sa technique et la plasticité de son style. Les dernières oeuvres parisiennes se signalent par un resserrement de l'effet de lumière, trop dispersée en Angleterre, pensait Géricault, économie dont témoigne le Four à plâtre (Louvre). Il tente de remédier aussi à ce défaut dans les lithographies éditées à des fins surtout lucratives, le peintre, menant grand train, ayant à peu près entièrement dispersé sa fortune. À côté des études dessinées sur des thèmes historiques contemporains, projets pour de vastes toiles non exécutées (Ouverture des portes de l'Inquisition, coll. part. ; la Traite des Noirs, musée de Bayonne), de quelques portraits individuels (Louise Vernet enfant, Louvre) et de scènes de tempête (Bruxelles, M. R. B. A.), il laisse comme ultime témoignage les 5 portraits d'aliénés (Gand, Winterthur, Springfield, Lyon, Louvre), exécutés à l'insti-

gation de Georget probablement pour faciliter les démonstrations du docteur, tant ses descriptions cliniques s'appliquent aux modèles de Géricault. Cinq autres tableaux auraient existé, d'après Clément. Le Vendéen du Louvre, parfois assimilé à tort à la série des Fous, témoigne, avec ses empâtements vigoureux, d'une technique très différente. Il est d'une exécution antérieure remontant, sans doute, au début de la Seconde Restauration, quand les survivants des armées vendéennes sont venus à Paris afin de présenter à Louis XVIII leur hommage et, surtout, leurs revendications. Le réalisme scientifique dont fait preuve Géricault est tout à fait exceptionnel, et la génération suivante ne parviendra point à cette rencontre si délicate entre l'objectivité supérieure et la profondeur de l'investigation. Techniquement, ces tableaux diffèrent des précédents et font la liaison entre le métier de David et celui de Manet et de Cézanne, avec leurs fonds largement brossés et les touches claires, peu empâtées mais nettes, colorées mais en demi-teintes qui modèlent la forme (Monomane de l'envie, musée de Lyon). Mal soignée, une chute de cheval survenue à la barrière de Montmartre devait mettre fin aux jours de l'artiste. Mais les complications sont dues sans doute à une maladie vénérienne, fort redoutée à l'époque. Les années 1823-1824

furent une longue agonie. La vente de l'atelier, peu après sa mort, dispersa bien des oeuvres, difficiles à retrouver et à situer dans une carrière qui couvre à peine une douzaine d'années et dont 3 tableaux seulement avaient été exposés. Celle-ci embrasse pourtant la complexité de la fin de l'Ancien Régime et de l'Empire et ouvre sur la peinture comme sur la civilisation du XIXe s. les perspectives les plus variées. Le Louvre et le musée de Rouen représentent en France l'artiste de la manière la plus homogène. Dessins et recueils d'esquisses sont conservés nombreux au Louvre, à Bayonne, à Chicago (Art Inst.), à Zurich (Kunsthau). Une rétrospective a été consacrée à l'artiste en 1991-1992 (Paris, Grand Palais ; Metropolitan Museum).

GÉRÔME Jean Léon, peintre français

(Vesoul 1824 - Paris 1904).

Élève de Delaroche, qu'il accompagna en Italie (1844), Gérôme fut d'abord attiré par l'Antiquité, qui lui inspira quelques oeuvres ingresques de grande qualité où se mêlent les réminiscences grecques et pompéiennes (Jeunes Grecs faisant battre des coqs, 1846, musée d'Orsay). Son vaste tableau le Siècle d'Auguste (1855, musée d'Amiens) fut une tentative assez froide d'ample allégorie historique. Puis la culture

antique du peintre servit surtout de prétexte à l'illustration habile de faits divers (la Mort de César, 1865, Baltimore, W. A. G. ; Pollice Verso, 1874, musée de Phoenix, Arizona), de même que son intérêt pour Louis XIV et la légende napoléonienne. Il voyagea plusieurs fois en Égypte, en Turquie et en Algérie et fut séduit par l'exotisme coloré des costumes et des paysages. Les cavaliers arabes et les odalisques devinrent alors ses thèmes favoris (la Garde du sérail, Londres, Wallace Coll.). Les petites toiles orientalistes de l'artiste sont savoureuses, bien composées et d'une facture très savante (le Prisonnier, 1861, musée de Nantes). Professeur à l'École des beaux-arts (1863), il fut, bien que rigoureux et caustique, très aimé de ses élèves. Il s'opposa avec acharnement aux impressionnistes lors du Salon des refusés (1863), lors du legs Caillebotte (1894) et de l'Exposition universelle de 1900, et se montra toujours le défenseur de l'art officiel. Son oeuvre, très appréciée aux États-Unis, a été remise à l'honneur par une exposition organisée par le Dayton Art Inst. en 1972. Gérôme fut aussi sculpteur.

GERSTNER Karl, peintre suisse

(Bâle 1930).

Possédant une solide formation de peintre et de typographe, Karl Gerstner va créer, dès 1952, des tableaux avec des éléments mobiles. À partir de 1953, il réalise ses premières oeuvres dans un esprit systématique en s'appuyant sur l'exemple des artistes concrets zurichois tels que Max Bill et Richard Paul Lohse. Ses tableaux intitulés Aperspectif (1953 à 1955) présentent des formes géométriques simples et indépendantes, pouvant être changées de place et dont la combinaison offre un grand nombre de possibilités. Ses oeuvres postérieures ayant pour titre Concentrum ou Excentrum (1956) sont construites sur le même principe : des cercles concentriques mobiles et tournant sur

eux-mêmes changent constamment l'aspect de la composition. Gerstner, dont la première exposition aura lieu à Zurich en 1957, va participer, en compagnie de Marcel Wyss, d'Eugen Gomringer et de Dieter Roth, à l'édition de la revue Spirale et inaugurer, la même année, son activité de théoricien avec la publication de son premier livre, Kalte Junst ? (Teufen, 1957) : ce plaidoyer pour l'art abstrait géométrique montre ses origines depuis Cézanne et le cubo-futurisme, en passant par Mondrian et Malevitch, apporte des explications sur l'art des principaux artistes de la génération intermédiaire, tels que Max Bill, Richard Paul Lohse et Camille Graeser, et présente, enfin,

les oeuvres des nouvelles générations. Gerstner se consacre beaucoup à son activité de typographe : il va fonder, à Bâle, en 1960, un studio de graphisme et de publicité, qui va devenir l'un des plus importants du monde, sous le nom de GGK, avec ses associés Paul Gredinger et Markus Kutter. En 1972, Gerstner publie l'un de ses livres les plus fameux, dans lequel il résume sa conception de la typographie, *Compendium für Alphabeten Systematik der Schrift* (« Compendium pour un alphabet systématique de l'écriture »). Toutes les recherches de Gerstner dans le domaine visuel vont porter sur l'étude systématique des rapports entre la couleur et la forme. Il se situe dans la postérité de Josef Albers et de ses *Hommages au carré*. Gerstner va expérimenter de nouveaux matériaux, tels que la nitro-cellulose, et va rechercher des procédés de fabrication utilisant des techniques de pointe. La série qu'il réalise sous le titre de *Carro 64* est une illustration supplémentaire de ses préoccupations sur la permutation des formes et la participation du spectateur. Plus tard, les tableaux qu'il réalise sous le nom de *Color Sound*, conçus au moyen de plaques colorées superposées sont destinés à illustrer ses recherches sur les dégradés de couleur systématiques et les passages du clair au sombre dans la peinture. La plupart des oeuvres de Gerstner sont conservées dans de nombreux musées et collections suisses, ainsi qu'au musée de Grenoble.

GERZ Jochen, artiste allemand

(Berlin 1940).

Sans formation artistique traditionnelle et après des études à l'université de Cologne, Gerz crée un oeuvre qui se développe à travers un démontage des éléments du langage et de ses articulations, héritier de la poésie visuelle, dans un travail situé entre le réel et sa représentation. Gerz cherche à fonder une « critique de la production sociale dans le secteur de la culture ». Dans le cadre d'une critique d'une information circulant vidée de son sens, il montre l'inaptitude des modes de diffusion visuels (arts plastiques, photographie, cinéma) à transmettre le réel ou les émotions. Les premiers travaux de Gerz illustrent, dans une sorte de négativité, cette impossibilité, dans la société actuelle, de la communication et du langage, ce à travers des actions (Ce que l'on peut décrire peut arriver aussi [Wittgenstein], 1973), des photographies floues (Paul M., 1969-1970), des installations éphémères (le mot « vivre » tracé de

downloadModeText.vue.download 316 sur 964

manière multiple à la craie sur le sol du musée et effacé progressivement par les pas des visiteurs (Leben, 1974). Les oeuvres liant photographies et textes, commencées en 1970, prennent l'aspect, à partir de 1975, d'une recherche sur l'origine, à travers le thème du souvenir, de la mémoire, du départ et de l'inaccessibilité, illustrée dans des images redoublées, inversées, créant, dans un usage exclusif du noir et du blanc, des paysages souvent flous ou désolés, dans la lignée du romantisme allemand (série des Foto/Text). Cet intérêt pour l'origine s'exprime dans la série des pièces grecques (dix réalisées de 1975 à 1978), réflexion, sous forme de performances, sur la source du langage ou de la culture (les Difficultés du Centaure à descendre de cheval, Biennale de Venise, pavillon de la R. F. A., 1976). Les années quatre-vingt sont marquées, après un voyage au Canada, par un agrandissement des photographies, toujours entourées de textes, dans des oeuvres exprimant, au moyen d'un langage poétique, la réconciliation, dans un état de nature quasi mythique, des hommes et de leur expression artistique, véritable transmission d'un message d'ordre spirituel (les Mots sacrés, 1984, Paris, F. N. A. C. ; le Paradis, 1976, Calais, musée des Beaux-Arts).

Des expositions rétrospectives de l'oeuvre de l'artiste ont lieu à Paris (A. R. C.) en 1975, à Ludwigshafen (Wilhelm-Hack-Museum) en 1985 et à Calais (musée des Beaux-Arts) en 1986.

GESSO ou GYPSE.

Pierre à plâtre (sulfate de chaux) appelée également blanc de satin.

Le gypse, ou gesso, sert à charger ou à épaissir une peinture et à améliorer les qualités de résistance de la pellicule colorée. Obtenu très pur par précipitation, ce blanc minéral a une grande finesse de grain et dépose moins que le blanc de baryte (plâtre). Il sert aussi dans la composition des siccatifs en poudre pour mieux répartir la faible proportion de 2 à 5 p. 100 de siccatif (borate de manganèse) parfois nécessaire à l'huile de lin. Il peut entrer dans la composition de certaines préparations, être utilisé comme revêtement mural et mélangé avec de l'étoupe, permettre l'exécution d'ornements sculptés (staff).

Le gesso duro, ou gypse très dur à grain très

fin, étalé sur une première couche de plâtre argileux, a permis la réalisation de reliefs très plats sur lesquels on ajoutait, au pinceau, certains détails peints. L'emploi du gesso duro à des fins ornementales ou décoratives est très ancien : il existe, à Cnossos, des ensembles peints et sculptés d'une très haute maîtrise, tel le relief du prêtre-roi conduisant un griffon en laisse dans un paysage élyséen. Cette matière ne redeviendra guère en faveur qu'à l'époque gréco-romaine.

GESTEL Léo, peintre néerlandais

(Woerden 1881 - Blaricum 1941).

Élève de l'Académie d'Amsterdam, il vint à Paris en 1904, en compagnie de Jan Sluyters. Comme lui, Gestel joua un rôle non négligeable en Hollande dans la diffusion de l'art

moderne et fut marqué successivement par le divisionnisme, Van Gogh, créant une série de paysages proche du fauvisme (Arbre d'automne, 1910-1911, Blaricum, coll. Slijper) et le cubisme (Femme debout, 1913, Amsterdam, Stedelijk Museum). Un séjour à Majorque en 1914 lui inspira une suite de toiles très homogènes dont certaines atteignent, à travers la leçon décantée du cubisme et du futurisme, à une densité formelle presque abstraite (Mallorca, La Haye, Gemeentemuseum). À Bergen, pendant la guerre, il fit sien le réalisme rustique qui y était en faveur et fut ensuite sensiblement influencé par l'expressionnisme flamand de De Smet et de Van den Berghe (la Lys, 1927) ou de Permeke (Têtes de pêcheurs de Spakenburg, 1934). Il est bien représenté dans les musées d'Amsterdam (Stedelijk Museum) et de La Haye (Gemeentemuseum), tandis qu'un musée Gestel a été créé à Blaricum. En 1983, les musées de Haarlem et de Bois-le-Duc lui ont consacré une exposition rétrospective.

GESTUELLE (peinture)

→ ACTION PAINTING,
EXPRESSIONNISME ABSTRAIT

GHEERAERTS ou GHEERAEDTS Marcus

(dit le Jeune), peintre anglais

(Bruges 1561 ? - Londres 1636).

Fils de Marcus le Vieux, il vint à Londres en 1568. Il retourna sans doute à Anvers avant 1590, car l'influence de Fourbus marque ses premières oeuvres. Dans sa jeunesse, il se trouva, avec son beau-frère, Isaac Oliver, à la tête de l'art officiel pendant les dix dernières années

du règne d'Élisabeth Ire. Ils développèrent – par opposition à la tradition linéaire, sans relief et à deux dimensions, qui était celle d'Hilliard – un nouveau réalisme perspectif, rehaussé d'éléments fantaisistes et romanesques. On doit à Gheeraerts d'avoir, pendant cette même période, réhabilité le portrait en pied. Les 2 derniers chefs-d'oeuvre élisabéthains de l'artiste sont le Portrait Ditchley d'Élisabeth Ire (1592 [?], Londres, N. P. G.) et celui du 2e Comte d'Essex (1596, Woburn Abbey, coll. du duc de Bedford). Sous Jacques Ier, Gheeraerts devint le portraitiste de la reine Anne de Danemark, mais perdit la faveur royale à l'arrivée de Van Somer et de Mytens. Les membres de sociétés savantes et ceux d'une noblesse provinciale furent ensuite ses seuls clients. Le portrait de Mary, lady Scudamore (1608, Londres, Tate Gal.) constitue un bon exemple de la manière tardive du peintre.

GHEYN ou DE GHEYN (les),

peintres et graveurs néerlandais.

Jacob I (Zuiderzee v. 1530 - Anvers ? 1582), peintre miniaturiste, graveur sur bois, peintre verrier et éditeur, est inscrit en 1558 à la gilde de Saint-Luc d'Anvers, puis cité à Utrecht en 1580.

Jacob II (Anvers 1565 - La Haye 1629), son fils, se forma dans l'atelier paternel avant d'aller à Haarlem chez Goltzius entre 1585 et 1587. En 1591, il est à Anvers, puis en 1593 à Amsterdam et de 1595 à 1603 à

Leyde, où il fréquente les humanistes de l'université, en particulier les botanistes et hommes de sciences qui l'encouragèrent dans ses feuilles naturalistes. En 1603, il s'installe à La Haye, mais, en 1611, il travaille pour l'église des dominicains de Bruges. À La Haye, il jouit du mécénat du stadhouder, le prince Maurice ; à partir de 1600, l'empereur Rodolphe II recherche ses oeuvres. Il peignit surtout des Bouquets de fleurs (Rijksmuseum), dans le style de Bosschaert, et des animaux : le Cheval blanc, le Cheval noir avec un palefrenier (id.). Il est principalement connu pour ses dessins et ses gravures d'après Cornelis Van Haarlem, Bloemaert et Goltzius ; il illustra des livres, tel le Manierement des armes (La Haye, Bibl. royale), paru à La Haye en 1607 et orné d'une centaine de planches, commandé par le stadhouder. Dans ses admirables dessins : le Chêne mort (Rijksmuseum), les Trois Rois mages (Rotterdam, B. V. B.), un Paysage (1598, Louvre), Trois Cavaliers cuirassés (Paris, Inst. néer-

landais), il oppose les ombres des premiers plans à la clarté des lointains, à l'aide d'un jeu de hachures qui révèle son métier de graveur. Son inspiration pleine de fantaisie et de passion, de goût maniériste, le fait parfois déboucher sur le fantastique et l'imaginaire (Trois Sorcières, 1604, Oxford, Ashmolean Museum). Il est l'un des artistes majeurs de la transition avec le XVIIe siècle.

Jacob III (Haarlem v. 1596 - La Haye ? 1644), fils du précédent, fut aussi graveur. Il partit jeune pour l'Italie. En 1616, il est à La Haye, puis voyage en Suède (1620), et revient dans cette ville, où il est mentionné en 1627. Il grava des sujets mythologiques, tels Hercule et la Fortune (1617) ou Laocoon (1619), influencés par le graveur italien Antonio Tempesta.

GHEZZI Pier Leone,

peintre et caricaturiste italien

(Rome 1674 - id. 1755).

Formé par son père, Giuseppe, à l'Académie de Saint-Luc, il obtint dès 1695 un premier prix ; gendre de Maratta, il fut nommé peintre de la Chambre apostolique en 1714. Vers 1710-1715, il reçut diverses commandes de Clément XI pour les églises de Rome, dont la fresque du Martyre de saint Ignace d'Antioche au Colisée à S. Clemente, et il exécuta également quelques tableaux d'autel (Miracle de saint Paul, S. Maria in Via Lata ; Santa Giuliana Falconieri, S. Maria della Morte). Son chef-d'oeuvre en ce domaine est sans doute le Cardinal Vincenzo Mario Orsini sauvé d'un tremblement de terre (v. 1728) à San Filippo de Metelica (Macerata). Dans la Mort de sainte Giuliana Falconieri (1737, Rome, G. N., Palazzo Barberini), le sujet sacré est traité comme une scène de genre. On lui doit aussi des tableaux mythologiques (Vénus et Énée, Glasgow, Art Gal.). Mais son domaine fut surtout celui du portrait, de la scène de genre et de la caricature, où il trace un tableau de la vie romaine au XVIIIe siècle. Si l'on ne conserve que peu de ses portraits peints (Offices ; Rome, Accad. di S. Luca) ou de ses scènes de genre (le Concile du Latran, 1725,

downloadModeText.vue.download 317 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

316

Raleigh, North Carolina Museum of Art), on garde de nombreux témoignages de son acti-

tivité de caricaturiste, tant à l'échelle monumentale, dans sa décoration à fresque de la Villa Falconieri à Frascati (1727), que dans ses innombrables dessins, auxquels il consacra tout son temps dans la seconde partie de sa carrière (Vatican ; British Museum ; Albertina ; cabinet des Estampes de Rome ; Offices ; les membres de l'Académie de France à Rome, 1747, Paris, B. N.).

Ghezzi, du fait de la multiplicité de ses activités (poète, musicien, archéologue, décorateur, graveur, peintre sur émail, décorateur de fêtes) et de son abandon progressif de la peinture pour la caricature, reste avant tout le chroniqueur de son temps et le premier caricaturiste professionnel.

GHIRLANDAIO

(Domenico di Tommaso Bigordi, dit),

peintre italien

(Florence 1449 - id. 1494).

Vasari affirme, mais sans que son assertion soit confirmée par des documents, que Domenico doit son surnom à son père, orfèvre très habile à exécuter les guirlandes des coiffures des fillettes florentines. Également orfèvre, toujours d'après Vasari, il passa rapidement à la peinture sous la direction de Baldovinetti. Mais, dès les toutes premières oeuvres qui lui sont unanimement attribuées – fresque avec Sainte Barbe, saint Jérôme et saint Antoine abbé dans la petite église paroissiale de Cercina, près de Florence (v. 1470) et fresque de l'église d'Ognissanti à Florence (la Madone de miséricorde avec la famille Vespucci et le Christ mort, 1473) –, il fait preuve d'un éclectisme hardi, se révélant un expérimentateur de tous les grands courants de la peinture florentine, de Verrocchio aux oeuvres de la vieillesse de Lippi et même jusqu'à Masaccio. La clarté de la fresque de Cercina, qui rappelle la lumière de Baldovinetti, et les portraits qui sont figurés dans la fresque d'Ognissanti sont caractéristiques de ses premières recherches. En dépit des repeints, on peut déjà reconnaître dans ces portraits des membres de la grande bourgeoisie florentine un don d'observation attentive, qui lui vaudra d'être le maître le plus renommé et le plus recherché de la fin du XVe siècle.

Son chef-d'oeuvre de jeunesse est constitué par les deux fresques avec les Scènes de la vie de sainte Fina dans la collégiale de S. Gimignano, qu'il termina en 1475 aux côtés de Sebastiano Mainardi. Dans l'ordonnance de ces

deux scènes, Ghirlandaio dévoile sa profonde maîtrise de narrateur : son récit est alerte et savamment composé (la mort de la sainte dans la chambre nue ; les funérailles se déroulant sur le fond des tours de S. Gimignano). Il y manifeste surtout sa faculté de saisir d'un trait réussi – bien que parfois superficiel – le caractère des personnages (assistants du convoi funèbre, distraits ou émus, attentifs ou souriants). Grâce à ces qualités, il devint le maître favori de la riche bourgeoisie banquière et marchande. Ghirlandaio exécute à fresque, en 1480, la Dernière Cène pour le réfectoire d'Ognissanti, et l'admirable Saint Jérôme à l'étude de l'église d'Ognis-

santi ainsi que quelques pale d'autel. Il se rend ensuite à Rome (1481) pour peindre, avec de nombreux aides, plusieurs fresques (l'Appel de saint Pierre et de saint André ; 12 Papes) à la chapelle Sixtine. À son retour à Florence, v. 1483, il peint deux pale d'autel : la Madone avec les saints Denis l'Aréopagite, Dominique, Clément et Thomas d'Aquin pour Monticelli (Offices) et la Madone avec les saints Michel, Juste, Zénobe et Raphaël pour l'église S. Giusto (Offices ; prédelle partagée entre la N. G. de Londres, l'Inst. of Arts de Detroit et le Metropolitan Museum). En même temps, il fait de nouveau oeuvre de fresquiste en 1483, avec ses frères, au Palazzo Vecchio.

Dans ses retables, la matière picturale est lumineuse et compacte, et le rendu des détails attentif et analytique ; la composition, bien organisée, devient, autour des personnages centraux, de plus en plus complexe (par rapport au simple agencement de ses premières oeuvres du même genre) ; le dessin est parfait. Ces qualités sont souvent affaiblies par les nombreuses interventions des aides dans les oeuvres exécutées « en équipe » par l'atelier très actif du maître.

Ghirlandaio peint ses deux plus importants cycles de fresques pour les familles Sassetti et Tornabuoni : les Scènes de la vie de saint François dans la chapelle Sassetti à S. Trinità (1483-1485) et les Scènes de la vie de la Vierge, pour Giovanni Tornabuoni, dans le choeur de S. Maria Novella à Florence (1486-1490). Ces oeuvres offrent l'immense intérêt d'être le reflet fidèle des coutumes florentines de la fin du XVe s. : Ghirlandaio mêle la vie religieuse à la vie publique, la fait intervenir dans les palais, la campagne florentine ; ses personnages sont vêtus à la mode contemporaine et ont les traits de ses clients.

L'Adoration des bergers (1485), destinée à l'autel de la chapelle Sassetti à S. Trinità, est

particulièrement significative dans l'oeuvre de Ghirlandaio : on y décèle pour la première fois à Florence l'influence de la pala Portinari de Hugo Van der Goes, récemment arrivée, influence surtout sensible dans le réalisme aigu des bergers.

Les principales oeuvres de Ghirlandaio sont ensuite : le tondo de l'Adoration des mages (1487, Offices), la pala de l'Adoration des mages pour l'église de l'hôpital des Innocents (dont le contrat stipulait qu'elle devait être entièrement l'oeuvre du maître et pour laquelle, cependant, l'intervention de nombreux aides est confirmée par des documents), la belle Visitation de S. Maria Maddalena dei Pazzi (1491, Louvre), qui fut, d'après Vasari, achevée par ses deux frères, Davide et Benedetto. Parmi ses portraits (outre les figures contemporaines de ses pale et de ses fresques traitées en portraits incisifs), on peut citer le Portrait de Giovanna Tornabuoni (1488, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), celui du Vieillard avec un enfant (Louvre), celui dit de Francesco Sassetti avec son fils (Metropolitan Museum).

Davide (Florence 1452 - id. 1525) et Benedetto (Florence 1458 - id. 1497), ses frères, furent également miniaturistes et mosaïstes. Ils collaborèrent surtout aux diverses entre-

prises de leur aîné, assimilant parfaitement son style dans leurs oeuvres communes mais révélant une incontestable faiblesse dans leurs travaux personnels. Des documents ont permis d'attribuer à Davide, dont l'activité à partir du XVI^e s. reste en grande partie inconnue, la Sainte Lucie avec un donateur de S. Maria Novella (1494). Benedetto est l'auteur de la Nativité de l'église d'Aigueperse, en Auvergne. On suppose qu'il peut avoir séjourné en France de 1485 à 1493 env. (il est alors absent de Florence). En tout cas, sa Nativité présente des affinités remarquables avec l'oeuvre du Maître de Moulins, qui peuvent s'expliquer, si l'artiste ne s'est pas rendu en France, par une commune admiration pour Hugo Van der Goes.

Ridolfo (Florence 1483 - id. 1561), fils de Domenico, fut aussi son élève. Inspiré parfois par le naturalisme de Piero di Cosimo (Montée au Calvaire, Londres, N. G.), il trahit surtout l'influence de Raphaël et de Fra Bartolomeo dans ses tableaux d'autel, aux harmonies classiques (Adoration des bergers, 1510, musée de Budapest : Madona della Cintola, 1514-1515, cathédrale de Prato), et dans ses portraits (Portrait de femme, 1509, Florence, Pitti ; Un orfèvre, v. 1512-1515,

id.). La fragmentation même du décor de la Cappella dei Priori, au Palazzo Vecchio de Florence (1514), évoque de très près le parti adopté par Raphaël à la chambre de la Signature.

GHISLANDI Giuseppe

(dit Fra Vittore Galgario),

peintre italien

(Bergame 1655 - id. 1745).

Parmi les grands portraitistes du settecento européen, il représente, en face du portrait de cour français, une manière originale qui lie la tradition naturaliste lombarde au goût « néo-rembranesque » de l'Europe centrale. Élève à Bergame de Giacomo Cotta et de Bartolomeo Bianchini, il se forma à Venise, où il séjourna, une première fois, pendant treize ans (1675-1688), en se consacrant, selon son élève et biographe F. M. Tassi (*Le Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, publiées à Bergame en 1793), « à faire de très grandes études personnelles d'après les oeuvres de Titien et de Paolo Veronese ». Une deuxième fois, pour une période presque aussi longue (1693-1705), il travailla à Venise, en tant qu'élève et collaborateur, dans l'atelier de Sebastiano Bombelli. On fait remonter à cette période vénitienne sa rencontre avec la peinture de portrait de l'Europe centrale, représentée par le Bohémien Jan Kupecký, à Venise à partir de 1687 (et définitivement de retour à Vienne seulement en 1709). Son orientation vers le type de portrait rembranesque pratiqué en Europe centrale dut être confirmée, en ces mêmes années, par la connaissance et la fréquentation de Salomon Adler, mort à Milan en janvier 1709. Ce n'est toutefois qu'à partir de 1705 (Portrait de Cecilia Colleoni, Bergame, coll. Colleoni), après le retour définitif de l'artiste à Bergame (dans le couvent de Galgario, dont il allait prendre le nom), qu'il nous est donné de suivre dans ses

downloadModeText.vue.download 318 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

317

oeuvres le résultat de ces longues études. On voit désormais comment Ghislandi associe la « peinture en pâte » et « sans contour » de la grande tradition chromatique vénitienne à la recherche d'effets « naturels » puisés dans la tradition locale de Bergame et plus généralement de la Lombardie. Il n'est donc pas éton-

nant que Ghislandi ait été à ce point qualifié pour comprendre la signification profonde de Rembrandt : non sa leçon d'évasion picturale, mais une vision plus vraie et une technique « préimpressionniste », attentive aux valeurs de la matière. On sait d'ailleurs qu'il exécuta une copie de l'Autoportrait de Rembrandt des Offices, achetée par l'Électeur de Saxe Auguste III pour Dresde en 1742.

Le Portrait du docteur Bernardi (Bergame, coll. Bernardi) et le Portrait du comte Secco Suardi (Bergame, Accad. Carrara) remontent à 1717. À partir de 1732, selon F. M. Tassi, « l'artiste commença à peindre avec son annulaire toutes les carnations, ce qu'il continua de faire jusqu'à sa mort, et jamais plus, pour faire les carnations, il ne se servit du pinceau, sauf en quelque partie secondaire ou pour donner les dernières retouches ; et de cette manière il a fait de très belles têtes, empâtées « pastose » comme l'on n'en a jamais vu, quoique faites entièrement par des touches, amenant à son extrême et cohérente conclusion technique et stylistique sa propre façon de concevoir la peinture ». Son Autoportrait (Bergame, Accad. Carrara) est daté de 1737, année à laquelle remonte aussi le remaniement, selon cette nouvelle technique, du visage de Francesco Maria Bruntino (id.), qui, pour la simplicité de sa construction et sa force de pénétration psychologique, peut être considéré comme un unicum du portrait « bourgeois » dans la première moitié du XVIIIe siècle. Il n'est d'ailleurs pas un cas isolé dans le parcours du peintre lombard, dont la galerie de portraits comporte d'autres nombreux chefs-d'oeuvre, depuis le portrait d'Isabelle Camozzi de' Gherardi (Costa di Mezzate, coll. des comtes Camozzi-Vertua) jusqu'à celui du Jeune Homme au tricorne (Milan, musée Poldi-Pezzoli), de celui de Bartolomeo Albani, député de la ville de Bergame (Milan, coll. Beltrami) à celui du Padre G. B. Pecorari degli Ambiveri (1738, Bergame, coll. Suardi), où le type de portrait de cour du XVIIIe s. cède le pas à une nouvelle conception de la représentation, qui établit un rapport humain d'égalité entre le peintre et le sujet portraituré, Ghislandi se plaçant alors au seuil de la peinture « plébéienne » que pratiquera Giacomo Ceruti.

Les meilleurs portraits de Ghislandi, à quelques exceptions près (Venise, Accademia ; Raleigh, North Carolina Museum ; musée de Lyon ; Louvre ; Washington, N. G. ; musée de Budapest), sont encore pour une bonne part conservés en Lombardie, à l'Accad. Carrara de Bergame surtout, à la Brera et au musée Poldi-Pezzoli de Milan, ainsi que dans de nombreuses coll. part. de la région.

GIACOMETTI, famille de peintres
et graveurs suisses.

Giovanni (Stampa, Grisons, 1868 - Glion
1933). Élève à l'Académie de Munich, il se lia

d'amitié avec Cuno Amiet, en compagnie de
qui il gagna Paris (1888) et fréquenta l'Aca-
démie Julian. Rentré à Stampa, il rencontre
en 1894 Giovanni Segantini, qui l'initie à la
technique impressionniste, qu'il utilisera, au
niveau même de la touche, dans de vio-
lents contrastes de couleurs élémentaires.
La découverte des oeuvres de Gauguin, de
Van Gogh et de Cézanne confirmera ces
recherches, axées sur la lumière et la cou-
leur (la Lampe, 1912, Zurich, Kunsthaus).
Ses compositions de plus en plus simpli-
fiées et monumentales (Autoportrait dans
la vallée de Bregalia, 1899, Genève, musée
d'Art et d'Histoire) deviennent quasiment
abstraites (Arc-en-ciel, 1916, Berne, K. M.).
Après 1925, l'éclairage, adouci, devient plus
intime, la matière plus compacte ; le dessin
reprend de l'importance alors que le choix
des thèmes se restreint et que Giovanni ne
se consacre pratiquement plus qu'au pay-
sage (Première Neige à Stampa, 1930, musée
de Lucerne).

Augusto (Stampa 1877 - Zurich 1947), cousin
du précédent, après avoir effectué ses études
à l'École des arts appliqués de Zurich, se
rend à Paris en 1897 pour suivre les cours
d'Eugène Grasset à l'École nationale des arts
décoratifs et à l'École d'enseignement du
dessin. Vers 1900, Augusto Giacometti par-
vient, dans de petits pastels, à de pures com-
positions de couleurs qui ne représentent
plus aucun objet et appartiennent ainsi aux
plus anciennes manifestations de la peinture
non figurative.

Inspiré par la nature (feuillage et papillons),
il recrée des motifs qu'on ne peut identifier. Sa
peinture très en relief qui fait de lui un précur-
seur du tachisme est constituée de touches de
couleur épaisses posées sur un fond très lisse
où des réserves créent une sorte d'aération
dans le tableau (Une ascension du Piz Duan,
1912, Zurich, Kunsthaus).

Même après son retour à la manière figu-
rative, sa peinture reste essentiellement déter-
minée par la couleur. Outre des vitraux et des
mosaïques (université de Zurich), on lui doit
de vastes décorations magistrales d'une grande
puissance expressive tant par la fermeté de la
composition que par la hardiesse des couleurs

(Nouvelle Bourse de Zurich).

Alberto (Stampa, Grisons, 1901 - Coire, id., 1966), fils de Giovanni, fréquenta l'École des arts et métiers de Genève. Après un séjour d'une année en Italie (1920-1921), où Cimabue, Giotto et Tintoret le frappent, il gagne Paris (1922) et étudie chez Archipenko et Bourdelle. Dès 1925, il partage son atelier avec son frère Diego, qui, surtout après 1935, lui servira de modèle. Il passe la Seconde Guerre mondiale à Genève et, en 1949, épouse Annette Arm. Après une première période, où sa peinture se rattache au néo-impressionnisme, il se rallie quelque temps (1925-1928) au cubisme, puis, en 1930, au surréalisme (Femme, 1926, Zurich, Kunsthaus). Mais la puissance et l'originalité de son tempérament lui rendirent l'orthodoxie surréaliste rapidement intolérable. Aussi, dès 1935, s'ouvre une période de huit an-

nées de recherches centrées principalement sur la représentation de la figure humaine, presque exclusivement en sculpture. Dès 1945, Giacometti revient de façon constante aux expressions picturale et graphique : dessins, lithographies et eaux-fortes, illustrations d'André Breton (l'Air de l'eau), de Georges Bataille (Histoire de rats), de René Char (Poèmes des deux années), d'Eluard, de Genet et enfin une importante série de peintures comprenant de très nombreux portraits d'Annette et de Diego. Monochromes – gris sur gris – dominés par les éléments linéaires qui articulent l'espace, ses dessins et ses peintures prolongent et aident à définir son oeuvre de sculpteur. Comme lorsqu'il crée dans trois dimensions, Giacometti organise et construit le dialogue dépouillé de la figure et de l'espace dans une relation qui tend à l'absolue vérité et à l'unicité du sujet (la Mère de l'artiste, 1950, New York, M. o. M. A. ; Diego, 1951, Zurich, Kunsthaus). Son oeuvre se manifeste comme une totalité qui met en cause le sens même de notre existence : ces innombrables personnages, têtes, bustes, qui nous percent de leur regard intense au point que l'on craint de les approcher, surgissent dans leur immédiateté comme un cri désespéré, comme l'expression la plus humaine d'un monde qui se disloque, entraînant avec lui une humanité décharnée, déjà pourrissante.

L'artiste est représenté à New York (M. o. M. A.), Pittsburgh (Carnegie Inst.), Paris (M. N. A. M., Portrait d'Isaku Yanaihara, 1956 ; Caroline, 1965), Detroit (Inst. of Arts), Saint-Paul-de-Vence (Fond. Maeght), Zurich (Fond.

Giacometti) et dans des coll. part. L'Orangerie des Tuileries à Paris lui a consacré une rétrospective en 1969-1970. En 1986, une exposition portant exclusivement sur la période de son « retour à la figuration » (1933-1947) fut présentée à Genève (Musée Rath) et à Paris (M. N. A. M.). Une importante rétrospective a été consacrée à l'artiste (musée d'Art moderne de la Ville de Paris) en 1991-1992.

GIAMBONO ou ZAMBONO

(Michele Boni, dit), peintre italien

(Venise, documenté de 1420 à 1462).

Tout en étant, pour la peinture, la personnalité vénitienne la plus remarquable du gothique international, son style n'a été apprécié à sa juste valeur qu'à la lumière d'études critiques récentes. Actif à Venise à l'époque où, sous l'impulsion des courants de la Renaissance, s'opère un changement de style radical, et discuté, Giambono reste fidèle à lui-même, enfermé dans la préciosité irréaliste d'un monde finissant, mais dont il sut donner une expression d'une intensité exceptionnelle : la dernière flamme en somme de cette civilisation qui s'éteignait.

Son catalogue n'est pas très riche, et, comme son style ne subit pas de changements bien évidents, la chronologie de ses oeuvres n'est guère facile. On date habituellement de sa jeunesse le polyptyque, maintenant démembré, représentant l'Archange saint Michel entouré de saints, sorte d'emblème de la position artistique de Giambono. Dans le compartiment

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

318

central (Settignano [Florence], Fond. Berenson), le raffinement d'un coloris somptueux et d'une délicatesse diaphane (voir, par exemple, le bleu indéfinissable du globe que tient l'archange) s'unit à un rythme exaspéré de la ligne décorative. Le visage large, aux traits tombants, aux sourcils très hauts, caractéristique de la manière du peintre, révèle l'influence de Gentile da Fabriano plutôt que celle de Jacobello del Fiore. Les Saints latéraux (Padoue, Museo Civico), aux silhouettes allongées, semblent strictement clos dans une atmosphère raréfiée, avec leurs brocarts resplendissants et leurs couleurs tendres fondues dans une transparence liquide. Dans les 2 mosaïques, signées, de la chapelle des Mascoli (Naissance et Pré-

sentation de la Vierge, Venise, S. Marco), on découvre une certaine intuition de la perspective dans l'organisation des architectures et un sens narratif efficace. Des caractères analogues paraissent dans la fresque décorant la Tomba Serego, datée 1432 (Vérone, S. Anastasia). Un sens étonnant du merveilleux préside à l'élaboration du Saint Chrysogone à cheval (Venise, S. Trovaso), tout brillant de l'éclat de ses ors, tandis que, dans le polyptyque avec Saint Jacques le Majeur et quatre saints (Venise, Accademia), datable de la 5e décennie env., un souci plus grand de la perspective, une simplification du rythme linéaire, aux traits fluides et plus élégants, indiquent un assagissement de la fantaisie de l'artiste, mûr désormais. Giambono semble alors se replier sur lui-même, dans un ultime et vain effort pour tenter d'assimiler les formules nouvelles de la Renaissance.

GIAQUINTO Corrado, peintre italien

(Molfetta 1703 - Naples 1765).

Interprète très personnel des différents courants qui se mêlent à Rome, à Naples et à Turin pendant la première moitié du XVIIIe s., Giaquinto est l'une des brillantes personnalités du rococo européen.

À Rome, où l'artiste s'installe en 1723 après avoir fréquenté à Naples l'école de Nicola Maria Rossi et de Solimena, il est en relation avec Conca, qui travaillait à l'époque dans le milieu de l'académisme dérivé de Maratta. Ce contact dut être bref, puisque, dans l'ensemble des fresques de S. Nicola dei Lorenesi (1731-1733) et dans celles, postérieures, de S. Lorenzo in Damaso, Giaquinto tend vers des solutions picturales franchement rococo, confirmées sans doute par son séjour à Turin en 1733. Les fresques exécutées en Piémont dans la Villa della Regina (Apollon et Daphné, Mort d'Adonis) et les Scènes de la vie d'Énée pour le château de Moncalieri (toiles aj. au Quirinale de Rome) s'accordent parfaitement avec l'élégance scénographique des architectures de Juvarra et sont caractérisées par un goût luministe fort recherché et de larges effets chromatiques.

Le milieu artistique romain, où l'artiste travailla par la suite, avait évolué, sous l'influence du rationalisme d'origine française, vers une peinture « engagée », de critique sociale et morale. Giaquinto joua un rôle de premier plan, souvent sur un ton ouvertement polémique à l'égard de Benefial, le représentant le plus écouté de ces tendances. Pourtant, les

oeuvres de cette période, comme le Transport

des reliques de saint Eutichete et de saint Acuzio (1740-1745), peint à Rome pour la cathédrale de Naples, ou les toiles pour S. Giovanni Calibita (Martyre de sainte Marthe ; Trinité ; Saints Hippolyte, Taurin, Herculane, 1741-1742) montrent une plus grande sévérité du style, monumental et solennel, et qui se rattache à la grande tradition décorative romaine. celle de Pierre de Cortone et de Baciccia.

Après un 2e séjour à Turin – où les toiles (Repos pendant la fuite en Égypte [esquisse au Louvre] ; Mort de saint Joseph) de l'église S. Teresa (1740-1742) révèlent un retour de l'artiste aux conventions de Maratta –, une reprise de la magnificence baroque est sensible dans les peintures de S. Croce in Gerusalemme à Rome (voûte : Gloire de Constantin ; esquisse au musée de Chalon-sur-Saône ; fresques avec le Frappement du rocher et le Serpent d'airain). On y retrouve, à la suite d'un voyage à Naples, le chromatisme solaire de Giordano et les solutions architecturales de Solimena au plafond de la sacristie de S. Domenico Maggiore.

Enfin, l'activité du peintre en Espagne, où il séjourna de 1753 à 1762 (il succédait à Amigoni comme peintre du roi et directeur de l'Académie) en travaillant au palais royal (coupole et autres fresques dans la chapelle ; fresques allégoriques du grand escalier ; fresques des galeries ; Triomphe du Soleil), à l'Escorial (Scènes de la Passion ; Saints ; Allégories, Scènes mythologiques à la Casina del Principe) et à Aranjuez (Allégories ; Scènes de l'histoire de Joseph ; Madone et saints), résume ses différentes expériences italiennes, et elle accueille les solutions de la maturité de Giordano ; ainsi, et sous plusieurs aspects, elle offre des suggestions et prépare la voie au jeune Goya. Un des aspects les plus séduisants de l'art de Giaquinto est constitué par ses esquisses peintes, simples bozzetti rapidement enlevés ou modelli plus achevés. La pin. de Montefortino et le Prado en conservent d'importants ensembles, et l'on en voit de brillants exemples aux musées d'Ajaccio, qui conservent plusieurs toiles de l'artiste, de Rennes, de Londres (N. G.), de Minneapolis, de Naples (Capodimonte), de Valladolid, aux Offices.

GIERYMSKI (les), peintres polonais.

Maksymilian (Varsovie 1846 - Reichenhall, Bavière, 1874). Avant ses études à l'École des beaux-arts de Varsovie (1864) et à Munich (1867-1868), chez F. Adam, il prend part à l'insurrection polonaise de 1863, qui lui inspire plusieurs tableaux : la Patrouille des insurgés (musée de Varsovie). Ses paysages,

ses scènes de chasse (1871) et ses scènes de genre (l'Hiver dans le petit village, 1872, id.) lui vaudront un succès international : pratiquant une peinture sobre, libre de tout pathos, observant avec sensibilité des événements simples, il conserve l'art de Matejko. Maksymilian meurt à vingt-huit ans, dans le plein épanouissement de sa carrière. Ses oeuvres sont consen/ées dans les musées polonais.

Aleksander (Varsovie 1850 - Rome 1901).
Frère de Maksymilian, il commence ses

études à Varsovie en 1867 et les poursuit à Munich de 1868 à 1873. Au cours de longs séjours en Italie, il étudie la peinture de la Renaissance italienne, dont l'influence est visible dans ses tableaux : Sieste italienne, 1876 (musée de Varsovie), la Tonnelle (1882, id.). De retour en Pologne (1880-1888), il s'inspire directement de la vie et des paysages urbains de Varsovie : Marchande de citrons (1881, musée de Cracovie), Trompettes, fête religieuse juive (1884, id.), les Sablonniers (1887, id.). Observation pénétrante de la nature et interprétation psychologique des personnages sont associées dans ces images évocatrices de sa ville natale. La lumière préoccupe avant tout Aleksander, dont la rencontre avec l'impressionnisme et le néo-impressionnisme à Paris de 1890 à 1893 (le Crépuscule sur la Seine, 1893, musée de Cracovie) n'est que le prolongement de ses recherches assidues des effets de soleil couchant, entreprises sur les bords de la Vistule. Il donna dans ses nombreuses vues urbaines des études nocturnes inédites (l'Opéra la nuit, 1891, id.). Déjà malade, l'artiste passe ses dernières années en Italie ; sa palette s'éclairât et il exécute plusieurs vues de Rome et de Vérone dans une tonalité plus claire et plus lumineuse : Pinède à la Villa Borghèse à Rome (1895-1900, id.) ; Vue de Vérone (1901).

GIGANTE Giacinto, peintre italien

(Naples 1806 - id. 1876).

Personnalité de renommée européenne, la plus importante de la peinture napolitaine du XIXe s., Gigante est avec Pitloo l'artiste le plus représentatif des expériences de l'école du Paysilippe. Très jeune, il fut l'élève d'Huber, paysagiste allemand de goût académisant. Mais, rapidement en rapport avec Pitloo, il apprit la manière de saisir les aspects inédits du paysage. Quelques oeuvres de Turner, exposées à Rome en 1828, eurent sur lui une grande influence et

l'incitèrent à dépasser la vision puriste de Pit-
loo par une libre interprétation de la nature.
Son originalité et sa grandeur résident dans
sa capacité d'aller au-delà des données pure-
ment véristes et narratives. Grâce à de délicates
recherches d'atmosphères et à de poétiques
abandons, Gigante imprègne ses paysages d'un
léger romantisme aux accents lyriques et élé-
giaques. À travers l'étonnante description de
la verdoyante côte sorrentine, de la lumineuse
campagne phlégréenne ou des enchantements
de couleurs de Capri, de Procida ou d'Ischia, il
sut retrouver la tradition locale de la peinture
de paysage transmise par Domenico Gargiulo
et Salvator Rosa. Il y apporta toutefois des
éléments plus intimement imaginatifs et plus
populaires.

Une riche collection de ses dessins, aqua-
relles et détrempe ainsi qu'un important
groupe de peintures à l'huile sont conservés
au musée de S. Martino à Naples. Le Musée
Correale à Sorrente lui consacre une salle,
tandis qu'un grand nombre de ses oeuvres se
downloadModeText.vue.download 320 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

319

répartissent entre les coll. Tallamo à Cava dei
Tirreni, près de Salerne, et Astarita à Sorrente.

GILBERT & GEORGE,

artistes britanniques

(Dolomites 1943 et Devon 1942).

Depuis 1968, date à laquelle ils exposent pour
la première fois ensemble, Gilbert & George
poursuivent une pratique commune,
polyvalente mais homogène, désignée sous
le terme générique de « sculpture » (dessin,
peinture. « performances », travaux photogra-
phiques, films et publications). Désireux de se
faire connaître rapidement, mais dépourvus de
moyens, Gilbert & George décident d'ex-
poser leurs propres corps comme des objets.
Ils créent ainsi en 1969 les premières « Living
Sculptures » (« sculptures vivantes »), qui très
vite vont les faire connaître sur la scène inter-
nationale. Toujours vêtus du même costume
étriqué et ordinaire, ils se manifestent dans des
endroits très divers, dans des galeries et des
musées, posant pendant plusieurs heures, le
visage recouvert souvent de peinture dorée ou
rouge (« Red Sculpture », 1975 à 1977).

Prenant comme devise « l'art pour tous », Gilbert & George vont manier les paradoxes, s'identifier totalement à leur art. se représentant constamment dans leur oeuvre, se voulant le reflet du monde qui les entoure et jouant sur l'humour et le conventionnel. Ils réalisent ainsi, parallèlement aux « Living Sculptures », de grands dessins au fusain et des peintures, naïfs et académiques, clin d'oeil à la tradition du paysage anglais (With us in Nature, 1971). À partir de 1971, la photographie va prendre de plus en plus d'importance dans leur travail. De petites compositions faites de séries de photos noir et blanc réparties de manière éclatée sur les murs, on passe à des compositions monumentales où les photographies sont disposées les unes à côté des autres, formant des rectangles ou des carrés, l'encadrement noir de chacune d'elles fonctionnant comme le cloisonnement d'un vitrail ; et d'un univers intimiste et euphorique à une atmosphère de plus en plus inquiétante et oppressante, à laquelle l'introduction de la couleur monochrome à partir de 1974 (le jaune, le rouge et le vert) va ajouter une dimension symbolique. Dans la belle et monumentale série de 1977 (Prick ass, Communism, Bummed), Gilbert & George, simples figures en retrait, assistent impuissants à la dégradation du climat social en Grande-Bretagne. Dans les oeuvres suivantes, les couleurs vives se multiplient, le dérisoire et l'absurde supplantent le tragique et la gravité, tandis que les jeunes garçons, allusions de plus en plus obsessionnelles à l'homosexualité, détrônent les chômeurs et les immigrés (1990). Renouant avec la distanciation ironique de leurs débuts, Gilbert & George continuent d'être fidèles au but qu'ils se sont fixés, « frapper le spectateur avant qu'il ait le temps de réfléchir » (Praying Gardens, 1982, Paris, M. N. A. M.).

Le M. N. A. M., leur a consacré une importante exposition en 1981 et le C. A. P. C. de Bordeaux a présenté l'ensemble de leurs peintures et dessins en 1986. Une rétrospective s'est

tenue au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1998.

GILDE, GUILDE ou GHILDE.

Association d'artisans, de marchands ou de personnes exerçant le même métier. Le terme est souvent pris dans le même sens que celui de corporation, mais les gildes, associations de patriciens, sont essentiellement flamandes du XIIIe au XVe siècle.

Dès le XIIIe s. et durant le XVe, les gildes

furent en rivalité avec les corporations (véritables associations corporatives). Après un compromis, la gilde devint une association de maîtres, ou patrons. Les maîtres peintres, ou francs maîtres, étaient les patrons des ateliers ; ils avaient acquis la qualité de bourgeois en payant un droit par lequel ils étaient affranchis. Ils pouvaient, à la différence des compagnons et des apprentis qu'ils employaient, exercer leur métier librement où ils voulaient.

Presque toutes les grandes cités flamandes possédaient une gilde de peintres : Gand, Tournai, Bruges, Bruxelles. La plupart des corporations de peintres flamands avaient saint Luc pour patron. C'est pourquoi il existe de nombreux tableaux représentant ce saint peignant la Vierge. Ce genre de peintures ornait la chapelle ou le local de la corporation des peintres.

GILLE Christian Friedrich,

peintre et lithographe allemand

(Ballenstedt, Harz, 1805 - Wahnsdorf, près de
Dresde, 1899).

Il suivit à partir de 1825 à l'Académie de Dresde des cours de gravure dans l'atelier de Frenzel et reçut de 1827 à 1830 l'enseignement du paysagiste Dahl, dont l'influence apparaît nettement dans le Paysage au clair de lune (1831, Dresde, Gg). Gille fut le seul élève de Dahl à perpétuer la tradition du paysage réaliste et il demeura isolé lorsque Bendemann, Richter et Schnorr, nommés à l'Académie, assurèrent le triomphe des nazaréens. Pour subvenir à son existence, il exécuta tout d'abord des lithographies (vues, scènes de genre le Don Quichotte, d'après A. Schrödter, 1835, portraits) et ne s'orienta définitivement vers la peinture qu'à partir de 1850. Le réalisme de ses paysages des environs de Dresde est plus prononcé que celui de Dahl. Gille fut un des premiers à rendre les aspects fortuits de la nature, dont il restitue la véritable atmosphère. Les gros plans habituels avec un groupe d'arbres, le bord d'une rivière ou des jardins de banlieue (Au bord de la Weisseritz, Cyprès, Dresde, Gg), firent place au cours des années 1840 à des panoramas observés d'un point élevé permettant de dégager l'horizon de vastes étendues (la Vallée de l'Elbe, id.). L'essentiel de son art se trouve dans ses études à l'huile qui semblent évoquer les premiers tableaux impressionnistes. Gille fut redécouvert en 1906, à Berlin, lors de l'exposition centennale de l'Art allemand. Ses œuvres, qui constituaient

la collection Lahmann, furent réparties en 1937

entre les musées de Dresde et de Brème.

GILLOT Claude, peintre français

(Langres, Haute-Marne, 1673 - Paris 1722).

Fils d'un petit peintre bourguignon, il apprit la peinture et la gravure chez J.-B. Corneille (v. 1690-1695). Il commença par traiter des scènes mythologiques (Bacchanale, musée de Langres), puis de la comédie italienne (les Deux Carrosses, Louvre ; le Tombeau de maître André, id.) avant d'être reçu à l'Académie (le Christ près d'être attaché à la Croix, 1715, église de Noailles, Corrèze). L'ingéniosité de ses dessins et leur légèreté lui permirent de devenir un vignettiste fort apprécié (dessins au musée Condé de Chantilly et au Louvre pour les Fables de La Motte, 1719), de donner des projets pour des cartons de tapisserie ou des panneaux décoratifs dans la tradition de Bérain (dessins à Paris, Louvre et musée des Arts décoratifs ; Ermitage), pour des costumes de théâtre (Louvre) et surtout des scènes de la comédie italienne (dessins au Louvre et à l'Ermitage) aimablement satiriques. Beaucoup de ses dessins d'ornements étaient encore publiés au milieu du XVIIIe siècle. Tourné vers les sujets poétiques peu réalistes, Gillot introduisit le genre nouveau de la fête galante dans la peinture française, mais il s'en fit le simple chroniqueur dans des tableaux un peu secs. C'est à Watteau, son élève de 1704 à 1708, que devait être réservé de nuancer ce genre de compositions d'une poésie mélancolique nouvelle, tandis que Lancret, également son élève, n'allait en retenir que l'idée et se rapprocher davantage du parti décoratif et clair de Boucher.

GILLRAY James, caricaturiste britannique

(Londres 1756 - id. 1815).

Après avoir été l'élève d'une école morave à Bedford, il fit son apprentissage auprès de Harry Ashby, spécialisé dans la gravure d'armoiries sur argenterie. Une légende peu fondée veut que Gillray ait fait alors partie d'une bande de comédiens itinérants. En 1778, en tout cas, il fréquentait les cours de dessin de la Royal Academy. Ses premières gravures n'étant pas signées, il est par conséquent difficile de reconstituer son oeuvre avant 1780.

Il reçut des commandes d'un marchand d'estampes, William Humphrey, qui devait par la suite assurer la diffusion de ses caricatures. En 1784, il grave l'illustration du Deserted Village de Goldsmith ainsi que le portrait du Dr Arne d'après Bartolozzi ; il n'est d'ailleurs

pas impossible qu'il ait travaillé chez ce dernier pendant quelque temps. Ses premières caricatures apparaissent en 1788.

À l'encontre de Rowlandson, la vie et les mœurs de la société n'intéressent pas Gillray, qui consacre tout son oeuvre de caricaturiste au monde politique ; soucieux d'une certaine moralité, il apprécie peu les mœurs dissolues des princes de la maison de Hanovre ni le gouvernement de leur ministre William Pitt. Il ridiculise dans *The Morning after Marriage* ou *A Scene on the Continent* le mariage clandestin du prince de Galles avec Mme Fitzherbert. Xé-

downloadModeText.vue.download 321 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

320

nophobe, il exagère et diffuse les extravagances de la Révolution française.

Patriote, son activité atteint une sorte d'hystérie avec la menace de débarquement que fait peser Bonaparte sur les îles Britanniques : ce sont les *Consequences of a Successful French Invasion* en 1798. Il reprend ensuite le mythe du Napoléon ogre se découpant une tranche du globe, comme dans *The Plumb-pudding in Danger* (1805). Ses dernières caricatures datent de 1811. Au début, il enlève directement son sujet sur sa plaque de cuivre, puis, vers 1792, il commence à multiplier les études préparatoires et soigne le texte de ses légendes. Le British Museum conserve un nombre important de ses dessins.

Avec son trait cassant et brutal soulignant le grotesque, Gillray fut le premier caricaturiste anglais à laisser présager l'esprit du « cartoon » contemporain.

GIOLFINO Niccolò, peintre italien

(Vérone 1476 - id. 1555).

Issu d'une famille de sculpteurs véronais, il fut élève de Libérale (en 1492) et comme lui fidèle au passé gothique et de caractère tourmenté. Aussi resta-t-il insensible à l'aspect serein de la Renaissance et fut-il ouvert à l'influence de la peinture allemande (des Pacher, de Jacopo de' Barbari et surtout de Dürer, qui dut passer à Vérone en 1494 lors de son premier voyage en Italie). Ce fut l'art le plus anticlassique du XVe s., celui des Ferrarais, qui l'inspira dans ses premières oeuvres connues : *Pentecôte* (1518) et *prédelle avec des Scènes de la vie de saint*

Dominique à l'église S. Anastasia (Vérone).

Mais v. 1518-1520, subjugué par la personnalité de L. Lotto, il adopta une palette audacieuse, à base de couleurs pures, et se rapprocha de l'art fantastique, aux déformations grotesques, d'Aspertini (tableaux d'autel des églises S. Giorgio e S. Erasmo, S. Anastasia, S. Brizio di Lavagno, S. Maria della Scala ; fresques de S. Bernardino ; Scènes de la vie de saint François, v. 1522).

À partir de 1530, l'art tourmenté de Giulio Romano se répandit sur Vérone, sortant Giolfinio de son isolement dans l'école véronaise, jusqu'alors si sereine. Mais, nanti d'un métier insuffisant, le peintre ne sut plus guère que se répéter dans des tableaux dépourvus d'inspiration : Scènes de la Passion (1534, S. Bernardino, chapelle de la Croix). Cependant, il eut encore des trouvailles dans le domaine de la fresque et des cassone, faisant jouer les couleurs vives, les taches de lumière d'une manière voisine de celle de Romanino, présent à Vérone en 1540, et portant à son comble sa verve imaginative (7 Allégories du couvent de S. Niccolo ; auj. à Vérone, Castelvecchio ; façade de la Casa Parmalavezzola, 1542 ; surtout Scènes bibliques de la nef de S. Maria in Organo).

GIORDANO Luca, peintre italien

(Naples 1634 - id. 1705).

Cet artiste exceptionnellement fécond, qui jouit en son temps d'un renom international, est souvent considéré, de nos jours, comme un peintre aux procédés faciles, agréable mais superficiel, prêt aux emprunts sinon à la copie

(On lui doit des « pastiches » de Dürer et des maîtres de la Renaissance), trop rapide dans l'exécution de ses oeuvres. Ce jugement, qui se ressent encore en partie de la condamnation dont l'art baroque fit l'objet pendant une très longue période, n'est pas dépourvu de tout fondement si on l'applique à l'ensemble de l'oeuvre de Luca Giordano, à ses innombrables peintures de chevalet et à ses immenses fresques en Italie et en Espagne (son oeuvre comporte certainement plusieurs milliers de peintures ; il est peu de musées de quelque importance qui n'en conservent pas). Néanmoins, si l'on tient compte de la pratique, courante à son époque, de recourir aux aides d'atelier ainsi que des inévitables inégalités auxquelles ne peut échapper un artiste, même génial, submergé par les sollicitations et les commandes, et si, par conséquent, l'on s'attache à ses oeuvres les plus représentatives entièrement de sa main,

sa personnalité apparaît comme l'une des plus sensibles du XVII^e s. européen.

LA JEUNESSE. Formé, selon les sources anciennes, sur le modèle de Ribera, Giordano semble avoir abordé tout de suite la peinture avec le sentiment qu'il restait à Naples de vieux problèmes non résolus. Le groupe d'oeuvres (comme les portraits de Philosophes conservés notamment à Hambourg, Kunsthalle, et à Vienne, K. M.) qui a pu être réuni autour de son nom avant sa première activité documentée (qui remonte à 1653) révèle en effet son souci de reprendre en considération les différents éléments qui avaient provoqué à Naples, v. 1635, la crise du naturalisme d'origine caravagesque. Ce besoin de revivre l'expérience des autres, avant d'innover, sera capital tout au long de la carrière de Giordano. C'est ainsi que, ayant commencé à suivre la voie qui avait mené Ribera vieillissant à adapter aux principes du baroque son rude caravagisme, il ne tarda pas, v. 1652, à entreprendre le voyage de Rome, pour remonter ensuite jusqu'à Venise, où il laissa quelques tableaux d'autel et où il étudia en particulier Véronèse. De retour à Naples, dès 1653, il exécuta en 1654 pour l'église S. Pietro ad Aram 2 toiles, Scènes de la vie de saint Pierre, dont les fonds s'inspirent effectivement du grand Vénitien et qui représentent, en général, un retour à la « maniera grande » du XVI^e s., point de départ de la peinture baroque. On retrouve les mêmes caractéristiques dans le Saint Nicolas de Bari de l'église S. Brigida et dans les 2 toiles de 1658 destinées à l'église S. Agostino degli Scalzi, où l'influence vénitienne domine, transformée toutefois par une touche plus fluide et par d'intenses accents luministes. On y décèle également l'étude de l'oeuvre de Mattia Preti et un rapprochement avec Rubens, déjà sensible dans la Sainte Lucie conduite au martyre (1657, Milan, coll. Canessa). Après avoir adopté ensuite une manière plus claire et une liberté picturale comparable à celle de Pierre de Cortone (Sainte Famille, v. 1660, Aurora, New York, Wells College), il revint au classicisme des Carrache et de Poussin, visible dans l'agencement équilibré et la plus grande importance accordée au dessin dans les 2 tableaux d'autel

(Fuite en Égypte, Massacre des Innocents) de l'église S. Teresa à Chiaia (1664).

LA MATURITÉ. La jeunesse de Luca Giordano, marquée d'innombrables hésitations sur la voie qui devait l'amener à la décoration baroque, finit par aboutir, après un nouveau voyage à Florence, en 1665, et à Venise (où il devait envoyer, en 1667, l'Assomption de la Vierge à la Salute), à une adhésion consciente

au style de Pierre de Cortone, dont l'artiste adopte surtout la tendresse et la grâce des formes, la douceur de l'éclairage (Vierge du Rosaire, 1672, Crispano, église paroissiale). Vers 1674, de nouveau à Venise, il peint les 2 tableaux d'autel (la Nativité de la Vierge et la Présentation de Marie au Temple) pour l'église de la Salute, dont le succès immédiat confirme son renom. Peu après, il entreprend les grandes décorations à fresque, dans lesquelles il se réalisera le mieux. C'est dans le cycle destiné à l'église S. Gregorio Armeno à Naples (terminé en 1679) qu'il est possible de percevoir, pour la première fois, cette heureuse veine poétique, cette tendre humanité dégagée de tout effet emphatique qui distinguera toujours Luca Giordano des autres grands décorateurs italiens contemporains : Pierre de Cortone, Lanfranco ou Baciccio ; loin de méconnaître ces derniers, il adopte même leur technique et, le cas échéant, leur manière, mais son langage, au lieu de tomber dans un éclectisme érudit, reste d'une fraîcheur ainsi que d'une spontanéité incomparables. À Florence, d'ailleurs, où il est appelé en 1682 pour peindre le dôme de la chapelle Orsini au Carminé, il surprend par un retour soudain à la peinture vénitienne (et plus précisément à J. Bassano), dicté sans doute par un besoin de retrouver le réel et de l'exprimer dans une facture dense et luministe (le Christ et la Madeleine, Florence, coll. Corsini ; Pastorale, Bologne, P. N.). En outre, pouvant méditer à son aise sur l'oeuvre de Pierre de Cortone au palais Pitti, il la comprend dans son aspect le moins frappant mais le plus profond, qui consiste à rendre vraisemblable le fantastique. De ces expériences naît cette grande fable lumineuse qu'est la décoration à fresque de la galerie et de la bibliothèque du palais Medici Riccardi (1682-1685), où les thèmes de l'Apothéose de la vie humaine et de la Vie de la pensée sont réalisés, en dépit d'un programme allégorique, symbolique et mythologique rigide établi, avec une parfaite liberté d'invention, dans une composition unitaire, à la fois audacieuse et équilibrée. L'année 1684, date du retour de Giordano à Naples, marque une nouvelle période de recherche dans différentes directions : l'étude de la lumière berninienne (tableau d'autel du Rosariello alla Pigna, v. 1687), un rapprochement plus net avec Lanfranco, un retour au classicisme soutenu par l'intérêt pour des peintres français comme Le Brun et Mignard, enfin la découverte, v. 1689, d'un nouveau style personnel très synthétique, s'exprimant par des touches rapides et une lumière en éclairs (toiles pour Marie-Louise d'Orléans, à la Casita de l'Escorial et au musée de S. Martino à Naples).

LE SÉJOUR EN ESPAGNE. Les dernières

oeuvres napolitaines. Luca Giordano se rendit à la cour d'Espagne en 1692. Les grandes déco-
downloadModeText.vue.download 322 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

321

rations qu'il y exécuta pour Charles II jouèrent un rôle considérable dans le développement de l'art espagnol du siècle suivant, d'autant plus que, grâce à sa sensibilité, il sut recueillir dans son oeuvre les aspects les plus modernes de l'art de Velázquez, se faisant ainsi en quelque sorte l'héritier de la grande peinture espagnole du XVIIe s. à laquelle il rend hommage dans une toile de la N. G. de Londres longtemps attribuée à Velázquez. Il accomplit par ailleurs un remarquable effort de synthèse des différentes orientations dans lesquelles il avait vu s'acheminer, depuis le début de son activité, l'art italien, répondant en cela au goût de Charles II, mais obéissant aussi à sa propre exigence de faire de l'éclectisme une force expressive originale. Entre 1692 et 1694, il décora à fresque la voûte de l'Escalera et celle de l'église de l'Escorial. Dans la première, qui célèbre la gloire de saint Laurent au-dessus d'une frise avec la bataille de Saint-Quentin, l'abandon de toute plasticité des formes en faveur d'un « tachisme » lumineux et chromatique crée des effets d'une prodigieuse légèreté. Dans la seconde, aux images tourbillonnantes des petites coupoles des autels s'oppose la construction statique du système décoratif de la voûte à arêtes, où les person-nages se concentrent à la base de la composition, alors que, verticale, la lumière tombe à flots, donnant aux couleurs tantôt des reflets dorés, tantôt des transparences précieuses. Les fresques pour le Buen Retiro et le palais de la reine mère ainsi que les toiles pour le palais d'Aranjuez (v. 1696-1697) sont perdues. De la décoration du Cason du Buen Retiro (v. 1697) avec l'Allégorie de la Toison d'or, il ne reste que la voûte, mais à l'origine les murs étaient recouverts de fausses tapisseries, et l'ensemble, inspiré sans doute de la décoration mauresque, devait paraître féerique. Le même parti décoratif, adopté dans l'église de l'Escorial, intervient dans la voûte de la sacristie de la cathédrale de Tolède (1697-1698) ; en revanche, on y décèle un retour aux formes plastiques et à un chromatisme intense, dont la contrepartie est représentée par la décoration de la Real Capilla de l'Alcazar, auj. perdue, mais illustrée par des bozzetti (coll. part.) essentiellement antinaturalistes, riches en motifs ornementaux proches du « grand goût » français. Le dernier travail espagnol de Luca Giordano fut la décoration

de l'église Saint-Antoine-des-Portugais (1700), dont les bozzetti préparatoires (Londres, N. G., Auckland Art Gal. ; Dijon, musée Magnin) semblent préfigurer le style de Goya dans la concision et la puissance expressive du signe. Cette modernité, qui marque la capacité de renouvellement du peintre jusqu'à la fin de sa vie, réapparaît dans les oeuvres exécutées après son retour à Naples en 1702, dans lesquelles ses précédentes expériences dans le domaine de l'expression aboutissent à une poésie purement imaginative, tantôt prér romantique (toiles pour S. Maria Egiziaca et pour S. Maria Donna Regina ; Décollation de S. Gennaro pour l'église romaine de S. Spirito dei Napoletani ; fresques pour la sacristie de S. Brigida), tantôt lumineuse et fraîche, comme le sera par la suite la meilleure peinture rococo (fresque avec le

Triomphe de Judith dans la chapelle du Trésor au couvent de S. Martino, de 1704).

GIORGIONE

(Giorgio da Castelfranco, dit),

peintre italien

(Castelfranco Veneto 1477/1478 - Venise 1510). On sait peu de chose sur la vie de ce peintre, dont on ignore même le véritable nom (ses contemporains l'appelaient Zorzi, et il ne devint Giorgione, le « grand Georges », qu'à partir de 1548 avec le Dialogo della pittura de Paolo Pino) et la date de naissance (Vasari la situe en 1477 dans la première édition des Vite et en 1478 dans la seconde). En 1507, il peint une toile (auj. perdue) pour le Palais ducal et, en 1508, il est payé pour les fresques du Fondaco dei Tedeschi. Une lettre du 25 octobre 1510 d'Isabelle d'Este à Taddeo Albano prouve que la marquise a été informée de la mort de Giorgione, et la réponse d'Albano, le 7 novembre, la confirme : « Ledit Zorzi est mort d'épuisement autant que de la peste. » Au dire de Vasari, Giorgione, homme courtois, épris de conversations élégantes et de musique, fréquentait à Venise les milieux raffinés et cultivés, mais assez fermés, des Vendramin, Marcello, Venier, Contarini.

Reconstituer et classer la production artistique du maître, dont la carrière fut si brève, sont une tâche non moins ardue ; les notices de Marcantonio Michiel, qui de 1525 à 1543 répertoria les oeuvres qu'il avait vues à Venise, ont été une aide fondamentale pour les historiens. Mais ce n'est qu'au XIXe s. (avec Cavalcaselle et Morelli) et surtout de nos jours (notamment Berenson, Lionello Venturi, Hourticq, Richter,

Fiocco, Suida, Morassi, Longhi, Pignatti, Pallucchini, Ballarin) que l'historiographie a réussi à libérer la personnalité artistique de Giorgione du mythe romanesque qui l'entourait ; ce qui ne signifie d'ailleurs pas que les problèmes soient tous résolus, ni que les spécialistes soient d'accord sur l'oeuvre du maître.

De nombreux historiens estiment que les oeuvres suivantes appartiennent à sa première période : Sainte Famille dite « Madone Benson » (Washington, N. G.), la Vierge et l'Enfant avec sainte Catherine et saint Jean-Baptiste (Venise, Accademia), Adoration des bergers (Washington, N. G. [anc. coll. Allendale]) et la Vierge lisant (Oxford, Ashmolean Museum), plus monumentale. Ces tableaux montrent le peintre encore lié au langage du quattrocento, à celui de Giovanni Bellini surtout, mais aussi à celui de Cima. On y remarque également une certaine influence de Dürer et d'autres artistes nordiques. Mais déjà Giorgione s'intéresse plus qu'eux au paysage, si profond et si ample dans l'Adoration Allendale. Une lumière nouvelle enveloppe cette scène, tandis que le groupe des figures – décentré vers la droite et dégageant ainsi le paysage – émerge et se dissout dans l'ombre profonde de la grotte. Dans le Tramonto de la N. G. de Londres, s'annonce déjà le paysage pur, l'expression du sentiment, de la peinture moderne.

Ces caractères de la première manière giorgionesque se précisent dans le contenu et dans le style de la Judith (Ermitage) ; la figure,

au rythme souple et contrôlé, marquée par la culture d'Ombrie et d'Émilie, et teintée de réminiscences léonardesques, se situe dans un espace limité, au premier plan, qui s'ouvre et s'étend ensuite jusqu'à la ligne estompée d'un horizon rose-orangé. L'union de la figure avec le paysage est réalisée par la lumière qui baigne les couleurs et les pénètre, construisant et révélant les formes qui s'interpénètrent en se fondant dans une poussière d'or.

Le Portrait de jeune homme (musées de Berlin) rappelle Antonello par sa pose de trois quarts et Giovanni Bellini par le motif du parapet, mais ici la lumière ne définit plus, comme chez ces deux maîtres, des zones denses de couleur : elle devient elle-même le rose lilas infiniment raffiné du vêtement, l'ovale du visage rêveur, la chevelure brune gonflée. L'Enfant à la flèche (Vienne, K. M.) émerge au contraire de la pénombre à la manière de Léonard, mais avec plus d'abandon dans le passage des formes imprégnées de lumière.

L'influence ombro-émilienne se manifeste dans la formule de composition du fameux tableau d'autel de Castelfranco figurant la Vierge et l'Enfant entre saint François et saint Libéral (église S. Liberale), l'une des rares oeuvres de Giorgione acceptées par tous les historiens. Au schéma bellinien, Giorgione substitue ici le motif nouveau de la Vierge placée sur un trône très élevé se détachant sur un fond de paysage étendu. La composition s'organise sur deux plans : dans le premier, les deux saints, dont la présentation est aussi d'inspiration émilienne, sont debout sur un pavement quadrillé en perspective ; une tenture de velours rouge, servant de fond au trône où siège, inaccessible, la Vierge, sépare ce premier plan du second, où s'étend le paysage. L'image de la Vierge, vêtue de vert et enveloppée d'un manteau pourpre, est à la fois le sommet de la composition et son épisode sublime. Dans le visage d'une pureté toute hellénique comme dans le vêtement, la lumière acquiert une résonance très chaude, qui semble accentuer la séparation du personnage divin de ceux des saints, recueillis dans une contemplation solitaire. Le paysage, une campagne silencieuse avec un village et des collines, baigne dans la même lumière dorée. Commandé par Tuzio Costanzo en mémoire de son fils Matteo († 1504), le tableau n'a évidemment aucune intention narrative : les figures vivent leur vie méditative personnelle, unies cependant par cet accord de couleur et de lumière, ici froid ou éteint, là doux ou brillant, qui est le vrai élément coordinateur de la composition.

La plénitude de sa maturité artistique s'épanouit dans la Tempête (Venise, Accademia). La toile, de format modeste, représente un ruisseau, quelques ruines, des arbres et, plus loin, un village sous un ciel orageux zébré des lueurs de la foudre ; à gauche un jeune soldat debout, à droite une femme nue tenant son enfant. Sans chercher les allusions culturelles et les sous-entendus littéraires qui ont certainement poussé Giorgione vers ce thème nouveau, et qui a donné lieu à un grand nombre d'interprétations on peut affirmer que le véritable protagoniste de la Tempête est la nature, avec ses phénomènes spontanés et son renouvellement

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

322

perpétuel et inquiétant, dont l'homme fait partie au point d'en être seulement l'un des aspects changeants, l'homme que le frisson de l'ouragan menaçant ne distrait pas de son perpétuel

colloque avec lui-même.

De 1506 (comme l'indique une inscription au dos du tableau) date le portrait dit « de Laura » (Vienne, K. M.). Son exécution simple, d'une grande puissance synthétique, démontre que Giorgione s'est maintenant libéré de toutes les influences et de la « timidité géniale » qui caractérisaient ses premières oeuvres. Des fresques peintes en 1508 sur la façade du Fondaco dei Tedeschi, qui comportaient des figures et des éléments décoratifs, ne subsistent plus aujourd'hui que des lambeaux de figures à peine lisibles. Mais une de celles-ci, une Femme nue (Venise, Accademia), permet de penser qu'elles obéissaient aux mêmes exigences de monumentalité et de coloration vive. À propos des Trois Philosophes (Vienne, K. M.), il a été souvent question des courants philosophiques du début du cinquecento et des tendances prédominantes de l'université de Padoue, que Giorgione connaissait certainement. Le critique A. Ferriguto (1953) voit dans ce tableau les trois phases successives de l'aristotélisme. Grandioses et solennels, les trois savants se tiennent immobiles dans un décor composé d'une anfractuosité de rocher, d'un arbuste au léger feuillage naissant, d'un arbre dépouillé se découpant sur le ciel pur et d'un buisson touffu, rappels symboliques des trois âges de la vie de l'homme (ce thème est également traité, de manière différente, dans le fameux tableau du Palais Pitti, attribué aujourd'hui à Giorgione par de nombreux historiens et qui serait antérieur, au moment où le jeune artiste est marqué par son admiration pour Léonard de Vinci). Et sur tout cela pèse le silence mystérieux de qui attend la réponse à une question urgente et redoutable, vibre la spiritualité nouvelle qui peut naître d'un thème non plus religieux mais profane et triomphe l'esprit cosmique découvert et restauré par l'humanisme néo-platonicien.

On retrouve la synthèse nature-figure dans la Vénus endormie (Dresde, Gg), dans la ligne ondulée et très pure du nu qu'accompagne la courbe molle des collines. La jeune fille est endormie au sein du paysage, dont elle est un élément, baignée dans la lumière du couchant qui adoucit les rythmes de son corps chaste et en réchauffe les chairs. Titien, qui, à cette époque, est déjà l'élève de Giorgione, a rompu ce silence en ajoutant au paysage un groupe de maisons et sans doute, au premier plan, la draperie aux reflets argentés. L'oeuvre est même considérée comme entièrement de la main de Titien par certains historiens (Hourticq, Longhi, Ballann). Autre sujet de controverses passionnées, l'attribution au jeune Titien d'un groupe de trois oeuvres traditionnellement données à

Giorgione : le Concert champêtre (Louvre), la Femme adultère ou Suzanne et Daniel (musée de Glasgow) et la Vierge à l'Enfant avec saint Antoine de Padoue et saint Roch (Prado). Aujourd'hui, une majorité d'historiens a pris parti en inscrivant ces oeuvres dans le catalogue de Titien. Dans le Concert champêtre, tous reconnaissent pourtant que le fluide mystérieux qui

lie les musiciens absorbés et les deux belles indifférentes au paysage alangui sous le soleil couchant d'une journée trop chaude est d'ascendance giorgionesque.

Les problèmes posés par les portraits et les « figures de caractère » attribuables à Giorgione ne sont pas moins discutés. Si l'émouvant Portrait d'homme du musée de San Diego paraît bien authentifié par une inscription au revers du panneau et si la majorité des historiens s'accordent pour lui donner la fameuse Vieille de l'Accademia de Venise et le Portrait d'homme en armure avec son serviteur de Vienne, ainsi, de façon moins consensuelle, que le Portrait de jeune homme du musée de Budapest, il n'en est pas de même pour d'autres figures fort remarquables qui lui sont attribuées avec autorité par certains spécialistes. Il s'agit d'une part de l'Homme en armure avec un page des Offices et du Double portrait du musée du Palazzo Venezia de Rome, dont l'intériorité est traduite avec une rare subtilité, et d'autre part de trois grandes toiles représentant des musiciens (Concert, coll. part. ; Chanteur, Joueur de flûte, Rome, Gal. Borghèse), qui illustreraient la dernière manière, monumentale et expressive, de l'artiste.

De ses débuts, chargés d'influences et de suggestions culturelles, au dépassement de celles-ci grâce à une imagination capable de les libérer de l'emprise académique, Giorgione a formulé un nouveau langage. Pour compenser peut-être la brièveté de sa vie et la rareté de ses oeuvres, ce langage a eu d'innombrables filiations ; et même si elles diluèrent ou transformèrent le sens original de la poésie du maître, elles marquèrent cependant la naissance de la peinture moderne.

Parmi les artistes qui subirent une influence directe et déterminante de Giorgione, il faut au moins mentionner, outre Titien et sans doute le vieux Giovanni Bellini lui-même, Catena, Sebastiano del Piombo, Palma Vecchio, Cariani, Romanino, Savoldo, Pordenone et Dosso Dossi ainsi que le dessinateur et graveur Giulio Campagnola, dont les estampes contribuèrent largement à la diffusion du « giorgionisme ». On a récemment proposé de rendre à Giorgione cer-

tains des admirables dessins (généralement des paysages arcadiques) qui avaient été attribués à Campagnola (Louvre ; Offices). Le seul dessin reconnu par tous comme de Giorgione est la Vue du château de San Zeno de Montagnana de Rotterdam (B. V. B.).

D'autre part, il n'est pas inutile de rappeler que les tableaux suivants sont également le plus souvent attribués à Giorgione : l'Adoration des mages (Londres, N. G.), l'Épreuve de Moïse et le Jugement de Salomon (en partie seulement ; Offices), la Vierge à l'Enfant dans un paysage (Ermitage), le Jeune Berger à la flûte (Hampton Court).

GIOTTINO

(Giotto di Maestro Stefano, dit),
peintre italien
(Florence milieu du XIVe s.).

Son identification pose une suite de problèmes inextricables sur lesquels la critique revient sans cesse. Sans doute fils de Stefano, il lui fut

unaniment attribué par la critique 2 oeuvres seulement : la fresque représentant la Vierge sur un trône avec l'enfant, saint Jean-Baptiste, saint Benoît et huit anges (en dépôt aux Gal-lerie florentine et précédemment tabernacle dans la via del Leone) et le célèbre et admirable panneau représentant la Mise au tombeau qui provient de l'église S. Remigio de Florence (Of-fices). Les renseignements chronologiques le concernant sont très rares : on sait qu'en 1356 Giottino exécuta probablement le tabernacle, qu'en 1368 il était inscrit à la corporation flo-rentine des peintres et qu'en 1369 il travaillait à Rome en collaboration avec Giovanni da Mi-lano. Les 2 oeuvres qui nous sont parvenues de lui permettent d'affirmer que l'artiste est, sans aucun doute, l'un des peintres italiens les plus remarquables du milieu du XIVe s., en rapport d'une part avec Maso et Puccio Capanna, et de l'autre avec Giovanni da Milano.

GIOTTO ou GIOTTO DI BONDONE,

peintre italien

(Colle di Vespignano 1267 ? - Florence 1337).

Il est considéré depuis toujours comme le rénovateur, en Italie et en Europe, de la pein-ture qu'il orienta dans le sens du réalisme. Son activité coïncide presque exactement avec la période de la plus grande expansion écono-mique et urbaine que connut Florence, et l'on peut voir en lui l'artiste favori de la nouvelle classe « populaire » (c'est-à-dire bourgeoise)

qui dominait alors la ville.

LA FORMATION. Giotto naquit, probablement, peu av. 1267 (date consacrée par l'usage) à Colle, fraction de la commune de Vespignano, près de Vicchio di Mugello, dans une famille paysanne, selon la tradition. Cimabue l'aurait « découvert » alors qu'il dessinait les brebis de son troupeau sur un rocher. Il est probable que sa famille s'installa en ville, comme le firent beaucoup d'autres familles en ces années-là, plaçant leur fils dans l'atelier d'un maître local. Son style n'est pas incompatible avec le fait que ce dernier puisse être effectivement Cimabue. À la suite de celui-ci, Giotto aurait pu se rendre pour la première fois à Rome (v. 1280), puis tout de suite après à Assise, villes qui seront rapidement le champ de ses expériences les plus marquantes.

LA CONTROVERSE SUR LES FRESQUES

D'ASSISE. La critique est fort divisée sur la reconstitution de son activité de jeunesse. La thèse la plus ancienne (Riccobaldo Ferrarese, Ghiberti, Vasari), qui voit en lui l'auteur des fresques de la basilique supérieure de Saint-François à Assise, longtemps combattue, a gagné récemment de nouveaux défenseurs. Ceux-ci trouvent une confirmation de leur opinion dans la tradition (qui remonte à Ghiberti) attribuant à Giotto la Vierge à l'Enfant de l'église de S. Giorgio alla Costa (Florence), dont personne n'ose nier le rapport stylistique avec les fresques d'Assise, et surtout dans la signature « Opus locti Florentini », que porte le tableau du Louvre. Les scènes peintes sur ce tableau (Stigmatisation de saint François, Songe d'Innocent III, Confirmation de la règle, Prédication aux oiseaux) reprennent avec des variantes infimes, mais fort intelligentes, quatre

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

323

des scènes d'Assise. On attend toujours, de la part des critiques qui s'opposent à l'attribution à Giotto du cycle d'Assise, une explication convaincante du fait que Giotto eût pu signer les inventions d'un autre artiste, tel Cavallini. Le grand Crucifix de S. Maria Novella (Florence), qu'un document de 1312 attribue déjà à Giotto, est le chef-d'oeuvre florentin de cette première période controversée. Dans cette oeuvre, sans doute exécutée v. 1290, l'artiste emploie une manière totalement nouvelle, majestueuse mais en même temps moderne et humaine dans la représentation du Christ mort. Il rompt

définitivement avec la tradition du pathétisme byzantin, encore bien vivante dans les Crucifix symboliques de son maître Cimabue.

Au cours de cette période, Giotto s'affirme et l'influence de son nouveau style, bien que ne représentant encore qu'un courant minoritaire (en effet, en 1295, le chef de la confrérie des peintres est un cimabuesque d'étroite observance, Corso di Buono), commence à se faire sentir dans la peinture florentine (Maître de Varlungo, Maître de San Gaggio, Dernier Maître du Baptistère). Vers 1287 probablement, Giotto épouse Ciuta (Ricevuta) di Lapo del Pela. Il aura d'elle quatre fils (dont Francesco, peintre sans grande renommée, qui est inscrit à la confrérie en 1341) et quatre filles, dont l'aînée, Caterina, épousera un peintre, Rico di Lapo, et sera la mère du célèbre Stefano, père à son tour de Giotto le Jeune dit Giotto.

Simultanément à l'exécution des Histories de l'Ancien et du Nouveau Testament et des Scènes de la vie de saint François (Assise, S. Francesco, basilique supérieure), à laquelle des aides participèrent largement, Giotto va connaître une activité romaine dont il ne reste malheureusement pas d'oeuvres indiscutablement autographes. Mais on peut démontrer son influence sur la peinture locale de l'époque (Maître de Vescovio, Magister Conxolus, Cavallini), et, du cycle de fresques exécuté sous sa direction à l'occasion du premier jubilé (1300), il subsiste cependant un fragment en mauvais état (Boniface VIII instituant le jubilé, Rome, Saint-Jean-de-Latran).

GIOTTO EN ITALIE DU NORD : RIMINI ET PADOUE. À ce moment de sa carrière, Giotto a plus de trente ans. Maître pleinement affirmé, il dispose d'un atelier nombreux et a atteint une certaine prospérité financière (ses propriétés à Florence sont mentionnées dans des documents de 1301 et de 1304). On peut désormais dire, avec Dante : « Cimabue croyait être le premier dans le domaine de la peinture, mais désormais c'est Giotto qui en a la renommée. » Ce jugement est confirmé par le fait que Giotto fut le premier peintre toscan à travailler dans l'Italie du Nord, à Rimini et à Padoue.

La présence de Giotto à Rimini eut une immense répercussion sur l'école locale. De son passage dans cette ville, il ne reste toutefois qu'un splendide mais fragmentaire Crucifix (Rimini, S. Francesco), certainement antérieur à 1309. Mais de son séjour padouan a subsisté dans la chapelle votive d'Enrico Scrovegni le cycle de fresques avec les Scènes de la vie de la

Vierge et les Scènes de la vie du Christ, les Allé-

gories des vices et des vertus, le Jugement dernier, unanimement considéré comme l'oeuvre majeure de Giotto et celle dans laquelle il laisse le moins de place aux interventions de ses collaborateurs. Des confrontations stylistiques et l'étude de certains documents ont permis de situer la date d'exécution de ce chef-d'oeuvre de l'art italien entre 1303 et 1305.

Par la puissance plastique des figures, la tridimensionnalité des architectures et des objets aux savants raccourcis, l'extraordinaire sûreté de la construction spatiale anticipant sur les recherches perspectives du quattrocento, la sobriété et l'intensité dramatique de la narration des histoires sacrées, Giotto donne un caractère absolu et décisif à la rupture qu'il opéra avec la séculaire tradition byzantine et prend une place tout à fait singulière dans le grand courant de la culture gothique occidentale. En même temps, une utilisation nouvelle de l'éclairage chromatique annonce à Padoue l'abandon progressif par Giotto de l'âpre plasticité qui se manifestait dans le cycle d'Assise. Ici s'amorce un enrichissement graduel de la couleur qui aboutira à la peinture douce et « unie ». libre et raffinée de la période tardive.

LA MATURITÉ. À partir de 1311, des documents de plus en plus nombreux attestent la présence à Florence de Giotto (1314, 1318, 1320, 1325, 1326, 1327), qui s'emploie activement à l'administration de ses biens. C'est ainsi qu'en 1314 il n'intente pas moins de six procès contre des débiteurs. En 1327, il est inscrit à la corporation des Medici e speziali, qui, à partir de cette date, accueille également les peintres. L'année suivante, Giotto est à Naples, au service du roi Robert d'Anjou.

CHRONOLOGIE DES OEUVRES DE MATURITÉ. Pour établir la chronologie des nombreuses oeuvres sorties de l'atelier de Giotto entre 1305 (chapelle des Scrovegni) et 1328 (séjour napolitain), la critique ne dispose pas de dates sûres. Mais la recherche d'une cohérence plausible dans le développement stylistique et les confrontations avec la peinture de l'époque amènent à proposer, d'une manière non exhaustive et tout à fait hypothétique, le déroulement suivant :
- 1303-1305 env. : Crucifix (Rimini, S. Francesco) ; Madone en majesté entre des anges et des saints (Offices, provenant de l'église d'Ognissanti) ;
- 1308-1310 env. : Scènes de la vie de Lazare et de Marie-Madeleine (fresques, Assise, S. Francesco, basilique inférieure, chapelle de la Madeleine) ;
- 1309-1310

env. : polyptyque avec la Madone à l'Enfant entre les saints Eugène, Miniato, Zanobi et Crescentius ; au revers l'Annonciation avec les saintes Reparata et Madeleine et les saints Jean-Baptiste et Nicolas (Florence, S. Maria del Fiore, provenant de l'ancienne cathédrale, S. Reparata) ;
- 1310 env. : Dormition de la Vierge (musées de Berlin, provenant de l'église d'Ognissanti) ;
- 1310-1312 env. : Scènes de l'enfance du Christ et quatre Allégories franciscaines (Assise, S. Francesco, basilique inférieure, voûtes du transept droit et de la croisée du transept), où Giotto expérimente pour la première fois la peinture à sec sur le mur. qu'il emploie (v. 1313), de préférence à la

fresque traditionnelle, dans les Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste (Florence, S. Croce, chapelle Peruzzi), célèbres au point d'avoir été encore étudiées par Michel-Ange dans sa jeunesse ;
- 1315-1320 env. : polyptyque avec le Christ bénissant entre la Vierge, Saint Jean l'Évangéliste, Saint Jean-Baptiste et Saint François (Raleigh, North Carolina Museum ; provenant peut-être de l'autel de la chapelle Peruzzi) ; polyptyque avec la Madone à l'Enfant entre Saint Étienne, saint Jean l'Évangéliste, saint François (?) et Laurent (Washington, N. G. ; Florence, musée Horne ; Chaalis, musée Jacquemart-André) et 8 panneaux avec des Scènes de la vie du Christ qui faisaient peut-être à l'origine partie du même ensemble (Boston, Gardner Museum ; Metropolitan Museum ; Londres, N. G. ; Setignano [Florence], Fond. Berenson ; Munich, Alte Pin.) ;
- 1320-1325 env. : le Christ en trône, le Martyre de saint Pierre, la Décollation de saint Paul, portant au revers Saint Pierre en chaire entre les Saints Jacques, Paul, André et Jean l'Évangéliste (Polyptyque Stefaneschi), Vatican, autref. sur le maître-autel de Saint-Pierre).

Dans les fresques des Scènes de la vie de saint François (fresques, Florence, S. Croce, chapelle Bardi), Giotto traite certains thèmes d'Assise, et ses reprises permettent de mesurer le long chemin parcouru par l'artiste en trente ans d'activité.
- 1328 env. : polyptyque avec la Madone à l'Enfant en trône entre les Saints Pierre, Gabriel, Michel et Paul (Bologne, P. N., autref. sur le grand autel de S. Maria degli Angeli, signé « Opus magistri locti de Florentia »).

LE PROBLÈME DE L'ATELIER. La critique a depuis longtemps observé que ces oeuvres, qui reflètent dans une certaine mesure l'évolution des conceptions de Giotto, ne peuvent être considérées comme absolument homo-

gènes et démontrent au contraire que le maître employait souvent des aides, auxquels il laissait, selon les circonstances, une plus ou moins grande autonomie.

Définir l'oeuvre de Giotto lui-même dépend donc dans une large mesure de l'identification de ses aides et de la part qu'ils prirent dans la production de l'atelier. Inversement, l'authentification des oeuvres exécutées par Giotto lui-même permet de dégager la participation de ses élèves. On comprend pourquoi cela reste un des points les plus controversés, bien que l'on puisse certifier aujourd'hui que les oeuvres postpadoanes différentes de celles-ci ne doivent pas nécessairement être attribuées à l'intervention de quelque élève. Il faut d'abord admettre une évolution du maître lui-même et la contribution originale qu'il apporta ultérieurement au cours nouveau de la peinture florentine dans le sens d'un gothique plus aristocratique et d'une plus grande richesse chromatique. D'autre part, nous ne pouvons pas ne pas attribuer à Giotto lui-même, car il les appliqua dès ses débuts (depuis la dernière décennie du XIII^e s.), les extraordinaires idées d'espace et d'architecture en perspective qui apparaissent précisément aussi dans les plus discutées de ses oeuvres, de-

downloadModeText.vue.download 325 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

324

puis les fresques du transept d'Assise jusqu'au Polyptyque Stefaneschi.

L'aide de Giotto dont la personnalité était la plus affirmée a été diversement dénommé par la critique : « Maestro oblungo » (A. Venturi), « Maestro del Polittico Stefaneschi » (R. Offner, M. Meiss), « Maestro del Polittico di S. Reparata » (R. Longhi) ou « Parente di Giotto » (G. Previtali). On peut encore rapprocher de lui d'autres oeuvres d'une grande qualité qui sont parfois attribuées à Giotto lui-même : le grand Crucifix de l'église d'Ognissanti, le diptyque avec la Crucifixion et la Madone à l'Enfant en trône entre des saints et des vertus (musée de Strasbourg ; coll. part.), la Crucifixion de Berlin et les fresques des Miracles de saint François après sa mort (Assise, S. Francesco, basilique inférieure, transept droit).

GIOTTO AU SERVICE DE ROBERT D'AN-

JOU. De 1328 à 1333, Giotto travaille au service de la cour napolitaine, avec de nombreux élèves. Il ne subsiste pratiquement rien des oeuvres exécutées au cours de cette période,

mais certains restes de l'activité de son atelier permettent de percevoir également à Naples le développement des tendances qui paraissaient dans le Polyptyque Stefaneschi et les fresques de la chapelle Bardi, vers un chromatisme plus raffiné et un goût gothicisant et aristocratique. Il s'agit d'un fragment d'une grande fresque avec une Lamentation du Christ mort (Naples, S. Chiara, chœur des Clansses), proche surtout des fresques du transept d'Assise, d'une autre fresque avec la Mensa del Signore (Multiplication des pains et des poissons en présence de saint François et de sainte Claire, Naples, couvent de S. Chiara, salle capitulaire), qui reflètent nettement l'art du « Parente di Giotto », et surtout d'intéressantes têtes de Saints et d'Hommes illustres qui apparaissent dans les ébrasements des fenêtres de la chapelle de S. Barbara au Castel Nuovo (Naples). Dans ces fresques, la discontinuité stylistique indique clairement la présence de différents aides, parmi lesquels on a justement distingué un autre grand peintre florentin, Maso di Banco. Ici, comme ailleurs, les signes de la première activité de Taddeo Gaddi, que la tradition désigne comme l'héritier le plus direct de l'art giottesque, sont moins certains.

DERNIÈRE PÉRIODE FLORENTINE. De retour à Florence, Giotto est nommé maître d'oeuvre pour les travaux de S. Reparata et surintendant des murs et des fortifications de la commune (12 avr. 1334). Parmi les oeuvres sorties de son atelier à cette époque, le grand polyptyque à 5 panneaux avec le Couronnement de la Vierge, signé sur la prédelle « Opus magistri locti » (Florence, S. Croce, chapelle Baroncelli), est celle qui a fait le plus penser au style de jeunesse du Florentin Taddeo Gaddi (v. 1300-1366).

Maître d'oeuvre du Dôme, Giotto dirige les premiers travaux relatifs à l'érection du célèbre campanile (commencé le 13 juill. 1334) qui portera désormais son nom. Entre cette date et celle de sa mort (8 janv. 1337), il fit un séjour à Milan, où il travailla pour Azzone Visconti. Les peintures exécutées en cette occasion ont toutes été perdues, mais il est évident que sa

présence est sensible dans l'oeuvre des peintres lombards au cours des années suivantes.

La dernière oeuvre entreprise par son atelier, et que Giotto ne put voir achevée, fut les fresques des Scènes de la vie de Madeleine, le Paradis (avec le célèbre portrait de Dante) et l'Enfer (Florence, Bargello, chapelle du podestat). Malgré leur mauvais état de conservation, on peut reconnaître, à travers l'excellente exé-

cution des différents membres de l'atelier, les dernières grandes idées du véritable créateur de la peinture italienne.

L'INFLUENCE DE GIOTTO EN ITALIE. À sa mort, Giotto laissait l'art italien dans une situation fort différente de celle où il l'avait trouvé. Le célèbre jugement de Cennini selon lequel Giotto aurait fait passer « l'art de peindre du grec au latin » en le conduisant au « moderne » est à prendre au pied de la lettre, dans la mesure où le passage de la culture figurative italienne du monde médiéval-byzantin (« grec ») à celui du gothique occidental (« latin ») fut favorisé, plus que par tout autre facteur singulier, par la connaissance des oeuvres de Giotto.

C'est ce qui s'est produit, nous l'avons signalé, à Rome, en Ombrie (passage des artistes de la génération du Maître de San Francesco à celle du Maestro di Cesi et du Maestro del Farneto), en Romagne (Giuliano da Rimini, Giovanni da Rimini, Pietro da Rimini) et également, quoique de manière plus complexe, dans l'Italie du Nord (Maestro dei Fissiraga à Lodi, Maestro delle Santa Faustina e Liberata et Maestro di Sant' Abbondio à Côme). C'est évidemment ce qui s'est surtout produit en Toscane, où l'on ne peut expliquer le passage à Sienne de la culture de Duccio à celle des frères Lorenzetti sans rappeler le séjour de ces deux derniers à Florence et leur rapport avec Giotto et les personnalités exceptionnelles de son atelier. En d'autres villes de Toscane (S. Gimignano, Pise, Arezzo), le langage giottesque fut apporté par des artistes moins importants, mais qui eurent, de Memmo di Filippuccio à Buonamico Buffalmacco, la chance de bien connaître les oeuvres de Giotto. Ce renouvellement ne touche pas seulement la peinture, puisque, en ce qui concerne la sculpture, qui avait pourtant connu la révolution précoce de Nicola Pisano et d'Arnolfo di Cambio, se fait jour, dès le début du XIVe s., une évolution. À l'influence du pathétisme passionné de Giovanni Pisano se substitue, pour les artistes les plus modernes, une curiosité nouvelle pour une interprétation plus classiquement mesurée et plus solide du « gothique » : c'est le cas du Siennois Tino di Camaino et surtout du grand Andréa Pisano, qui, selon la tradition, exécuta d'après les dessins de Giotto lui-même les bas-reliefs du campanile de Florence (v. 1335-1343).

GIOVANNETTI Matteo, peintre italien

(documenté de 1322 à 1368).

Principal peintre de l'« école d'Avignon » du XIVe s., il est né à Viterbe, dans le Latium, d'où sa

famille était originaire, et un document de 1336 rappelle encore sa présence dans cette ville, où il était alors prieur de l'église S. Martino.

Il est mentionné pour la première fois en Avignon en 1343, où il fait partie de l'équipe

de peintres italiens et français engagés pour la décoration de fresques de la tour de la Garde-Robe au Palais des Papes. Les sujets sont des scènes de chasse et de pêche traitées dans l'esprit du naturalisme gothique français, tels que les descriptions des tapisseries d'Arras permettent de les définir. Toutefois, l'interprétation de ces sujets présente un sentiment de l'espace propre à la culture italienne, qui s'était déjà implantée en Provence grâce à des artistes toscans et siennois comme le Maître du Codex de saint Georges, le Maître des Panneaux d'Aix et surtout Simone Martini, en qui l'on peut voir les précédents spirituels directs de notre peintre. Mais, dans la fraîcheur naturelle de ces célèbres fresques, il est bien difficile de déterminer la part revenant à Matteo Giovannetti, qui cependant y travailla. Sa forte personnalité artistique apparaît beaucoup plus clairement dans les fresques de la chapelle Saint-Martial (1344-1345), au Palais des Papes, qu'il exécuta seul ou avec une intervention négligeable d'assistants. La conservation de ces peintures compense un peu la perte de celles de la chapelle pontificale de Saint-Michel, également au Palais des Papes, exécutées à la même époque, ainsi que d'autres fresques qui avaient été réalisées à Villeneuve-lès-Avignon pour Clément VI et pour Na-poleone Orsini. Pour illustrer les faits de la Vie de saint Martial, évangélisateur de l'Aquitaine, le peintre a composé un ensemble copieux de scènes grouillantes de vie, caractérisées par des portraits incisifs et dont la fantaisie descriptive invite le spectateur à suivre le déroulement du récit. C'est encore à la demande de Clément VI que Giovannetti exécuta la décoration de la Salle du consistoire (Palais des Papes), détruite très tôt par un incendie, et celle de la chapelle Saint-Jean-Baptiste, que l'on peut voir encore aujourd'hui.

La mesure de ces conceptions spatiales, découlant de préceptes toscans et d'idées d'Am-brogio Lorenzetti, donne à cet ensemble lim-pidité et harmonie ; mais celui-ci tire son plus grand charme de la gamme pure de ses teintes, imprégnée d'une luminosité qui annonce le monde ingénu et merveilleux de la peinture courtoise. C'est dans le même esprit, et avec plus d'enthousiasme encore, que Giovannetti dut concevoir le cycle mural de la salle de la Grande Audience, dominé par la vaste fresque du Jugement dernier. Mais il ne subsiste de cet

important ensemble qu'un compartiment de voûte où figurent Vingt Prophètes et la Sibylle d'Erythrée (1352-1353). Le monde merveilleux de Giovannetti s'épanouit dans le groupe céleste de ces vieillards enveloppés, comme une constellation humaine, par le ciel étoilé qui les accueille ; et leur discussion passionnée, provoquée par les inscriptions des immenses phylactères, prend désormais les accents d'un gothique français. Personnalité dominante du groupe nombreux d'artistes employés par la cour pontificale, Giovannetti exécute ensuite pour Innocent VI des décorations, aujourd'hui disparues, et les fresques d'une chapelle dédiée à saint Jean-Baptiste à la chartreuse de Ville-neuve-lès-Avignon (v. 1355-1356), où son évolution dans le sens gothique et descriptif atteint une expression d'une liberté surprenante.

downloadModeText.vue.download 326 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

325

Après un long intervalle, le peintre est au service d'Urbain V (1365), mais il ne reste rien des travaux exécutés alors pour le Palais des Papes ou pour Montpellier (Scènes de la vie de saint Benoît, traitées sur 50 morceaux de tissu de lin, 1367). Cette même année, Matteo Giovannetti accompagne Urbain V et sa cour à Rome.

En janvier 1368, il reçoit le paiement des travaux exécutés au Vatican : c'est le dernier document le concernant qui nous soit parvenu. Les peintures sur bois de cet artiste sont très rares : la critique lui attribue un triptyque avec la Vierge (coll. part.) entre Saint Hermogoras et Saint Fortuné (Venise, musée Correr) et l'Annonciation (Louvre) une Vierge à l'Enfant (coll. part.) et un Christ en croix avec des saints (Viterbe, Cassa di Risparmio).

GIOVANNI AGOSTINO DA LODI,

peintre italien

(actif en Lombardie au début du XVI^e s.).

La signature de Giovanni Agostino da Lodi, artiste dont on ignore tout sinon qu'il fut l'élève de Bramantino, est portée sur un tableau conservé à la Brera de Milan (Saint Pierre et saint Jean l'Évangéliste). De nombreux historiens estiment que cette peinture est une oeuvre de jeunesse d'un peintre dont les tableaux ont été regroupés sous le nom de « Pseudo-Boccaccio » (car ses oeuvres furent autrefois confondues avec celles de Boccaccio

Boccaccino). Le « Pseudo-Boccaccino », excellent artiste lombard influencé par Bramantino, Solario et Léonard, marqué aussi par les Vénitiens (il travailla à Venise, où plusieurs de ses oeuvres sont encore conservées et où il est cité dans un document de 1504), devrait ainsi être identifié avec Giovanni Agostino da Lodi. Parmi ses meilleures peintures, on peut citer le Lavement des pieds (1500, Venise, Accademia), l'Adoration des mages (Brera), l'Assomption (Milan, Ambrosienne), la Madone et l'Enfant avec deux donateurs (Naples, Capodimonte) et la Sainte Conversation de l'église de Gerenzano (Varèse). Des oeuvres telles que Satyre et nymphe et Syrinx (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) suggèrent qu'il eut quelque écho du Giorgionisme.

GIOVANNI DA CALCAR → CALCAR

GIOVANNI DA FRISA → SWART VAN GRONINGEN

GIOVANNI DA MILANO, peintre italien

(Caversaccio, près de Côme, documenté à

Florence de 1346 à 1369).

Il est considéré comme l'un des plus grands artistes italiens du trecento. Actif surtout à Florence, il y élaborait une vision picturale qui, issue d'un certain « giottisme », lui fit pourtant devancer par sa nouveauté tous les peintres florentins contemporains, Giotto seul pouvant lui être comparé.

Ses recherches centrées sur les valeurs épidermiques relèvent du réalisme le plus subtil. Ce qui, dans les dernières oeuvres de Giotto, chez Maso, chez l'hypothétique Stefano ou chez Giotto, avait été une superposition « impressionniste » de glacis chromatiques se

réduit méthodiquement avec Giovanni à une modulation continue et patiente de la surface picturale grâce à une trame de minces touches filiformes et curvilignes qui font « tourner » les choses représentées. Ainsi est produite la sensation d'une forme parfaitement définie, mais revêtue d'une sorte de peau frémissante. Cet accord entre structure et épiderme résulte d'une synthèse géniale des idéaux florentins et du penchant bien lombard pour une vérité aimable et savoureuse : tendance qui imprègne la production artistique de la vallée du Pô, depuis les polyptyques sculptés des maîtres de Campione jusqu'aux fresques de S. Abbondio (Côme), de Montiglio, du dôme de Bergame, depuis les miniatures du Tristan (Paris, B. N.)

et du Pantheon de Goffredo da Viterbo jusqu'à l'oeuvre de Vitale da Bologna et à celle de Tommaso da Modena, ce précurseur ou presque des Flamands. Cette singulière synthèse s'explique si l'on pense que, dès av. 1350, la présence d'artistes toscans est attestée en Lombardie : séjour du vieux Giotto à Milan, fresque du campanile de S. Gottardo à Milan, décoration de la coupole de Chiaravalle et du chœur de Viboldone, où la fresque avec la Vierge et des saints, datée 1349, est presque déjà un Giovanni da Milano. Mais le peintre se trouvait alors déjà à Florence, où y avait séjourné (sa présence est attestée dans la ville en 1346) ; l'absence d'oeuvres documentées permet difficilement d'imaginer la manière dont il peignait à cette époque. Les seules données certaines concernant ce qui subsiste de la production de Giovanni se rapportent : au polyptyque avec la Vierge et l'Enfant et des Saints de la Pin. de Prato, qui ne peut, en tout cas, être postérieur à 1363 ; aux fresques de la chapelle Rinuccini à l'église S. Croce (Florence), auxquelles il travaillait en 1365 ; à la Pietà de l'Accademia de Florence (1365).

Ces minces repères chronologiques sembleraient indiquer une évolution allant de formes amenuisées et gothiques à des modes plus amples et plus monumentaux. On pourrait donc rattacher aux débuts de l'artiste des oeuvres comme la Pietà (Paris, coll. du Luart), le petit retable avec la Vierge et l'Enfant et des saints entourés de Scènes de la vie des saints et du Christ (Rome, G. N.), la Crucifixion (autref. à Londres, coll. Seymour-Maynard) et le Polyptyque de Prato (qui était peut-être déjà peint en 1354, puisque l'on retrouve la silhouette de la Vierge figurant dans ce polyptyque dans un tableau peint cette année-là par le Florentin Puccio di Simone). C'est le Giovanni de cette période qui influence toute la riche production lombarde entre 1360 et 1380, et donc des oeuvres comme les cycles de fresques de Lentate, de Mocchirolo, de Viboldone, de l'église S. Marco à Milan ; ou les illustrations des livres des Visconti, comme ce délicat et frais témoignage de la vie courtoise que sont les pages de Guiron (Paris, B. N.), l'un des chefs-d'oeuvre de la miniature.

L'activité de Giovanni dut se poursuivre en Toscane avec la Madone avec deux donateurs du Metropolitan Museum, le polyptyque peint pour l'église d'Ognissanti à Florence (dont subsistent 7 panneaux aux Offices : Saintes Cathe-

rine et Lucie, Saints Étienne et Laurent, Saints Jean-Baptiste et Luc, Saints Pierre et Benoît, Saints Jacques et Grégoire, de nombreux Saints,

Patriarches et Prophètes à la prédelle), les pinacles provenant d'un retable (Londres, N. G.) jusqu'aux fresques de la chapelle Rinuccini, la Pietà de l'Accademia et le polyptyque dont devaient faire partie le Christ bénissant de la Brera et les Saints de la Gal. Sabauda de Turin. Un panneau restauré en 1981 a révélé une Vierge à l'Enfant de Giovanni à l'église de S. Bartolo in Tuto à Scandicci (Florence). Une production qui, sans être très abondante, dut agir profondément sur la formation du Gothique international en raison de l'élégance extrême de ses formes, de la recherche toute profane des costumes, de l'intimité délicate et poignante des scènes douloureuses, de la caractérisation aiguë des physionomies. Ce rendu méthodique de la vérité épidermique est la voie qui aboutira à Jan Van Eyck : la Pietà du Luart se situe à mi-chemin entre la culture d'Avignon et l'oeuvre des frères Limbourg. Et, en Italie, Giovanni da Milano laisse son héritage à Gentile da Fabriano, à Masolino et à Sassetta.

GIOVANNI DA MODENA

(Giovanni di Pietro Fallopi, dit),

peintre italien

(documenté à Bologne de 1407 à 1456).

Durant la première moitié du XVe s., sa personnalité domine la peinture bolonaise, qui acquiert sous son influence une haute originalité. Aux raffinements et vivacités du gothique international de Lombardie, l'artiste sut en effet allier ces accents populaires et narratifs propres à la tradition bolonaise du trecento. Cette double tendance marque une de ses premières oeuvres ; la décoration à fresque de la chapelle Bolognini, à l'église S. Petronio de Bologne, exécutée entre 1408 et 1415. Le peintre y a représenté des Épisodes de l'histoire des mages, le Paradis et l'Enfer, l'Élection de Jean XXIII (l'antipape) et des Scènes de la vie de S. Petronio. La décoration de la chapelle S. Abbondio (S. Petronio), avec sa représentation symbolique de la Rédemption et du Triomphe de l'Église catholique, où les formes s'enrichissent de rythmes plus élégants, date de 1420. C'est à cette époque, ou peu après, que se situent les peintures sur bois les plus achevées du maître, comme Saint Côme et Saint Damien (musées de Berlin), le grand Crucifix, autrefois à S. Francesco (Bologne, P. N.), d'une puissance dramatique intense. Le grand Saint Bernardin, pour lequel l'artiste est payé en 1451, est identifié à la pinacothèque de Bologne. Giovanni da Modena s'est aussi vu attribuer des miniatures et des dessins.

GIOVANNI DA RIMINI, peintre italien

(mentionné de 1296 à 1336).

L'un des interprètes les plus originaux de l'art de Giotto, il est aussi le chef de l'école qui fleurira à Rimini dans la première moitié du XIV^e siècle. Les oeuvres qui lui sont maintenant attribuées ont été identifiées en fonction d'un Crucifix signé et daté de 1309 (ou 1314 ?) se trouvant à l'église S. Francesco, à Mercatello. Le diptyque avec des Scènes de la vie des saints
downloadModeText.vue.download 327 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

326

Jean, Catherine et François et du Christ (divisé entre Rome, G. H., Gal. Barberini, et la coll. duc de Northumberland à Alnwick Castle), la Vierge et cinq saints (Faenza, Pin.), un autre admirable Crucifix (Rimini, Pin.) et les fresques représentant des Scènes de la vie de la Vierge de la chapelle du Campanile (Rimini, église S. Francesco) sont les oeuvres qui jalonnent une carrière cohérente et rapide puisqu'elle s'accomplit dans les vingt premières années du siècle. Le plus grand charme de ces peintures vient du lien qui semble apparenter le noble esprit de Giovanni à une tradition classique locale, d'origine mystérieuse, car le précédent, certes fulgurant, de la civilisation de Ravenne est trop lointain pour l'expliquer. La personnalité poétique et pure de Giovanni trouve son reflet le plus direct dans celle du Maître de l'Arengo, et une analogie significative dans le giottisme de Giuliano da Rimini.

GIOVANNI DA SAN GIOVANNI

(Giovanni Mannozi, dit), peintre italien

(San Giovanni Valdarno 1592 - Florence 1636).

Après une première période – la moins heureuse de son activité –, au cours de laquelle il subit en partie l'influence de Cigoli, il se rallia à la tradition de Poccetti et de Santi di Tito. Il se montra alors sur un ton de réalisme populaire un subtil narrateur de scènes champêtres où dominent les coloris vifs, peintes sur des fonds clairs de paysages rustiques. Ses fresques de la Cappellina dell'Accademia à Florence (la Sainte Famille arrivant à l'auberge), de la villa du Pozzino à Castello ou de l'église du Fonte Nuovo à Monsummano constituent sans doute l'expression la plus sincère de la vie flo-

rentine de l'époque, mais dépouillée de toute morgue et vue à travers la réalité quotidienne de sa population la plus simple, et cela même si, pour respecter les conventions, les personnages doivent être représentés sous le costume des personnages sacrés ou héroïques.

Son séjour à Rome, où il dota de fresques très colorées l'église des Quatre-Saints-Couronnés (1624), élargit encore sa vision, l'incitant surtout à méditer sur le « tachisme » pictural de Guerchin. Ses dernières oeuvres florentines, d'une sensibilité toute naturaliste, sont d'ailleurs animées, dans une lumière inquiète, par de vifs contrastes de tons.

Son oeuvre la plus célèbre, les fresques de la Sala degli Argenti au palais Pitti à Florence, interrompue par sa mort, constitue un fait unique dans la peinture florentine de l'époque, volontiers hautaine d'expression, et s'impose par la spirituelle désinvolture avec laquelle les fastes des Médicis sont représentés.

GIOVANNI DA UDINE
(Giovanni Racamador ou
dei Ricamatori, dit),
peintre italien
(Udine 1487 - Rome 1561).

Il se forma près de Giovanni Martino da Udine, puis, à Venise, près de Giorgione avant d'entrer très tôt dans l'atelier de Raphaël, dont il devint le fidèle collaborateur. Celui-ci lui confia l'exécution des instruments de musique de sa Sainte Cécile (1516, Bologne, P. N.) et la décoration de

la Loggia de Psyché à la Farnesina (1518). Giovanni introduisit ensuite aux Loges (terminées en 1519) le décor de « grotesques » imités de la maison Dorée de Néron. Il travailla également à la villa Madame (1520-1525), au Vatican (salle des Pontifes, 1523-1527), à la nouvelle sacristie de S. Lorenzo à Florence (1532-1534, décor perdu). À partir de 1534, il fait oeuvre d'architecte en Frioul ; en 1539-1540, il décore à Venise le palais Grimani, puis de nouveau, à Rome, aux Loges, le 3e étage. Il fut le collaborateur de Giulio Romano à Mantoue, et de Perino del Vaga à Gênes. Son style est imité de l'antique, mais les éléments naturalistes, très nombreux, qu'il utilise avec une grande richesse ornementale, lui donnent une vivacité d'accent et une saveur séduisante toutes nouvelles. L'un des grands maîtres du décor à la Renaissance, Giovanni da Udine exerça une influence considérable. Il peignit aussi des natures mortes.

GIOVANNI DE' GRASSI → GIOVANNINO
DE' GRASSI

GIOVANNI DEL PONTE

(Giovanni di Marco, dit),

peintre italien

(Florence 1385 - id. 1437).

Giovanni di Marco fut surnommé « del Ponte » parce qu'il avait un atelier près de S. Stefano a Ponte, à Florence. Formé dans l'atmosphère de la tradition oragnesque et peut-être élève de Spinello Aretino, il assimila de façon superficielle les nouveautés du début du siècle et réalisa ses oeuvres les plus aiguës sous l'influence du courant gothique international de Lorenzo Monaco, du Maître du Bambino Vispo (Starnina) et de Ghiberti, puis d'Arcangelo di Cola da Camerino. Son oeuvre, assez abondant, comprend des retables, des fresques et des cassoni. Parmi les retables, on peut citer, dans l'ordre chronologique : le triptyque du Couronnement de la Vierge (Chantilly, musée Condé), la Madone avec saint Georges et saint Michel (musée de Columbia), le Mariage mystique de sainte Catherine (1421, musée de Budapest), le Polyptyque de saint Jean l'Évangéliste (Londres, N. G.), trois triptyques ayant l'Annonciation pour centre (1434, Rosano, église S. Maria ; Poppiana, Badia ; 1435, Vatican). Giovanni peignit des cassoni à sujets profanes (les Arts libéraux, Prado ; Dante et Pétrarque, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum ; le Jardin d'Amour, Paris, musée Jacquemart-André). L'église S. Trinita de Florence conserve plusieurs de ses fresques. Les plus significatives par la nervosité de leur graphisme sont celles de la chapelle Scali (1434-1435, Martyre de saint Barthélemy).

GIOVANNI DI CONSALVO ou

MAÎTRE DU CHIOSTRO DEGLI ARANCI,
peintre portugais

(actif à Florence entre 1436 et 1439).

Le cycle mystérieux et admirable des 10 Scènes de la vie de saint Benoît dans le cloître supérieur de l'église de la Badia à Florence a été tour à tour attribué à l'entourage de Fra Angelico, de Masaccio, de Domenico Veneziano (divers noms furent même prononcés, parmi

lesquels ceux d'Andrea di Giusto, de Domenico di Michelino et du Maître de la Nativité de Castello), ou considéré comme un élément de transition entre la première et la seconde moitié du XVe siècle. En fait, un document

d'archives fait mention d'un paiement effectué entre 1436 et 1439 à un artiste portugais, Giovanni di Consalvo, pour le cloître de la Badia. La présence de ce maître, qui allie de façon très originale le monde lumineux de Fra Angelico à la netteté flamande de Van Eyck, est attestée à Lisbonne en 1428. On sait également qu'en 1435 un certain Giovanni da Portogallo comptait parmi les meilleurs disciples de Fra Angelico, ce qui apporte un argument supplémentaire à l'identification. Sous les fresques de la Badia, qui ont été restaurées et détachées, sont apparues des sinopie d'un intérêt exceptionnel.

GIOVANNI DI FRANCESCO ou

MAÎTRE DU TRIPTYQUE CARRAND,

peintre italien

(actif à Florence v. le milieu du XVe s.).

La personnalité de ce maître fut autrefois reconstituée autour du triptyque (la Vierge et l'Enfant entre Saints François et Jean-Baptiste et Saints Nicolas et Pierre) de la collection Carrand (Florence, Bargello), dont il porta provisoirement le nom. On put ensuite identifier ce « Maître du Triptyque Carrand » avec un certain Giovanni di Francesco, qui fut immatriculé en 1442 à l'Arte dei medici e degli speziali, et qui, en 1458-1459, fut payé pour l'exécution d'une fresque avec Dieu le Père et des anges, peinte en lunette au-dessus de l'entrée de l'hôpital des Innocents à Florence, fresque qui, par son style, se lie étroitement aux oeuvres groupées sous le nom du Maître du Triptyque Carrand. Cet excellent artiste est doté d'une solide culture, dans laquelle se mêlent les courants dominants de la peinture florentine vers le milieu du XVe s., qui vont de la ligne de Castagno et des formes de Lippi aux recherches de couleur et de lumière de Domenico Veneziano. Il aboutit parfois à des résultats voisins de ceux de Baldovinetti. On doit encore à Giovanni di Francesco un triptyque, auj. dispersé, avec la Madone (Offices, donation Contini-Bonacossi), Saint Antoine abbé (Milan, Ambrosienne) et Saint Jacques (musée de Lyon), une prédelle à la Casa Buonarroti (autref. à S. Croce à Florence) avec des Scènes de la vie de saint Nicolas, une Adoration des mages au Louvre, et un Crucifix venant de S. Andrea a Brozzi (Florence, grand séminaire).

GIOVANNI DI PAOLO, peintre italien

(Sienne 1395/1399 - id. 1482).

Il se forma probablement dans l'entourage de

Taddeo di Bartolo et de Gregorio di Cecco. On sait qu'il livra ses premières commandes, auj. perdues, en 1420 et 1423. Le Polyptyque Pecci (1426), dont subsistent le panneau central (la Vierge et des anges, Castelnuovo Berardenga, Prepositura), 2 volets (Saint Dominique et Saint Jean-Baptiste, Sienne, P. N.) et les panneaux de la prédelle (Résurrection de Lazare ; Portement de croix ; Descente de croix ; Déposition, Baltimore, W. A. G. ; la Crucifixion, musée d'Altenburg), est l'oeuvre
downloadModeText.vue.download 328 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

327

la plus ancienne qui nous soit parvenue de lui. Le style nerveux et incisif du Christ souffrant et triomphant (Sienne. P. N.) exprime avec une rare intensité le sentiment pathétique exalté de l'artiste. Âme encore médiévale, celui-ci se refusera à adhérer aux principes expressifs de la Renaissance, poursuivant un idéal de haute spiritualité douloureuse, d'irréalité effrénée pénétrée d'un souffle religieux archaïque. Si l'influence de Gentile da Fabriano se reflète dans certains détails décoratifs, elle n'attaque pas cette cohérence dans le panneau subsistant du Polyptyque Branchini (la Vierge à l'Enfant, 1427, Pasadena, Norton Simon Foundation) ; et les nouveautés apportées entre-temps à Sienne, en particulier par Sassetta, n'ont sur les oeuvres ultérieures de Giovanni que des conséquences purement formelles. Ces observations s'appliquent encore aux panneaux conservés de la prédelle du Polyptyque Fondi, de 1436 (Crucifixion ; Présentation au Temple ; Fuite en Égypte, Sienne, P. N. ; Adoration des mages, Otterlo, Kröller-Müller) : les suggestions de Sassetta se transforment en visions d'un irréalisme tout gothique correspondant à la reprise des conceptions paysagistes d'Ambrogio Lorenzetti, comme le montre bien l'étonnante Fuite en Égypte (Sienne, P. N.). Les panneaux dispersés du Polyptyque des Pizzicaiuoli (1447-1449), la Présentation au Temple (Sienne, P. N.) et les Scènes de la vie de sainte Catherine de Sienne (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza ; Metropolitan Museum ; Minneapolis, Inst. of Arts ; Detroit, Inst. of Arts) confirment la volonté tenace de l'artiste de traduire en langage ancien les idées modernes d'un Vecchietta ou d'un Pietro di Giovanni d'Ambrogio, par exemple.

Le maître atteint une expression dramatique incomparable dans les différentes ver-

sions de la Crucifixion (1440, Sienne, P. N. ; 1440, San Pietro Ovale ; Dublin, N. G.) ou dans les prodigieuses et fameuses Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste (Chicago, Art Inst. ; Metropolitan Museum ; musée de Münster ; Pasadena, Norton Simon Foundation ; Avignon, Petit Palais), où la ferveur de sa vision ascétique s'exalte au point de retrouver le « stylisme » gothique de Lorenzo Monaco dans ce qu'il a de plus visionnaire.

Le catalogue de l'artiste comporte des enluminures (Divine Comédie, Londres, British Library ; Antiphonaire, Sienne, Biblioteca degli Intronati) et encore un très grand nombre de panneaux (beaucoup provenant de polyptyques démembrés). Parmi les plus remarquables, on peut citer, dans l'ordre chronologique, le Jardin des Oliviers et la Déposition (Vatican), qui datent sans doute d'avant 1440, la Madone d'humilité (2 exemplaires : Sienne, P. N., et Boston. M. F. A.), le Paradis et l'Expulsion du paradis (Metropolitan Museum), le Polyptyque de 1445 des Offices, la prédelle de l'Enfance du Christ (l'Annonciation, Washington, N. G. ; la Nativité, Vatican ; le Calvaire, musées de Berlin ; l'Adoration des mages, musée de Cleveland ; la Présentation au Temple, Metropolitan Museum), dont plusieurs éléments sont inspirés de Gen-

tile da Fabriano ; le Retable de saint Nicolas (1453, Sienne, P. N.), le Retable du dôme de Pienza (1463) ; la prédelle du Jugement dernier (Sienne, P. N.) ; le Retable de San Galgano (id.) ; Saint Jérôme (Sienne, Opera del Duomo). Les toutes dernières oeuvres, tel le Polyptyque de San Silvestro (1475) à Staggia (Sienne, P. N.), révèlent un affaiblissement incontestable.

GIOVANNINO ou

GIOVANNI DE' GRASSI, peintre italien

(Milan ? - ? av. 1398).

L'absence presque absolue de documents et l'extrême rareté des oeuvres certaines n'empêchent pas de reconnaître en Giovannino le plus grand maître de la miniature lombarde des dernières années du trecento : un maître de stature européenne par la qualité et l'étendue de sa culture. Les débuts de Giovannino sont probablement identifiables dans quelques feuilles de l'Offiziolo (Paris, B. N., ms. 757) et en particulier dans celles de la Genèse. Par rapport aux mains, prédominantes ici, du Maître du Lancelot ou – en second plan – de Giovanni di Benedetto da

Como, l'art de Giovannino de' Grassi se distingue par l'accent très nerveux et décoratif de son graphisme aigu et, d'un autre côté, sans qu'il y ait contradiction, par un sentiment à la fois plus minutieux et plus illusionniste de la réalité naturelle et morale. Ces caractères s'affirment dans le Taccuino di disegni de la Bibl. Civica de Bergame, où le trait le plus subtil enferme des couleurs ténues, d'une grande délicatesse et qui, à la façon de l'« ouvrage de Lombardie », semblent avoir été pulvérisées. L'appartenance à Giovannino de l'Alphabet illustré contenu dans le Taccuino est toujours discutée. Au contraire, il est maintenant admis que la Chasse au sanglier, figurant dans le Taccuino, dériverait d'une page des Très Riches Heures du duc de Berry (Chantilly, musée Condé). On peut considérer que se rattache au Taccuino l'Historia plantarum de la Bibl. Casanatense, à Rome, que la haute qualité de certaines de ses miniatures permet d'attribuer à la main même de Giovannino. En collaboration avec son atelier, et avec son fils Salomone, Giovannino entreprit la décoration de l'Offiziolo de Gian Galeazzo Visconti, interrompue en 1402 à la mort du prince et terminée une trentaine d'années plus tard par Belbello da Pavia. Cet Offiziolo ayant été ensuite divisé en 2 parties, la plus ancienne, celle de Giovannino, correspond au morceau de la coll. Visconti di Modrone à Milan.

Selon les documents, l'artiste eut une grande activité au Dôme où il apparaît à partir de 1389, tant comme architecte que comme fournisseur de projets de sculptures : mais il ne subsiste que le bas-relief du Christ et la Samaritaine, traité dans le style bourguignon et qui se trouve au-dessus de la porte de la sacristie sud.

Giovannino est sans doute des miniaturistes italiens celui qui eut le plus d'affinités avec l'art « courtois » européen de la fin du XIVe siècle. Ses liens avec les miniaturistes français ou flamands sont indéniables, mais il

en a d'encore plus forts peut-être avec les enlumineurs bohémiens des grands Codex et les dessinateurs de l'époque de Venceslas IV. En ce qui concerne l'Italie, outre les descendants directs que Giovannino trouve en De Veris et en Michelino da Besozzo, son influence sur l'école véronaise de Stefano da Zevio et de Pisanello est évidente.

GIOVANNI STRADANO → STRADANUS

GIOVENONE Gerolamo, peintre italien

(Barengo v. 1490 - Vercelli 1555).

À ses débuts, il révèle un style archaïque, léger, présentant des analogies avec celui de Defendente Ferrari. À cette époque se situent une Adoration (Vercelli, Museo Borgogna), une Déposition (Biella, Inst. Quintino Sella) et une Adoration des mages (Vercelli, archevêché). Il est aussi en rapport alors avec Martino Spanzotti (Pala de sainte Ursule, Avigliano, San Giovanni). Mais, dès 1514, la Madone avec deux saints et des donateurs (Turin, Gal. Sabauda) met en évidence des portraits d'une finesse et d'un moelleux qui rappellent Gaudenzio Ferrari. Il en est de même pour les portraits des donateurs dans le triptyque (Madone avec quatre saints et deux donateurs, 1527) de l'Accad. Carrara à Bergame, dans lequel on sent certaines influences lombardes, ainsi que pour le Saint Ambroise de l'église S. Francesco de Vercelli et les Quatre Docteurs (musée de Pavie).

GIRALDI Guglielmo, miniaturiste italien

(Ferrare, documenté de 1445 à 1480).

Actif sous le règne du duc Borso d'Esté à Ferrare, il exécuta v. 1448 les miniatures de tête de l'Aulu-Gelle, conservé à l'Ambrosienne de Milan, et collabora largement à celles des Graduels de la chartreuse de Ferrare (1468). De fortes influences de Piero della Francesca et de Cosme Tura se notent dans ses miniatures de la Bible en 4 volumes, pour la chartreuse également (musée de Ferrare). Vers 1469, il enlumina aussi le Plaute de la B. N. de Madrid. Le Psautier (bibl. de Modène) exécuté pour les ducs d'Este en collaboration avec son neveu Alessandro Leoni (1475) présente des affinités avec Francesco del Cossa et Ercole Roberti. Giraldi fut ensuite appelé à la cour d'Urbino, où il exécuta des miniatures pour Federico da Montefeltro (Tétraévangile, Divine Comédie, Rome, bibl. du Vatican). Par l'élégance et la virtuosité de son style et ses qualités d'imagination, proches de celles des grands peintres ferrarais de son temps, Giraldi compte parmi les plus importants peintres-enlumineurs du Quattrocento.

GIRARDET Karl, peintre suisse

(Le Locle, Suisse, 1813 - Versailles 1871).

Fils aîné de Charles Samuel et frère d'Édouard Henri, Karl Girardet s'installa à Paris en 1822 et travailla dans l'atelier de Léon Cogniet. Il débuta au Salon de 1836 et obtint rapidement des commandes ; pour la ville de Neuchâtel,

il peignit l'Assemblée de protestants surpris par les troupes catholiques (musée de Neuchâtel), qui connut un grand succès au Salon
downloadModeText.vue.download 329 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

328

de 1842. Pour Louis-Philippe, il exécuta de nombreux tableaux officiels dont le Déjeuner offert en 1843 à la reine Victoria en forêt d'Eu (Versailles). Il participa également activement au programme du nouveau Musée historique de Versailles que créa Louis-Philippe en 1837, tout d'abord en assistant son maître L. Cogniet, puis avec son Gaucher de Châtillon défend seul l'entrée d'une rue dans le faubourg de Minieh, 1250 (1844, Versailles) et avec sa série de portraits de notables marocains venus en ambassade, en 1846. Un voyage en Égypte, en 1842, familiarisa l'artiste avec le pays qu'il devait dépeindre. L'artiste rentra en Suisse à la chute de la monarchie de Juillet et s'installa avec son frère Édouard à Brienz, dans le canton de Berne. Là, il se consacra plus spécialement au paysage (musée de Lille ; importante série au musée de Neuchâtel), peignant la campagne suisse ou s'inspirant des croquis qu'il avait rapportés d'Égypte, d'Espagne et d'Italie, et qu'il publia dans des revues telles que le Magasin pittoresque ou le Tour du monde.

GIRODET DE ROUSSY-TRIOSON Anne-Louis, peintre français

(Montargis, Loiret, 1767 - Paris 1824).

Envoyé très tôt à Paris, où de bonnes études classiques révèlent ses dons littéraires et artistiques, il a pour tuteur le docteur Trioson, dont il deviendra le fils adoptif après la mort de son père. Il fut un des meilleurs élèves de l'atelier de David, où il entra en 1785 ; il y prépara le prix de Rome, qu'il obtint en 1789 avec Joseph reconnu par ses frères (Paris, E. N. B. A.). De la même année date une Déposition de croix (Montesquieu-Volvestre, église). Le contact avec la peinture italienne favorisa peut-être l'éveil de sa personnalité, en rupture avec le davidisme ; dès 1791, interprétant le sfumato de Léonard et de Corrège, il faisait de l'étrange Sommeil d'Endymion (Louvre) le premier succès romantique ; temporairement exigeant, il reste classique dans ses compositions historiques, telles qu'Hippocrate refusant les présents d'Artaxerxès (1793, Paris, faculté de médecine), où sa volonté d'exprimer les passions le rapproche plus de

Poussin que de David. Réfugié à Naples en 1793, il exécute quelques paysages néo-classiques (Dijon, musée Magnin), méconnus mais dignes des maîtres du genre. Sur le chemin du retour en France, à Gênes, où la maladie le retient, il peint pour Gros, venu avec l'armée d'Italie, son Autoportrait (1795, Versailles), qu'il échange contre celui de son ami. Bien que de facture essentiellement classique, les portraits de Girodet reflètent les tendances d'une époque de transition et montrent une volonté d'adapter le style à la personnalité du modèle : ils rappellent Greuze (le Docteur Trioson, 1790, musée de Montargis), puis suivent le courant davidien (Belley, 1797, Versailles ; Portrait d'homme, musée de Saint-Omer ; Larrey, 1804, Louvre), avec parfois une marque de fantaisie (Romainville Trioson, 1800, Louvre) ou de romantisme (le célèbre Chateaubriand, 1809, musée de Saint-Malo). L'originalité de l'artiste s'exprime librement dans une interprétation de thèmes littéraires :

Ossian (château de Malmaison, pour lequel il fut commandé en 1800), par sa lumière glauque et son enchevêtrement de formes spectrales, déplut à David, qui, en revanche, apprécia la tragique grandeur du dantesque Déluge (1806, Louvre) et la touchante pureté d'Atala au tombeau (1808, id.), fidèle illustration du roman de Chateaubriand. Avec le même soin que pour Atala et que précédemment pour le satirique portrait de Mademoiselle Lange en Danaé, qui fit scandale au Salon de 1799 (Minneapolis, Inst. of Arts), il peignit la fade beauté de Galatée (1819, château de Dampierre), se souvenant ici des sculptures de Canova.

Ainsi, au moment où allait exploser le romantisme, ses dernières oeuvres accusent une fidélité au classicisme, qu'il n'abandonnera jamais complètement dans les portraits et sujets d'histoire, même lorsqu'il montre la fascination que l'exotisme exerce sur lui (Un Indien, musée de Montargis ; la Révolte du Caire, 1810, Versailles). Son atelier, célèbre sous la Restauration, dispensait d'ailleurs un enseignement de type académique, et l'on put dire que sa mort précipita le déclin de la peinture néo-classique. Le musée Girodet de Montargis conserve plusieurs toiles et dessins de l'artiste.

GIROLAMO DA CARPI, peintre italien

(Ferrare 1501 - id. v. 1556).

Il se forma à Ferrare ; sa présence dans l'atelier de Garofalo, dont il fut l'élève le plus remar-

quable, est attestée en 1520, mais il fut certainement frappé par les expériences plus stimulantes du Ferrarais Dosso Dossi, en particulier dans le paysage.

Il se rendit à Bologne v. 1525. Il fut particulièrement sensible aux maniéristes toscans qui y travaillaient, notamment le peintre et architecte Baldassare Peruzzi ; d'autres sollicitations lui vinrent aussi de Giulio Romano, de Parmesan et de Corrège, mais, quoique réceptif à l'aspect intellectualiste du maniérisme, il se montra plus mesuré et plus attiré par la réalité vivante des sujets représentés.

Si ses tableaux religieux (Apparition de la Vierge à Giulia Muzzarella, Washington, N. G. ; Adoration des mages, Modène, Pin. Estense, et Londres, N. G. ; Mariage mystique de sainte Catherine, Bologne, S. Salvatore) sont d'un éclectisme élégant et raffiné, les portraits qu'il exécuta pendant cette période (Florence, Pitti et Hampton Court) révèlent une veine naturaliste tout à fait exceptionnelle. De retour à Ferrare, où son nom est mentionné dans les comptes des ducs à partir de 1537, il s'intégra au milieu humaniste de la Cour, et ses rapports avec des érudits comme G.-B. Giralaldi Cinzio (dont il mit en scène 2 tragédies) furent déterminants pour la définition de sa personnalité. Après des recherches d'effets monumentaux (la Pentecôte, v. 1537, Rovigo, S. Francesco), un souci croissant d'équilibre classique – renforcé vers la fin de sa carrière par un séjour à Rome (1549-1554) à la suite du cardinal Ippolito d'Este – l'amena à organiser ses compositions avec plus de clarté, à traiter les personnages avec une netteté plastique se rapprochant de la

sculpture, tout en restant fidèle au fini précieux des détails typiquement maniéristes (Fresques allégoriques, Ferrare, palais des Ducs ; tableaux mythologiques pour Ercole II d'Este, Dresde, Gg).

GIROLAMO DA CREMONA

(Girolamo de' Corradi, dit),

peintre et miniaturiste italien

(connu par des documents entre 1451 et 1483). Considéré comme l'un des bons miniaturistes italiens du quattrocento, il participa tout jeune (v. 1460-1462), sur la recommandation de Mantegna, à la décoration du Missel de Barbe de Brandebourg, marquise de Mantoue (Mantoue, cathédrale), succédant à Belbello da Pavia. Il travailla ensuite pour le compte du cardinal Piccolomini à la cathédrale de Sienne (v. 1467-

1473). C'est alors qu'il exécuta, en collaboration avec Liberale da Verona, les miniatures des fameux Codex de la bibl. Piccolomini de Sienne. La critique récente tend à donner dans ces oeuvres la priorité d'invention à Liberale, dont Girolamo aurait subi l'influence et souvent traduit les idées. En tout cas, l'activité des deux artistes, venus du Nord à Sienne, fut importante pour l'école siennoise, révélant les délicatesses et les étrangetés du squarcionisme padouan. On doit à Girolamo l'enluminure d'autres livres (Chiusi, cathédrale ; Florence, Bargello ; Paris, B. N. ; New York, Pierpont Morgan Library) et quelques panneaux, l'Annonciation à la P. N. de Sienne, une Madone aux anges (Pérouse, G. N.), d'un style plus lourd. La plupart des autres tableaux qui lui furent attribués naguère sont aujourd'hui rendus à Liberale da Verona.

GIROLAMO DI BENVENUTO,

peintre italien

(Sienne 1470 - id. 1524).

Élève de son père, Benvenuto di Giovanni, il en reproduit le style archaïque, mais, dans sa recherche d'un mode d'expression plus personnel, sinon plus moderne, il tend à en adoucir les âpretés. Ses 2 grandes Assomptions (1498, musée de Montalcino ; Selva di Santa Fiora, S. Trinità) répètent les formules en vogue de la tradition siennoise (Saint Jérôme, Avignon, Petit-Palais). Girolamo se montre peintre beaucoup plus subtil et narrateur agréable dans les oeuvres de petit format, comme la prédelle (divisée maintenant entre diverses collections, en particulier celles de la Fond. R. Longhi à Florence et de la Fond. Berenson à Settignano) de la Madone des neiges venant de S. Domenico (1508, Sienne, P. R.), le célèbre Portrait de femme, d'une finesse remarquable (Washington, N. G.), ou certains deschi da parto mythologiques (Choix d'Hercule, Venise, Ca' d'Oro : Jugement de Pâris, Louvre).

GIROLAMO DI GIOVANNI, peintre italien

(Camerino, Marches, documenté de 1449 à

1473).

C'est un des peintres qui illustrent le mieux, et au plus haut niveau de qualité, l'assimilation en Italie centrale des nouveautés de la Renaissance, depuis celle de Masaccio jusqu'à celles de Piero della Francesca. Sa première oeuvre connue, la fresque de la Madone à l'Enfant avec

downloadModeText.vue.download 330 sur 964

les saints Antoine de Padoue et Antoine abbé (Camerino, Pin.), de 1449, montre que, non seulement, il connaît déjà l'art de Domenico Veneziano, mais qu'il s'est également familiarisé avec celui de Piero della Francesca.

Inscrit à Padoue en 1450, où il semble bien être l'auteur de la fresque avec Saint Christophe devant le roi (Padoue, Eremitani, détruit), il contribue à la diffusion des nouvelles tendances en Italie septentrionale. Plusieurs oeuvres datées démontrent amplement l'intérêt que portait Girolamo di Giovanni aux recherches perspectives (Madone à l'Enfant avec quatre saints, 1462, Camerino, S. Francesco ; Madone de la miséricorde avec saint Martin et saint Venanzio, 1463, Camerino. Pin. ; Polyptyque de San Pellegrino, 1465, Gualdo Tadino), qui permettent de placer à cette période deux chefs-d'oeuvre : le retable avec l'Annonciation et la Pietà (Camerino, Pin.) et le grand polyptyque, provenant de Gualdo Tadino (Madone, 8 Saints, Crucifixion), de la Brera.

Un polyptyque de 1473 (Monte San Martino, église S. Maria del Pozzo) fait apparaître au contraire d'évidents signes de crise et une régression stylistique dans un retour assez maladroit à l'art (encore lié à Domenico Veneziano) de Giovanni Boccati. On a exagéré l'importance de l'influence présumée de Mantegna sur Girolamo di Giovanni, visible cependant dans la perspective du grand Saint Jean-Baptiste avec un donateur d'Avignon (Petit Palais). Il est probable, en revanche, que les oeuvres de Girolamo di Giovanni jouèrent un rôle déterminant sur l'orientation artistique de Nicola di Maestro Antonio et de Crivelli (à l'époque du polyptyque de Montefiore dell'Aso, 1470-1473).

GIRTIN Thomas, peintre britannique

(Londres 1775 - id. 1802).

Il apprit à peindre avec un certain Fisher, puis, en 1789, avec l'aquarelliste et topographe Edward Dayes. En 1792, Dayes et Girtin travaillaient en étroite collaboration avec James Moore, spécialiste de l'Antiquité, premier protecteur de Girtin. Celui-ci recevait six shillings par jour de Moore et l'accompagna vraisemblablement en Écosse en 1792. Vers 1790, il fit des estampes en couleurs pour John Raphael Smith, et c'est à cette occasion qu'il rencontra Turner. Au début de sa carrière, son style était

très proche de celui de Dayes, mais, en 1794, il commença à acquérir une facture personnelle, comme en témoignent ses dessins : la Cathédrale de Peterborough (1795, Oxford, Ashmolean Museum) et Lichfield West Fronts (id.). Vers 1794, Turner et Girtin travaillaient le soir chez le Dr Monro à copier les dessins inachevés de Cozens. Girtin se décida à visiter en 1796 l'Écosse et le nord de l'Angleterre, où il exécuta des sujets d'architecture (la Cathédrale de Durham, 1799, Manchester University, Whitworth Art Gal.), l'année suivante les régions du Sud-Ouest, enfin en 1798 le nord du pays de Galles. À la fin du XVIIIe s., il peignit un énorme panorama de Londres (Eidometropolis), présenté au public au moment de sa mort. De 1800 à 1802, il résida à Paris, qui lui inspira une série de croquis gravés à l'eau-forte en manière de crayon, publiée après sa mort et peut-

être destinée à l'exécution d'un projet comparable à celui d'Eidometropolis. Il figure sans conteste parmi les plus grands aquarellistes et, s'il n'était pas mort si jeune, il aurait sans doute eu rang parmi les plus grands peintres : « Si Girtin avait vécu, déclarait son ami Turner, je serais mort de faim. » Girtin améliora la technique de l'aquarelle, délaissant le vieux procédé des monochromes colorés pour les tons plus riches de la couleur appliquée directement et l'usage du papier cartouche légèrement grisé ; il mûrit ainsi le style caractéristique de ses dernières années et dans l'Abbaye de Kirkstall, le soir (1800, Londres, V. A. M.), il libère la composition des références à l'Antiquité, l'organise selon les formes naturelles et contrôle de façon magistrale la puissance émotive de la couleur. Il exécuta enfin des paysages purs, représentant surtout les landes et les montagnes. Il peignait hardiment au premier plan une vaste étendue vide conduisant le regard à mi-distance et jusqu'à l'arrière-plan. Son sentiment de l'espace et sa manière d'agencer collines et vallées sont remarquables.

Avant tout, il libéra l'aquarelle de sa dépendance du dessin architectural et topographique, et il lui assigna un rang honorable, permettant à cette technique de soutenir la comparaison avec la peinture à l'huile. Le British Museum conserve plus d'une centaine de ses oeuvres.

GIULIANO DA RIMINI, peintre italien

(documenté dans la région de Rimini de 1307

à 1324).

Grâce à la signature et à la date (1307) que porte le devant d'autel, autrefois à Urbania, avec la

Madone en trône et des saints (Boston, Gardner Museum), on a pu situer Giuliano au début de l'histoire de l'école de Rimini. L'oeuvre permet d'établir également les sources de sa culture, marquée d'un giottisme assez archaïque qui dérive des fresques d'Assise. Il est probable que son activité s'est déroulée parallèlement à celle de Giovanni da Rimini, bien qu'à un niveau plus modeste, comme le démontre également un autre polyptyque qui lui a récemment été attribué (Couronnement de la Vierge, anc. coll. duc de Norfolk), mais qui révèle la connaissance de formules giottesques plus récentes. On sait que Giuliano exécuta un polyptyque, aujourd'hui disparu, signé avec un Petruccio da Rimini (sans doute Pietro da Rimini) et daté de 1324, pour le maître-autel de l'église des Eremitani à Padoue.

GIULIO ROMANO

(dit en fr. Jules Romain, Giulio Pippi, dit),
peintre italien

(Rome ? - Mantoue 1546).

Collaborateur de Raphaël dans les travaux du Vatican, il se dégage bientôt du groupe des « héritiers » du maître et marque, dès 1527, par la véhémence de son inspiration, le caractère du nouveau style romain, désormais libéré de toute influence classique.

Sa carrière peut être divisée en deux phases : participation aux travaux du Vatican jusqu'à la mort de Raphaël (1520), puis, à partir de 1524, nouvelle activité à Mantoue, où il est introduit dès 1524 par Balthazar Castiglione

(auteur du Courtisan, 1528) auprès de Frédéric de Gonzague, qui lui confie l'entreprise d'un vaste ensemble monumental : le palais du Té.

Dès 1515, Giulio fournit certains des dessins préparatoires aux Actes des Apôtres, suite de projets de Raphaël destinés à la tapisserie, et traduit les cartons du maître dans les fresques de l'Incendie du bourg et de la Bataille d'Ostie (1515-1516, Vatican, Chambre de l'Incendie). En même temps, il participe au décor des « Loges », succession de 52 scènes de l'Ancien Testament aux proportions réduites, aux effets contrastés, rythmés par un jeu de motifs stylisés dits « grotesques ». Giulio est en outre responsable d'une grande partie des fresques de l'Histoire de Psyché, à la Loggia de la Farnesina, exécutées sur des projets de Raphaël (1518). Sa participation à plusieurs des oeuvres religieuses tardives du maître, comme la Montée au calvaire (Prado), la Sainte Famille de Fran-

çois Ier (Louvre), la Lapidation de saint Étienne (Gênes, S. Stefano), la Sainte Famille dite « la Perle » (Prado), et à certains portraits (Jeanne d'Aragon, Louvre ; la Fornarina, Rome, Gal. Borghèse) reste encore problématique.

En 1520, le cardinal Giulio de' Medici lui confie ainsi qu'à Giovanni da Udine le décor de la Loggia de la Villa Madama (achevé en 1521). Devenu pape sous le nom de Clément VII, et soucieux de terminer les travaux des Stanze, il le charge des fresques de la salle de Constantin (1523-1525), vastes et tumultueuses compositions aux perspectives parfois insolites, que l'on retrouve dans certains tableaux contemporains : Madone au chat (Naples, Capodimonte) ; Sainte Famille avec des saints (Rome, S. M. dell'Anima).

À Mantoue, au service de Frédéric Gonzague, fils d'Isabelle d'Este, Giulio et ses élèves réalisent au palais du Té un décor complet, envahissant et coloré, recouvrant de stucs et de peintures la totalité des murs et des voûtes. Deux ensembles principaux s'opposent par la diversité de leur parti : la Salle de Psyché (1527-1531), au nord, articulée par un jeu subtil de médaillons et de lunettes aux effets plafonnants ; la Salle des Géants (1532-1534), au sud, enveloppant la pièce d'un vaste tourbillonnement de figures monstrueuses. D'autres salles développent des thèmes cosmiques (Salle des Vents). Le palais du Té, combinant en décor continu les ressources les plus variées de l'illusionnisme théâtral, eut une grande influence sur les ensembles maniéristes plus tardifs, en particulier sur les réalisations de Primatice, présent à Mantoue de 1525-1526 à 1532 et au service de François Ier après cette date.

Les dernières années de l'activité de Giulio Romano sont plutôt consacrées à des travaux d'architecture ; citons cependant la décoration prévue pour le chœur et l'abside de la cathédrale de Vérone (v. 1534, Scènes de la vie de la Vierge, exécutées par F. Torbido), la Nativité (1531, Louvre) peinte pour la chapelle Boschetti à S. Andrea de Mantoue, une série de tableaux mythologiques (Naissance de Jupiter, Londres, N. G. ; Naissance d'Apollon et de Diane, Hampton Court ; l'Allégorie de l'Immortalité, Detroit, Inst. of Arts) peints pour le duc de Mantoue et une suite importante de cartons

de tapisseries réalisés à la demande de François Ier (Histoire de Scipion, 1532-1534, Louvre ; Ermitage).

Giulio a su utiliser ce qu'il avait appris à Rome auprès de Raphaël pour servir aux ambitions de la cour de Mantoue en élaborant une vision unifiée des arts. Une importante rétrospective de son oeuvre a été présentée à Mantoue, palais du Té, dont les fresques ont été restaurées), en 1989.

GIUNTA PISANO, peintre italien

(originaire de Pise, connu de 1229 à 1254).

Son oeuvre subsistante est constituée par trois Crucifix, signés (Assise, S. Maria degli Angeli ; Pise, M. N., provenant de S. Raniero ; Bologne, S. Domenico), dont on a rapproché d'autres peintures en raison de leur similitude de style. Des documents, datés de 1229 à 1254, donnent quelques renseignements sur l'artiste ; le plus intéressant mentionne l'inscription qui apparaissait sur un Crucifix (auj. perdu) peint par Giunta en 1236 pour la basilique inférieure de S. Francesco à Assise sur la commande de frère Elia, général de l'ordre. Des trois Crucifix conservés et non datés, celui de S. Maria degli Angeli est considéré comme le plus ancien, sans doute de la même époque que le Crucifix d'Assise, auj. perdu ; il est suivi par le Crucifix de Pise et, v. 1250, par celui de Bologne. Des rapprochements stylistiques permettent de lui attribuer d'autres Crucifix : celui du musée de San Mateo de Pise (Crucifix portatif peint sur les deux faces) et un petit Crucifix à Venise (coll. Cini). D'autres ajouts sont plus discutés : Histoire de saint François (Pise, église San Francesco, Assise et Rome, Pin. vaticane). Le peintre, dans sa première phase, qui rappelle le style des miniatures des évangélistes arméniens, révèle sa maîtrise des formules byzantines du type le plus composite et néo-classique ; dans le Crucifix bolonais, plus tardif, au contraire, il imprime une profonde flexion à la figure du Christ et la complique de lignes contournées. Conscient de l'aridité expressive du style byzantin tardif, Giunta en force le vocabulaire, désormais épuisé, pour obtenir des effets plus dramatiques. À Pise, il eut pour disciple Ugolino di Tedice. Mais c'est en Émilie et en Ombrie, et sur le Maître de San Francesco en particulier, qu'il exerça sa plus grande influence. Même Cimabue, dans le Crucifix d'Arezzo, prouve qu'il subit l'ascendant du maître pisan.

GIUSTO DE' MENABUOI

(dit Giusto da Padova), peintre italien

(Florence ? - Padoue 1391).

La rareté des documents le concernant et la datation plutôt tardive des oeuvres padouanes fondamentales font de lui une personnalité très discutée ; il eut en tout cas un rôle important d'intermédiaire entre l'art florentin postérieur à Giotto et l'art septentrional de la seconde moitié du siècle.

L'hypothèse d'une formation florentine dans l'entourage giottesque, mais non orthodoxe, de Stefano et de Maso est fondée sur des faits stylistiques et techniques (comme l'abandon de la préparation à la terre verte, ou ver-

daccio, pour obtenir des effets de couleur plus souples et plus lumineux).

Sa première oeuvre certaine est la Vierge en majesté (coll. part. ; volets avec des Saints, Athens, University of Georgia Museum of Arts), datée de 1363 et peinte pour Isotta de Terziago, nom d'origine lombarde suivant R. Longhi. Partant de cette oeuvre, l'historien a attribué à Giusto la fresque du Jugement dernier décorant le chœur de l'abbaye de Vibondone, près de Milan, dont la date devrait se situer vers la moitié du siècle, ou peu après. À son indubitable affinité de style avec les oeuvres padouanes (cependant plus tardives) font contraste une clarté narrative toute nordique et une vivacité chromatique qui ont aussi fait penser à un artiste autochtone, mais influencé toutefois par la culture florentine. Le petit Triptyque (au centre, le Couronnement de la Vierge ; sur les volets, Scènes de la vie de la Vierge) de Londres (N. G.), daté de 1367, affine le style de la Vierge par une présentation iconographique de tradition giottesque, proche d'Agnolo Gaddi.

La décoration à fresque du baptistère de Padoue, chef-d'oeuvre de Giusto, commandée par la protectrice du peintre, Fina Buzzacarina dei Carraresi, qui est ensevelie là, fut achevée en 1376, ou peu après. Tout en se situant parallèlement à l'art septentrional de Tommaso da Modena, d'Altichiero et de l'encore mystérieux Avanzi, Giusto se distingue par une tendance à la pureté formelle abstraite, encore florentine, et une imposante synthèse architectonique de l'ensemble et des détails, que fait ressortir un coloris d'émail presque métaphysique. Ces caractères sont surtout évidents dans la rigoureuse symbolique théologique de la coupole (le Paradis, Scènes de l'Ancien Testament), tandis que la retenue stylistique se détend légèrement

dans les Scènes de la vie du Christ, peintes sur les parois. Les affinités avec la curiosité descriptive, psychologique des artistes nordiques augmentent dans la chapelle Conti (achevée en 1383, comprenant en particulier des Scènes de la vie de saint Jacques et de saint Philippe) au Santo de Padoue, mais donnent lieu à des discordances de style ; tandis que dans sa dernière oeuvre connue, le Couronnement de la Vierge, peint à fresque dans une lunette à l'entrée du cloître du Santo, le ton s'élève et se purifie. Parmi les oeuvres attribuées, et très discutées, citons les deux tableaux illustrant l'Apocalypse de Fürstenau (coll. Erbach).

GLACIS.

Couche de peinture ou de vernis, légère et transparente. Très fluide, le glacis intervient en couches minces et uniformes pour modifier la coloration et l'aspect des fonds sur lesquels il est appliqué. C'est un des procédés d'expression par excellence de la peinture à l'huile.

Dès le XVe s., les peintres (notamment Van Eyck) firent usage de glacis de couleur très claire appliqué sur un fond « a tempera ». La plupart du temps, le diluant employé est un résineux. On peut faire des glacis ton sur ton, mais certains peintres ont exécuté des glacis clairs sur des tons foncés. Par exemple, un bleu de Prusse recouvert d'un glacis de jaune don-

nera un ton vert beaucoup plus nuancé que s'il était obtenu par le mélange des couleurs sur la palette. Les glacis peuvent s'exécuter dans les pâtes en demi-frais ou sur des fonds secs.

GLARNER Fritz, peintre américain

d'origine suisse

(Zurich 1899 - Locarno 1972).

Il fréquenta l'Académie de Naples avant de se rendre, en 1923, à Paris, où il se lia avec les Delaunay, Michel Seuphor et participa au mouvement Abstraction-Création. Il émigra aux États-Unis en 1936. où il rencontra Katherine Dreier, qui, en 1945, devait acheter l'une des premières toiles de sa maturité, Relational Painting (1943, New Haven, Yale University Art Gal., coll. Société anonyme). Glarner fut un familier de Mondrian à New York. Son oeuvre peut d'ailleurs être considéré comme une continuation de celui du créateur du néo-plasticisme, à l'esprit duquel il reste fidèle tout en introduisant des variantes telles que le format rond, le tondo, dont le premier date de 1944, ainsi que le système de composition

toujours fondé sur des lignes obliques et décalées qui créent une impression de dynamisme qu'accroît la liberté de facture du peintre (Tondo no 3, 1945, Zurich, Kunsthaus). Il a aussi beaucoup travaillé le dessin, où se manifeste de façon éclatante sa recherche du dynamisme. Il a exécuté de grandes peintures murales : dans l'immeuble Time-Life de New York (1959-1960), aux Nations unies (1961) et à Albany (1967-1968), ainsi que la salle à manger de l'appartement des Rockefeller à New York, qui est aujourd'hui déposée à Zurich (Stiftung für konkrete und konstruktive Kunst). Il est représenté à New York (M. o. M. A. et Whitney Museum), à Buffalo (Albright-Knox Art Gal.), à Paris (Relational painting, tondo no 32, 1954, M. N. A. M.), au Kunsthaus de Zurich et dans de nombreux musées suisses.

GLEIZES Albert, peintre français

(Paris 1881 - Avignon 1953).

Issu d'une famille d'artistes - il est le fils d'un dessinateur sur étoffes et le neveu du peintre néo-symboliste L. Comerre -, séduit par l'oeuvre de Renan et d'A. Comte, Gleizes participe à la fondation de l'association E. Renan (1905), puis, avec Duhamel et Vildrac, à celle de l'abbaye de Créteil (1906), phalanstère d'intellectuels dont les idées sont exprimées par l'unanimité de J. Romains. Gleizes abandonne alors l'impressionnisme, qu'il pratique depuis 1901, pour un synthétisme (Paysage des Pyrénées, 1908, New York, Guggenheim Museum) bientôt supplanté, sous l'influence du Portrait de Jouve (Paris, M. N. A. M.) de Le Fauconnier et des recherches de Léger, par un cubisme cézannien dont la Femme au phlox (1910, musée de Houston) sera le manifeste à la salle 40 des Indépendants de 1911. L'immense Dépiquage des moissons (New York, Guggenheim Museum), exposé au Salon de la Section d'or de 1912, témoigne, au-delà du langage cubiste, atténué d'ailleurs par un tempérament classique, de l'expression simultanée des éléments dynamiques de la vie moderne. Influencé par Léger (les Footballeurs, 1912-1913) ou

downloadModeText.vue.download 332 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

331

par le cubisme analytique de Picasso (Femmes cousant, 1913, Otterlo, Kröller-Müller), Gleizes est bouleversé dès 1912 par les disques simultanés de Delaunay, et retrouve comme lui des « équivalents plastiques » dans les rythmes

circulaires colorés (Portrait de Florent Schmitt, 1915, Paris, M. N. A. M.). Aux États-Unis de 1915 à 1917, Gleizes traverse une crise mystique et se trouve sollicité entre les recherches de Picabia (Brooklyn Bridge, 1915, New York, Guggenheim Museum) et du Blaue Reiter (La Maison du gouverneur, 1917). Revenu en France, il peint des « tableaux objets » rythmés de grands pans géométriques (Peinture pour une gare, 1920, musée de Grenoble), s'installe en 1923 à Serrières, où il rédige la Peinture et ses lois, puis, imprégné de la mystique des Groupes agricoles et artisanaux de Moly-Sabata, fondés en 1927 à Sablons (Isère), recherche un espace animé de spirales et inspiré des formes celtiques, romanes et orientales (Les Sept Éléments, 1924-1934, Paris, M. N. A. M.). Il évolue à partir de 1935 vers un lyrisme moins compassé, plastiquement résumé par les illustrations des Pensées de Pascal (1948). Auteur avec Metzinger du premier livre sur le cubisme (Du Cubisme, 1912), Gleizes a publié de très nombreuses études sur l'art dans ses rapports avec la religion et la société : Art et religion, Art et production, Art et science (Sablons, Moly-Sabata, 1933). Son principal ouvrage reste la Forme et l'histoire (Paris, 1932), où il affirme la prédominance de l'architecture sur les autres arts : c'est le plus organisé spirituellement et socialement, et il dérive directement du mouvement humain. Gleizes s'était retiré en 1939 à Saint-Rémy-de-Provence. Le musée de Lyon conserve un nombre important de ses oeuvres.

Mme Juliette Roche-Gleizes a légué en 1982 un grand nombre d'oeuvres de Gleizes à la Fondation nationale des arts graphiques et plastiques et créé la Fondation Gleizes afin de favoriser la connaissance et le rayonnement de l'oeuvre du peintre et de recevoir artistes et artisans dans ses maisons de Moly-Sabata et de Méjades. Une exposition consacrée à l'art sacré d'Albert Gleizes a été organisée par le musée des Beaux-Arts de Caen en 1985.

GLEYSRE Marc-Gabriel-Charles,

peintre suisse

(Chevilly, Vaud, 1808 - Paris 1874).

Il s'initie à la peinture dans l'atelier d'Hersent, à Paris, et complète sa formation par un voyage en Italie (1828-1832) et un long séjour en Orient : ses esquisses montrent des compositions très mouvementées aux couleurs saturées (La Reine de Saba, 1839, Lausanne, musée des Beaux-Arts). Le Soir ou les Illusions perdues (Louvre) lui valut un prix au Salon de 1843. En 1838, il s'établit définitivement à Paris. Après

des débuts difficiles, il reçoit une commande du duc de Luynes pour le château de Dam-pierre, puis prend la direction de l'atelier de Delaroche et, professeur tolérant, forme un grand nombre d'artistes comme Gérôme, Émile-François David, Whistler, Renoir, Bazille, Monet et Sisley, les futurs impressionnistes, qui se lient dans son atelier. Outre les toiles d'histoire commandées par la ville de Lausanne (l'Exécu-

tion du major Davel, les Romains passant sous le joug, 1853, musée de Lausanne), la peinture de Gleyre est empreinte de mysticisme et d'éléments mythologiques. Sa technique, d'une perfection cristalline, ne fait qu'ajouter au caractère énigmatique de son romantisme. Bien que célèbre, il mène une vie retirée, repoussant les distinctions officielles comme la Légion d'honneur. À la fin de sa vie, son oeuvre est marquée par la recherche d'une beauté idéale, suave et pénétrante (le Coucher de Sapho, 1867, Lausanne, musée des Beaux-Arts ; le Bain, 1868, Norfolk, Chrysler Museum).

GOBELINS (LES).

Depuis 1662, année où Colbert décida de regrouper en un même lieu les divers ateliers parisiens et ceux de Maincy que Louis XIV venait de confisquer à Fouquet, la manufacture des Gobelins joue un rôle d'une exceptionnelle importance dans l'art décoratif, et son histoire, au XVIIe et au XVIIIe s. particulièrement, est liée à celle de la peinture française.

Colbert plaça la nouvelle manufacture sous l'autorité du premier peintre du roi, Le Brun. Directeur, organisateur, créateur, Le Brun rassembla autour de lui une équipe de peintres spécialisés dans des genres différents – Monoyer, R. A. Houasse, G. Anguier, P. de Sève –, qui transformait ses dessins en cartons destinés aux lissiers. A. F. Van der Meulen fut un de ses principaux collaborateurs, pour les paysages notamment.

La production débuta par la mise sur métier de tentures que Le Brun avait déjà fait tisser à Maincy, mais celui-ci ne tarda pas à fournir des modèles spécialement dessinés pour les Gobelins. Parmi les plus célèbres, il faut citer les Éléments, les Saisons, l'Histoire d'Alexandre, l'Histoire du roi, les Mois ou les Maisons royales. Le Brun fit aussi travailler les lissiers d'après Raphaël et Poussin.

La mort de Colbert (1683) et l'arrivée de Louvois à la surintendance des Bâtiments marquèrent le déclin de la toute-puissance de Le Brun ; bientôt, la manufacture entreprit le

tissage de la Galerie de Saint-Cloud (1686), d'après les peintures de P. Mignard. Bien qu'il n'y ait pas eu alors de grandes créations – sur ordre de Louvois, les plus belles tentures des collections de la Couronne servirent de modèles : Fructus belli, Histoire de Scipion et Mois arabesques d'après Giulio Romano, Chasses de Maximilien d'après B. Van Orley, Mois Lucas d'après Lucas de Leyde –, cette période est importante : plusieurs réalisations font déjà pressentir un art nouveau ; les tableaux d'Éc-kout permirent le tissage des Indes, tenture inhabituelle, par son inspiration exotique, dans la production de l'époque ; chargé de mettre au goût du jour les Triomphes des dieux (1686), tenture tissée à Bruxelles au XVIIe s. d'après Giulio Romano, N. Coypel réintroduisit les éléments ornementaux ; grotesques, arabesques ne tarderont pas à envahir les tapisseries. Une esthétique nouvelle dérivée des recherches de J. Bérain apparaît avec le tissage en 1699 des Portières des dieux d'après C. III Audran. Elle

fut confirmée avec les Douze Mois grotesques (1708).

La grande innovation de la première moitié du XVIIIe s. fut celle des tapisseries à « alentours ». Le procédé fut inauguré avec l'Histoire de Don Quichotte (1717) d'après C.-A. Coypel, mais la suite la plus célèbre demeure la Tenture des dieux (1763) d'après F. Boucher.

Les Gobelins ne perdaient pas pour autant la tradition du tissage des grandes tentures : les unes d'inspiration religieuse ou mythologique, telles que l'Histoire d'Esther (1738), et l'Histoire de Jason (1743) d'après J.-F. de Troy, les autres à thème allégorique ou historique : les Arts (1739) de Restout, l'Histoire de Marc Antoine (1741) de Natoire. Enfin, une Nouvelle Histoire du roi fut entreprise, pour laquelle C. Parrocel fournit les cartons de l'Ambassade turque (1731) et Oudry ceux des Chasses de Louis XV (1736). Surinspecteur aux Gobelins. Oudry surveillait les « ouvrages de la manufacture et exigeait une totale soumission à la peinture », qui obligea les lissiers à employer une gamme de tons fort étendue. Boucher lui succéda ; d'après ses tableaux (Londres, Wallace Coll., la manufacture avait tissé en 1752, pour Mme de Pompadour, le Lever et le Couché du Soleil. S'orientant de plus en plus vers l'imitation de la peinture, les Gobelins réalisèrent des tapisseries-portraits, dont le premier exemple fut le portrait de Louis XV d'après L. M. Van Loo.

Quelques grandes tentures sont encore exécutées ; le Costume turc (1772) d'après A. Van Loo, les Saisons (1773) d'après Callet, ce

tissage témoignant du nouveau goût néo-classique. Dans les dernières années de l'Ancien Régime, les nouvelles tentures relatent des scènes historiques : Histoire d'Henri IV d'après Vincent, Histoire de France d'après Suvée, Vincent, Durameau, Berthélemy.

Après les difficultés de la période révolutionnaire, sous l'Empire, les lissiers des Gobelins reproduisirent « avec une perfection inimitable » des tableaux qui servaient le prestige du nouveau régime : David (Bonaparte traversant les Alpes), Gros (la Peste de Jaffa et Bonaparte distribuant des sabres d'honneur). Le goût pour les portraits tissés se développa encore à l'époque impériale et pendant la Restauration. La tapisserie-tableau triomphait. Des répliques des oeuvres de Raphaël, de L. de Boullogne, de Le Sueur furent mises sur métier. La Bataille de Tolosa, d'H. Vernet, fut tissée à partir de 1818. Dix ans plus tard débuta l'exécution de 13 tableaux de la galerie de Médicis de Rubens. En 1848, des tapisseries furent réalisées d'après les cartons d'Ingres pour les vitraux de la chapelle de Dreux.

Toutefois, des efforts furent tentés au cours du siècle pour rendre à la tapisserie sa vocation d'art décoratif. Ces tentatives apparaissent dès le Grand Décor (commande de Louis-Philippe pour les Tuileries) d'après Alaux et Couder, la tenture des Cinq Sens pour l'Élysée d'après Baudry et Chabal-Dussurgey.

Les premières années de la IIIe République sont marquées par la prise de position très ferme des directeurs de la manufacture des Gobelins (« abandon absolu du modelé [...], création de nouveaux modèles où domine-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

332

rait l'élément décoratif [...], »), qui rappellent les principes du Moyen Âge, grande époque de la tapisserie. Des tentures furent commandées pour des bâtiments officiels, tels l'Opéra (A. Mazerolle), l'Élysée (P. V. Galland), la Bibliothèque nationale (F. Erhmann), les Archives nationales (J.-P. Laurens). À ce dernier artiste sont dus les modèles de l'Histoire de Jeanne d'Arc, initialement commandée à Puvis de Chavannes, qui finalement se refusa. On fera aussi appel à des artistes tels que Gustave Moreau, Lévy-Dhurmer, G. Rochegrosse, Chéret, Boutet de Monvel, Redon. Il faudra cependant attendre pour parler de renaissance

de la tapisserie. Jean Lurçat en fut le principal artisan. Deux cartons, les Illusions d'Icare et Forêts, lui furent commandés pour les Gobelins (tissage 1937-1939). Avec la Terre (1939) de Gromaire, on assista à un retour aux colorants naturels, abandonnés par l'atelier de teinture des Gobelins depuis 1911.

L'élan était donné. À une génération de peintres cartonniers (Saint-Saëns, Picart Le Doux) succéda quelques années plus tard une nouvelle génération d'artistes. Formés à des disciplines aussi diverses que la peinture, la sculpture, la gravure, ils tentèrent de trouver dans la tapisserie, au travers de recherches souvent contradictoires, un nouveau mode d'expression. C'est ainsi que les Gobelins ont notamment tissé Adam, Arp, Beaudin, Calder, Chagall, Sonia Delaunay, Gilioli, Magnelli, Masson, Mathieu, Messagier, Miró, Penalba, Picasso, Poliakoff, Riopelle, Singier, Vasarely, Zao Wou-ki, ainsi que Boeno, Shirley Jaffe, E. Dietman, Louise Bourgeois, Garouste, Kuroda, entre autres.

GOES Hugo Van der, peintre flamand

(Goes en Zélande ? 1435/1445 - Groenendael

1482).

Le 5 mai 1467, il est reçu franc maître à Gand avec le patronage de Joos Van Wassenhove. Son activité, telle qu'elle ressort des documents d'archives jusqu'en 1475, est celle d'un peintre occupé à des besognes variées : en 1468, il travaille aux préparatifs des fêtes du mariage de Charles le Téméraire et de Marguerite d'York à Bruges ; en 1469 et en 1471-1472, aux « joyeuses entrées » du duc à Gand ; en 1473, il décore la chapelle Sainte-Pharahilde pour le service à la mémoire du duc Philippe le Bon. et presque chaque année il reçoit des paiements pour la peinture de divers blasons. En 1474-1475, il assume la charge de doyen de la gilde de Saint-Luc. Vers 1478, tourmenté par un sentiment de culpabilité et d'infériorité, il quitte Gand pour se retirer au couvent de Rouge-Cloître en qualité de novice. Vers 1481, au cours d'un voyage à Cologne, il sombre dans la folie. Le prieur chercha, dit-on, à le soigner en lui faisant entendre de la musique. Il paraît certain que, durant son séjour au couvent, il continua son métier de peintre et reçut alors la visite de nombreux princes et d'artistes attirés par sa célébrité, ce qui pourrait expliquer son influence sur les peintres bruxellois de la fin du XVe s., notamment Colijn de Coter.

On ne connaît rien de certain sur sa for-

mation. Il est appelé en 1480 à Louvain pour

estimer la valeur des panneaux de la Justice d'Othon laissés inachevés par Dirk Bouts à sa mort et exécute un volet figurant des donateurs pour le triptyque de Saint Hippolyte (Bruges, église Saint-Sauveur) du même peintre – ces faits pouvant indiquer une relation étroite entre les deux artistes, telle que celle de maître à élève.

La chronologie de l'oeuvre de Van der Goes n'est pas établie et reste matière à contestation. Quelques peintures de petit format, d'une facture encore hésitante, pourraient constituer son oeuvre de jeunesse, mais certains auteurs préférèrent mettre en doute leur attribution. Dans une Vierge à l'Enfant (Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson), dérivée des modèles de Bouts, un dessin aigu s'attarde sur les nodosités des articulations et sur le dessin des mains, spécialité de l'artiste. La même technique apparaît dans un émouvant petit panneau de la Crucifixion (Venise, musée Correr) et une Lamentation sur le Christ mort (Grenade, Fond. Rodriguez Acosta, legs Gomez Moreno). C'est un style très différent, beaucoup plus évolué, que présente le Retable de Monforte (provenant du couvent de cette ville en Espagne [musées de Berlin]) : l'Adoration des mages est figurée avec une recherche de monumentalité associée à une précision poétique des détails qui trahit son origine, la méditation des grandes oeuvres de Jan Van Eyck. On y décèle également des emprunts à Rogier Van der Weyden (notamment le type de la Vierge), mais le style graphique de ce peintre n'est pas adopté par Van der Goes, qui recherche au contraire une plasticité eyckienne. Selon les auteurs, cette peinture est considérée tantôt comme une oeuvre de jeunesse, tantôt comme une oeuvre de pleine maturité proche dans le temps du retable Portinari, ce qui paraît surprenant, compte tenu de la différence de style qui sépare les deux oeuvres. La célébrité du retable est du moins attestée par la copie libre du Maître de Francfort (musée d'Anvers). Un fragment de volet qui montre un donateur en buste présenté par saint Jean-Baptiste (Baltimore, W. A. G.) est assez proche du tableau de Berlin par sa puissance plastique. Toutefois, une humanité vibrante anime le visage, qui acquiert de ce fait une présence beaucoup plus sensible. Le grand triptyque commandé par le marchand florentin Tomaso Portinari pour l'église S. Egidio de Florence est l'oeuvre capitale de Van der Goes et l'une des plus impressionnantes du siècle. Le panneau central de l'Adoration des bergers témoigne d'une intensité émotionnelle rarement atteinte. Une sorte de cercle de dévotion, de

méditation et de déférence isole l'Enfant Jésus, corps malingre et décharné couché nu sur le sol. La Vierge douloureuse médite sur le destin de l'Enfant, tandis que les bergers font irruption avec un enthousiasme qui contraste avec la gravité des autres assistants. Le coloris, où les tons froids l'emportent, contribue à l'expression de l'émotion. Sur les volets, les donateurs prient agenouillés devant leurs saints patrons dans un paysage hivernal sévère, décrit avec une précision délicate et attentive à la qualité de la lumière. Au revers des volets, une Annonciation en grisaille est empreinte d'un senti-

ment dramatique : l'ange, encore emporté par son vol, fait irruption devant la Vierge recueillie et amorce un salut solennel. Ce sentiment du drame anime la plupart des oeuvres de Van der Goes et atteint à son paroxysme dans les tableaux que l'on s'accorde à dater de ses dernières années. L'Adoration des bergers (musées de Berlin) reprend le thème du retable Portinari dans un rythme plus dense et avec une volonté démonstrative accusée par la présence de deux prophètes ouvrant le rideau sur la scène évangélique. Un petit diptyque du K. M. de Vienne associe le Péché originel et la Déposition de croix. Considéré comme une oeuvre tantôt précoce, tantôt tardive, il est animé de cette même passion inquiète qui non seulement rend dramatique la scène de la Déploration du Christ, mais aussi souligne l'isolement du premier couple au sein d'un paradis exubérant. La petite Vierge à l'Enfant du Städel. Inst. de Francfort, complétée par des volets d'une autre main, est d'un sentiment voisin.

Un groupe de peintures à la détrempe (Pavie, Munich, Tolède) a pu être également attribué à Van der Goes. La plus remarquable composait un diptyque consacré à la Déposition de croix (musées de Berlin et New York, coll. Wildenstein). Les deux volets d'orgue (Jacques III et Marguerite d'Écosse présentés par des saints ; au revers Sir Edward Bonkil adorant la Trinité), peints v. 1478 pour sir Edward Bonkil (Holyrood Palace, en dépôt à Edimbourg, N. G.), ont été achevés par une autre main. C'est peut-être durant son séjour au couvent que Van der Goes peignit la Mort de la Vierge (musée de Bruges), cercle de douleurs formé par les apôtres autour du lit de la Vierge. Les nombreuses copies qui ont été faites d'oeuvres de cet artiste ont sauvé le souvenir de quelques compositions disparues, particulièrement celles de ses débuts.

GOGH → VAN GOGH Vincent

GOLTZIUS Hendrick, peintre

et graveur néerlandais

(Mühlbrecht, près de Venlon, 1558 - Haarlem
1617).

Premier fils de Jan II et frère de Jacob II, Hendrick Goltzius apprend son métier chez le maître graveur Coornhert (1575), puis chez l'éditeur Philipp Galle. En 1577, il s'installe à Haarlem. Jusqu'à son départ en Italie, c'est-à-dire en 1590, ses gravures et ses dessins, d'abord marqués par Van Heemskerck, sont à partir de 1583, et grâce à Van Mander, influencés par le maniérisme forcené de Spranger, et dont il grave même certaines compositions. De cette période, citons les planches de Marcus Curtius (1586), de Mars et Minerve, de Minerve et Mercure (1588) et la très belle série des Prophètes et Sibylles. Ces gravures sont typiquement maniéristes par leur composition recherchée, par leur agitation et par les proportions des figures, allongées avec de petites têtes. En 1587-1588, il exécute une série de 7 gravures retraçant l'histoire de la Création et des dessins à la plume préparant l'illustration des Métamorphoses d'Ovide, ouvrage imprimé en 1590 (musées d'Amiens, downloadModeText.vue.download 334 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

333

de Besançon, de Hambourg) ; c'est l'un des derniers exemples de l'influence de Spranger sur Goltzius.

En 1590, Goltzius part pour l'Italie avec Jan Mathys et passe par Munich ; il visite Bologne, Venise, Florence, où il rencontre Jean de Bologne, dont il fait le portrait, et enfin il arrive à Rome, où il dessine beaucoup, copie également les plus fameux antiques ainsi que le Moïse de Michel-Ange ; il admire les fresques de Raphaël à la Farnesina ; puis il part pour Naples et revient à Rome, où il travaille pour les Jésuites. À la fin de l'année 1591, l'artiste est rentré à Haarlem.

Il grave en 1592 plusieurs séries, dont les Neuf Muses, les Sept Vertus, et, en 1593-1594, la série de la Vie de la Vierge, dite « chef-d'œuvre de Goltzius », influencée par Raphaël, Parmesan et Bassano. En effet, les leçons italiennes ont été déterminantes pour l'art de Goltzius : depuis son retour, il réagit contre Spranger et pratique une sorte de maniérisme

apaisé, se combinant avec un savant éclectisme aux tendances classicisantes (Raphaël, mais aussi, par un curieux retour aux sources, Dürer et Lucas de Leyde, qu'il pastiche ouvertement). Plusieurs larges dessins de paysages attestent une influence de Titien et de Campagnola ainsi que celle de Muziano (un bel exemple au musée d'Orléans). En 1596, Goltzius exécute une série de dessins représentant les Dieux (Rijksmuseum, cabinet des Estampes) ; il grave aussi plusieurs Passions : 1596, 1598 (dédiée au cardinal Federico Borromeo). Son oeuvre de graveur lui vaudra une réputation immense et durable, et il reste à juste titre l'un des graveurs les plus connus du XVIIe siècle. Mais il est aussi l'un des meilleurs dessinateurs qui soient (Sine Serere et Baccho, friget Venus, Ermitage). En 1600, son art prend une nouvelle orientation ; en effet, il se consacre à la peinture. De 1607 date Suzanne et les vieillards (musée de Douai), d'une remarquable précision réaliste dans le rendu des détails et qui constitue une heureuse transcription d'un métier de graveur en peinture (pourtant, il avait déjà réalisé en 1585 un Portrait de Willen Blaeu). Par la suite s'exerce une influence déterminante de Rubens, dont le meilleur exemple est Vénus et Adonis de 1614 (Munich, Alte Pin.), où la vivacité du coloris, encore maniériste, s'allie à l'opulence des corps et à la richesse de la nature en gardant aussi toutefois une caractéristique fermeté de graveur presque crispante à force de froideur et d'insistance. En 1616, Goltzius peint un sensuel Loth et ses filles (Rijksmuseum) et Jupiter et Antiope (Louvre), tableau délicat, où la pose du corps d'Antiope rappelle celle de la Nuit de Michel-Ange. Parallèlement à l'influence de Rubens, on trouve de nombreuses références à l'art de Titien ou, plus généralement, à l'art vénitien dans des oeuvres comme Danaé recevant la pluie d'or, dès 1603 (Los Angeles, County Museum) puis comme Adam et Ève (Ermitage), le Christ couronné d'épines (musée d'Utrecht), Saint Sébastien (1615, musée de Münster). Quant à la Vieille et le jeune homme du musée de Douai, oeuvre datée de 1614, elle atteste une très intéressante tendance à

la peinture de genre, qui triomphera sous les générations suivantes, mais avec un réalisme impitoyable qui reste bien dans la note du maniérisme inhérent à Goltzius.

GONÇALVES Nuno, peintre portugais

(actif dans la seconde moitié du XVIe s.).

La documentation connue au sujet de ce maître commence en 1450, lors de sa nomina-

tion comme peintre du roi Alphonse V, pour se terminer en 1492, date à laquelle on peut présumer qu'il était déjà mort. Nuno Gonçalves peignit en 1470 le retable de la chapelle du palais royal de Sintra, malheureusement disparu. Grâce à la citation de l'artiste portugais Francisco Holanda, auteur des célèbres Dialogues avec Michel-Ange (1548), on sait qu'il peignit également le grand Retable de saint Vincent pour la cathédrale de Lisbonne, démonté et remplacé à la fin du XVIIe siècle. Ce magnifique ensemble de 6 peintures sur bois est actuellement conservé à Lisbonne (M. A. A.). À ce noyau principal viennent s'ajouter, au même musée, par affinités de style et de technique, une demi-douzaine de peintures sur bois, dont les plus intéressantes sont deux panneaux (l'un d'eux est un fragment) représentant, grandeur nature, deux phases du martyre de saint Vincent et un retable avec deux Saints franciscains, surmonté d'une Adoration des mages.

La réputation croissante du vieux maître portugais est issue de cet ensemble exceptionnel de peintures, où ce qui l'emporte est non pas la composition, mais la qualité de son extraordinaire dessin synthétique et la pénétration psychologique des portraits. Le Polyptyque de saint Vincent nous présente une lointaine et pourtant vivante assemblée, composée de dizaines de personnages d'âges et de conditions sociales les plus variées – princes, prêtres, moines, chevaliers – unies par la même concentration autour d'une énigmatique figure sanctifiée et dont les portraits sont exécutés avec une incomparable économie de moyens. La technique de Nuno Gonçalves, caractérisée parfois par l'emploi, surprenant et moderne, de la matière en pleine pâte, sans les apprêts épais et les recettes précieuses des maîtres flamands, par une application originale d'ombres violacées et par un traitement remarquable des blancs, est parfaitement adaptée à l'expression directe du document humain, saisi dans sa profonde et dramatique vérité intérieure.

Son sens de la couleur, à la fois brillante et « harmonique », suggère la leçon flamande, qui était alors assimilée par toutes les écoles de la péninsule Ibérique.

Il est difficile d'expliquer sa formation artistique, étant donné que l'on sait très peu de chose sur les ateliers portugais contemporains. L'apprentissage avec Van Eyck, qui se trouvait au Portugal en 1428-1429, est une hypothèse exclue pour des raisons d'ordre chronologique et stylistique. On admet, d'autre

part, que Nuno Gonçalves se rendit en France en 1476, attaché à la suite d'Alphonse V, lors de la visite que ce dernier rendit au roi Louis XI. Mais un tel voyage, où le peintre

aurait rencontré Jean Fouquet, n'est pas documenté et serait une justification trop tardive de son art. On suggère également une relation possible entre la peinture de Gonçalves et celle de l'école d'Avignon, qui serait toutefois le fait d'une évolution commune et spontanée des écoles régionales, éloignées des grands centres créateurs. Au demeurant, le problème de sa formation initiale demeure énigmatique.

GONTCHAROVA Natalia Serguéievna,

peintre russe

(Nagaiévo 1881 - Paris 1962).

Après des études de sculpture à l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou, où elle est entrée en 1898 et où elle a travaillé dans l'atelier de sculpture de Paul Troubetskoï, Gontcharova se consacre à la peinture. Elle se lie avec Larionov, qu'elle ne quittera plus jusqu'à sa mort. Elle forme avec lui le couple phare de l'avant-garde russe, à l'initiative de tous les mouvements (Valet de carreau, Queue de l'Âne). Après avoir subi l'influence du fauvisme, elle opère un retour à l'art populaire, à l'icône et réalise des oeuvres néo-primitivistes (Bûcherons, v. 1911 Paris, M. N. A. M.). En 1912-1913, elle travaille en étroite collaboration avec les poètes futuristes Kroutchorykh et Khlebnikov (Jeu en enfer, Monde à rebours), et participe à la naissance du rayonnisme dont elle signe le manifeste en 1913 (Forêt constructive rayonniste, Stuttgart, Staatsgalerie). Elle se rend à Paris en 1914 avec Larionov, expose avec lui chez Paul Guillaume et, à la demande de Diaghilev, s'emploie aux décors de ballet, sans pourtant abandonner la peinture de chevalet. Elle dessine en 1914 les décors et les costumes du Coq d'or de Rimski-Korsakov. En 1915, les deux artistes quittent la Russie à l'invitation de Diaghilev ; ils s'installeront définitivement à Paris en 1917. En 1916, à la suite d'un voyage en Espagne, elle crée ses hiératiques Espagnoles qui expriment son désir de retour à un folklore national. En 1922, elle réalise les décors et costumes du Mariage d'Aurore, en 1923 le rideau, les décors et les costumes des Noces de Stravinski et d'Une nuit sur le mont Chauve de Moussorgski, en 1926 ceux de l'Oiseau de feu de Stravinski, repris à Londres. En 1932, elle fournit les décors et les costumes de l'opéra-ballet de Michel Benoît On ne s'avise jamais de tout et ceux de la Foire de Sorotchintsys (Mous-

sorgski), montée à Buenos Aires. Elle dessine des robes pour la maison Myrbor à Paris tout en préparant une nouvelle version du Coq d'or, présenté à Londres en 1937 par le colonel de Basil, auquel elle donnera l'année suivante les décors et les costumes de Cendrillon et Bogatyri. Expositions, décors de théâtre, livrets de ballet constituent alors son activité. Elle participe avec Larionov à l'exposition du rayonnisme en 1948 organisée par Michel Seuphor et, en 1954, à l'« exposition Diaghilev » à Londres. Le lancement des Sputnik lui inspire des « compositions cosmiques » et elle prolonge les idées rayonnistes dans ses « bouquets de lumière ». Le M. N. A. M. de Paris possède une très im-

downloadModeText.vue.download 335 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

334

portante collection d'oeuvres de Gontcharova qui a donné lieu à une exposition en 1995.

GONZÁLEZ VELÁZQUEZ Antonio,

peintre espagnol

(Madrid 1723 - id. 1794).

Formé dans l'atelier paternel, il obtient en 1746 de la Junte préparatoire de l'Académie royale de San Fernando une bourse pour Rome ; il y travaille cinq ans dans l'atelier de Corrado Giaquinto (fresque de la voûte de Santa Trinità degli Spagnoli, via Condotti, 1748). Il y réalise les cartons pour le décor de la voûte de la Sainte-Chapelle du Pilar de Saragosse (cartons au Museo Diocesano de la Seo, Saragosse et coll. part., Barcelone) qu'il peint à fresque en 1753. Après ce grand succès, il rejoint à Madrid son maître Giaquinto, devient peintre de la Cour en 1755 et continue ses brillants décors (Salesas Reales, Encarnación (1761). Avec Bayeu, il collabore auprès de Mengs et de Tiepolo au décor du palais royal (Christophe Colomb reçu à Barcelone par les Rois Catholiques, esquisse à Quimper). Il participe aussi, avec un tableau d'autel, au chantier de San Francisco el Grande. Directeur de peinture à l'Académie, protégé par Charles III, il devait faire partie de l'équipe formée par Anton Raphael Mengs pour doter la manufacture royale de tapisseries d'un nouveau répertoire de scènes populaires : il ne peignit pas moins de 23 cartons entre 1776 et 1780.

GORIN Jean, peintre français

(Saint-Émilien-de-Blain, Loire-Atlantique, 1899 - Niort 1981).

Après ses études à l'école des beaux-arts de Nantes, ses lectures et les échanges de correspondance qu'elles ont suscités lui ont permis, alors qu'il réside et travaille dans un bourg breton isolé, d'évoluer vers l'abstraction : en 1923, il lit Du Cubisme de Gleizes et de Metzinger ; en 1925, la revue l'Esprit nouveau ; en 1926, la revue Vouloir, de Lille, qui lui fait découvrir la peinture de Mondrian et le constructivisme russe, qu'il est un des rares peintres français à avoir bien connu. Il expose en 1928 ses premières oeuvres néo-plastiques à Lille avec le groupe S. T. U. C. A. puis en 1930 avec le groupe Cercle et carré à Paris. À cette date, il réalise son premier relief, ses premières constructions « en plans montés », qui sont la recherche du passage de la peinture à l'architecture, et transforme son atelier en un décor néo-plastique total (Construction plastique architecturale no 29, 1934, musée de Grenoble). Dès lors, son oeuvre empruntera trois formes d'expression : le relief, la construction spatiale (deux d'entre elles, monumentales, sont réalisées en Bourgogne, à Genlis, et sur le campus universitaire de Dijon) et la recherche architecturale, qui feront de lui un « peintre architecte ». Il a participé à plusieurs des manifestations qui ont diffusé les idées relevant de l'esthétique constructiviste : Abstraction-Création (Paris, 1931) ; Konstruktivisten (Bâle, 1937) ; Abstracte Kunst (Amsterdam, 1938) ; Réalités nouvelles (Paris, 1939). En 1951, il est l'un des initiateurs du groupe Espace. En 1965, le musée de Nantes lui a consacré une

rétrospective, suivie, en 1967, par le Stedelijk Museum d'Amsterdam puis, en 1969, par le C. N. A. C. Ses oeuvres sont conservées dans les musées de Nantes, au M. N. A. M. de Paris, au musée de Grenoble et dans de nombreux musées européens et américains. En 1989, 46 huiles sur toile, carton ou bois et quelque 250 dessins sont entrés par donation dans les collections du musée de Grenoble qui en a fait le sujet d'une exposition en 1998.

GORKY Arshile (AdoianVosdanik, dit),

peintre américain d'origine arménienne

(Khorkom, Arménie, 1904 - New York 1948).

Il échappe au génocide arménien et émigré aux États-Unis en 1920. Il s'installe v. 1925 à New York, étudie, puis enseigne à la Grand Central School of Art II se lie d'amitié avec Stuart Davis et, en 1929. avec Willem De Koo-

ning. Son oeuvre est alors fortement influencé par Cézanne (Autoportrait à l'âge de 9 ans, v. 1927, coll. part.) puis surtout par Picasso, en particulier par les intérieurs d'ateliers des années 1927-1928 ; il reste cependant d'une facture plus lâche et plus dynamique que les contours durs et linéaires de son modèle à cette époque : l'Artiste et sa mère (1926-1936, New York, Whitney Museum). Des allusions de formes organiques ou anatomiques, cultivant une savante ambiguïté, s'y mêlent de plus en plus volontiers, particulièrement à la fin des années trente : Jardin à Sochi (1941, New York, M. o. M. A.). En 1942, la rencontre de Matta et deux ans plus tard celle d'André Breton et des surréalistes ont un impact décisif sur son évolution. Les techniques de l'automatisme, l'exemple de Matta et, plus encore, celui de Miró, dont il reprend les figures biomorphiques, lui permettent de trouver sa voie. C'est alors à propos de ses images allusives nées de l'inconscient comme des archétypes ou des symboles primitifs aux implications sexuelles plus ou moins évidentes que Breton prononcera le mot hybrides. Combinant la figuration et l'automatisme gestuel, Gorky peut être considéré à la fois comme un exemple ultime du surréalisme – il est le dernier à être accepté comme membre du groupe – et le premier représentant de l'expressionnisme abstrait (Le Foie et la crête du coq, 1944, Buffalo, Albright-Knox Art Gal. ; l'Eau du moulin fleuri, 1944, New York, M. o. M. A.). Au lieu d'une peinture grasse, il use alors de lavis aux tonalités pâles, traversés par une calligraphie fluente évoquant une vie organique secrète. Dans les dernières oeuvres, les formes se font plus dures, menaçantes, acérées ou dilacérées : Agony (1947, New York, M. o. M. A.). Ce climat dramatique correspond à une série de malheurs qui s'abattent sur lui : un incendie de son atelier détruit 27 toiles en 1946 et, l'année suivante, il tombe gravement malade. Il choisit alors de se suicider en 1948. Ses oeuvres sur papier (1929-1947) ont été présentées à Marseille (Vieille Charité) en 1991 et la N. G. de Washington a présenté une exposition Gorky en 1994. Une rétrospective a ensuite été montée (Lisbonne,

Fond. Gulbenkian) en 1996 et à Fort Worth, (M. o. M. A.) la même année.

GOSSAERT Jan (dit Mabuse),

peintre des Pays-Bas

(Maubeuge v. 1478 - Middelburg ? 1532).

On ignore où il fit son apprentissage mais il pourrait avoir été formé à Malines. En 1503,

1505 et 1507, il est inscrit comme maître à la gilde d'Anvers. En 1508-1509, Gossaert voyage à Rome en compagnie de Philippe de Bourgogne, bâtard de Philippe le Bon : plusieurs dessins (Berlin, Leyde, Venise) témoignent du regard qu'il porte dès cette date sur la sculpture antique. L'année suivante, l'artiste se fixe à Middelburg, travaillant pour le château de Soubourg, en Zélande, qui appartenait à ce prélat. De cette période datent un diptyque avec la Vierge et l'Enfant et Antonio Siciliano présenté par saint Antoine (Rome, Gal. Doria-Pamphili), le Triptyque Malvagna (au centre : la Vierge et l'Enfant avec des anges musiciens, Palerme, G. N.) et aussi l'Adoration des mages (Londres, N. G.). On a supposé son intervention dans trois des miniatures du bréviaire Grimani (Venise, Bibl. Marciana), la Trinité, la Pentecôte et la Dispute de sainte Catherine d'Alexandrie, cette dernière portant l'inscription GOSART. Toutes sortes d'influences apparaissent dans ces oeuvres, qui témoignent d'emprunts à l'art du XVe s., à Van Eyck, à Dürer, aux peintres italiens ; dans Saint Luc peignant la Vierge (1515, musée de Prague), architecture classique et ornements gothiques se mêlent. En 1516, Gossaert participe aux travaux de décorations du cortège funèbre de Ferdinand le Catholique et, en 1517, il exécute à Malines le Portrait de Jean Carondelet priant la Vierge (diptyque, Louvre) et celui de plusieurs gentilshommes. À cette date, il réside à Wiljklez-Duurstede, sur le Rhin, où s'est fixé Philippe de Bourgogne, devenu évêque d'Utrecht en 1517, et où il travaille jusqu'à la mort de son protecteur, en 1524. Ses tendances humanistes s'accroissent sous l'influence de ce mécène et de sa cour et il introduit dans la peinture septentrionale, comme le soulignait dès 1567 L. Guicciardini, les sujets mythologiques et avec eux la nudité héroïque : Neptune et Amphitrite (1516, musées de Berlin), Hercule et Déjanire (1517, Birmingham, Barber Inst. of Arts), la Métamorphose d'Hermaphrodite et de la nymphe Salmacis (1520, Rotterdam, B. V. B.), Vénus et l'Amour (Bruxelles, M. R. B. A.) sont des compositions qui appartiennent nettement à la Renaissance. Des tableaux religieux datés entre 1517 et 1524, seuls deux vraiment importants subsistent ; la Vierge avec saint Luc (Vienne, K. M.) et le retable commandé par le banquier Pedro de Salamanca pour sa chapelle dans l'église des Augustins à Bruges (1521).

De retour à Middelburg (1525), l'artiste entre au service d'Adolphe de Bourgogne, marquis de Veere, seigneur de Zélande, chez qui il vit désormais. En relation avec Christian II de Danemark, il peint les Trois Enfants de Christian II (Hampton Court) et dessine entre 1526

et 1528 un projet pour la tombe d'Isabelle d'Au-
triche, épouse du monarque. De ces dernières
années datent encore de nombreuses Vierge à
downloadModeText.vue.download 336 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

335

l'Enfant (Metropolitan Museum ; Prado ; Mau-
ritshuis ; Bruxelles, M. R. B. A.), Danaé (1527,
Munich, Alte Pin.), l'un de ses chefs-d'oeuvre,
un Christ de douleur (id., auj. perdu), oeuvres
d'exécution très soignée, comme le sont les
portraits (Portraits d'hommes : musée de Kas-
sel ; Londres, N. G. ; Manchester, New Hamp.,
Currier Art Gal. ; Washington, N. G. of Art ;
musées de Berlin ; Portrait d'un couple âgé,
Londres, N. G.).

Gossaert a occupé une place très impor-
tante dans l'art des Pays-Bas, où, au début du
XVI^e s., il a introduit l'esprit et les formes de
la Renaissance italienne. Il reste cependant
un peintre de transition influencé toujours
par la tradition nordique ; même si dans ses
dessins, par exemple, il s'efforce de traiter les
thèmes et d'employer, les formes de la Renais-
sance italienne, son graphisme très nerveux et
minutieux demeure dans le ton du maniérisme
gothique septentrional et subit l'influence
décisive de Dürer. Il faut attendre son élève
Lambert Lombard pour voir chez un artiste
du Nord s'établir la conviction absolue de la
primauté de la Renaissance.

Le catalogue de Gossaert, très important,
comprend plus de 80 tableaux et une impor-
tante série de dessins, conservés dans des
collections publiques ou privées d'Anvers, de
Berlin, de Birmingham, de Bruxelles, de Cam-
bridge (Mass.), de Detroit, de Hambourg, de
Houston, de La Haye, de Lisbonne, de Londres,
de Madrid, de New York, de Nuremberg, de
Toledo, de Washington.

GOTHIQUE INTERNATIONAL.

Vaste mouvement pictural qui se manifesta
entre 1380 et 1450 environ dans toute l'Europe,
présentant dans chacun des pays touchés des
caractères stylistiques suffisamment sem-
blables pour atteindre à une exceptionnelle
unité de langage artistique.

À la fin du XIX^e s., Louis Courajod avançait
la thèse d'une « gothicité universelle » avec
laquelle se serait achevée la peinture médié-
vale ; il n'individualisait pas exactement le phé-

nomène, qui, pour quelques décennies encore, resta privé d'une identification précise, en dépit de quelques contributions importantes, comme celles d'A. Schlösser (1895) et de P. Toesca (1912). L'expression « Gothique international » apparaît plus appropriée que d'autres dénominations (« art courtois », « art cosmopolite », « Weicher Sol » [style doux]) parce qu'elle indique mieux ce qui fut la caractéristique particulière du mouvement : non seulement sa diffusion à l'échelle européenne, mais le fait qu'il fut le résultat homogène d'échanges innombrables et ininterrompus, d'un courant d'idées communes sur la peinture, d'influences réciproques, à ce point qu'aujourd'hui encore il est impossible d'établir avec certitude le lieu d'origine de certaines oeuvres. Ce « dialogue artistique » ouvert par-delà les frontières est le fruit d'une situation culturelle et sociale commune aux différents pays européens de l'époque. Les grandes structures et les institutions médiévales connaissent alors une situation de crise et de déclin, que l'historien Huizinga a définie comme l'« automne du Moyen

Âge ». Dans cette atmosphère de décadence s'accroît cependant le luxe des grandes cours européennes (Dijon, Prague, Milan, Paris) et des milieux aristocratiques qui en dépendent, au sein desquels se développe un mécénat insatiable. Le cérémonial « courtois » qui préside à chaque manifestation de la vie publique et privée, l'atmosphère d'évasion spirituelle qui en dérive se reflètent dans la profusion décorative de la peinture, dans les sentiments sophistiqués et alanguis, dans l'absence presque totale du réel, réduisant la peinture à une très élégante organisation de rythmes linéaires purs et de brillantes couleurs. Mais, en même temps, il entre dans le Gothique international un souci infini du détail descriptif, qui s'exerce à la fois sur l'atmosphère, les costumes et les types humains. Ce réalisme brillant et superficiel reflète toutefois la réalité dynamique de la vie urbaine et de l'économie, dont la bourgeoisie est l'élément principal. Vers la fin du XIVe s., la bourgeoisie assume en effet un rôle économique et culturel grandissant, se mêlant davantage à l'ambiance des cours, au sein desquelles elle se livre à un mécénat compétitif. À cette époque, les amateurs préfèrent les oeuvres de petites dimensions (diptyques, petits retables portatifs, miniatures, tapisseries), au même titre que de luxueux objets personnels et tous facilement transportables. Ce fait favorise la circulation et les échanges des oeuvres d'art et contribue fortement à la diffusion d'un style commun. Ce fut la miniature qui eut la préférence des collectionneurs de l'époque et par suite devint le véhicule le plus courant de cette

circulation. D'ailleurs, la peinture sur panneau, qui connut relativement une moindre faveur en cette période, lui fut tributaire dans une certaine mesure.

AVIGNON. Il n'est pas aisé de retrouver les origines du Gothique international, compte tenu de la simultanéité des expériences effectuées dans les différents pays et de la réciprocité ininterrompue des influences. Il est cependant certain que des faits antérieurs à tout le mouvement ont pu se produire en Avignon, devenu siège papal après le schisme d'Occident et où Simone Martini et Matteo Giovannetti laissèrent avant 1350 quelques très importants chefs-d'oeuvre. C'est en Avignon, dans un climat de haute culture internationale, que différentes traditions artistiques entrèrent en contact, bénéficiant réciproquement d'un échange fécond d'expériences.

PRAGUE. L'écho de ce brillant moment avignonnais peut être perçu fort tôt en Bohême dans les miniatures du Liber Viaticus, peint pour Johann von Neumarkt, chancelier de Charles IV, alors en rapport étroit avec Avignon, et dans le groupe de miniatures peintes entre 1387 et 1402 pour Wenceslas IV, bibliophile passionné, et parmi lesquelles se trouvait la Bible de Wenceslas (Vienne, B. N.). Sous le règne de Wenceslas, Prague, devenue un haut lieu de rencontre des différentes cultures européennes, est en particulier fort sensible à l'influence artistique italienne. C'est en Bohême que se manifestent les plus précoces expériences picturales du Gothique international, les fresques du château de Karlštejn, où Maître

Théodoric peint en 1367 une série de Portraits fortement éloquents et dans lesquels il use d'un clair-obscur aux effets tragiques et lourds. Animées par un profond sentiment religieux et marquées par une atmosphère immatérielle obtenue par le jeu de la lumière et des couleurs, les scènes de la Passion du Maître de Tréboň (v. 1380, musée de Prague) sont le chef-d'oeuvre de cette brève prééminence bohémienne.

LOMBARDIE. Vers 1380 également, en Lombardie, Gian Galeazzo Visconti fait commencer la décoration d'une importante série de manuscrits destinés à la bibliothèque du château de Pavie : livres d'heures, classiques latins, romans de chevalerie français, Tacuina sanitatis (sortes d'encyclopédies botaniques et zoologiques comportant en outre des recettes médicales et la nomenclature des travaux agricoles). Ces miniatures révèlent une observation aiguë de la réalité quotidienne, du paysage, du monde animal et du monde végétal

ainsi qu'une nouvelle technique, à la fois savante et spontanée, un emploi délicat du clair-obscur. Parmi les miniaturistes qui exécutèrent ces travaux émerge la personnalité de Giovannino de' Grassi, qui enlumina notamment un Livre d'heures pour Gian Galeazzo Visconti (1395, Milan, bibl. Visconti) et laissa un carnet de dessins (Bergame, Accad. Carrara), études d'animaux domestiques et exotiques extrêmement pénétrantes et d'une haute qualité technique, probablement destinées à servir de modèles pour ses miniatures.

Michelino da Besozzo, actif de 1388 à 1430 env., de culture internationale et doté d'une rare subtilité poétique, est le plus important représentant de la miniature lombarde. Son talent se réalisa pleinement dans la représentation toute mondaine de scènes religieuses comme dans l'Éloge funèbre de Gian Galeazzo Visconti (1402, Paris, B. N.) et dans l'extraordinaire Livre d'heures (Genève, bibl. Bodmer), tandis qu'une touche d'humour léger se perçoit dans ses panneaux, le Mariage mystique de sainte Catherine (Sienne, P. N.) et le Mariage de la Vierge (Metropolitan Museum). Les rapports étroits que Gian Galeazzo entretenait avec la France facilitaient la connaissance de l'art français en Italie (on est renseigné sur la présence à Milan de Jean d'Arbois, peintre de Philippe le Hardi, et de Jacques Coene, le maître possible des Heures de Boucicaut), en même temps qu'ils favorisaient la pénétration en France des manuscrits lombards qui se trouvent cités dans les inventaires du duc de Berry sous le nom d'« ouvrage de Lombardie ».

DOMAINE FRANCO-FLAMAND. Les modes de la miniature lombarde et surtout l'observation aiguë de la nature deviennent alors des composantes importantes de l'ornementation de la miniature franco-flamande du début du XVe siècle. Dans les dernières décennies du XIVe s., la présence de peintres flamands est déjà attestée près les cours de Charles IV à Paris, des ducs de Berry et de Bourgogne, du duc Louis d'Orléans. Entre 1375 et 1381, Jean Bondol de Bruges prépare à Paris les dessins pour la tapisserie de l'Apocalypse (Angers, musée des Tapisseries). Vers 1375, Jean de Beaulieu, avec ses aides, peint 24 panneaux pour la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

336

chartreuse de Champmol, dont il reste 2 exemplaires (Louvre et musée de Cleveland). Jean

Malouel, en 1396, travaille au service de Philippe le Hardi ; Melchior Broederlam, en 1395, peint 2 volets avec la Présentation au Temple et la Fuite en Égypte (musée de Dijon) pour un retable de Champmol. Ces peintres d'origine flamande affinèrent sans doute leur réalisme « bourgeois » au contact du goût aristocratique et des manières courtoises des peintres français d'alors, dont on ignore presque tout, les archives ayant été détruites, à l'exception de quelques noms, comme celui d'un Jean d'Orléans, qui fut au service du duc de Berry.

Une oeuvre importante, le Parement de Narbonne (v. 1375, Louvre), permet cependant d'avoir une idée du goût français de l'époque, exclusivement fondé sur un jeu linéaire infiniment raffiné. Au début du XVe s., Paris commence à assumer un grand rôle historique au sein du gothique international, mandant près les cours françaises de nombreux miniaturistes. Les artistes, venant principalement des régions de la Gueldre, de la Meuse et du bas Rhin, joignent leurs expériences et les implantent sur l'ancienne tradition de la miniature française, représentée par le Maître anonyme de la Bible de Jean de Cys (1355, Paris, B. N.) et par celui des Heures de Guillaume de Machaut (1370, id.). Un groupe de miniaturistes surtout mosans qui se réunit dans un atelier de Paris est connu sous le nom d'« atelier du Maître de 1402 ». Un autre atelier important réunissait 3 grands miniaturistes connus sous le nom de leur plus fameux manuscrit : le Maître des Heures du maréchal de Boucicaut (il s'agit sans doute de Jacques Coene ; Paris, musée Jacquemart-André), l'énigmatique et très vif Maître des Heures de Bedford (British Library) et le Maître des Heures de Rohan (Paris, B. N.), émotif et passionné, peut-être d'origine catalane, passé en 1416 au service d'Isabelle d'Aragon. À Paris travaillaient également des Italiens, tel Zebo da Firenze, et des miniaturistes lombards au service de Christine de Pisan, femme de lettres d'origine italienne. Il faut noter, pour son exceptionnelle richesse, la collection réunie par l'infatigable collectionneur Jean de Berry et qui comprend en particulier le Psautier d'André Beauneveu, de Valenciennes (v. 1380, id.), les Très Belles Heures de Notre-Dame, dont les feuillets furent répartis entre la B. N. de Paris, le Museo Civico et la bibl. universitaire de Turin (ces derniers, très importants, furent malheureusement détruits dans un incendie), les Très Belles Heures (Bruxelles, Bibl. royale), sans doute du grand miniaturiste Jacquemart de Hesdin. Après la mort de ce dernier (1409), Jean de Berry fait appel aux neveux de Malouel, Pol et Jean de Limbourg, qui s'adjoignent ensuite leur troisième frère, Herman.

On doit aux frères Limbourg le chef-d'oeuvre absolu de la miniature gothique internationale, et sans doute de tous les temps, les Très Riches Heures (Chantilly, musée Condé), exécutées entre 1411 et 1416 env. et dans lesquelles le meilleur des traditions mosane, française et italienne se trouve génialement fondu.

ANGLETERRE. La miniature franco-flamande brille bientôt hors de France ; son

rayonnement stimule partout la tradition locale et la porte à un raffinement aristocratique de la ligne et des couleurs. En Angleterre, par exemple, le célèbre Diptyque Wilton (v. 1395, Londres, N. G.) est de nette dérivation française avec des inflexions italianisantes.

RHIN. Proches de la Bourgogne et des Pays-Bas, les pays rhénans sont plus sensibles aux influences françaises. L'activité picturale de ces régions est surtout religieuse et est féconde en retables d'autel de toutes dimensions. Le goût le plus occidental s'épanouit à Cologne, ville où s'exalte alors le mysticisme de Eckart, de Tauler, de Suso. L'oeuvre du Maître de la Véronique de Munich reflète parfaitement cette double tendance : l'élégance mondaine du costume se mêle aux accents mystiques, comme dans la petite Crucifixion (Cologne, W. R. M.), foisonnante de personnages et éclatante de couleurs. À Cologne fleurissait encore le Weicher Stil allemand, fait de flou linéaire et de candeur religieuse presque enfantine, qui triomphe dans le thème fréquemment repris du Jardin du Paradis et dont l'exemple le plus fameux se trouve au Städel. Inst. de Frankfurt. Une veine d'un réalisme sentimental aigu se décèle dans l'oeuvre la plus importante de Conrad de Soest, la Crucifixion de Niederwaldungen (1404). La peinture allemande atteint son niveau le plus haut avec le style raffiné de Maître Francke, empreint d'une intense émotion religieuse. Cet artiste travailla dans la région de Hambourg et de Lübeck ; la Kunsthalle de Hambourg conserve son oeuvre la plus notable, peinte en 1424, l'Autel de saint Thomas.

ITALIE. En Italie, c'est surtout à Vérone que l'on retrouve, dans les rythmes linéaires très délicats de Stefano da Verona, la tradition la meilleure laissée par Michelino da Besozzo. Les oeuvres qui subsistent de Stefano sont rares, mais elles dénotent un goût poétique exquis, comme dans la Madone au buisson de roses (Vérone, Castel Vecchio) et l'Adoration des mages (1435, Brera). L'art de Pisanello est issu de celui de Stefano. Par son importante et diverse activité, qui se prolongea jusqu'à la moitié du siècle et au cours de laquelle il exé-

cuta des fresques, des panneaux, des dessins et des médailles, Pisanello révéla une imagination pénétrante, soutenue par un linéarisme brillant et ferme, encore tout imprégné de fabuleux et de goût médiéval.

Une place à part revient à Gentile da Fabriano par la complexité et la qualité élevée de son style ainsi que par sa culture aux multiples aspects. Originaire des Marches et formé dans son pays, il est actif avant la fin du XIV^e s., enrichissant ses connaissances par des voyages en Lombardie probablement, puis par un long séjour à Venise et à Brescia. C'est à Florence qu'il peint ses oeuvres les plus accomplies et les plus fameuses : l'Adoration des mages (1423, Offices) et le Polyptyque Quaratesi (1425), réparti aujourd'hui entre les coll. royales britanniques, les Offices, le Vatican et la N. G. de Washington.

Le gothique international réunit encore en Italie de nombreuses autres personnalités et se différencie suivant les régions. Dans le Piémont, qui, par son importance historique

et sa position géographique, est ouvert aux influences transalpines, travaille dans la première moitié du XV^e s. un grand peintre, Jacopo ; dans son cycle de fresques de l'abbaye de Ranverso, près de Turin, se mêlent des tons d'un réel raffinement et d'un réalisme cru poussé jusqu'au grotesque. À Bologne, Giovanni da Modena, héritier de la grande tradition bolonaise du trecento, peint à fresque, v. 1410, dans l'église S. Petronio, Histoire des Rois mages avec une verve très vive et des observations profondément réalistes, qui rendent parfaitement l'atmosphère des milieux marchands et bourgeois locaux. À Urbino, les frères Salimbeni da Sanseverino peignent à fresque les Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste dans l'oratoire S. Giovanni, avec un style qui rappelle celui des tapisseries françaises et qui dénote un goût populaire et aristocratique en même temps que fantasque dans le choix des couleurs et dans les costumes.

En Toscane, dans le climat siennois, le gothique international se prolonge jusque vers la moitié du XV^e siècle. Sassetta a des trouvailles merveilleuses, voisines de celles des Limbourg, dans le Retable de la Madone des neiges (1430-1433, Offices, donation Contini Bonacossi) et dans la prédelle du Retable des Linaiuoli (1423, Sienne, P. N.), tandis que Giovanni di Paolo exprime sa personnalité visionnaire et éprise de fantastique dans des rythmes linéaires effrénés.

À Florence, Lorenzo Monaco est le repré-

sentant le plus important du style. Ses oeuvres (Adoration des mages, Offices) révèlent une expression d'un intense mysticisme, traduite par une tension linéaire soutenue, un chromatisme changeant et l'emploi fantastique de la lumière. À la même époque, et toujours à Florence, se développa un important artisanat artistique : coffres de mariage (cassoni), prédelles, deschi da parto, dans lesquels les thèmes de la mythologie classique sont souvent adaptés au genre courtois.

ESPAGNE. La vivacité des échanges internationaux est illustrée par les ressemblances qui lient le style du Florentin Starnina (qui fit un séjour en Espagne) et celui de l'Espagnol Miguel Alcañiz, ressemblances si fortes que certaines oeuvres de ce dernier furent longtemps attribuées au Maître du Bambino Vispo, aujourd'hui généralement identifié avec Starnina. Le style d'Alcañiz, marqué par une grande vivacité d'expression, représente le produit parfait issu des échanges internationaux dont Valence fut le centre. Venu d'Allemagne, Marzal de Saxe s'était installé à Valence en 1393 et était à l'origine d'une école très active, dont feront partie certaines personnalités marquantes, comme Pedro Nicolau et Gonzalo Perez. L'école de Valence a des caractères très différents de ceux de l'école de Barcelone, florissante dans les trente premières années du XVe s. et dont l'animateur, Luis Borrassà, tient un atelier composé de nombreux élèves. Douze retables, documentés de 1402 à 1424, provenant de cet atelier ont été conservés ; d'autres ont été attribués directement à Borrassà, tel le fameux Retable de sainte Claire (musée de Vich). Les oeuvres de cet artiste témoignent d'une forte personnalité qui renouvelle, sans

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

337

les renier, les traditions fortement italianisantes de l'école barcelonaise, auxquelles s'unissent les influences d'outre-Alpes. La dernière personnalité du centre de Barcelone est Bernardo Martorell, qui, à l'influence de Borrassà, unit un fort goût nordique et les premiers signes d'un nouveau sens « moderne » de la forme et de l'unité de la lumière. En plus de différents polyptyques, on lui attribue les célèbres Scènes de la vie de saint Georges, réparties entre le Louvre et l'Art Inst. de Chicago.

Le gothique international se prolongea longtemps à cause de son caractère « déca-

dent » et il côtoya au nord et au sud des Alpes le cours nouveau pris par la peinture en Europe. C'est ainsi qu'il s'implanta directement dans les régions des Pays-Bas, sans solution de continuité, dans le renouveau opéré par Van Eyck, qui avait lui-même débuté comme miniaturiste (il collabora aux Très Belles Heures de la bibl. de Turin, auj. perdues) aux côtés d'artistes enlumineurs franco-flamands. En Italie, les manifestations du gothique international survécurent longtemps au sein même de la Renaissance toscane, engendrée par Masaccio avant 1428.

GOTTlieb Adolph, peintre américain

(New York 1903 - id. 1974).

Après des études à l'Art Students League de New York sous la direction de John Sloan et de Robert Henri, il se rend à Paris, où il fréquente l'académie de la Grande-Chaumière. De retour aux États-Unis, Gottlieb, comme beaucoup de peintres américains, participe au Federal Art Project, organisation gouvernementale qui, de 1933 à 1943, donne aux artistes un emploi régulier en leur faisant exécuter des peintures murales dans des édifices publics. Ayant quitté cette fonction en 1937 et après une retraite d'un an, il réalise la série des « pictographes », sorte d'écriture hiéroglyphique proche de Torres-Garcia, où les tableaux sont constitués de motifs symboliques, dérivés de formes naturelles et humaines et enfermés dans des compartiments. Pour lui, comme pour la plupart des expressionnistes abstraits de sa génération, il s'agit de traduire de manière universelle et en reprenant l'héritage surréaliste des états d'inconscient collectif, des mythes éternels et durables, et de privilégier le contenu sur la forme (Le Retour du voyageur, 1946, New York, M. o. M. A.). Peu à peu, tout en laissant la prédominance à la couleur, intense ou subtile, Gottlieb abandonne en 1951 les « pictographes » pour élaborer un langage simplifié, réduit à l'essentiel. Ces « paysages imaginaires » sont d'amples compositions rythmées par l'horizon, qui délimite deux zones antinomiques, symbolisant, l'une, le repos de l'univers céleste et l'autre, le chaos des forces terrestres (Sons gelés numéro I, 1951, New York, Whitney Museum). À partir de 1957, il agrandit le format, il réduit encore plus le nombre d'éléments de ses paysages et la couleur devient plus intense (Thrust, 1959, Metropolitan Museum).

Gottlieb est représenté dans un très grand nombre de musées américains. En 1968, une grande exposition rétrospective de son oeuvre

a eu lieu conjointement au Whitney Museum

et au Guggenheim Museum de New York.

GOUACHE.

Procédé de peinture à la détrempe dans lequel les couleurs, d'abord broyées à l'eau, sont ensuite mêlées à de la gomme, à la différence de la peinture dite « de détrempe », pour laquelle on utilise de la colle.

La technique de la gouache diffère de celle de l'aquarelle en ce que les couleurs sont moins transparentes et restent opaques en séchant. On peut donc superposer des couleurs comme dans la technique de la peinture à l'huile.

GOURMONT Jean I de, peintre

et graveur français

(Carquebut, Manche, v. 1483 - Lyon v. 1551 ?).

Issu d'une importante famille de graveurs, imprimeurs et libraires actifs pendant tout le XVI^e s., Jean I de Gourmont, personnalité artistique la plus intéressante de la famille, eut une carrière encore mal connue. Il aurait travaillé à Paris avec ses frères, les imprimeurs Gilles et Robert, de 1508 à 1520. Sa présence à Lyon est attestée de 1522 à 1528, mais il y resta probablement bien plus longtemps, du moins si les gravures qu'on lui attribue sont bien de lui. Il s'agit de gravures exécutées au burin, minutieusement travaillées, représentant des sujets divers, mais toujours dans un riche décor architectural. Ces feuilles étant les plus belles de ce style particulier à Lyon, Jean I de Gourmont fait figure de chef d'école.

On attribue également à l'artiste, par analogie stylistique, quelques dessins et un tableau, l'Adoration des bergers (Louvre), qui provient de la chapelle du château d'Écouen.

GOVAERTS Abraham, peintre flamand

(Anvers 1589 - id. 1626).

Paysagiste, franc maître à Anvers en 1607, il imita d'abord Gillis III Van Coninxloo, puis Bruegel de Velours (Paysage boisé avec quatre Éléments, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum). Ambrosius et Frans II Francken, Hans Jordaens, Hendrick de Clerck ornèrent souvent de figures mythologiques ou religieuses ses paysages boisés dont certains, achevés à sa mort, furent terminés par Jasper Van der Lanen. Govaerts fut le maître de Frans Snyders. Il est représenté dans les musées d'Anvers, de Bruxelles, de La Haye, de Bordeaux, de

Douai.

GOYA Y LUCIENTES Francisco de,

peintre espagnol

(Fuendetodos, Aragon, 1746 - Bordeaux 1828).

LES DÉBUTS. Il était le fils d'un maître doreur, José Goya, et de Gracia Lucientes. À treize ans, il entra dans l'atelier de José Luzan, artiste formé en Italie et y resta 4 ans. En 1763, il partit pour Madrid, où il échoua au concours de l'Académie San Fernando, qu'il représenta sans succès en 1766. Il fit le traditionnel voyage à Rome, où il participa au concours organisé par l'Académie de Parme en 1771. Son tableau de concours, Annibal passant les Alpes, a été retrouvé tout récemment. De retour à Sara-

gosse, en octobre 1771, Goya reçut alors sa première commande de fresques : la décoration d'un plafond à la basilique du Pilar à Saragosse, qui représente l'Adoration du nom de Dieu. L'oeuvre atteste la fidélité de l'artiste aux schémas de la décoration baroque et aux exemples laissés par Corrado Giaquinto. Il peignit (1772-1774) pour la chartreuse d'Aula Dei plusieurs grandes compositions qui témoignent de sa formation baroque.

MADRID. En 1773, Goya tente de nouveau sa chance à Madrid, où il s'établit, et il épouse Josefa Bayeu, dont les trois frères étaient peintres, notamment Francisco, son aîné de plusieurs années, de qui il s'est dit parfois l'élève. À partir de 1774, il exécute pour la Real Fábrica de Tapices plusieurs séries de cartons de tapisseries (43 conservés au Prado), qui furent tissées pour les palais royaux.

LES CARTONS DE TAPISSERIES ET LES PREMIERS PORTRAITS. Cette collaboration, qui dura presque vingt ans, illustre en ses différentes séries (1774-1775, 1776-1780, 1786-1788, 1791-1792) l'évolution de l'artiste. Les cartons des deux premières séries sont consacrés à des scènes populaires, de chasse, de pêche (le Goûter, 1776 ; l'Ombrelle, 1778). L'évolution du style se signale par l'importance plus grande accordée aux figures, détachées sur des paysages clairs et estompés. En décembre 1778, l'artiste envoie à son ami Martín Zapater les gravures à l'eau-forte d'après les tableaux de Velázquez appartenant aux collections royales, travail qui lui permit de se familiariser avec les oeuvres du maître.

En 1780, Goya est reçu à l'Académie de San Fernando avec le Christ en croix (Prado),

mais il repart pour Saragosse, où il est chargé de peindre une coupole à la basilique du Pilar, représentant la Vierge reine des martyrs. L'année suivante, il reçoit la commande d'un autel pour l'église S. Francisco el Grande à Madrid. Il entre alors en relation avec de puissants personnages, qui vont devenir ses protecteurs et dont il brosse les portraits (le Comte de Floridablanca, 1783, Madrid, Banco Urquijo ; l'Infant don Luis et sa famille, 1784, Fond. Magnani-Rocca, Corte di Mamiano ; l'Architecte Ventura Rodríguez, 1784, Stockholm, Nm. ; à partir de 1785, Portrait de la duchesse d'Osuna, Majorque, Fond. March).

LE PEINTRE DU ROI. Nommé peintre du roi en juillet 1786, Goya commence la série des portraits des directeurs de la banque de San Carlos (Madrid, Banque d'Espagne) dont le portrait du comte d'Altamira, et il exécute celui de la Marquise de Pontejos (Washington, N. G.). Il devient alors le peintre à la mode de la société de Madrid, et ses lettres à Zapater attestent son aisance matérielle ; cet optimisme se retrouve dans la troisième série (1786-1788) de ses cartons de tapisseries, les Quatre saisons, le Maçon ivre et les Pauvres à la fontaine (Prado). En 1787, pour les appartements de la duchesse d'Osuna, à l'Alamada près de Madrid, il réalise une suite de 7 Scènes champêtres dont les relations sont nettes avec les cartons de tapisseries de la même période. Goya n'abandonna pas pour autant la peinture

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

338

religieuse ; il travailla pour les églises de Valdemoro, Santa Ana de Valladolid (ces peintures sont exécutées en 1783-1789), la cathédrale de Tolède (l'Arrestation du Christ, 1798). Avant cette période, il s'intéressait au paysage (la Prairie de San Isidro, 1788, Prado), esquisse pour un carton de tapisserie non exécuté. La même année, on décèle dans son oeuvre une première manifestation du fantastique dans la Vie de San Francisco de Borja, à la cathédrale de Valence (les esquisses, plus libres, dans la coll. du marquis de Santa Cruz à Madrid). En 1789, Goya est nommé « pintor de Cámara » du nouveau roi Charles IV, dont il fait, ainsi que de la reine Marie-Louise, un grand nombre d'effigies officielles (les plus importantes au Prado et au Palais royal de Madrid). Posent pour lui, au cours des mêmes années, la comtesse del Carpio, Marquise de la Solana (Louvre), l'actrice Maria Rosario Fernandez, dite « la Tirana »

(Majorque, 1794, coll. March), l'historien Ceán Bermúdez (Madrid, coll. du marquis de Perinat), le collectionneur Sebastián Martínez (Metropolitan Museum). Maître incontesté du portrait espagnol, Goya se distingue alors par la richesse de sa palette, où dominent les gris et les tons mêlés de vert.

LA CRISE DE 1792 ET SES SUITES. À la fin de 1792, de passage à Cadix, l'artiste tombe gravement malade pendant plusieurs mois, mais envoie en janvier 1794, au secrétaire de l'Académie, 12 peintures sur fer-blanc, parmi lesquelles 8 scènes de tauromachie (coll. part.), Comédiens ambulants (Prado), le Préau des fous (Dallas, Southern Methodist University, Meadows Museum). On a cru longtemps qu'il s'agissait des célèbres tableaux de l'Acad. San Fernando (l'Enterrement de la sardine, la Procession des flagellants notamment), auj. datés beaucoup plus tardivement, après 1808. La crise de 1792, qui le rendit sourd, transforma sa manière de vivre et contribua à faire du peintre qui avait déjà produit des chefs-d'oeuvre, un artiste d'une originalité puissante. Dans une lettre qui peut être datée de 1794, Goya faisait savoir à Zapater qu'il allait peindre le portrait de la Duchesse d'Albe, qui était venue à son atelier (Madrid, coll. des ducs d'Albe). Il rejoignit la duchesse à Sanlúcar de Barrameda à la mort du marquis de Villafranca, son mari, en 1796, et dessina pendant ce séjour andalou de nombreuses scènes prises sur le vif, ainsi que d'autres plus évocatrices ou imaginaires et dont quelques-unes reflètent une grande intimité. Il exécuta le portrait de la Duchesse en mantille (New York, Hispanic Society) avec deux anneaux où on lit « Goya Alba » et où la duchesse, debout, désigne sur le sable l'inscription « solo Goya » 1797. Le peintre resta longtemps obsédé par l'image de la duchesse, qui revient constamment dans ses dessins et ses gravures jusqu'en 1800. À la mort de son beau-frère, Francisco Bayeu, il fut nommé directeur de l'Académie de peinture (1795), poste que sa mauvaise santé l'obligea à abandonner deux ans plus tard. De 1795 à 1798, Goya peignit plusieurs oeuvres religieuses, notamment à Cadix, ainsi que les portraits des ministres Jovellanos (Prado), Saavedra (Londres, Courtauld Inst.), Iriarte (musée de Strasbourg)

et Melendez Valdes (Barnard Castle, Bowes Museum). En 1798, les ducs d'Osuna lui commandèrent une série de petits tableaux, parmi lesquels plusieurs sur le thème de la sorcellerie. Il peignit la même année le portrait du Général Urrutia (Prado) et celui de l'ambassadeur de France Ferdinand Guillemardet (Louvre).

SAN ANTONIO. À la même époque (printemps de 1798), Goya exécuta d'un seul jet la décoration de l'ermitage San Antonio de la Florida sur les bords du Manzanares. Elle reste une de ses oeuvres maîtresses ; sur la coupole est représenté le miracle de la résurrection d'un mort par saint Antoine, entouré d'une foule bigarrée.

LES « CAPRICES ». L'année suivante, l'artiste mit en vente la suite la plus connue de ses gravures, les Caprices. Elle comprend 80 planches gravées à l'eau-forte, dont les fonds et les ombres sont enrichis de lavis à l'aquatinte, et Goya s'est souvent inspiré de dessins exécutés à Sanlúcar. Le recueil vise l'humanité en général, ses folies et sa stupidité, et constitue une étonnante satire des faiblesses de la condition humaine peint en 1788.

L'APOGÉE DU PORTRAITISTE. Goya exécute durant la même période le portrait de l'écrivain Moratín (1798, Madrid, Acad. S. Fernando), les deux portraits de la Reine Marie-Louise, en noir avec une mantille et à cheval (Prado), ainsi que le Portrait équestre du roi (id.). Cette exceptionnelle fécondité ne tarit pas les années suivantes. On sait aujourd'hui qu'il a peint avant 1799 la Maja nue pour Godoy et, un peu plus tard, la Maja vêtue (Prado). En octobre 1799, Goya est nommé premier peintre du roi. En 1800, il brosse le magnifique portrait de la jeune et frêle Comtesse de Chinchón (Madrid, coll. du duc de Sueca), habillée de blanc et assise sur un fauteuil. En juin, il commence le grand tableau de la Famille de Charles IV (Prado). Les personnages sont debout dans une salle du palais comme s'ils regardaient quelqu'un poser pour le peintre, à gauche dans la pénombre, près du tableau auquel il travaille, disposition qui rappelle celle des Ménines de Velázquez. La composition est celle d'une frise avec plusieurs groupes de personnages autour de la reine Marie-Louise. De 1800 à 1808, année de la guerre, le talent de Goya portraitiste connaît son apogée : le Prince de la Paix (1801, Madrid, Acad. S. Fernando), le Duc et la Duchesse de Fernán Núñez (1803, Madrid, coll. du duc de Fernán Núñez), le Marquis de San Adrián (1804, musée de Pampelune), Doña Isabel de Lobo de Porcel (1805, Londres, N. G.), Don Pantaleón Pérez de Nenin (Madrid, Banco Exterior), Ferdinand VII à cheval (1808, Madrid, Acad. S. Fernando), commandé juste avant le début du soulèvement de l'Espagne contre les armées napoléoniennes.

En 1806, un fait divers donne à Goya l'occasion de manifester son intérêt pour le réalisme populaire : la capture du bandit Maragato

par le moine Zaldivia. En 6 petits panneaux (Chicago, Art Inst.), cet événement, qui défraya

alors la chronique, est restitué avec vigueur suivant une succession de scènes aisément lisibles.

LA GUERRE DE LIBÉRATION. La rébellion contre l'occupation française, conséquence de la dissolution de l'Ancien Régime et de la ruine politique et économique de l'Espagne, bouleverse Goya. Tout porte à croire qu'il faisait partie des Espagnols souhaitant pour leur pays des réformes en profondeur. Mais la brutalité de la soldatesque napoléonienne et les cruautés de la guerre aliénèrent tout attachement aux nouveaux représentants politiques. Pris entre deux positions qu'il détestait pour des raisons différentes, Goya passe les années troubles de la guerre dans une situation ambiguë mais on sait aujourd'hui qu'il n'a pas été afrancesado.

Son intérêt se tourne de nouveau vers la gravure. À partir de 1810, il travaille à la suite des Désastres de la guerre, violente accusation contre le comportement des troupes françaises, et, en 1814, il exécute 2 grands tableaux, *le Dos* et *le Tres de Mayo* (Prado). Sa palette change alors de ton, les bruns et les noirs y prennent une place plus importante, comme en témoignent les portraits du Général Guey, du ministre Romero, du chanoine Juan Antonio Llorente (musée de São Paulo), de son ami Silvela (Prado). Sont encore plus éloquentes les quelques peintures que Goya conserva chez lui : *le Colosse* (Prado), *le Lazarillo de Tormes* (coll. part), *les Forgerons* (New York, Frick Coll.), *les Majas au balcon*, *les Jeunes et les Vieilles* (musée de Lille). Entre 1808 et 1810 ont dû être exécutées plusieurs natures mortes (l'inventaire de 1812 en mentionne 12), dont la saisissante *Nature morte à la tête de mouton* du Louvre.

APRÈS LA RESTAURATION (1814-1824). En mars 1814, le roi Ferdinand VII rentre à Madrid. Goya est lavé de tout soupçon de collaboration et reprend son activité de peintre officiel. Dans ses portraits royaux (Prado) ainsi que dans d'autres brossés juste après la Restauration (*le Duc de San Carlos*, musée de Saragosse ; *Ignacio Olmuryan*, Kansas City, Nelson Atkins Museum), à la gamme dominante des tons sombres s'ajoutent de violentes taches de couleur, rouges, jaunes et bleues. À soixante-neuf ans, Goya peint un *Autoportrait* (Madrid, Acad. S. Fernando et Prado) et, la même année (1815), l'immense toile de la *Junte des Philippines* présidée par le roi (musée de Castres). L'idée originelle est empruntée à Velázquez, mais la réalisation est absolument

personnelle et l'ambiance sombre du vaste salon a été fidèlement rendue.

SUITES GRAPHIQUES ET PEINTURES

NOIRES. En 1816, Goya met en vente les 33 gravures de la Tauromachie, La série est l'illustration de l'histoire des courses de taureaux. Il peint encore des portraits : celui de Mariano, son petit-fils (Madrid, marquis de Lario), celui du Duc d'Osuna, fils de ses protecteurs (musée de Bayonne) et celui de la Duchesse d'Abrantès, sa soeur (coll. part.), ainsi qu'une grande oeuvre religieuse qui fut très discutée, Santa Justa y Rufina (1817, cathédrale de Séville, esquisse au Prado). À soixante-treize ans, Goya apprend la lithographie, technique alors toute nouvelle (la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

339

Vieille filant est datée de 1819). À la fin du mois d'août, la plus importante peinture religieuse de Goya, la Dernière Communion de saint Joseph de Calasanz, était déjà placée à l'autel de l'église San Anton des pères Escolapios à Madrid ; dans cette oeuvre émouvante, rien de conventionnel n'apparaît et tout dans l'atmosphère sombre est dominé par l'expression de foi du saint mourant. De nouveau gravement malade, Goya peint un autoportrait avec son médecin Arrieta le soignant (Minneapolis, Inst. of Arts) ainsi que d'autres portraits d'amis. Pendant sa convalescence, comme il l'avait fait autrefois, il grave à l'eau-forte, dont il enrichit la technique par des procédés complexes, l'extraordinaire série des Disparates, ou Proverbes, dans laquelle son imagination traduit les visions les plus mystérieuses et sa fantaisie se donne libre cours. Si leur exceptionnelle beauté frappe toujours, le sens de la plupart des planches nous échappe et leur réalisation est liée à la décoration de sa maison (1820-1822). Goya avait acheté en 1819 une propriété sur les bords du Manzanares (maison du Sourd), aux environs de Madrid, et il en décora deux pièces, le salon et la salle à manger. Ce sont les 14 peintures dites « noires » (Prado), exécutées à l'huile sur les murs. Elles représentent un monde clos, où la hideur sous toutes ses formes se trouve exprimée, et marqué par le mythe de Saturne, symbole de mort et de destruction. Sa compagne Leocadia Weiss, représentée à l'entrée et habillée de noir, est accoudée à une sorte de tertre que domine la balustrade d'un tombeau (la radiographie a révélé en fait que c'était un rebord de cheminée). Les scènes les plus surprenantes, et dont l'interprétation est

malaisée, sont le Duel à coups de gourdin, le Chien enseveli dont la tête seule émerge au ras d'un paysage désert, Deux Jeunes Femmes se moquant d'un homme. L'ensemble est peint avec hardiesse et avec une liberté technique totale, marquée par l'emploi constant du couteau à palette, qui étale les taches, restituant cet univers halluciné où se déchainent la laideur, l'horreur et l'avilissement.

LES DERNIÈRES ANNÉES À BORDEAUX.

En 1823, un revirement de la politique espagnole fit que Ferdinand VII, qui avait accepté la Constitution de 1820, rétablit le pouvoir royal, soutenu par l'expédition du duc d'Angoulême. Les libéraux furent persécutés ; Goya se réfugia chez un de ses amis, le prêtre don José de Duaso, dont il fit le portrait (musée de Séville), puis il quitta l'Espagne. Il fut rejoint par dona Leocadia Weiss, cousine de sa femme et avec qui il vivait, et dont le fils, un libéral exalté, tombait sous le coup de la répression. Selon les documents, Goya avait demandé le 2 mai 1824 un congé, qui lui fut accordé, pour prendre les eaux de Plombières ; il passa à Bordeaux un court moment et alla ensuite deux mois (juin-juill. de 1824) à Paris. Là, il exécuta les portraits de ses amis Ferrer, oeuvres sombres dépouillées de tout artifice (coll. part.), et une course de taureaux aux couleurs contrastées (Los Angeles, J. P. Getty Museum). De retour à Bordeaux, hormis des voyages à Madrid, c'est dans cette cité qu'il demeura jusqu'à sa mort. Exilé par sa volonté, il demanda d'abord que l'on pro-

longeât son autorisation d'absence (1825), puis que lui-même fût mis à la retraite. La Cour lui accorda une pension de retraite équivalente à son traitement de peintre, 50 000 réaux par an.

Les ultimes portraits des amis de Goya datent de la période de Bordeaux : Fernández Moratín (musée de Bilbao), Galos (Merion, Penn., Barnes Foundation), Juan de Muguiro (Prado), José Pío de Molina (Winterthur, coll. Oskar Reinhart). Il exécute une série de lithographies qui forment une suite célèbre connue sous le nom de Taureaux de Bordeaux. Il faut signaler également les miniatures sur ivoire, dont Goya parlait dans une de ses lettres à Ferrer et dont 23 ont pu être identifiées sur une quarantaine (Homme cherchant des puces, coll. part. ; Maja et Célestine, id.). Mais la Laitière de Bordeaux (Prado) est le tableau le plus illustre de ces dernières années ; elle représente, au terme d'une longue suite d'études de jeunes femmes du peuple, l'aspect le plus gracieux et le plus délicat de l'art de Goya ainsi que l'aboutissement de sa technique.

Goya est représenté dans les grands musées du monde entier, mais la majeure partie de son oeuvre est conservée à Madrid, dans des collections privées et publiques, au Prado particulièrement. En France, le Louvre et les musées d'Agen, de Bayonne, de Besançon, de Castres, de Lille, de Strasbourg possèdent de ses oeuvres.

LES DESSINS DE GOYA. Les dessins de Goya, env. un millier, principalement exécutés à partir de 1796, comprennent 2 catégories, 8 albums désignés de A à H et les dessins préparatoires pour les peintures, peu nombreux, et surtout pour les 4 grandes suites gravées. Les techniques utilisées, à la fois au trait et au lavis, sont l'encre de Chine, la sépia, la pierre noire et le crayon lithographique (albums de Bordeaux, G et H), la sanguine. Les dessins sont généralement accompagnés de légendes de la main de Goya et donnent une juste idée de la diversité de son génie, reflet de sa vie intime (album A, de Sanlúcar) et surtout de ses nombreuses observations sur la vie du peuple espagnol, ses joies, ses ridicules, ses distractions, ses malheurs dans les périodes de crise où la carrière de l'artiste s'est développée. Ils sont dispersés dans le monde entier ; le Prado conserve dans sa presque totalité l'album C. Quelques très belles feuilles ont été détruites à Berlin en 1945 (Homme tirant sur une corde).

GOYEN Jan Josephs Van,

peintre néerlandais

(Leyde 1596 - La Haye 1656).

Il s'initia de bonne heure à la peinture chez Coenraad Adriaens Schilperoort, Isaak Van Swanenburgh et Jan Arentsz de Man. Il travailla ensuite deux ans dans l'atelier d'un certain Willem Gerrits à Hoorn. De Van Swanenburgh nous connaissons des tableaux historiques qui n'ont rien de commun avec l'oeuvre de son élève ; les autres maîtres avaient, à leur époque, une certaine renommée de paysagistes, mais, comme leur oeuvre a disparu, il est impossible de savoir à quel point les traditions de l'école de Leyde ont influencé Van Goyen. Par contre, nous savons qu'il se rendit un an en France

en 1615. Après son retour à Leyde, il travailla une année encore dans l'atelier d'Esaias Van de Velde à Haarlem, et cet apprentissage eut sur sa formation une importance capitale, dont témoignent ses premières peintures.

À partir de 1620 jusqu'à sa mort, il a daté tous ses très nombreux tableaux, ce qui per-

met de suivre de près l'évolution de son style. Entre 1620 et 1626, ses paysages se composent d'architectures et de groupes de personnages dispersés, peints en couleurs vives qui limitent des contours bruns (Vue de village, 1623, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum). Il est par là l'un des créateurs du paysage « réaliste » hollandais. Van Goyen a exécuté à cette époque de nombreux petits tableaux ronds sur un thème commun (l'Été et l'Hiver, les Quatre Saisons), suivant l'exemple des maîtres flamands de la seconde moitié du XVI^e siècle. On peut également mentionner l'influence de Jan Bruegel ; les paysages peints par ce dernier au début du XVII^e s. sont également animés de figures de genre et exécutés suivant une technique très voisine de celle de Van Goyen.

Entre 1625 et 1630 env., son style – en même temps que celui de Pieter Molyn et d'Esaias Van de Velde (ces maîtres se sont sûrement influencés sans cesse l'un l'autre à cette époque) – se modifie profondément. Le coloris varié est remplacé par la palette « monochrome » ; seuls sont utilisés le vert, le jaune, le brun et leurs nuances intermédiaires pour rendre le paysage comme les figures et les architectures qui le complètent. La composition devient également beaucoup plus simple : l'accent est mis désormais sur un seul groupe architectural, un seul bouquet d'arbres ou une seule dune, placés d'un côté du tableau ; les figures et les édifices, groupés le long d'une diagonale descendante, acquièrent ainsi une importance secondaire. Le tableau ne doit plus sa vivacité et sa variété à l'accumulation de détails pittoresques, mais à l'alternance de parties claires et obscures qui semblent inonder le paysage de grands mouvements onduleux et qui lui donnent en même temps un caractère dynamique et une certaine cohérence (Paysage de dunes avec ferme, 1632, musée de Hanovre). À partir de 1630, l'eau commence à jouer un rôle beaucoup plus important dans les paysages de Van Goyen. À cette époque, on retrouve dans l'oeuvre de Salomon Van Ruysdael la même technique pour représenter les lacs et les fleuves hollandais, et les deux artistes se sont sans doute mutuellement inspirés. Van Goyen commence alors à acquérir une virtuosité toute personnelle grâce à des méthodes très simples ; l'accumulation de détails caractérisant les années 1620-1626 et le dynamisme encore maniériste de sa production v. 1630 font désormais place à une construction économe et claire du tableau. La partie inférieure de celui-ci, qui occupe souvent à peine un quart de la toile, est subdivisée en bandes superposées d'eau et de terre. Un rythme vivant est imprimé à ces bandes grâce à quelques accents subtils :

petits bateaux avec leurs équipages, groupes de bétail et d'édifices peints avec maîtrise et souplesse. La touche du pinceau de Van Goyen reste toujours visible (comme chez Frans Hals),
downloadModeText.vue.download 341 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

340

procédé qui lui permet d'animer sa peinture. Des théories de nuages – éléments caractéristiques du paysage hollandais – glissent dans le ciel, qui occupe souvent les trois quarts au moins de la toile, et renforcent encore l'effet majestueux de l'ensemble. La composition se simplifie peu à peu, et le peintre est amené dans les quinze dernières années de sa vie à créer des oeuvres d'allure vraiment monumentale (les Deux Chênes, 1641, Rijksmuseum ; Vue sur le Rhin, 1646, musée d'Utrecht).

Le maître fit de nombreux croquis d'après nature ; av. 1625, il exécuta surtout des dessins à la plume, ensuite il utilisa de préférence le crayon. On connaît de sa main des centaines de dessins du même genre et même quelques carnets d'esquisses. Plusieurs pages portent une date et, dans un grand nombre de cas, on peut reconnaître l'endroit où ils ont été dessinés grâce aux édifices que l'on peut facilement identifier. Van Goyen composait ses tableaux chez lui, dans son atelier, en se référant à ces dessins. Car, malgré leur caractère « réaliste », ces paysages ont été réinventés : il introduisait des silhouettes de villes, Leyde par exemple, dans un cadre qui n'était pas tout à fait conforme à la vérité topographique. Son réalisme propre se définit davantage par l'évocation de l'atmosphère hollandaise avec ses ciels gris chargés d'humidité.

De son vivant, l'artiste fut sans aucun doute apprécié ; les nombreux imitateurs de son style en témoignent, ainsi que les deux commandes qu'il obtint : l'une du stadhouder Guillaume II et l'autre de la municipalité de La Haye. Vers 1631, le maître s'était fixé dans cette ville après un séjour à Leyde. À l'exception d'un court séjour à Haarlem, il vécut à La Haye jusqu'à sa mort et peignit en 1651, pour la municipalité, une immense Vue de La Haye. Il vendit nombre de ses oeuvres, car dans maints documents son nom est lié à des transactions commerciales. Ils indiquent qu'il investissait des sommes considérables dans l'achat de peintures, de maisons et de tulipes (les bulbes étaient à cette époque un article particulièrement précieux et donnaient lieu à des spécula-

tions financières insensées).

Au XVIII^e s. et dans la première partie du XIX^e, Van Goyen tomba dans l'oubli ; on lui reprochait alors son coloris monotone et son manque de raffinement dans le détail. Il est, avec Frans Hals, un des peintres dont les qualités exceptionnelles ont été redécouvertes grâce à la vision impressionniste. L'artiste est représenté dans tous les musées hollandais et dans la plupart des grands musées d'Europe et des États-Unis. Ses dessins sont conservés notamment au Rijksmuseum, au musée de Hambourg, à Bruxelles (M. R. B. A.), à Dresde (cabinet des Estampes).

GOZZOLI Benozzo

(Benozzo di Lese di Sandro Alessio, dit),
peintre italien
(Florence v. 1422 - Pistoia 1497).

Sa carrière commence lorsqu'il paraît comme aide de Ghiberti pour la seconde porte du baptistère de Florence ; on le trouve ensuite auprès de Fra Angelico à Orvieto (1447) et à Rome

(1449). Il ne revient qu'en 1458 à Florence, après avoir passé dix ans en Ombrie et dans le Latium, où il a peint des fresques à S. Fortunato (1450, ainsi que le retable du maître-autel de cette église, aujourd'hui à Rome, Pin. du Vatican) et à S. Francesco de Montefalco (1452), dans la chapelle de S. Rosa à Viterbe (1453, décoration auj. perdue), et travaillé à Rome. Cette période ombrienne, où il a acquis son autonomie, est sans doute la plus heureuse de sa longue carrière. À Florence, il obtient l'exécution de la décoration à fresque de la chapelle du palais Médicis avec le Cortège des Rois mages (1459-1462), sorte de « tapisserie » ingénue, chargée de réminiscences gothiques, qui ne semble pas avoir satisfait le goût sophistiqué et exigeant des Médicis. Benozzo Gozzoli retourne alors en province pour peindre à fresque les Scènes de la vie de saint Augustin à S. Agostino de S. Gimignano (1465). Le dernier ouvrage important qu'il réalisa fut les fresques commandées pour le Camposanto de Pise, qu'il exécuta avec de nombreux aides.

Ces fresques (1468-1484) laissent apparaître, bien que de façon assez confuse, les principales tendances de la peinture florentine de la seconde moitié du siècle. Le jugement de Vasari, qui trouve Gozzoli « capable d'une très grande richesse d'invention dans ses animaux, ses paysages et ses ornements », souligne en fait les limites du peintre. Narrateur habile, celui-ci fait preuve d'un style souvent sec et mécanique, résolvant les gestes et les sentiments

de son maître Fra Angelico en formes agréables et rustiques, chargées d'ornements et revêtues de couleurs toujours vives.

GRAF Urs (dit l'Ancien), peintre suisse

(Soleure v. 1485 - Bâle 1527/1528).

Son père, orfèvre, lui donna les éléments d'une formation poursuivie et achevée à Bâle. En 1503, à Strasbourg, il exécute une série de dessins qui seront xylographiés et publiés par Knobloch en 1506. Les années suivantes le voient à Bâle, à Zurich, à Strasbourg, à Soleure. Emporté par un tempérament tumultueux qui le conduira maintes fois en prison, il passe rarement plus de quelques mois dans la même ville, recevant de nombreuses commandes de dessins qui, grâce à la gravure, sont diffusés et connaissent un succès retentissant (la Vie de Jésus, publiée à Strasbourg en 1508, musée de Bâle). En 1511, il épouse une jeune Bâloise, acquiert le droit de bourgeoisie de la cité rhénane et, l'année suivante, s'engage dans les troupes de mercenaires qui partent au secours de Jules II à Milan. En 1513, il est à Dijon, puis au couvent de Saint-Urbain (Lucerne), où il réalise un Ostensoir et un Reliquaire. Il prend part à la bataille de Marignan. Les documents des années suivantes ne font état que d'une suite de condamnations pour querelles sanglantes et outrages aux mœurs. Banni de Bâle en 1518, Urs Graf deviendra l'année suivante le graveur de monnaie officiel de cette cité. En 1521, il se bat de nouveau devant Milan. Il est mentionné pour la dernière fois en 1526. Il est l'auteur de quelques vitraux (Le Banneret, 1507 ; Ulrich de Hohensax, apr. 1515, tous deux à Zurich, Kunsthhaus) et de 2 peintures : l'Année

sauvage et Saint Georges et le dragon, grisaille sur fond bleu (musée de Bâle). Mais son génie éclate dans quelque 300 gravures et dessins datés de 1503 à 1525, portant presque tous son monogramme.

D'une spontanéité exubérante, mais avec des allures de « peintre maudit », il puisa ses thèmes parmi les figures qui lui étaient familières, femmes et soldats, croqués avec acuité et humour dans un réalisme gonflé de vie, de frénésie et de mort. Il fut ouvert à toutes les influences et sut les intégrer en un langage original qui évolua avec ses déplacements : gothique au début, puis proche de Schongauer, qu'il copie parfois littéralement. Il s'inspira en même temps des études anatomiques de Hans Wechtlin ou du clair-obscur de Hans Baldung et de la puissance incisive et ironique de Dürer. Après sa première campagne italienne, les

thèmes renaissants, frises décoratives, putti, figures mythologiques, firent leur apparition (la Jeune Fille folle, 1513, musée de Bâle ; Madame Vénus et le lansquenet, 1517, Rijksmuseum), et son dessin, tout en conservant la netteté métallique un peu crispée du trait, acquit la souplesse frémissante et passionnée qui fit son renom (le Diable arrêtant un lansquenet en fuite, 1516, musée de Bâle ; Saint Sébastien mourant, 1517, id. ; Flagellation, 1526, id. ; la Vivandière et le pendu, id.).

Personnalité haute en couleur, Graf illustre, par sa vie même, la remise en question du monde médiéval dans les bouleversements politiques et artistiques qui secouèrent l'Europe au début du XVI^e siècle.

GRAFF Anton, peintre allemand

(Winterthur 1736 - Dresde 1813).

En 1756, Graff quitte Winterthur pour Augsbourg, où il séjourne chez le graveur Haid jusqu'en 1757, puis de nouveau de 1759 à 1763 pour y apprendre l'art du portrait. Entre-temps, il était passé par l'atelier du peintre J. L. Schneider à la cour d'Ansbach, où il dut faire d'ennuyeuses copies de nombreux portraits, mais où il put étudier les oeuvres de Kupecký et de Pesne. Ceux-ci exercèrent une influence déterminante sur sa conception du portrait. Du premier, il retint la recherche intense de la personnalité du modèle à travers des effets de clair-obscur ; du second, la sûreté d'une facture élégante et noble.

En 1766, il est appelé à Dresde. Il y devient peintre de cour et membre de la Kunstakademie, où il enseignera l'art du portrait jusqu'à la fin de sa vie. On dénombre env. 1 700 portraits de sa main. L'immense galerie de peinture le met en contact avec des chefs-d'oeuvre dont il exploitera la leçon. Dresde, dont le milieu bourgeois lui convient, devient sa ville d'adoption. Anton Graff fait de nombreux voyages à Berlin, mais tous les efforts faits pour l'y attirer définitivement seront vains.

Ses portraits cherchent à appréhender avec retenue la vérité psychologique du modèle, tout en serrant de près la réalité sensible. Représentant les personnages en buste ou à mi-corps, il détache les visages dans une forte lumière qui peut aller jusqu'au clair-obscur. Le coloris lumineux est riche de contrastes : Portrait du

peintre Oeser (1776, musée de Strasbourg). Sachant habilement varier ses compositions, il augmente la signification expressive de ses portraits par la pose et les accessoires attribués au modèle (Portrait de Sulzer, 1771, musée de Winterthur ; le Prince Henri XIII de Reuss, 1775, Munich, Neue Pin.). En cela, il apparaît comme l'héritier du portrait « hollandais » pour toute une clientèle bourgeoise.

Vers la fin des années 1770, sous l'influence de Greuze et des peintres anglais, comme Reynolds, il abandonne le clair-obscur néerlandais de ses débuts et sa palette se transforme : le coloris s'éclaircit et s'anime davantage, la facture gagne en liberté et il pratique de plus en plus le portrait en pied. Outre le Portrait de Frédéric II (Berlin, Charlottenburg), qui donne une vision peu conventionnelle du monarque, il peint dans une manière large un célèbre Autoportrait (1797, Dresde, Gg), l'Écrivain Kleist (1808, id.), l'Acteur Iffland dans le rôle de Pygmalion (1808, Berlin, Charlottenburg) et bien d'autres personnalités artistiques et littéraires. L'influence anglaise se fait sentir dans le Portrait de Henri XIV de Reuss (1789, musées de Berlin), nonchalamment appuyé sur sa canne, et la tendance classique domine dans le Portrait de Friederike Helldorf assise dans un bois (1803, coll. part.). Il subsiste un doute sur l'attribution à Graff d'une série de miniatures. Vers 1800, l'artiste se mit à peindre quelques petits paysages (Clair de lune sur l'Elbe, Dresde, Gg). Sur ses dessins à la pierre noire, relevés de craie et de fusain, les traits se répètent pour mettre en place les éléments de ses compositions : Portrait de l'artiste (1809, musée de Leipzig).

GRAHAM John

(Ivan Gratianovitch Dabrovsky ou

Dombrovsky, dit),

peintre américain d'origine russe

(Kiev 1886 - Londres 1961).

Russe blanc d'origine aristocratique, il doit émigrer aux États-Unis en 1920, où il adopte le nom de John Graham et s'inscrit à l'Art Students League de New York. Soutenu par le collectionneur Duncan Phillips, il se consacre à la peinture dans la lignée du cubisme synthétique de Braque et de Picasso. À la fin des années vingt, il expose avec succès à New York comme à Paris. Il se livre également à des acti-

vités de conseiller et de marchand auprès de collectionneurs et d'amateurs, développant ses contacts des deux côtés de l'Atlantique. Sa grande culture dans de nombreux domaines de l'art et de la pensée, son cosmopolitisme et sa connaissance des avant-gardes européennes en font l'un des maîtres à penser d'une génération d'artistes américains qui comprend Arshile Gorky, Wilhelm De Kooning, Mark Rothko ou David Smith. Il détermine en partie la carrière de sculpteur de celui-ci en le mettant en contact avec l'oeuvre de Julio Gonzalez. Il est à l'origine de la première exposition personnelle de Jackson Pollock en 1942 et lui fait rencontrer sa future compagne, le peintre Lee Krasner. En 1937 il publie à Paris et New York, en anglais, le plus célèbre de ses nombreux textes théoriques, *System and Dialectics of Art*, où l'on trouve par exemple la première occurrence du terme « minimalisme » pour décrire un art de

« contenant minimaux dans le but de découvrir la destination ultime et logique de la peinture dans le processus d'abstraction ». À la fin de sa vie, marquée par les philosophies orientales comme par sa connaissance de l'art de la Renaissance, son oeuvre redevient symboliste et figurative.

GRAN Daniel, peintre autrichien

(Vienne 1694 - Sankt Pölten 1757).

Il appartient à la première génération des peintres baroques autrichiens, dont il est le plus célèbre représentant. Formé en 1719-1720 dans les ateliers de Solimena à Naples et de Ricci à Venise, il s'oriente davantage vers les compositions claires du second que vers la lumière très contrastée du premier. À part quelques tableaux d'autel, il se consacre essentiellement à la peinture décorative. Au palais Schwarzenberg (Vienne, 1724-1728), il exécute, dans la salle de marbre, un plafond (Apollon et les neuf Muses) qui présente les caractéristiques de toute son oeuvre : clarté et froideur de l'ordonnance, importance du sujet, indépendance par rapport au cadre, composition centrée sur les figures et par conséquent refus, contrairement à beaucoup de ses contemporains, de l'illusionnisme architectonique à la manière de Pozzo. Tout en ayant refusé des fonctions officielles, il a occupé une place importante comme conseiller du clergé en matière d'allégorie et d'iconographie chrétienne. Grâce à la protection de la Cour, il obtint la commande du plafond de la Hofbibliothek de Vienne (1730), qui fut son oeuvre majeure. Le sujet complexe, riche en détails symboliques, en est la Glorification des sciences et des arts, pacifiques et

guerriers, sous le règne de Charles VI. Dans la zone inférieure, une architecture feinte de caractère monumental, avec un balcon et des groupes de personnages, englobe les fenêtres ; dans la zone supérieure, les figures allégoriques se répartissent en groupes rythmant le pourtour de la coupole.

La clarté et la lisibilité de ses compositions (Allégorie du Bon Gouvernement de la Moravie, projet de plafond, 1737, Vienne, Akademie) lui valurent l'admiration de la génération néo-classique (Winckelmann). Ses dessins, par contre, exécutés d'une main rapide et libre, témoignent du mouvement et du pathos baroques.

GRANET François-Marius, peintre français (Aix-en-Provence 1775 - id. 1849).

Fils d'un maître maçon aixois, il reçut du paysagiste Constantin d'Aix sa première formation. Puis il suivit à Paris son ami le peintre Auguste de Forbin, qui facilita son entrée dans l'atelier de David (1799-1801). Il habita en même temps que Girodet et Ingres (à qui il resta attaché) au couvent désaffecté des Capucins, où il trouva le premier modèle des cloîtres qui le rendirent célèbre. En 1802, il partit pour Rome. Il n'en revint que dix-sept ans plus tard et y retourna à plusieurs reprises (Intérieur de l'église souterraine de S. Martino in Monte à Rome, 1802, musée de Montpellier ; Vue intérieure du Colisée à Rome, 1806, Louvre ; Chœur de l'église des Capucins à Rome, 1815, Metropolitan Museum). Rapide-

ment, sa réputation de peintre de genre grandit et il exerça une influence considérable sur les artistes de son temps, créant la vogue des paysanneries italiennes, qu'illustrèrent à sa suite Léopold Robert, Schnetz, Bodinier. Il précéda Robert-Fleury et Meissonier par ses scènes d'intérieur anecdotiques inspirées des Hollandais du XVIIe s., et Bonvin prolongea le goût de ses scènes conventuelles. De nos jours sont plus appréciées les sépias ou aquarelles – vues de Rome, de la campagne romaine, de Paris, ou de Versailles (Louvre et musée d'Aix-en-Provence) –, les pochades exécutées sur le vif, où il exprima une science des valeurs, une justesse spontanée, une sensibilité à la lumière annonciatrices de Corot : Vue de Rome, le Jeune Dessinateur (1818), Léonine peignant (Dijon, musée Magnin), et nombreux exemples au musée d'Aix-en-Provence. Grâce à l'appui du comte de Forbin, devenu directeur des Musées nationaux, il fut nommé en 1826 conservateur des peintures du Louvre, puis, en 1830, fut chargé de la direction des Galeries historiques de Versailles, pour lesquelles il exécuta plus tard

divers tableaux destinés aux salles des croisades (Godefroy de Bouillon dépose dans l'église du Saint-Sépulcre les trophées d'Ascalon, 1839 ; Chapitre de l'ordre du Temple, 1845). Il légua sa fortune et ses collections à sa ville natale, dont le musée porte son nom.

GRANT Duncan, peintre britannique

(Rothiemurchus, région d'Inverness, 1885 -

Aldermaston, Berkshire, 1978).

Il se forma à Londres et à Paris, où il travailla avec J.-É. Blanche à l'académie de la Palette en 1907. Par l'entremise de son cousin, Lytton Strachey, Grant se joignit au groupe de Bloomsbury, formé par Roger Fry, Clive, Vanessa Bell et Virginia Woolf. En 1909, il visita Gertrude et Michael Stein à Paris et rencontra Matisse et Picasso. Mais ce n'est qu'en 1910-1912 qu'il change de technique en découvrant les deux expositions postimpressionnistes organisées par Fry à Londres et les mosaïques byzantines lors d'un voyage en Turquie. Ses oeuvres de 1910-1916 furent influencées par Matisse (*The Blue Sheep*, 1913, Londres, V. A. M.) et par la période nègre de Picasso (*le Tub*, 1913). Il peignit également des oeuvres abstraites (*Abstract*, 1915). Après 1916, il adopta un style d'un réalisme impressionniste haut en couleur (*Nymphes et satyre*, 1925). Grant exécuta aussi des peintures murales, souvent en collaboration avec Vanessa Bell, réalisa des décors de théâtre et fournit des modèles de tissus et de poteries pour les Omega Workshops de Fry de 1913 à 1919. Entre 1927 et 1938, il séjourne régulièrement en France, à Cassis. Il est représenté notamment à Londres, à la Tate Gal. et au Courtauld Inst., à Birmingham (City Museum). La Tate Gal. lui a consacré une rétrospective en 1959.

GRÃO Vasco → FERNANDES Vasco

GRAPHITE.

Forme allotropique cristalline du carbone. Le graphite utilisé comme pigment est naturel ou artificiel. Le crayon graphite est plus
downloadModeText.vue.download 343 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

342

connu chez les artistes sous le nom de mine de plomb. Les premiers gisements de graphite furent découverts en 1654 à Borrowdale dans

le Cumberland. Employé tout d'abord comme procédé d'esquisse dans les écoles européennes de peinture, le crayon graphite a trouvé un usage plus étendu dès le XVIIe s., en Flandre et en Hollande. Il accompagne en outre, vers la même époque, les lavis d'encre de Chine. Le graphite artificiel moderne a été inventé par Nicolas-Jacques Conté à la fin du XVIIIe siècle. (→ CRAYON et → MINE DE PLOMB)

GRASSET Eugène, peintre et illustrateur

français d'origine suisse

(Lausanne 1845 - Sceaux 1917).

Figure marquante des arts appliqués et grand admirateur de Viollet-le-Duc, élève du Polytechnicum de Zurich, fixé à Paris en 1871, il est un des initiateurs de L'Art nouveau. Sa manière se place sous la double inspiration des entrelacs celtes et de l'art japonais (illustrations pour les Quatre Fils Aymon, 1883 ; affiche pour Sarah Bernhardt, 1890), avec parfois une sorte d'idéalisme préraphaélite (Semeuse de la Librairie Larousse).

Il est l'auteur de vitraux, de bijoux, d'affiches (entre autres pour Harper's Magazine, 1889 et 1892), de meubles, d'un caractère typographique, etc. Il a notamment écrit une importante Méthode de composition ornementale (1905). Son influence s'est exercée à l'étranger, essentiellement aux États-Unis.

GRASSI Nicola, peintre italien

(Zuglio Carnico, Udine, 1682 - Venise 1748).

Influencé à ses débuts par son compatriote Carneo, il poursuit son éducation à Venise dans l'atelier de Nicolo Cassana (v. 1700-1709). Il fit carrière à Venise (hormis un voyage entre 1723 et 1725 qui le conduisit sans doute à Tunis, à Augsbourg et en Dalmatie), où il est signalé à partir de 1712, tout en restant sa vie durant en rapport avec Udine. Son oeuvre, longtemps méconnu, comprend surtout des toiles religieuses et bibliques, où transparait parfois l'influence de Piazzetta (Prophètes, Évangélistes, 1716, Venise, Ospedaletto), celles de Ricci (Baptême du Christ, église d'Augsbourg), de Pellegrini ou de Pittoni, mais filtrées par une sensibilité très fine, naturellement portée à l'élégance formelle, à un certain lyrisme coloré (son chromatisme diaphane rejoint parfois celui du pastel), et, finalement, séduit par les arabesques fluides du rococo. Grassi est représenté par des toiles importantes au musée communal d'Udine (Adoration des mages, 1740 ; Loth et ses filles),

au musée d'Ascoli Piceno (scènes bibliques) et dans les églises d'Eudenna, de Formeaso, de Sezza, de Torre (Trinité), à la cathédrale de Tolmezzo, à S. Valentino d'Udine. Il fut aussi un portraitiste délicat (Federico Marcello, Venise, Accademia ; Jacopo Linussio, cathédrale de Tolmezzo ; Portrait d'homme, musée de Varsovie).

G. R. A. V.

Ce groupe créé à Paris en 1961 par des artistes issus du Centre de Recherche d'Art Visuel (Garcia-Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral), le G. R. A. V. remet en cause

les relations traditionnelles entre l'art, l'artiste et la société. Le développement plastique de cette réflexion qui s'accompagne d'enquêtes, de manifestes et tracts, est une recherche sur le mouvement, le volume, la structure et la participation du spectateur, à partir de matériaux contemporains (matières plastiques, métal, néon, etc.). Dissous en 1968, le G. R. A. V., dont certaines recherches sont proches de l'art cinétique, a participé à plusieurs grandes expositions : « Mouvement » (1961, Stockholm) ; Documenta III (1964) ; « Sigma II » (1966) et « Lumière et Mouvement » (1967, Paris). Une rétrospective de l'activité collective du groupe, incluant par exemple de nombreux « labyrinthes », a été organisée par le Magasin, à Grenoble, en 1998.

GRAVURE → ESTAMPE

GREBBER Pieter Fransz,

peintre néerlandais

(Haarlem v. 1600 - id. 1652/1653).

Fils de Frans Pietersz, il fut son élève et se forma dans l'atelier de Goltzius. En 1632, il est franc maître à la gilde de Saint-Luc de Haarlem, sa clientèle est essentiellement catholique. Ses scènes de genre : les OEuvres de charité (1628, Haarlem, musée Frans Hals), Moïse frappant le rocher (musée de Tourcoing), la scène dite « la Leçon de tatouage » (Louvre) relèvent du goût caravagesque, tout en étant caractérisées par une clarté générale, de belles harmonies de gris clairs et un modelé souple et rond qui lui viennent sans doute des tableaux tardifs de Cornelis Van Haarlem ; mais il a aussi incontestablement subi l'influence de Rubens et celle de Jordaens. Pieter Fransz se montre excellent décorateur et peintre d'histoire actif et ambitieux dans sa participation aux peintures de la Huis ten Bosch de La Haye. Son art présente des affinités avec celui de Paulus Bor (son

Adoration des mages du musée d'Amersfoort est comparable à celle de Grebber du musée de Caen, de 1638) et avec celui de Salomon Bray, par sa conception d'un luminisme clair et par la saveur de ses formes rondes au relief puissant ; il prolonge un maniérisme lisse dans le cadre d'une rhétorique académisante, en marge des rembranesques auxquels il est pourtant lié.

GRECO

(Dhominikos Theotokópoulos,

dit El ou le),

peintre espagnol d'origine grecque

(Candie, Crète, 1541 - Tolède 1614).

Ses premières années crétoises et sa formation vénitienne sont encore loin d'être éclaircies. D'après les documents récemment publiés en Grèce, il est né dans la capitale de la Crète vénitienne d'une famille sans doute catholique de petite bourgeoisie urbaine : collecteurs d'impôts, douaniers (son frère aîné, Manussos, destitué pour malversation, viendra finir sa vie près de lui à Tolède). En 1566, il est mentionné à Candie comme maître peintre.

PÉRIODE ITALIENNE. De 1567 à 1570, il séjourne à Venise où il découvre les oeuvres du Tintoret et de Titien. Il abandonne la manière des « peintres de madones » pour des com-

positions plus architecturées. En tout cas, son séjour y fut moins prolongé qu'on ne le pensait jadis. En 1570, il se rend à Rome : le « jeune Candiotte, élève de Titien » que le miniaturiste croate Giulio Clovio recommande au cardinal Alexandre Farnèse, figure en 1572 sur les registres de l'académie de Saint-Luc. Dans le milieu humaniste qui fréquentait la bibliothèque du palais Farnèse, il entra en relation avec des ecclésiastiques espagnols, notamment Pedro Chacón, chanoine de la cathédrale de Tolède. La construction d'importants couvents et le vaste chantier de l'Escorial ont sans doute attiré Greco vers la puissante Espagne. Au printemps de 1577, il arriva à Tolède, où il demeura jusqu'à sa mort.

Cette période italienne de l'artiste, longtemps négligée, a suscité depuis un demi-siècle l'attention des historiens, et de nombreuses peintures, où se marque la conjugaison d'influences byzantines et vénitiennes, ont été mises sous le nom de Greco. Aucune de ces attributions n'est indiscutée, même le polyp-tyque retrouvé à Modène (Pin. Estense) et

signé « Domenikos », où le byzantinisme reste prépondérant, et les Saint François stigmatisé (Naples, Istituto Suor Orsola Benincasa et coll. part.), qui accordent une large place au paysage, de tradition vénitienne, mais traité d'une manière nerveuse et tourmentée. Dans des oeuvres comme la Guérison de l'aveugle-né (Parme, G. N., et Dresde, Gg) ou le Christ chassant les marchands du Temple (Washington, N. G. et The Minneapolis Institute of Art), la conception de l'espace dérive surtout de Tintoret, et la richesse chatoyante des couleurs de la palette de Titien. Greco y fait preuve d'une science très poussée de la perspective et de plus d'habileté dans le traitement des arrière-plans architecturaux que dans la représentation des mouvements de foule. La toile la plus accomplie de cette période est peut-être l'Annonciation (v. 1575, Prado), peinte dans une gamme toute vénitienne. Son séjour romain eut sur son oeuvre beaucoup moins d'influence que les années d'étude à Venise ; le souvenir de l'Antiquité classique, l'art de Michel-Ange et des maniéristes seront perceptibles dans la Pietà de l'Hispanic Society de New York, de même que dans ses peintures ultérieures (réminiscences de l'Hercule Farnèse et du Laocoon, composition en pyramide, allongement du canon). Mais, ici encore, Greco doit plus à Titien qu'à aucun autre maître. Dans le Jeune Garçon allumant une chandelle (v. 1570-1575, Naples, Capodimonte), il emploie, comme dans les Fables (Prado ; musée d'Edimbourg), cette source de lumière, s'inspirant de la Nativité de Titien (Florence, Pitti) et ouvrant la voie aux recherches luministes de la fin du siècle. Pendant son séjour en Italie, il exécuta maints portraits proches des portraits vénitiens : Giulio Clovio (Naples, Capodimonte), le Gouverneur de Malte Vincentio Anastagi (New York, Frick Coll.) sont représentés avec un respect minutieux de l'apparence physique, qui n'exclut pas l'ampleur de la composition.

PÉRIODE ESPAGNOLE. Demeuré obscur en Italie, c'est à Tolède que l'artiste s'affirme dans la triomphale Assomption destinée au maître-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

343

autel du couvent de S. Domingo el Antiguo (1577-1579, Chicago, Art Inst.). La richesse vénitienne du coloris demeure, et la composition révèle également l'emprise de l'Assomption des « Frari » de Titien, mais des suggestions maniéristes se manifestent dans l'absence de

profondeur et les attitudes mouvementées. La Trinité (Prado), qui occupait l'attique du même retable, est unique dans la production de Greco par son caractère sculptural, directement inspiré de Michel-Ange. L'artiste compose alors l'Espolio (le Christ dépouillé de sa tunique, 1577-1579, cathédrale de Tolède), l'une de ses créations les plus originales ; les savants effets de raccourci prouvent l'assimilation des leçons de la Renaissance italienne, mais la formule iconographique est d'origine byzantine, et l'intensité de la couleur, avec l'obsédante tache écarlate de la tunique du Christ, suscite une puissante émotion. C'est aussi là qu'apparaît le type féminin cher à Greco – long visage mince, grands yeux tristes –, dont le modèle fut peut-être la Tolédane Jeronima de las Cuevas, épouse (ou maîtresse ?) du peintre. Les éléments médiévaux sont également transfigurés, dans l'Allégorie de la Sainte Ligue ou le Triomphe du nom de Jésus (Escorial), par l'imagination visionnaire de l'artiste. Cette composition (jadis nommée le Songe de Philippe II) semble avoir été peinte en 1578 pour le roi, à l'occasion de la mort de son demi-frère, don Juan d'Autriche, le vainqueur de Lépante. Le Martyre de saint Maurice (1582, Escorial), également exécuté pour Philippe II, déplut au monarque et aux religieux – en raison de la complexité de l'iconographie –, et Greco cessa dès lors de travailler pour la Cour. Il se consacra surtout aux « tableaux de dévotion », chers à la piété espagnole : Saint François recevant les stigmates (Madrid, coll. marquis de Pidal), la Crucifixion avec deux donateurs (Louvre) : l'Enterrement du comte d'Orgaz (1586, Tolède, Santo Tome), austère et somptueuse composition de vitrail, qui associe toute la cour céleste à la représentation d'une cérémonie funèbre, offre comme une synthèse de la société tolédane – clercs, juristes, capitaines –, qui adopta le peintre et se reconnut dans ses toiles. Mieux qu'aucun artiste espagnol, Greco exprime, dans une série de portraits, la gravité solennelle des nobles castillans : le Chevalier à la main sur la poitrine (Prado), l'humaniste Covarrubias (Louvre), le Capitaine Julian Romero de las Hazañas (Prado), traités en blanc et noir, dans une forme classique, austère et précise. Le cardinal Niño de Guevara (Metropolitan Museum), d'un somptueux coloris, allie l'observation psychologique à la représentation solennelle du grand inquisiteur.

Pendant les trente dernières années de son séjour tolédan, Greco créa une iconographie nouvelle, conforme aux prescriptions du concile de Trente : saints pénitents, scènes de la Passion et de la Sainte Famille, thèmes fréquemment répétés par l'artiste ou par son

atelier. La profondeur de l'émotion religieuse, le respect de l'apparence physique et la chaleur de la gamme (rouges sombres, jaunes d'or) caractérisent le Christ portant la croix (Prado ; Metropolitan Museum), la Madeleine repen-

tante (musée de Budapest ; Sitges, musée du Cau Ferrat), les Larmes de saint Pierre (Tolède, hôpital Tavera). La Sainte Famille (Prado ; Tolède, hôpital Tavera et musée de S. Cruz) est l'une de ses créations les plus heureuses, par la grâce douloureuse et la fraîcheur éclatante du coloris.

LES DERNIÈRES ANNÉES. À partir de 1595 env., l'artiste s'éloigne du réel et transpose sur la toile la richesse extatique de son royaume intérieur. Les corps s'allongent et perdent leur lourdeur charnelle, toujours plus semblables à la flamme qui illumine parfois le tableau : cette évolution est saisissante dans les oeuvres peintes entre 1596 et 1600 pour le collège de S. Maria de Aragon à Madrid (Annonciation, musée Balaguer à Villanueva y Geltrú ; Adoration des bergers, musée de Bucarest ; Baptême du Christ, Prado). L'accentuation des lignes verticales atteint son paroxysme dans la décoration de la chapelle Saint-Joseph à Tolède (1599), dont seuls les tableaux du grand autel (Saint Joseph et l'Enfant Jésus, le Couronnement de la Vierge) demeurent en place et d'où provient Saint Martin et le pauvre (1597-1599, Washington, N. G.). La simultanéité de la distorsion dans l'anatomie du mendiant et dans le traitement du cheval suffit à réfuter les hypothèses selon lesquelles le peintre aurait été atteint d'astigmatisme ou de folie. Le paysage de Tolède sous un ciel d'orage qui occupe le fond du tableau est amplifié dans la célèbre Vue de Tolède (Metropolitan Museum). Les thèmes traités par Greco au début de sa carrière sont parfois repris – Adoration des bergers, Résurrection (Prado) – dans un climat d'angoisse et de tension vers l'au-delà. Les tons froids, la pâle lumière, les corps immatériels et les visages émaciés caractérisent les 5 toiles peintes pour l'hôpital de la Charité à Illescas (près de Tolède) [1603-1605] ; Saint Ildefonse écrivant et la Vierge de miséricorde transposent les thèmes médiévaux dans un monde extatique. Le Saint Dominique en prière (cathédrale de Tolède), figure solitaire perdue dans un paysage désolé, est l'une des créations les plus pathétiques de Greco, qui consacre également plusieurs tableaux à la légende dépouillée franciscaine : Saint François et frère Léon méditant sur la mort, gravé par Diego de Astor en 1609 (nombreuses versions, notamment au Prado ; à Ottawa, N. G. ; à Valence, collège du Patriarcat), et la Vision de saint François (Cadix, hôpital du

Carmen ; Madrid, musée Cerralbo).

Pendant ses dernières années, Greco tra-
duisit sur la toile ses visions, ses rêves et ses
aspirations, tandis que son atelier (dans lequel
figure son fils Jorge Manuel) exécutait de nom-
breuses répliques des thèmes les plus chers à
la dévotion espagnole : série d'Apôtres, figures
de saints (Tolède, cathédrale et musée Greco).
L'anatomie tourmentée, les déformations accu-
sées, l'allongement extrême du canon, la touche
large et les amples drapés, comme la splendeur
autumnales du coloris, n'ont jamais été aussi
accentués que dans l'Assomption peinte apr.
1607 pour l'église S. Vicente et auj. au musée
de Tolède. L'exaltation atteint à son paroxysme
dans le Cinquième Sceau de l'Apocalypse (Me-
tropolitan Museum), très proche du Laocoon

(Washington, N. G.), seul thème mythologique
qu'ait traité Greco. La Vue de Tolède (Tolède,
musée de Greco), dont la composition, à par-
tir de petits volumes cubiques, préfigure l'art
de Cézanne, prouve l'extraordinaire sûreté du
pinceau peu avant la mort du maître, dont la
dernière oeuvre, restée inachevée, fut peinte
pour l'hôpital Tavera de Tolède : un Baptême
du Christ. Tout au long de sa carrière, l'imagi-
nation créatrice de Greco allia et transfigura
les divers éléments dont elle s'était nourrie :
l'héritage crétois, les leçons de la Renaissance
italienne et l'atmosphère de Tolède. Greco avait
entrepris une oeuvre théorique sur la peinture
et l'architecture que nous ne connaissons que
par des annotations sur un exemplaire des Vite
de Vasari (coll. part.) et du Traité de Vitruve
illustré par Palladio (Madrid, B. N.). Oublié
jusqu'au XIXe s., redécouvert par la « génération
de 98 » en Espagne et révélé au public français
par Maurice Barrès (Greco ou le Secret de To-
lède, 1910), Greco fut considéré comme un ar-
tiste solitaire, extravagant et génial. La critique
contemporaine cherche à déterminer les com-
posantes de cette alchimie picturale : l'allonge-
ment des proportions est un trait commun à
tous les maniéristes, mais seul Greco, le dernier
et le plus grand d'entre eux, lui a donné la signi-
fication mystique d'une aspiration vers l'au-de-
là. Son originalité profonde s'est épanouie à la
faveur du climat tolédan. À l'artiste, maître de
sa technique, l'Espagne a donné un vaste réper-
toire iconographique, presque exclusivement
religieux, d'où sont bannis les thèmes profanes,
à l'exception du paysage et du portrait. Plus
qu'aucun autre peintre, Greco est redevable
au milieu environnant – Venise, Tolède –, où
son art a puisé ses modèles et son inspiration,
mais, par la transfiguration du monde extérieur
qu'il opère dans ses toiles, il demeure un créa-
teur isolé, sans disciples véritables (le meilleur,

Luis Tristan, évolue très vite vers le ténébrisme caravagesque) et sans postérité : seul Velázquez, qui l'admirait et recherchait ses oeuvres, peut être considéré en quelque manière, par la hardiesse de sa technique « impressionniste », comme son héritier spirituel. Une importante exposition a été consacrée à Greco (Madrid, Washington, Toledo, Dallas) en 1982.

GREUZE Jean-Baptiste, peintre français

(Tournus, Saône-et-Loire, 1725 - Paris 1805).

On sait qu'il fit ses études à Lyon, chez Grandon (peintre de la ville de Lyon de 1749 à 1762) et qu'il se rendit à Paris vers 1750. C'est probablement de cette époque que date le Saint François de l'église de la Madeleine à Tournus. Protégé de Sylvestre, il est l'élève de Natoire à l'Académie, mais ne s'engage pas dans la voie officielle du prix de Rome et de la carrière académique. Il est cependant agréé en 1755 et peut envoyer au Salon le Père de famille qui lit la Bible à ses enfants (acheté par Lalive de Jully), son portrait de Sylvestre et d'autres tableaux quelque peu galants. La critique accueille avec enthousiasme ce qui fait son originalité au milieu du siècle et qui restera une constante dans son oeuvre : des scènes familiales d'une intention morale évidente où la pointe de galanterie se transformera en une sensualité plus

downloadModeText.vue.download 345 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

344

osée. Dès ses débuts, Greuze apparaît donc comme un observateur attentif, disciple des Hollandais, ayant comme eux le goût du sujet, avec en plus une « âme délicate et sensible » (Diderot). En septembre 1755, l'abbé Gougenot, conseiller au Grand Conseil, l'emmène à Naples, puis à Rome, où Greuze passe un an env. De ce séjour en Italie, il retient le pittoresque (tableaux exposés au Salon de 1757 : Un oiseleur qui au retour de la chasse accorde sa guitare, dit « le Guitariste napolitain », musée de Varsovie ; la Paresseuse italienne, Hartford, Wadsworth Atheneum ; les OEufs cassés, Metropolitan Museum ; le Geste napolitain, musée de Worcester), mais ne semble pas préoccupé par la vogue de l'antique (c'est l'époque de la publication des Antiquités romaines de Piranèse, qu'achètent son ami Gougenot ou Barthélemy), ni par l'enthousiasme préromantique de Fragonard ou de Robert pour les ruines et les paysages italiens. C'est tout au plus l'expression des figures des Bolonais du XVIIIe s.

qu'il se rappellera : il inaugure alors un genre nouveau (Une jeune fille qui fleure son oiseau mort, 1765, Édimbourg, N. G.), dont l'ambiguïté va plaire au public.

Avec l'Accordée de village (Salon de 1761, Louvre), Greuze ouvre une nouvelle voie, celle de la peinture de genre traitée avec les ressources de la peinture d'histoire, qui prête aux acteurs l'expression de leurs sentiments. Ce fut un triomphe, que continuèrent la Piété filiale (1763, Ermitage) et la Mère bien-aimée (1765). Pendant cette période, Greuze se souvient de Jan Steen dans l'anecdote, mais veut aussi trouver la « grande idée » que réclame Diderot : c'est L'empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner (1769, Louvre) qui provoque les plus vives réactions du public et de l'Académie, qui le reçoit comme peintre de genre et non d'histoire. Et pourtant, dans la carrière de l'artiste, l'oeuvre marque une étape importante, car le sujet, qu'il veut recherché (il avait songé à Éponine et Sabinus, dessin de 1768, musée de Chaumont, où le geste de Vespasien sera repris dans le tableau final), est emprunté à la version de Dion Cassius par Coeffeteau. D'autre part, Greuze fait de nombreux dessins pour ces figures d'après l'antique (Papienien, 1768, Louvre ; Caracalla, 1768, musée de Bayonne ; et la figure de la Fortune d'après le Grand Cabinet romain de Michel-Ange de La Chaussée, de 1706) ou d'après nature, et il y révèle une grande sensibilité (Bustes de Septime Sévère, 1768, Paris, E. N. B. A.). Ce tableau est à situer entre la Marchande d'amours de Vien (1763) et les Horaces (1784) de David. On pense là moins au Greuze moralisant qu'à l'influence de Poussin, que Saint-Aubin évoquait à propos du dessin de la Mort d'un père regretté par ses enfants (Strasbourg) ; la composition rappelle, en effet, celle du Germanicus, et, par là, Greuze, comme presque tous les artistes français, sauf Vien et Prud'hon peut-être, se montre moins « néo-classique » que « néo-poussiniste » ; le tableau a déjà tous les traits du mouvement que va illustrer David dans la Mort de Socrate de 1787.

L'austérité et la précision qu'il a acquises de 1767 à 1769 en travaillant la peinture d'his-

toire, Greuze va les introduire dans sa peinture moralisante : d'où une série plus austère, où le coloris s'assombrit, le geste se fait plus digne et une certaine tension passe dans l'expression et l'attitude, quoique le drame ne soit que bourgeois (Le Gâteau des rois, 1774, musée de Montpellier ; la Dame de charité, 1775, musée de Lyon ; la Malédiction paternelle et le Fils puni, 1777-1778, Louvre, et le Retour de l'ivrogne,

musée de Portland, Oregon). Le succès en est complet (l'auteur, d'ailleurs, se sert de la presse pour sa propagande), de même que celui de la Cruche cassée (Louvre). Et si la cour de Russie raffole de son art, Greuze aura en France de nombreux imitateurs (Bounieu, Aubry, Bilcoq, G. M. Kraus). Mais sa peinture de genre, qui oscille entre celle de Chardin et celle d'un Hogarth dépourvu de sarcasme, commence à lasser l'opinion v. 1780 (Mémoires de Bachaumont) et il s'attache surtout au portrait. Dès le début de sa carrière, il se montre aussi fin qu'un La Tour, avec un sentiment du réel qui rappelle davantage Chardin (George Gougenot de Croissy, v. 1756, Bruxelles, M. R. B. A.) et permet de penser à une influence de Rembrandt (Joseph, modèle de l'Académie royale, 1755, Louvre). C'est la même franchise que l'on retrouve dans les séries de dessins de l'Ermitage et du Louvre (d'autres dessins sont conservés au musée de Tournus, au musée Bonnat de Bayonne, grâce au legs Petit Hory, ainsi qu'à l'Albertina et au British Museum) autant que dans ses meilleurs portraits (Babuti, Paris, coll. David-Weill ; Wille, 1763, Paris, musée Jacquemart-André ; Watelet, Louvre). Une importante exposition Greuze a été organisée en 1976-1977 (Hartford, San Francisco, Dijon).

GRIFFIER Jan, peintre néerlandais

(Amsterdam 1652/1656 - Londres 1718).

Ce peintre de paysages fit son apprentissage à Amsterdam chez le peintre Roelant Roghman et s'installa v. 1667 à Londres, où il eut pour maître Jan Looten. Il vécut désormais en Angleterre, sauf entre 1695 et 1705, années au cours desquelles il travailla à Rotterdam et fit le tour de la Hollande en bateau. Les perspectives de Griffier sur des fleuves bordés de collines sont toujours animées d'un grand nombre de figures, embarcations et constructions (Vue du Rhin, Bonn, Rheinisches Landesmuseum ; Louvre, en dépôt à Compiègne ; deux Paysages, musée de Bordeaux ; le Passage de la douane, musée de Strasbourg). Ces vues perspectives s'inspirent manifestement des paysages fluviaux de Herman Saftleven, d'Utrecht. La richesse de la composition et la ligne d'horizon élevée de ces tableaux leur confèrent également un caractère archaïsant qui évoque les paysages flamands du début du XVIIe s., notamment ceux de Jan Bruegel. L'oeuvre de Griffier eut beaucoup de succès en Angleterre, où l'artiste jouissait de la protection du duc de Beaufort. Un tableau de lui au musée de Bucarest résume bien toutes ses qualités : une Vue de Londres à partir de Greenwich, v. 1710-1715. Ses fils Robert (1688-1750) et Jan II (apr. 1668-1750 ?)

furent également peintres ; le second continua

la manière de son père et exécuta des pastiches de Claude Lorrain.

GRIGOLETTI Michelangelo, peintre italien
(Rorai Grande, Pordenone, 1801 - Venise 1870).

Issu de la tradition de la peinture du Frioul, Grigoletti entre en 1820 à l'Académie de Venise, dans l'atelier du peintre néoclassique T. Matteini, aux côtés de Politi, qui lui transmet son admiration pour Titien et Véronèse. Il entreprend, en 1835, un voyage d'étude à Rome, au cours duquel il tient un journal ; moins sensible à l'exemple des grands artistes néoclassiques tels que Canova ou Mengs, il découvre avec intérêt les maîtres du XVIIIe s., Guerchin plus particulièrement. En 1835, il collabore avec Schiavoni, Lipparini et Politi au décor de l'église S. Antonio Nuova à Trieste. Dès lors, il reçoit de nombreuses commandes : en 1838, pour Ferdinand d'Autriche, un grand tableau, les Deux Foscari (1842, Vienne, K. M.), qu'il présente à Vienne (1843) séjour au cours duquel il fréquente les portraitistes de la Cour, Kreutzinger, Waldmüller et Von Amerling ; en 1846, l'Assomption, pour la cathédrale d'Esztergom en Hongrie. Ces peintures se caractérisent par une recherche sur la couleur tendant vers la transparence et par des effets lumineux proches de la tradition vénitienne. L'Annonciation de Trente de 1857 ouvre sur la dernière période de son oeuvre, marquée par un style plus sévère, inspiré par les primitifs vénitiens. Il a également une activité de portraitiste importante, saisissant avec une grande acuité le caractère du modèle (Parents de l'artiste, 1829 ; la Famille Fossati, 1828-1829). Son oeuvre est conservé pour une bonne part au Museo Civico de Pordenone.

GRIGORESCO Nicolae Ion, peintre roumain
(Pitaru-Dambovitza 1838 - Campina 1907).

Il se forme chez Anton Chladek, peintre de miniatures, de portraits et d'icônes, et, à partir de 1853, exécute le décor de l'église d'Agapia, (1858-1860). Il se rend en 1861 à Paris, où il travaille dans l'atelier de Sébastien Cornu, puis à Barbizon et à Marlotte, et ne rentre à Bucarest qu'en 1869. Il participe en 1867 à l'Exposition universelle de Paris, en 1868 à l'exposition des peintres de Fontainebleau. Il prend position contre l'enseignement académique et introduit en Roumanie la peinture de plein air et l'art indépendant.

Après un voyage en Italie (1873-1874), il s'établit pour quelques mois à Bacău, en Mol-

davie (1874), où il peint plusieurs portraits de Juifs qui comptent parmi ses meilleures toiles. En 1876-1877, de nouveau en France, il rencontre les impressionnistes et éclaire sa palette tout en confirmant son goût pour l'expression spontanée de ses sensations visuelles.

La guerre d'indépendance contre les Turcs (1877-1878), à laquelle il participa, fit de Grigoresco non pas un peintre militaire, mais un témoin de la souffrance humaine, qu'il dépeint avec une saisissante et profonde vérité. De 1879 à 1886, il revint à plusieurs reprises en France, peignit en Bretagne et les bords de la Seine. Il s'établit en 1887 définitivement en Roumanie,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

345

dont les paysages continuèrent à lui offrir d'innombrables motifs.

Les années 1880 marquent le sommet de sa production. Sa technique s'élargit et se simplifie : pâtres et Bohémiens sont brossés dans une pâte souple et large alliée à des couleurs intenses (Fillette à la cruche, Bucarest, G. N. ; Char à boeufs, musée Simu). Vers 1900, ses couleurs s'estompent dans une gamme de camaïeux vibrants et subtilement nuancés, les proportions de ses personnages s'allongent, ses compositions s'organisent selon une ordonnance décorative où une sorte de symbolisme personnel se fait jour (La Rêveuse, musée Simu). Ses tableaux figurent principalement au musée de Bucarest. Un musée Grigoresco est installé dans la dernière demeure de l'artiste, à Campina.

GRIMALDI Giovanni Francesco

(dit il Bolognese),

peintre, graveur et architecte italien

(Bologne 1605/1606 - Rome 1680).

Formé à l'école des Carrache et marqué par l'art de Titien, il vint à Rome en 1626, où il fut reçu en 1636 à l'Académie de Saint-Luc (il en devint « prince » en 1666). Après avoir peint à fresque la façade du palais Poli, il dirigea, en collaboration avec l'Algarde, la construction de la Villa Doria Pamphili (1644-1652), qui appartient au cardinal Camillo Pamphili, marquant de son classicisme l'agencement du parc et décorant les salles de paysages et de scènes

mythologiques, dans la tradition bolonaise. Appelé en 1649 à Paris par le cardinal Mazarin comme peintre du duc d'Orléans, il travailla au palais Mazarin (auj. B. N., gal. Mazarine : 8 niches opposées aux fenêtres et embrasures des fenêtres ; grandes perspectives avec paysages), au Louvre (appartements de la reine Anne d'Autriche [décoration disparue]) et pour l'église Saint-Paul – Saint-Louis. En 1651, il revint à Rome, où il resta jusqu'à sa mort, exerçant une intense activité : fresques au palais Borghèse, au Quirinal (1656-1657), à Frascati (Villa Falconieri), à Tivoli (Dôme), à l'Académie de Saint-Luc (1670), à l'église S. Maria della Vittoria, à l'église S. Maria dell'Anima. Après Dughet, avec lequel il collabora, Grimaldi fut le principal peintre de paysages de la seconde génération carrachesque, propagateur du paysage « idéal » classique, de goût arcadique, utilisé comme un décor illusionniste d'intérieur ; il est surtout connu aujourd'hui pour ses gravures et ses peintures de paysages (Tobie et l'Ange, Glasgow, Hunterian Gallery ; Vénus et les amours, San Francisco), où il montre une réelle habileté, mais sans grande originalité.

GRIMMER (les), peintres flamands.

Jacob (Anvers v. 1525 - id. 1590). Il fut l'élève de Gabriel Bouwens, de Matthijs Cock et de Christiaan Van den Queeckborne et devint franc maître en 1547. Paysagiste typiquement brabançon, il sut concilier la simplification des motifs naturels à un sens inné de la réalité. Ses sujets, anecdotiques de préférence, sont exécutés avec une réserve qui s'étend même au coloris. Jacob se rapproche de P. Bruegel par la sincérité de son langage

artistique sans pouvoir atteindre cependant la grandeur de ce dernier. Une de ses oeuvres les plus importantes est le Paysage avec château de Bruxelles (M. R. B. A.). Ce tableau signé « Grimer », sans prénom et daté de 1592, a trop de qualités pour être de la main de son fils Abel, mais la date et l'étude de la signature laissent supposer qu'il a été achevé par ce dernier après la mort de son père. Ce panneau, avec un château entouré d'eau, présente d'ailleurs d'étroites analogies avec la partie gauche d'une petite Vue sur l'Escaut signée « Iacop Grimer », datée de 1587 et conservée au musée d'Anvers. Les personnages du tableau de Bruxelles ont probablement été exécutés par Gillis Mostaert, qui collabora également à un tableau assez semblable conservé à Vienne (K. M.) et daté de 1583.

Abel (Anvers apr. 1570 - id. 1618). Fils de

Jacob, il fut aussi son élève et devint franc maître à Anvers en 1592. Il a si bien imité son père que leurs oeuvres sont souvent confondues. Abel, cependant, pousse plus loin les naïvetés de son père dans la simplification de la nature, tandis que l'exécution, bien que soignée, devient systématique. La plupart du temps, il a peint des séries de tableaux consacrés aux Quatre Saisons et aux Douze Mois. Il s'est également inspiré de certaines gravures d'après P. Bruegel et Hans Bol : ainsi, le Patinage sur le fossé de la porte Saint-Georges à Anvers (1602, Bruxelles, M. R. B. A.) est la réplique d'une estampe d'après P. Bruegel. Dans la Vue de la ville d'Anvers et d'une partie de la Tête de Flandre du musée d'Anvers, il s'est appliqué surtout à rendre l'étendue de l'espace. Quelquefois, Abel Grimmer a abordé des compositions plus ambitieuses, comme la Montée au Calvaire (1593) du musée de Bruges et Jésus chez Marthe et Marie (1614) du M. R. B. A. de Bruxelles.

GRIMOU Alexis, peintre français

(Argenteuil 1678 - Paris 1733).

Il se souvient de Rembrandt dans ses portraits de fantaisie, brossés dans des tons chauds (Jeunes Pèlerins, Offices, musées d'Avignon, de Bordeaux) ; il est parfois sensible à l'art des Flamands (Marquis d'Artaquiette en buveur, 1720, musée de Niort), tandis que ses figures d'acteurs (Mademoiselle Duclos, Paris, musée Carnavalet ; le Bain, musée de Bayeux) et ses nombreux autoportraits (Louvre ; Dijon, musée Magnin) sont influencés plus directement par le caravagisme français : ses Quatre Âges de la vie (musée de Bordeaux) sont une interprétation d'un tableau de Valentin (Londres, N. G.). Ses « espagnoleries » apportent au portrait, dans la première moitié du siècle, une note d'originalité qui annonce certains aspects de l'art de Fragonard.

GRIS Juan (Victoriano González, dit),
peintre espagnol
(Madrid 1887 - Boulogne-sur-Seine 1927).

Il entre en 1902, sur le désir de ses parents, à la Escuela de Artes y Manufacturas de Madrid.

Se sentant depuis longtemps une vocation

artistique, il abandonna deux ans plus tard ses études scientifiques pour se consacrer entièrement à la peinture. Son premier professeur fut un vieux peintre académique qui ne put, comme il devait le dire plus tard, que le dégoû-

ter de la « bonne » peinture (lettre de Gris citée par Kahnweiler, Juan Gris, Paris, 1946). Sous l'influence des revues allemandes *Simplicissimus* et *Jugend* (dont son ami Willy Geiger était le collaborateur), Gris se tourna un temps vers le *Jugendstil*, qui était alors fort prisé en Espagne et représentait, pour la plupart des artistes madrilènes d'alors, l'art le plus avancé. Cependant, cette esthétique ne put le satisfaire longtemps, et, ressentant le besoin d'une atmosphère de nouveauté et de recherche plus propre à le stimuler, il décida en 1906 de partir pour Paris, où plusieurs de ses compatriotes vivaient déjà et où l'attirait en particulier la renommée naissante de Picasso. Il trouva un atelier à l'endroit même où habitait celui-ci, au fameux Bateau-Lavoir. Mais, ayant vendu tout ce qu'il possédait pour payer son voyage, il dut d'abord travailler et, durant près de cinq ans, son temps se passa à composer des dessins humoristiques qu'il plaçait dans divers journaux illustrés, notamment *l'Assiette au beurre*, *le Charivari* et *le Cri de Paris*. Aussi, bien qu'il peignît un peu à ses moments de loisir, ne put-il se consacrer à son art que vers 1911.

À peine âgé de vingt-quatre ans, sans formation technique véritable, il ne chercha pas à affirmer d'emblée une esthétique personnelle, mais résolut de suivre la voie ouverte par Picasso et Braque (ils séjournent tous trois en 1911 à Céret) dont il partageait les vues. Après avoir tenté en 1911 de résoudre le problème de la lumière venant frapper les objets (*le Livre*, Paris, M. N. A. M. ; *Portrait de Maurice Raynal* ; *Natures mortes*, New York, M. o. M. A. et Otterlo, Kröller-Müller), il exécuta, au début de 1912, des oeuvres dans lesquelles il commença à appliquer certains procédés spécifiquement cubistes, tels que le renversement des plans ou la variation des angles de vue (*Hommage à Picasso*, Chicago, Art Inst. ; *Guitare et fleurs*, New York, M. o. M. A.), mais ce n'est qu'à partir de 1912 qu'il adopta entièrement le langage cubiste. Bien qu'on le cite pour avoir été le plus orthodoxe des cubistes, il ne se départit jamais de sa propre personnalité. Dès l'époque analytique, en effet, sa peinture se distingua de celle de ses initiateurs par un emploi assez différent de la couleur et par une construction plus affirmée du tableau. Refusant d'accorder une valeur exclusive au « ton local », il se contentait de donner une sorte d'échantillon de la matière (sauf pour certains objets rebelles à l'analyse, tels que miroir, gravure ou reproduction de tableau, qu'il introduisait alors carrément dans son oeuvre) et usait pour le reste de couleurs franches et vives, parfois même assez contrastées (*le Fumeur*, 1913, *le Torero*, 1913, *les Trois Cartes*, musée de Berne, Fond. Rupp). S'il re-

présentait lui aussi plusieurs aspects différents d'un même objet, il se refusait à séparer ceux-ci sur la toile et tâchait au contraire de les réunir en une image unique.

Dès la fin de 1914 et en particulier dans ses admirables papiers collés (la Bouteille de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

346

banyuls, musée de Berne, Fond. Rupf ; Nature morte aux roses, Paris, anc. coll. Gertrude Stein ; Nature morte, Otterlo, Kröller-Müller), on relève une désaffection de plus en plus grande à l'égard de la méthode « analytique » et le passage à une méthode plus « synthétique », dans laquelle les objets sont le plus possible réduits à leurs attributs permanents. Cette nouvelle conception culmine dans l'admirable Nature morte au livre, à la pipe et aux verres (1915). Le passage d'une méthode à l'autre ne se fit pourtant pas en un jour. Nombreuses sont les toiles des années 1915-1917 qui trahissent une certaine hésitation de leur auteur sur le chemin à suivre. Tantôt Gris semble perdre l'objet de vue pour ne plus s'occuper que de l'architecture du tableau (la Place Ravignan, 1915 ; la Lampe, 1916, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg), tantôt il revient à cet objet, mais dans son désir d'échapper aux inconvénients de l'analyse, il en donne une représentation quelque peu schématique, frôle même parfois la stylisation (Nature morte au poème, 1915, le Violon, 1916, musée de Bâle ; Nature morte aux cartes à jouer, 1916, Saint Louis, Missouri, Washington University, Gal. of Art ; l'Échiquier, 1917, New York, M. o. M. A.). En fait, ce n'est qu'au début de 1918 que Juan Gris se sentira entièrement maître de sa nouvelle technique « synthétique ».

Les années de guerre furent donc pour lui décisives et marquées par un travail acharné, en dépit d'embarras pécuniaires souvent tragiques (Kahnweiler, sujet allemand, n'ayant pu rentier en France, Gris se trouvait en effet d'autant plus démuné que, se considérant lié par son contrat, il refusa longtemps de vendre à d'autres), mais ce labeur devait porter magnifiquement ses fruits.

Si les oeuvres que Gris exécuta entre 1918 et 1920 sont surtout remarquables par la rigueur de leur architecture plastique et par la pureté d'expression, d'une grandeur presque hautaine (Nature morte au compotier, 1918, musée de

Berne, Fond. Rupf), si celles des années 1921 à 1923 font, au contraire, preuve chez lui d'un lyrisme nouveau et d'un goût pour la couleur plus prononcé qu'auparavant (le Canigou, 1921, Buffalo, Albright-Knox Art Gal. ; Devant la baie, 1921, Cambridge, Mass., coll. Gustave Kahnweiler ; le Cahier de musique ; Arlequin assis, 1923), il est permis de penser que ce sont les oeuvres des trois dernières années de sa vie qui représentent en définitive le meilleur de sa production et aussi en quelque sorte le sommet de la pensée cubiste. La méthode que Gris y emploie marque en effet le point d'achèvement de la longue recherche épistémologique inaugurée par Picasso en 1907, qu'il précise et enrichit au point d'en faire, si l'on ose dire, sa propriété.

Cette méthode, volontairement fondée sur une démarche intellectuelle a priori, est – mutatis mutandis – assez comparable en son fond à celle des phénoménologues allemands, de Husserl en particulier. Le peintre, en effet, s'élève désormais d'une façon purement intuitive jusqu'à l'essence de l'objet, c'est-à-dire jusqu'à la structure nécessaire qui fait de lui ce qu'il est, ce qui le rend possible. Effectivement,

dans un objet, certains prédicats (la couleur d'un verre, la matière d'une pipe) peuvent varier ; d'autres, au contraire, les prédicats « essentiels », conditionnent la possibilité même de l'objet.

Mais ce problème de méthode se double d'un problème de « visualisation ». Durant la période analytique, Gris assemblait les différents éléments descriptifs que lui fournissait l'étude visuelle de l'objet. En d'autres termes, il partait de l'objet pour arriver à l'architecture. Maintenant, au contraire, il part de l'architecture pour arriver à l'objet, ce qu'il résumait dans une formule restée célèbre : « Cézanne d'une bouteille fait un cylindre, moi, je pars du cylindre pour créer un individu d'un type spécial, d'un cylindre, je fais une bouteille » (l'Esprit nouveau, Paris, no 5, février 1921). De la même manière, un parallélogramme blanc deviendra une page de livre ou un feuillet de musique ; un rectangle, une table ; un ovale, une poire ou un citron ; une forme composée de deux trapèzes affrontés, une guitare. D'une ligne droite se courbant brusquement naîtra une pipe ; d'une ligne sinueuse, le feston d'un tapis de table. Ce que Gris appellera « qualifier les objets ». Nées d'un parfait équilibre entre la richesse du contenu spirituel et les nécessités architecturales, empreintes d'une poésie discrète et d'une émotion pleine de pudeur, les compositions de cette dernière période (la Table du peintre,

1925 ; le Tapis bleu, 1925, Paris, M. N. A. M. ; Guitare et feuillet de musique, 1926) comptent parmi les chefs-d'oeuvre du cubisme. La sérénité qui se dégage de ces oeuvres ne peut manquer de frapper. Elles furent pourtant créées à une époque où l'état de santé du peintre, s'aggravant de jour en jour, lui rendait tout travail pénible. Épuisé par une vie de misère et de privations, il avait, en effet, été atteint d'une pleurésie en 1920 et, malgré de fréquents séjours dans le Midi, ne s'en était jamais complètement remis. Après des mois de souffrance, il s'éteignit le 11 mai 1927 à Boulogne-sur-Seine, où il habitait depuis 1922, ayant eu malgré tout la consolation de voir son renom grandir auprès des amateurs et des critiques. L'oeuvre gravé, surtout des illustrations, comprend 34 lithos et eaux-fortes. La ville de Madrid lui a consacré une exposition rétrospective en 1985. Une autre rétrospective a été présentée (Londres et Stuttgart) en 1992-1993. Il est représenté au Centro de Arte Reina Sofia (Madrid) par un ensemble de tableaux.

GRISAILLE.

Peinture monochrome en camaïeu gris donnant l'illusion du relief sculpté. Les grisailles furent sans doute mises à la mode dès le XIVe s. par les sculpteurs, qui cherchaient, dans leurs dessins préparatoires, à rendre l'impression de relief au moyen d'un clair-obscur très nuancé, jouant sur une seule couleur, grise ou jaunâtre, qui se rapproche le plus de celle de la pierre.

GROMAIRE Marcel, peintre français
(Noyelles-sur-Sambre, Nord, 1892 - Paris 1971).

Il se forme à Paris (1910) aux Académies Colarossi, Ranson et la Palette à Montparnasse, où il a Le Fauconnier pour correcteur, et voyage

dans les pays du Nord (Belgique, Hollande, Allemagne, Angleterre). Il commence à exposer au Salon des indépendants en 1911. Pendant la guerre, il est blessé sur la Somme en 1916. Il tient sa première exposition particulière à la galerie La Licorne (Paris) en 1921. Admirateur de l'art roman et de l'art gothique, il se situe dans la tradition française des plasticiens, de Fouquet à Cézanne et Seurat, ce que confirme l'expérience cubiste revivifiant la figuration de l'après-guerre. Dès ses débuts, après une brève influence de Le Fauconnier, son univers est celui d'une humanité laborieuse et taciturne, rustique le plus souvent, parfois citadine (la Loterie foraine, 1923, Paris, musée d'Art moderne de la Ville). Gromaire donne à l'individu la dimension du type, dans des compositions monumentales, aux masses sommairement

définies, anguleuses, rendues par des couleurs où dominent les terres, les ocres et les gris-bleu, et par une touche petite et pommelée (le Faucheur flamand, 1924, id.). La Guerre (1925, id.), présentée au Salon des indépendants, attirera par son éloquente sobriété l'attention sur son auteur, qui entra en relation avec son principal collectionneur, le docteur Girardin. L'artiste est alors le meilleur représentant en France d'un réalisme synthétique et expressif, illustré également à l'étranger. Parallèlement à ces tableaux caractéristiques de milieux sociaux, il peint des nus aux volumes denses, d'une robuste sensualité. En 1937, il exécuta plusieurs décorations pour l'Exposition internationale de Paris et, à partir de 1938, participa avec Lurçat à Aubusson à la renaissance de la tapisserie (les Quatre Éléments, Paris, Mobilier national). Il s'orienta dès lors vers une manière plus décorative, où les tons, plus vifs, sont exaltés par la structure noire du graphisme (suite de vues de villes : New York, 1951 ; Paris, 1956). Graveur, d'abord sur bois (l'Homme de troupe, 10 bois, 1918), puis à l'eau-forte, il a illustré Petits Poèmes en prose de Baudelaire (1926), Macbeth de Shakespeare (1958), Gaspard de la nuit d'Aloysius Bertrand (1962).

Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris, qui conserve un ensemble de ses oeuvres, provenant du legs Girardin, lui consacra une rétrospective en 1980.

GR0S Antoine-Jean, baron,

peintre français

(Paris 1771 - Meudon 1835).

LES DÉBUTS. Fils d'un miniaturiste, il entra à l'âge de quatorze ans dans l'atelier de David. À partir de 1787, il suivit également les cours de l'Académie de peinture. Il semble que cet élève de David avait peu d'inclination pour les sujets tirés de la Rome républicaine. L'intérêt qu'il porta très tôt à Rubens fait comprendre son hésitation à adopter le style néo-classique. Le tableau Antiochus et Éléazar (musée de Saint-Lô), avec lequel il concourut en 1792, sans succès, pour le prix de Rome, est étrangement baroque pour l'époque et d'une certaine violence dans l'attitude des personnages, qui demeurera une caractéristique du peintre. Craignant d'être dénoncé pour ses opinions modérées, Gros quitta le Paris révolutionnaire au début de 1793. Il séjourna huit ans en Italie,

downloadModeText.vue.download 348 sur 964

d'abord à Gênes, plus tard à Milan. Un séjour à Florence ne fut que de courte durée, mais, semble-t-il, particulièrement enrichissant. Les albums d'esquisses subsistants témoignent d'un intérêt assez général : on y trouve, à côté de copies d'après l'antique, des esquisses d'après Masaccio, Andrea del Sarto, Pontormo, Rubens, des sujets de vases antiques édités par J. W. Tischbein ainsi que des dessins d'après Flaxman. Gros choisit pour ses compositions originales des sujets comme Malvina pleurant Oscar, tiré d'Ossian, ou Young pleurant sa fille, thèmes qui illustrent le courant préromantique. Néanmoins, il n'acheva comme tableaux qu'un grand nombre de portraits représentant surtout des membres de la société génoise, tel celui de Madame Pasteur (Louvre), femme d'un banquier français à Gênes. À la fin de 1796, Joséphine, séjournant dans cette ville, emmena le portraitiste, déjà renommé, à Milan. C'est là que Gros peignit le célèbre Bonaparte au pont d'Arcole (Versailles, esquisse au Louvre). Nommé adjoint de la commission chargée de choisir les oeuvres d'art à envoyer en France, il parcourut l'Italie et vit enfin Rome au printemps de 1797. Après la dissolution de la commission, il reçut un titre dans l'armée et dut fuir avec celle-ci en 1799 devant les Autrichiens victorieux. En février 1801, il était de nouveau à Paris.

LE CONSULAT ET L'EMPIRE. Un des premiers tableaux qu'il a peints après son retour est le portrait posthume de la jeune femme de Lucien Bonaparte, Christine Boyer (Louvre). La finesse du visage, empreint d'une expression méditative, et l'élégance dépouillée sont des caractéristiques qui le classent encore parmi les effigies du début. En 1801, Gros exposa au Salon Sapho à Leucate (musée de Bayeux), tableau commencé en Italie, dont le thème du suicide et le paysage, nocturne et lugubre, caractérisent le penchant romantique de l'artiste jeune. Mais son apport essentiel concerne une expression romantique différente. À la même date furent également exposées au Louvre les esquisses pour la Bataille de Nazareth, dont celle de Gros (musée de Nantes). La décision du jury en sa faveur provoqua un scandale. Son coloris vif fut considéré comme un retour au « genre gracieux » du XVIII^e s. et non comme un élément novateur. C'est avec les Pestiférés de Jaffa (Louvre), exposés au Salon de 1804, que Gros devint célèbre parmi ses contemporains, qui le considéraient comme le plus grand coloriste de l'école française. Au Salon de 1806 fut présentée la Bataille

d'Aboukir, commandée par Murat (Versailles). Gros, qui ne s'intéressait pas particulièrement à la vie militaire, n'était pas un peintre de bataille proprement dit. Conscient de son rang de « peintre d'histoire », il n'aurait pas pu être l'imitateur de peintres comme Courtois et Parrocel et de leur genre anecdotique. Il continua dans sa Bataille d'Aboukir – mesurant près de 10 mètres de long – la tradition des grands tableaux héroïques, telles les Batailles d'Alexandre de Le Brun. Partant d'une composition en frise où prédomine la figure monumentale, il n'hésita pas à créer un déséquilibre et à suggérer un mouvement unique à

cette époque. En 1807, il remporta le concours pour la Bataille d'Eylau (Louvre), exposée au Salon de 1808. Napoléon est représenté sous un jour humanitaire, parcourant le champ de bataille après le combat. Le visage pâle de l'Empereur enthousiasma toute la génération romantique. Le réalisme des morts et des blessés au premier plan, qui a fait reculer les visiteurs du Salon, n'est pas, dans l'esprit de Gros, une accusation contre la guerre, mais la recherche romantique d'une expression forte.

En 1802-1803, le peintre avait été chargé d'exécuter une série de portraits officiels du Premier Consul (l'exemplaire le plus connu est à Paris, au musée de la Légion d'honneur). À partir de 1806, il collabora également à des séries de portraits des dignitaires de l'Empire, tel Duroc (Versailles). Parmi les commandes de particuliers, il faut citer les portraits des généraux Lasalle (Paris, musée de l'Armée) et Fournier-Sarlovèze (Louvre), et du Fils du général Legrand (1810, Los Angeles, County Museum of Art). Il a également laissé une série de portraits équestres importants, comme celui de Murat (Louvre), exposé au Salon de 1812.

LE ROMANTISME DE GROS. Gros se distingue des artistes plus jeunes comme Géricault et Delacroix. Il exécutait presque uniquement des commandes et n'était pas incité au travail par le désir de réaliser et de perfectionner ce qu'il trouvait en lui-même. Il ne ressentait pas non plus la nécessité d'un état d'inspiration fiévreuse et désordonnée et pouvait peindre, à l'étonnement de Delacroix, selon un horaire régulier. Mais ses dessins et ses peintures, par l'énergie du trait, la couleur, le mouvement (Alexandre domptant Bucéphale, coll. part.), révèlent bien un tempérament romantique, dont la « fougue » était déjà critiquée par les contemporains de la Bataille d'Aboukir.

L'orientalisme romantique commence

avec Gros. Même si, en dehors des commandes, celui-ci ne peignit pas de sujets orientaux, l'Orient l'intéressait. Il existe un certain nombre de dessins à la plume, très originaux, se rattachant surtout à la Bataille de Nazareth. Un personnage comme celui du pacha de la Bataille d'Aboukir, qui semble personnifier la fureur la plus primitive, est romantique bien au-delà de l'exotisme de ses vêtements.

Dans la lutte qui opposait dans les années vingt les « romantiques » aux « classiques », le terme de romantique, vague dans son interprétation, désignait au moins tout ce qui s'éloignait des « Grecs » et des « Romains » pour retrouver plus de vérité. Gros s'était placé dès la Bataille de Nazareth en dehors de la tradition classique de l'école. Bien que la politique artistique de Napoléon favorisât particulièrement les sujets contemporains, Gros est le seul parmi les peintres employés à en avoir fait son domaine propre. Ce qu'il y a de plus novateur ou de romantique dans Gros, c'est la représentation véridique de soldats morts, de pestiférés, de combattants. Le romantisme victorieux rendit hommage à Gros. Dans un texte de 1831, Gustave Planche, partisan des

romantiques, cite ensemble pour la première fois Gros, Géricault et Delacroix.

LA DERNIÈRE MANIÈRE. À une époque où la politique artistique des Bourbons triomphait avec des sujets religieux ou tirés du passé monarchique, les tableaux de sujets contemporains que Gros exposait aux Salons de 1817 et de 1819 (Louis XVIII quittant le palais des Tuileries, Versailles ; l'Embarquement de la duchesse d'Angoulême à Pauillac, musée de Bordeaux) n'avaient plus le degré d'actualité des tableaux napoléoniens. C'est aussi le moment où se ranime l'académisme, et, sous l'influence de David, exilé, qui lui avait confié ses élèves, Gros revient vers un style classicisant. Il était désormais trop âgé pour accepter l'individualisme romantique, qui aurait justifié ses célèbres tableaux de l'Empire. Il devint ainsi le défenseur de la doctrine pure, condamnant ceux qui ne voulaient pas se plier aux principes de l'école. Pourtant, il n'eut pas de véritable talent pour la figure idéale ; d'autre part, sa puissance d'invention diminua considérablement au cours des années. Au Salon de 1822, il exposa Saül et Bacchus et Ariane. En 1824, il acheva de peindre la coupole du Panthéon, qui lui avait été commandée dès 1811 et pour la décoration de laquelle il fut fait baron par Charles X.

La renommée sociale de l'artiste était alors

à son apogée, tandis que sa veine créatrice s'épuisait. Il était professeur à l'E. N. B. A., membre de l'Institut et membre honoraire de plusieurs académies étrangères. Cette reconnaissance officielle n'empêcha point le suicide de l'artiste, qui se noya dans la Seine le 26 juin 1835. L'illusion que Gros entretenait longtemps d'être le seul « juste » au milieu de la décadence des mœurs artistiques s'était écroulée, et ce fut avec douleur qu'il comprit l'anachronisme de son art et la justesse de la critique attaquant violemment son Hercule et Diomède (musée de Toulouse), exposé au Salon de 1835.

GROSSBERG Carl, peintre allemand

(Wuppertal-Elberfeld 1894 - France 1940).

De 1913 à 1914, Grossberg suit des cours d'architecture à l'école des Arts et Métiers d'Aix-la-Chapelle et de Darmstadt. Au retour de la guerre, en 1919, Feininger l'accueille au Bauhaus de Weimar. En 1921, Grossberg s'établit à Sommerhausen : une première exposition lui est consacrée à Würzburg en 1924. En 1925, de nombreux voyages lui font parcourir l'Allemagne et la Hollande. Plusieurs dessins et aquarelles ont déjà pour thème le paysage industriel. Absent à l'exposition de la nouvelle objectivité organisée en 1925 par la Kunsthalle de Mannheim, il participe aux manifestations que la gal. Neumann-Nierendorf à Berlin en 1927 et le Stedelijk Museum à Amsterdam en 1929 consacrent à cette tendance. En 1931, une bourse pour la villa Massimo à Rome lui permet de se rendre en Italie. Deux rétrospectives ont été organisées de son vivant : en 1934 à la Kestner Gesellschaft de Hanovre par Justus Bier et en 1935 au musée Folkwang d'Essen. De 1928 à 1933, ses oeuvres privilégient le paysage urbain et industriel (Pont au-dessus de la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

348

Schwarzbachstrasse à Wuppertal, 1927, Wuppertal, von der Heydt-Museum) ainsi que les formes machinistes (Plongeur, 1931 ; Tuyaux blancs, 1933), que le peintre dote d'une pureté idéale, opposée au symbolisme sexuel cher aux dadaïstes. Presque tous ses tableaux révèlent des formes simplifiées et des volumes définis qui accordent peu de place à la représentation humaine. Si Grossberg partage avec les pré-cisionnistes américains, surtout avec Charles Sheeler, une fascination commune pour le

monde de la machine, il peuple son univers industriel de créatures de fantaisie (singes, chauves-souris, oiseaux exotiques) et confère ainsi à ses oeuvres – qu'il appelle « tableaux de rêve » – une dimension fantastique proche du surréalisme (Tableau de rêve : Rotor, 1927 ; Étude avec chauve-souris, 1928).

GROSZ George, dessinateur et

peintre américain d'origine allemande

(Berlin 1893 - id. 1959).

Il passe son enfance à Stolo (Poméranie), où il travaille chez un décorateur local, et fréquente l'Académie des beaux-arts de Dresde de 1909 à 1911. L'année suivante, il donne des premiers dessins aux revues Ulk et Lustige, commence à peindre à l'huile et s'installe à Berlin en 1911. Il fait un premier séjour à Paris en 1913 et travaille à l'Académie Colarossi. Mobilisé en 1914, il est réformé en 1915 ; la même année, il rencontre Heartfield, F. Jung et Herzfelde, avec qui il fonde en 1916 le journal Die Neue Jugend. Inscrit au parti communiste et principal collaborateur à Die rote Fahne, en 1918, il participe aux activités du groupe dadaïste et organise notamment en 1920 la Première Foire internationale dada à Berlin. Nommé président du Rote Gruppe en 1924, il commence à collaborer aux revues Der Knüppel et Der Guerschnitt. Jusqu'en 1920, son oeuvre est nettement marqué par l'esthétique futuriste et expressionniste (Metropolis, 1917, New York, M. o. M. A. ; Funérailles d'Oscar Panizza, 1917-1918, Stuttgart, Staatsgal.) et se rapproche parfois de la « peinture métaphysique » (Sans titre, 1920, Düsseldorf, K. N. W.). Après la guerre, Grosz abandonne le plus souvent l'irréalisme de ses débuts pour une manière directement accessible, au service de l'intention satirique, et attaque dans ses recueils de dessins et de gravures (Gott mit uns, 1920 ; Ecce homo, 1923) comme dans ses tableaux (les Piliers de la société, 1926, Berlin, N. G.) « une société dominée par les galons, la redingote, la soutane et le coffre-fort » (in Léon Bazalgette, Grosz, Paris, 1926). Les scènes de rue berlinoises, dessinées et peintes, apportent un prolongement à celles de Kirchner, mais sur le ton d'objectivité désabusée qui est celui de la Neue Sachlichkeit, tandis que les portraits sont d'un réalisme tendu et sans indulgence (l'Écrivain Max Hermann-Neisse, 1925, musée de Mannheim). En 1925, l'exposition de la nouvelle objectivité, organisée par la Kunsthalle de Mannheim, évoque ses recherches. En 1926, il apporte son soutien à Simplicissimus. En 1928, l'A. S. S. O., associa-

tion des artistes révolutionnaires, le compte parmi ses membres. Grosz séjourne à Paris en

1924-1925 et visite le sud de la France en 1927 ; il expose à New York en 1931. Invité d'honneur à l'Art Students League de New York en 1932, il émigre en 1933 aux États-Unis, mais sa situation de réfugié devient quelque peu une gêne pour l'exercice de ses dons satiriques (aquarelles inspirées par Broadway, 1933-1934). Les oeuvres de sa dernière période évoquent le romantisme apocalyptique de Blake ou celui des paysagistes allemands du XIXe s. (le *Survivant*, 1944). En 1937, plusieurs de ses oeuvres sont confisquées par le gouvernement nazi. Citoyen américain depuis 1938, il revint s'installer à Berlin en juin 1959 et y mourut le mois suivant. Une importante rétrospective de son oeuvre s'est tenue à Berlin (N. G.) et à Düsseldorf en 1995.

GROTESQUES.

Lorsque, à la fin du XVe s., les Italiens découvrirent à Rome des ruines souterraines, qui leur donnaient l'impression de grottes, ils appelèrent « grotesques » les peintures qui en recouvraient les voûtes et les parois. Il s'agissait surtout de celles de la maison Dorée de Néron, dont les peintures, rehaussées de stucs très légers, se rattachent au quatrième style pompéien ; celui-ci est caractérisé par des architectures filiformes et végétalisées et par un vocabulaire ornemental composé de plantes et d'animaux, mais aussi de monstres tels que griffons, sphinges et centaures. Pris d'enthousiasme pour cette vision en couleurs de l'Antiquité et pour l'expression de la fantaisie qu'elle leur révélait, les artistes ne tardèrent pas à les imiter et donnèrent également le nom de grotesques aux décorations qu'ils créèrent sous cette influence. Jusqu'à la fin du cinquecento, les grotesques sont considérées comme l'expression la plus caractéristique du « caprice » maniériste. Elles suscitent des partisans fervents, qui défendent la liberté de l'artiste et le caractère ludique de la décoration (Serlio, Francisco de Holanda, Vasari, Cellini), mais aussi des adversaires acharnés parmi les classicisants : ceux-ci s'appuient sur le texte de Vitruve, qui critiquait déjà âprement les « grotesques » au temps d'Auguste, au nom du naturalisme et de la vraisemblance. À l'époque de la Contre-Réforme, les grotesques ne sont plus tolérées par certains (Gilio, Armenini) que si l'on en use avec modération, tandis que d'autres (Ligorio, Lomazzo), qui s'opposent également à l'élément chimérique, les considèrent erronément comme des « hiéroglyphes », un langage chiffré qui ne doit

être accessible qu'à une élite. Gabriele Paleotti bannit même complètement les grotesques des lieux religieux à cause de leur contenu, jugé diabolique.

Prolongeant le style des candélabres animés, qui s'était développé dans la seconde moitié du XVe s. surtout à Florence et plus encore à Venise, les artistes ordonnent d'abord les motifs sur des pilastres et des frises, dans leurs ensembles à fresque. Ghirlandaio en donne une version stylisée dans la Naissance de la Vierge (1488, Florence, chœur de S. Maria Novella). Pinturicchio traduit d'abord dans une gamme monochrome le style des pilastres

sculptés (1483-1485, Rome, église de l'Aracoeli, chapelle Bufalini), puis égaie les grotesques d'une polychromie éclatante (v. 1488, Rome, S. Maria del Popolo, chapelle de saint Jérôme) en s'efforçant de retrouver le coup de pinceau rapide des artisans néroniens. Il applique également les grotesques à la décoration des voûtes. Dans un style plus plastique, Filippino Lippi accentue les déformations des monstres pour les rendre plus fantastiques (1488-1493, Rome, S. Maria sopra Minerva, chapelle Carafa) ; étalant son érudition archéologique, il intègre ensuite les grotesques dans un système illusionniste très complexe (1487-1502, Florence, S. Maria Novella, chapelle Strozzi). À la voûte du Cambio (1499-1500, Pérouse), Pérugin entoure les médaillons des planètes de grotesques plus traditionnelles, qui se ressemblent des premiers essais de Pinturicchio. C'est Signorelli qui en donne la version la plus démoniaque, créant des formes hybrides qui ne répondent plus aux principes de composition des monstres classiques et sont animées d'une vitalité débordante (1501-1504, cathédrale d'Orvieto, soubassement de la chapelle de saint Brice).

À l'aube du XVIe s. se forme une nouvelle génération de décorateurs, dont certains deviennent de véritables spécialistes des grotesques. Amico Aspertini, aide de Pinturicchio, est le premier à intégrer les architectures fantaisistes des modèles antiques. Mais la libération complète des archétypes du XVe s. ne s'opère qu'un peu plus tard avec Giovanni da Udine, qui, au sein de l'atelier de Raphaël, fait revivre les grotesques néroniennes. À la Stufetta du cardinal Bibbiena (terminée en 1516, Vatican), à la Loggetta (v. 1519, Vatican) et au palais Baldassini (Rome), il tend à couvrir des surfaces entières d'un réseau de grotesques et adopte la technique « compendiarica » des Romains, dont il était bien préparé à saisir la nouveauté, grâce à son origine sep-

tentrionale. Après ces premières expériences, il pose les jalons d'un système décoratif nouveau, dont le retentissement sera capital à l'époque maniériste, aux Loges de Raphaël (décoration terminée en 1519, Vatican) : les grotesques sont soulignées de motifs de stuc blanc, dont l'artiste retrouve la formule antique-étudiée peut-être dans les passages du Colisée -, et elles tendent vers un naturalisme plus affirmé. Le même système est appliqué à la Villa Madama de Rome (interrompue en 1525). Après le sac de Rome, Giulio Romano importe les grotesques à Mantoue (palais du Té, 1527-1529 et 1530-1535) en les rendant plus massives et archéologiques, et Perino del Vaga les introduit à Gênes (palais Doria, à partir de 1528) en accentuant leur finesse dans un sens miniaturiste. Les grotesques se répandent alors dans toute l'Italie et, dans la seconde moitié du siècle, donnent lieu à une véritable inflation du décor, en particulier dans le Latium (milieu des Zuccari, puis de Pomaranciò), en Toscane et en Emilie (Cesare Baglione).

Au début du XVIe s., elles se répandent dans les arts mineurs. Exécutées dans la pierre, elles envahissent l'architecture (tombe

downloadModeText.vue.download 350 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

349

de Jules II, sculptée par Michel-Ange, atelier de Sansovino et multiplication par Simone Mosca sur les tombeaux). Traitées en sgraffito, elles couvrent les façades des palais (Andrea di Cosimo Feltrini à Florence et Polidoro da Caravaggio à Rome, puis leurs successeurs). Nicoletto da Modena, Agostino Veneziano et Enea Vico, surtout, les diffusent sous forme de gravures. Après les premiers essais d'Amico Aspertini et de Giovanni da Udine, elles deviennent l'un des sujets de prédilection de la tapisserie, en particulier à Florence avec Bacchiacca (v. 1550). Au XVIIe s., les artistes diffusent l'art des grotesques au nord, mais ils ne remontent plus aux prototypes antiques ; leur point de vue étant essentiellement graphique, ils s'inspirent des œuvres d'Agostino Veneziano et d'Enea Vico et multiplient les gravures.

Dans les Pays-Bas, Cornelis Fioris et Cornelis Bos créent un style tout à fait original, qui gagne jusqu'aux pays scandinaves ; les personnages figurés, qui sont une multitude, s'ébattent dans des architectures beaucoup

plus développées, qui donneront naissance au style à cartouches : « Ohrmuschelstil ». En Allemagne, les grotesques se font plus nombreuses sur les gravures et dans les livres de modèles, d'abord dans le sud du pays, puis dans tous les centres, surtout grâce à l'action des petits maîtres (notamment Peter Flötner) ; les motifs, plus denses et plus lourds, sont appliqués souvent en orfèvrerie.

En France, Primaticcio introduit les grotesques, peintes et stucquées, à Fontainebleau, à la Galerie d'Ulysse (commencée en 1540). Mais c'est Jacques Androuet Du Cerceau qui forge un style personnel, caractérisé par une simplification des formes et une structure plus harmonieuse, dont tout le siècle sera imprégné (Livre des grotesques, 1550, rééd. 1562 et 1566). Profondément modifiées au XVII^e s. dans leur syntaxe et dans leur vocabulaire, les grotesques sont régies par la symétrie et l'harmonie, en accord avec le classicisme français. Après les gravures lourdes et surchargées de Simon Vouet (1647) et de ses suivants, Jean I Berain et ses émules arrivent à une précision et à une mesure qui assurent une large diffusion à son style non seulement en gravure, mais aussi en décoration intérieure, en tapisserie, en mobilier, en céramique et en verrerie. Claude Audran grave et peint des grotesques plus légères (1669 et 1708-1709), où l'abondance des arabesques annonce le rococo (Gillot, Oppenord, Pineau et surtout Watteau) : les grotesques tendent à se dissoudre dans des agencements de courbes et de contre-courbes ou dans des structures nettement naturalistes. À la suite de la découverte de Pompéi et d'Herculanum (1748) a lieu, à l'époque néo-classique, la dernière efflorescence des grotesques, qui se répandent dans toute l'Europe ; les motifs ont perdu complètement leur caractère fantastique et se réduisent à un réseau d'ornements inspirés de l'antique, mais extrêmement stylisés. Cette mode, créée à Rome, où se forment tous les artistes, envahit rapidement l'Angleterre, surtout avec Robert Adam (1761-1780, Osterley

House, près de Londres, salle étrusque), puis Henry Holland et James Wyatt. En France, les grotesques froides de Lavallée-Poussin et de Clérissieu annoncent les ornements précieux de l'école impériale. En Russie, les appartements privés de Catherine II, à Tsarkoïe Selo, unissent les décorations « pompéiennes » aux influences de Raphaël, d'Adam, de Clérissieu et aux motifs chinois.

GRUBER Francis, peintre français

(Nancy 1912 - Paris 1948).

Il connut une enfance malade et rêveuse et, très jeune, se prit de passion pour ces maîtres de l'imaginaire que sont Bosch, Grünewald, Dürer et Callot. Des années 1929-1932 datent ses kermesses dynamiques aux couleurs violentes (Décor pour le bal de l'Académie scandinave, 1932). De 1935 à 1942, il peint plusieurs tableaux allégoriques : Hommage au Travail (1936), l'Arrivée des Antiques à Fontainebleau (1935, Paris, musée d'Art moderne de la Ville), Hommage à Callot (1942), le Poète ou Hommage à Rimbaud (1942). En 1937, un séjour sur l'île de Ré l'a ouvert à une nature pathétique, aux grands horizons balayés. Cette découverte donne lieu à la série des Orages, à laquelle font suite des paysages interprétés par une imagination mélancolique : au premier plan de ces oeuvres se dresse parfois un être solitaire (Mélancolie, 1941). Mais, à partir de 1940, c'est son atelier qui devient la scène dénudée des plus émouvantes de ses peintures, qui sont à rapprocher de celles que peint dans un même lieu clos Giacometti, dont il est l'ami depuis 1938 (Nu au gilet rouge, 1944, Paris, musée d'Art moderne de la Ville ; Femme sur un canapé, 1945, Paris, M. N. A. M.). En 1944, le Job (Londres, Tate Gal.), qu'il expose au Salon d'automne, est ressenti comme une parfaite illustration de la période de désespoir qui, à peine, s'achevait. En 1948, devenu gravement malade, il rassemble ses thèmes familiers (nus adolescents, paysages, atelier) dans des tableaux qu'éclaire un jour pâle, au dessin aigu (Nu sur fond rouge, 1948, Lisbonne, Fond. Gulbenkian), dont un courant dit « misérabiliste » s'inspirera sans en égaler toujours la poésie.

GRUBICY DE DRAGON Vittore,

peintre italien

(Milan 1851 - id. 1920).

D'une famille attirée par l'art, il commence à voyager en Europe à partir de 1870 (surtout à Londres), jouant les intermédiaires pour son frère Alberto, grand marchand d'art, qui soutient de jeunes artistes italiens comme Cremona, Ranzoni, Segantini. Au cours d'un séjour en Hollande (1882-1883) et sous l'influence des peintres Israëls et Anton Mauve, il décide alors de se lancer dans la peinture et délaisse peu à peu le commerce de l'art (surtout après 1889) ; adoptant le pointillisme, il amène ses amis (Segantini, Morbelli, Previati) à cette technique, nouvelle en Italie. Devenu critique d'art à La Riforma de Primo Levi et à Le Cronache d'arte en 1886, il organise diverses

expositions, comme celle sur le divisionnisme lombard à la Triennale de la Brera à Milan en 1891 et la manifestation itinérante sur la pein-

ture de Previati en 1901, tout en partageant son temps entre Miazina, Milan et le lac de Lecco. Là, il exécute le plus souvent de petits paysages poétiques, combinés en polyptyques, dans une palette aux tons de brun et d'orange qui n'est pas sans évoquer celle de Millet et des peintres de Barbizon (De la fenêtre, Miazina, 1898 ; Quelle paix à Valganna !, v. 1894 ; l'Été sur le lac de Côme, 1897-1901, triptyque, Rome, G. A. M. ; Hiver en montagne, poème panthéiste en huit tableaux, 1894-1911, polyptyque, Milan, G. A. M. ; la Montagne de Tremezzo, 1897). Ses oeuvres, qui figurent à l'Internationale de Venise et à de nombreuses expositions à Munich et à Düsseldorf (1904), influenceront des artistes comme Romani et Carrà. Ses toiles se trouvent principalement dans les G. A. M. de Venise, de Rome et de Milan, mais aussi à Paris (musée d'Art moderne de la Ville et musée d'Orsay).

GRUND Norbert, peintre tchèque

(Prague 1717 - id. 1767).

Formé à Vienne chez le pasticheur des Hollandais F. P. Ferg, il se spécialisa dans les batailles, les chasses, les bergeries, les travestis et les fêtes galantes, inspirés de l'estampe et traités en petit format dans une technique précieuse, avec un beau sentiment de la lumière, de l'air et de la poésie (Personnages dans les ruines romaines, musée de Prague).

GRÜNEWALD Matthias

(Mathis Nithart ou Gothart, dit),

peintre allemand

(Würzburg probablement v. 1475/1480 - Halle

1528).

Les textes d'archives et les commentaires contradictoires des historiens ont créé la confusion autour de la personne et de l'activité de ce peintre, dont le chef-d'oeuvre, peint de 1513 à 1516, est le retable des Antonins d'Isenheim, en Alsace.

LE PROBLÈME DE L'IDENTITÉ DE

GRÜNEWALD. Le nom même de Grünewald n'est révélé qu'en 1675 par Joachim von Sandrart à propos de « Mathis von Aschafenburg », de même que Mérian le Vieux,

Faesch et quelques autres désignent du nom de Grün le monogrammist MG, en relation avec le retable d'Issenheim (H. J. Rieckenberg). Les archives d'Aschaffenburg attestent la présence dans cette ville d'un « Meister Mathis », peintre de statues et doreur, entre 1480 et 1490. Mais il ne s'agit probablement pas de Grünewald. Ce dernier est mentionné pour la première fois à Aschaffenburg en 1505. Il entra comme peintre, sans doute, mais aussi comme maître d'oeuvre au service de l'évêque de Mayence, Uriel von Gemmingen, résidant à Aschaffenburg. En 1510, un maître Mathis Nithart gen. Gothart von Würzburg apparaît comme « Wasserkunstmacher », c'est-à-dire ingénieur hydraulique, ainsi que l'a établi Zülch. De 1514 à 1516, un procès soutenu à Francfort-sur-le-Main le signale de nouveau à l'attention. Auparavant, il avait livré aux dominicains de cette ville 2 volets pour le retable Heller, peint en 1508-1509 par Dürer, et un « panneau » (1511). Par testament du 15 août 1517, le chanoine

downloadModeText.vue.download 351 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

350

Reitzmann charge maître Mathis de la peinture d'un retable dédié à la Vierge et au miracle de la neige (Maria-Schnee-Altar) pour la collégiale d'Aschaffenburg (1514-1519, Vierge de Stuppach et le Miracle de la neige, musée de Fribourg-en-Brisgau). Le 27 août de la même année, un protocole du chapitre de la cathédrale de Mayence livre les termes d'une supplique adressée par Meister Mathis Gothart le peintre. Il est établi que Grünewald a achevé le retable d'Issenheim en 1516, année de la mort du précepteur des Antonins. L'artiste regagne Aschaffenburg la même année et se met au service du cardinal Albrecht de Brandebourg, successeur d'Uriel von Gemmingen et son grand protecteur. Il semble qu'en 1526, à la suite des troubles de la guerre des paysans et de la Réforme, Grünewald ait perdu la faveur de ce prélat ; il s'établit à Francfort, où il se livre à des activités d'ingénieur. Peu de temps après, il se rend à Halle, où il meurt en 1528.

LA FORMATION. Il semble que Grünewald ait eu une première formation à Würzburg, sa ville natale, qu'il se soit inspiré un temps de l'art de Hans Holbein le Vieux, à Augsbourg probablement, sinon à Francfort-sur-le-Main, qu'il ait enfin acquis la maîtrise au terme d'un voyage v. 1500 (il n'est pas certain qu'il ait connu l'Italie autrement que par des contacts avec Jacopo de Barbari à Nuremberg).

CHRONOLOGIE DE L'OEUVRE DE
GRÜNEWALD. Le catalogue des oeuvres générale-
ment reconnues s'établit comme suit :

1503-1505 : volets du retable (triptyque) de l'église de Lindenhart, près de Bayreuth, provenant de l'église de Bindlach (1685), à partie centrale sculptée et à volets extérieurs peints sur 2 panneaux avec Quatorze Saints protecteurs ; la Dérision du Christ (Munich, Alte Pin.), probablement donnée par Jean de Kronberg à l'église d'Aschaffenburg en mémoire de sa soeur Apollonie, décédée en décembre 1503.

Vers 1507 : la Crucifixion du musée de Bâle, partie d'un panneau de retable conservée dans cette ville depuis 1775.

1509 : 2 volets du retable Heller, donné en 1509 à l'église des Dominicains de Francfort-sur-le-Main par le patricien Jacob Heller. Les parties peintes en camaïeu par Grünewald sont partagées entre le musée de Karlsruhe (Sainte Élisabeth, Sainte Lucie [?]) et le Städel. Inst. de Francfort (Saint Laurent, Saint Cyriaque).

Après 1509 : la Crucifixion de Washington (N. G., coll. Kress), jadis dans la collection du duc Guillaume V de Bavière.

1511-1516 : le retable du couvent des Antonins d'Issenheim (Haut-Rhin) aujourd'hui au musée d'Unterlinden de Colmar. la partie centrale sculptée par Nicolas de Haguenau au cours de la dernière décennie du XVe siècle. Le retable était placé au fond du chœur des chanoines, derrière le jubé ; aux yeux des malades, il était dominé par la présence du grand saint Antoine sculpté « en majesté », à la fois thaumaturge et thérapeute et, par conséquent, sujet à dévotions. Les 2 volets fixes, la prédelle et les 4 volets mobiles ont été commandés par le précepteur des Antonins, Guido Guersi, à Mathis Nithart. C'est le mérite de Jacob Burckhardt, après Boisserée

et Engelhardt, d'avoir redressé l'erreur d'attribution de l'ouvrage à Dürer. Une Déploration du Christ occupe la prédelle. Sur la première face, le volet de gauche est consacré à Saint Sébastien, le volet de droite à Saint Antoine : sur le panneau central, la Crucifixion est encadrée par la Vierge, saint Jean-Baptiste et sainte Madeleine (la date de 1515 apparaît sur le pot d'aromates de la sainte). Sur la deuxième face, l'Annonciation, sur le volet gauche, et la Résurrection, sur le volet droit, encadrent la Nativité, selon la conception symbolique de sainte Brigitte de Suède. Sur la troisième face,

le volet gauche relate la rencontre des Saints Ermites Antoine et Paul : saint Antoine sous les traits de Guido Guersi, et saint Paul peut-être sous ceux de Grünewald ; la Tentation de saint Antoine lui fait pendant à droite ; le panneau central est sculpté. Cet ouvrage majeur de Grünewald est inspiré par sainte Brigitte de Suède et, semble-t-il aussi, par Ludolphe le Saxon et par saint Bonaventure. Il témoigne des préoccupations théologiques de Guido Guersi et des expériences hospitalières que l'artiste n'a pas dû manquer de faire auprès des malades d'Issenheim.

1517-1519 : le retable (triptyque) du Miracle de la neige (Maria-Schnee-Altar), provenant de la collégiale d'Aschaffenburg, commandé en 1517 par le chanoine Heinrich Reitzmann à maître Mathis. Le cadre, encore conservé in situ, porte les noms des donateurs Heinrich Reitzmann et Kaspar Schantz, la date de 1519 et le monogramme G. M. N. (Gothart Mathis Nithart). De cet ouvrage sont conservés un volet (le Miracle de la neige, musée de Fribourg-en-Brisgau) et la Vierge de Stuppach, qui fut probablement le panneau central du retable. À cette époque, selon Sander, Grünewald aurait peint 3 retables pour la cathédrale de Mayence.

1520-1525 : Saint Érasme et saint Maurice (Munich, Alte Pin.), signalé en 1525 dans l'inventaire de la collégiale de Halle, transporté v. 1540 par le cardinal Albrecht de Brandebourg à Aschaffenburg. Saint Érasme a les traits de ce prélat.

Autour de 1525 : le Portement de croix et au revers la Crucifixion provenant sans doute de Tauberbischofsheim (musée de Karlsruhe), avers et revers d'un panneau scié en 1883 ; la Déploration du Christ (église d'Aschaffenburg), sans doute prédelle d'un grand retable, aux armes du cardinal Albrecht et de l'archevêque Dietrich von Erbach.

Trente-six dessins admirables, tous des études pour les tableaux (musées de Karlsruhe, de Berlin, de Dresde, de Weimar, de Stockholm, d'Erlangen, d'Oxford ; Louvre ; Albertina), viennent enrichir ce catalogue d'oeuvres et souvent confirmer les attributions.

L'ART DE GRÜNEWALD. L'art de maître Mathis Nithart, tel qu'il apparaît dans les oeuvres incontestées, est en tout point exceptionnel. Il ne paraît guère emprunter à d'autres, si ce n'est à Holbein le Vieux, et ne transmettra que fort peu à ses successeurs. Les conditions de son apprentissage sont des plus obscures.

Rieckenberg le fait naître v. 1480 aux environs d'Aschaffenburg, dans une famille modeste,

apprendre les éléments de son art v. 1500 à Francfort dans l'atelier de Hans Fyell, au temps où Holbein le Vieux peignait le retable de l'église des Dominicains. Sandrart le désigne comme élève de Dürer. Mais ces exemples ne semblent pas avoir été déterminants pour lui.

Pareillement, Mathias Grünewald n'a pas formé d'école ; on ne lui connaît pas d'élève ou d'imitateur caractérisé. Selon E. Ruhmer, des sculpteurs, inspirés par les panneaux de Saint Érasme et de Saint Maurice, dans la cathédrale de Halle (aujourd'hui Munich, Alte Pin.), des orfèvres pourraient être considérés comme des suiveurs du maître, ainsi que, peut-être, quelques peintres et graveurs, saisissables dans certaines oeuvres isolées – ainsi dans des dessins trouvés à Marburg après la dernière guerre. La violence sauvage de son expression et de son écriture, l'éclatement parfois inorganique de ses formes, la magie de sa lumière et de sa palette, diluées dans le rayonnement mystique ou, bien au contraire, comme « empoisonnées » de désespérance glauque, la démarche spirituelle très particulière que ces traits suggèrent et soulignent une personnalité hors du commun et même hors de toute tradition picturale bien définie.

GRUPPO N. → CINÉTISME

GRUPPO T. → CINÉTISME

GUALA Pietro Francesco, peintre italien

(Casale Monferrato 1698 - Milan 1757).

Sa formation repose sur la connaissance de la peinture du XVIIe s. lombard (Cerano, Tanzio) et surtout des Génois, ainsi que sur celle de la peinture qu'il put connaître à Casale même, où il résida toute sa vie. L'influence des décorateurs-architectes, qui, au début du XVIIIe s., inaugurèrent dans cette ville un style rococo fort riche, fut également déterminante pour lui.

Ses oeuvres de jeunesse semblent rappeler le Bolognais G. M. Crespi : Défaite des Albigeois (1724, Casale, S. Domenico ; esquisse au Museo Civico), Assomption (1734-1737, Casale, Gesù). Mais, rapidement, il s'impose comme un puissant portraitiste : Evaristo Cerruti, Antonio Gozzano et Tullio Cerruti (Casale, cathédrale), Filippo Sannazzaro (1737, Giarole, château Sannazzaro) et surtout son chef-d'oeuvre, les Chanoines de Lu (v. 1748,

Lu Monferrato, collégiale de S. Maria Nuova). Il pratiqua également la fresque avec enthousiasme (palais Gozzani de Treville et palais Sannazzaro à Casale, sacristie de S. Spirito à Verceil). Ses sujets s'inspirent parfois de la tendance arcadienne, mais composés avec une hardiesse fort peu académique : série de Renaud et Armide (Asti, Pin.). Il traite de même avec humour les sujets religieux qu'il peint pour les églises paroissiales de la région de Casale, aboutissant ainsi à des résultats originaux et pleins de fantaisie. La dernière mention de Guala prouve qu'il est actif à Milan en 1757 : il peint alors à fresque la voûte (Assomption) de la sacristie de S. Francesco di Paolo. La personnalité de Guala a été remise en évidence, la critique reconnaissant la sin-

downloadModeText.vue.download 352 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

351

gularité de son inspiration, tout à la fois puissante et résolument anticonformiste, et les qualités de sa technique picturale.

GUARDI (les), peintres italiens.

Gian Antonio ou Antonio (Vienne 1699 - Venise 1761). Sa personnalité, longtemps éclipsée par celle de son frère Francesco, a été remise en lumière par la critique moderne, alors que l'aîné semble, de son vivant, avoir joui d'une certaine notoriété. C'est ainsi qu'il entra à l'Académie dès sa fondation (1756), peut-être sur la recommandation de son beau-frère, G. B. Tiepolo. On sait qu'entre 1730 et 1745 env. le maréchal Schulemburg lui commanda d'assez nombreuses copies d'après les maîtres (Véronèse, Ricci, Solimena, L. M. Van Loo). Citons parmi ces interprétations : la Cène (d'après S. Ricci) du musée de Saale, les portraits de Philippe V, d'Élisabeth Farnèse, de Ferdinand d'Espagne (d'après L. M. Van Loo) dans la coll. Schulemburg à Hanovre, Alexandre devant le corps de Darius (d'après Langetti) du musée Pouchkine de Moscou. Le cas de ses autres oeuvres est délicat et a donné lieu à d'âpres discussions. Cependant, se fondant sur une argumentation assez convaincante, la majorité des historiens s'accorde aujourd'hui pour estimer que la plupart des peintures de « figures » qui furent naguère attribuées à Francesco Guardi doivent revenir en fait à Gian Antonio, aidé, dans quelques cas et selon certains, par son frère cadet. Le catalogue de Gian Antonio

comprendrait ainsi, outre la Mort de saint Joseph, signée, des musées de Berlin, des tableaux d'autel avec la Vierge et des saints, à l'église de Vigo d'Anaunia (inspiré par Solimena), à l'église de Belvedere di Aquilei (inspiré par S. Ricci) et à l'église de Cerete Basso (inspiré par Véronèse), et la Vision de saint Jean de Matha (église de Pasiano), des panneaux décoratifs (l'Aurore, Neptune, Cybèle, Mars, plafond, Venise, coll. Cini), des tableaux de chevalet (Turqueries, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) et des cycles narratifs. Ceux-ci illustrent la Jérusalem délivrée (coll. part.), des scènes de l'Histoire romaine (Oslo, villa de Bogstad) ou de l'Histoire de Joseph (coll. part.). Cette série compte, selon certains critiques, l'un des chefs-d'œuvre les plus brillants du XVIIIe s. vénitien : l'Histoire de Tobie, qui orne l'orgue de l'église de l'Angelo Raffaele de Venise. Curieusement, bon nombre de ces peintures sont des transcriptions plus ou moins libres de compositions empruntées aux contemporains ou à des peintres plus anciens : mais l'originalité de Gian Antonio et sa fantaisie picturale tiennent à l'extrême virtuosité de son coup de pinceau, léger et comme effervescent, et à l'éclat lumineux de sa palette.

Francesco (Venise 1712 - id. 1793). Son activité de jeunesse ne peut se dissocier de celle de son frère aîné, qui dirigeait l'atelier, réputé à Venise. Le jeune Francesco travailla d'abord avec lui, puis de façon de plus en plus indépendante, et, quand Gian

Antonio mourut, il devint à son tour chef de l'atelier familial. Comme son frère, il se spécialisa dans la peinture de figures (ou d'histoire), mais se signala très tôt par une touche incisive et rapide et par une sensibilité nouvelle à l'atmosphère, qui lie les personnages au paysage. Ces caractères sont déjà présents dans des œuvres de jeunesse comme la Foi et l'Espérance (1747, Sarasota, Ringling Museum), aux figures frémissantes devant le vaste paysage lumineux, et on les retrouve plus tard dans le Miracle d'un saint dominicain (v. 1763, Vienne, K. M.), où l'espace semble vibrer sous la touche agile et brisée, tandis que les petites figures, saisies sur le vif, s'insèrent nerveusement dans une atmosphère glauque et évanescence. Et c'est ici que se pose le problème qui divise la critique : auquel des deux frères Guardi doit-on attribuer les Scènes de l'histoire de Tobie de la Cantoria (buffet d'orgue) de l'église de l'Angelo Raffaele à Venise ? La facture indéniablement

« impressionniste » et libre, la vibration argentée de l'atmosphère unissant étroitement les personnages au paysage, l'éclat violent de certains rouges évoquent avec insistance les tableaux d'histoire incontestés de Francesco et ses célèbres Vedute.

La célébrité de F. Guardi lui vient en effet de son talent de « védutiste », qui lui assura une place de premier plan sinon à Venise, du moins à l'étranger, où ses oeuvres étaient extrêmement recherchées. Impressionné d'abord par Marco Ricci, dont on retrouve la manière dans quelques oeuvres de jeunesse, comme le Paysage de fantaisie (Ermitage), peint sans doute av. 1750, il subit ensuite l'influence de Canaletto ; mais il donne à ses Vues de Venise et de la lagune une interprétation toute personnelle, dont témoigne sa vue de la Piazza San Marco (Londres, N. G.) : si le schéma est bien dans le style de Canaletto, « la couleur assume un rôle nouveau de ferment en s'estompant dans la lumière » (Pallucchini).

La série des 12 Fêtes duciales, tirées d'estampes de Brustolon (1766), est à dater v. 1770 ; dispersés entre divers musées (10 au Louvre ; Bruxelles [M. R. B. A.] et Grenoble), ces tableaux sont des « vues » où l'événement historique précis (fêtes du couronnement du doge Alvise IV Mocenigo en 1763) est prétexte à une description fascinante et insolite de certains monuments de Venise, rendus avec un sentiment très large de l'espace et une luminosité diaphane et argentée ; l'image baigne dans un jeu mobile et continu de la lumière, perd toute fixité et se transforme en une évocation fantastique et fugace. De cette série, citons le Doge sur le Bucentaure (Louvre), où les silhouettes restent précises et identifiables dans le scintillement vif des couleurs.

Guardi fait alterner ces vues officielles avec les fameux Caprices, qui se différencient peu à peu de la manière de Ricci par une luminosité de plus en plus claire et un sens plus familier de la réalité : dans le Capriccio sur la lagune (Metropolitan Museum), déployé largement devant un ciel humide, le pinceau

s'attarde sur les voiles rapiécées et les murs lézardés, mariant réalisme et fantaisie.

En 1782, Guardi redevient le peintre de la Venise officielle dans deux séries de peintures. De la première, exécutée pour les « comtes du Nord », rappelons le Concert de dames (Munich, Alte Pin.), tenu dans une gamme sourde de verts et de marrons, mais animé

par l'éparpillement de la lumière en innombrables flammèches aux formes fluctuantes. Dans la seconde série, peinte en l'honneur du pape Pie VI, la perspective fantaisiste des intérieurs crée un effet de vide poignant, et les silhouettes palpitantes se colorent d'une atmosphère crépusculaire, comme dans la Messe pontificale à S. Giovanni e Paolo (musée de Cleveland), où les nefs de l'église reflètent une lumière mélancolique. C'est le style de Guardi désormais âgé, replié sur lui-même dans une méditation solitaire, que traduit aussi une palette plus éteinte ; cette manière est illustrée en particulier par le Capriccio tardif (Offices), où la matière semble se désagréger dans une évocation poétique d'une nostalgie pénétrante.

L'oeuvre peint de F. Guardi est fort abondant (plus de 1 000 tableaux). On trouve dans la plupart des grands musées européens et américains ses vues de Venise, de Mestre et ses Caprices ; outre les oeuvres déjà citées et celles qui sont conservées dans les musées de Venise, rappelons que le musée Poldi-Pezzoli à Milan, la Fond. Gulbenkian à Lisbonne, le musée Nissim de Camondo à Paris, la N. G. de Londres, le Metropolitan Museum, l'Académie de Vienne, la fondation Cagnola à Gazzada, le Museo Thyssen-Bornemisza à Madrid, l'Accad. Carrara de Bergame conservent chacun plusieurs paysages particulièrement remarquables de l'artiste.

L'oeuvre graphique de Francesco Guardi comprend des « figures », des projets décoratifs, des silhouettes de personnages (macchiette) et des vues, où la légèreté allusive du lavis et la vivacité de la plume animent la page ; l'artiste obtient ainsi de singuliers effets de luminosité et de vibration atmosphérique.

GUARIENTO, peintre italien

(documenté à Padoue et à Venise de 1338 à 1367).

Le début de son activité, qui doit se situer entre la troisième et la quatrième décennie du XIVe s., est profondément marqué par l'art de Giotto, malgré un espace plus aéré, un coloris clair et délicat, des figures graciles. Le Crucifix du musée de Bassano, unique oeuvre signée et datable vers 1340, semble cependant une interprétation gothique de la plastique giottesque, car la ligne qui creuse les contours et serpente dans les drapés est la vraie protagoniste du tableau. Un coloris précieux et changeant qui se dégrade subtilement du blanc au bleu, au

rose, la ligne rythmée du polyptyque du Couronnement de la Vierge (1344, Pasadena, Norton Simon Museum) laissent penser que des influences venues de Rimini et de Florence se sont superposées à sa culture gothique initiale. Ses contacts avec le milieu vénitien marquent en revanche le Couronnement de la Vierge

downloadModeText.vue.download 353 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

352

(v. 1351, Padoue, chapelle des Eremitani) ; les visages recueillis du Christ et de la Vierge, les riches décorations d'or des vêtements rappellent l'art byzantin.

De 1348 à 1354, Guariento est peintre de cour des Carraresi à Padoue et travaille par conséquent pour une classe raffinée et cultivée. La série de panneaux qui composaient l'ensemble décoratif de la chapelle Carraresi (auj. au Museo Civico de Padoue, à l'exception de deux Anges, l'un au Fogg Art Museum de Cambridge [Mass.], l'autre au musée d'Arezzo) représente le sommet de son art : aux côtés de la Vierge, d'expression byzantine, se déploient en perspective les troupes d'anges, flanquées de motifs décoratifs et même de détails de paysage caractéristiques du répertoire gothique courtois. L'atmosphère des fresques représentant des Scènes de l'Ancien Testament (Padoue, salle de l'Accademia) est différente, plus réaliste des vues perspectives et des architectures concrètes, des personnages finement caractérisés montrent un Guariento conscient du monde nouveau et riche en ferments annonciateurs de la première moitié du quattrociento.

Ce qui reste aujourd'hui de la décoration de la chapelle des Eremitani (Padoue) dénote une baisse de ton, bien que ces fresques comptent encore des épisodes remarquables, où la manière gothique du maître prend une préciosité nouvelle et plus somptueuse.

Dans la Crucifixion de la P. N. de Eerrare (volet d'un petit diptyque dont l'autre panneau, la Madone et quatre saints, se trouve à Raleigh [North Carolina Museum]), un sentiment pathétique intense caractérise l'image décharnée et tourmentée du Christ, qu'éclairent des rehauts clairs s'opposant à l'or bruni du fond. La grande fresque fort abîmée du Paradis (Venise, Palais ducal) est la dernière oeuvre du maître qui nous soit parvenue ; la composition, centrée sur le trône du Christ et de la Vierge, s'articule en profondeur dans une série

concentrique d'éléments architectoniques et de personnages. La chute de la peinture, qui dut être étincelante d'ors et d'argents, nous permet cependant de mieux apprécier la sensibilité linéaire que révèle Guariento à la fin de sa carrière. Le Paradis impressionna vivement les peintres vénitiens du trecento finissant ; sans bien comprendre la spiritualité essentielle du gothique de Guariento, ils en imitèrent les motifs extérieurs, le faste et la vivacité du coloris. En 1368, Guariento dut rentrer à Padoue pour entreprendre le cycle mural (disparu) de la salle des Hommes illustres au palais des Carraresi.

Outre les oeuvres citées, on attribue à Guariento les panneaux suivants : Crucifix, peint sur les 2 faces (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), le Christ (South Hadley College, États-Unis), la Madone sur un trône (Londres, Courtauld Inst.), la Madone sur un trône (musées de Berlin), la Madone (Metropolitan Museum).

GUERCHIN

(Giovanni Francesco Barbieri, dit il Guercino ou, en fr., le),

peintre italien

(Cento 1591 - Bologne 1666).

Bien que né dans la province de Ferrare, alors satellite de Venise dans le domaine artistique, et bien que marqué dans sa jeunesse par les gloires ferraraïses, par Dosso Dossi surtout, il fut très tôt attiré par la proche Bologne, où les Carrache s'étaient déjà affirmés comme réformateurs de la peinture. De cette famille de peintres, il admire en particulier Ludovico, dont il avait pu voir, à Cento même, le tableau d'autel peint pour l'église des Cappuccini. Cette toile eut un rôle déterminant dans la formation de son style, aux empâtements vibrants, soutenu et lié par un dessin invisible qui gouverne la composition sans freiner l'imagination picturale. Mais Guercin ne se détacha pas pour cela de sa ville natale, où, sauf de brèves absences, il vécut jusqu'en 1642, fidèle à un idéal de vie simple, dédiée à l'art, à cet art qui était pour lui l'expression de sentiments sincères et ardents, dénués de prétentions intellectuelles et insoucieux des règles préétablies.

Maître vers 1618 de ses propres moyens expressifs, il réalisa en quelques années une suite de chefs-d'oeuvre que dominent le Saint Guillaume d'Aquitaine (1620, Bologne, P. H.), Saint François en extase et saint Benoît (Louvre), l'Ensevelissement de sainte Pétro-

nille (1622-1623, Rome, Gal. Capitoline) et les fresques avec la Nuit et l'Aurore (1621, Rome, Casino Ludovisi), peintures où les éclaboussures de lumière mobile qui tachent les zones de couleur chaude à la vénitienne créent des effets d'un naturalisme subjectif et pittoresque qui ne peut se comparer à celui, tragique et lucide, de Caravage, mais qui traduit, comme chez ce dernier, une conception de l'art fondée sur l'imitation de la nature. D'autre part, tout en continuant à s'en différencier par une matière, chez lui souple et ondulante, Guerchin subit certainement l'influence du grand Lombard, comme le prouvent certaines mises en pages typiquement caravagesques utilisées dans des scènes à demi-figures : tels le Fils prodigue (Vienne, K. M.) ou l'Arrestation du Christ (Cambridge, Fitzwilliam Museum). Mais son séjour à Rome (1621-1623) dans le cercle choisi du pape Grégoire XV Ludovisi, d'origine bolonaise, incita le peintre à méditer sur la signification et la valeur du classicisme. Ce courant heureux, que soutiennent alors des peintres bolonais illustres comme Dominiquin et Guido Reni, impressionna Guerchin. De retour à Cento, il s'attache à tempérer de plus en plus son impétuosité picturale par une observance stricte des règles du dessin, par l'étude de la composition selon l'esthétique classique et enfin par l'élimination progressive de la *macchia* (tache), c'est-à-dire de cette manière particulière de construire figures et objets, nuages ou paysages, par masses contrastées d'ombre et de lumière, manière caractéristique de ses oeuvres de jeunesse et raison principale de sa renommée dès ses débuts. Ce renoncement à ses tentances naturelles l'amènera à assimiler dans la plupart de ses oeuvres tardives les modes les plus académiques de Reni, mais il l'incite par contre dans les moments heureux à soutenir

un style qui, par sa clarté et son homogénéité formelles comme par sa monumentalité classique, se rapproche de celui d'un Sassoferrato dans ce qu'il a de meilleur : il suffit de citer le Christ apparaissant à la Vierge (1630, Cento, Pin.) ou le Mariage mystique de sainte Catherine (1650, Modène, Pin. Estense), ces nobles oeuvres qui semblent conçues dans la France de Louis XIII ; elles appartiennent au contraire à un artiste qui passa la plus grande partie de sa vie dans la petite ville de Cento, refusa de se rendre aux invitations personnelles des souverains d'Angleterre ou de France et dont les déplacements, sauf un bref voyage à Venise et le séjour de deux ans à Rome, se limitèrent à la région émilienne. En dehors de son abondante production picturale, Guerchin a laissé un grand nombre de dessins, qui, très

appréciés dès le XVIIe s., furent convoités et acquis par des collectionneurs de tous les pays d'Europe (Windsor Castle ; British Museum ; Albertina ; Louvre ; Offices ; Haarlem, musée Teyler ; Londres, coll. Mahon ; Faschenfeld, coll. Koenig-Faschenfeld). Qu'ils soient au crayon ou à la plume, ils brillent de qualités intensément picturales, et, grâce à la spontanéité de ce moyen d'expression, ils montrent jusqu'à une époque assez tardive ce goût naturaliste propre à la jeunesse de l'artiste. Une importante rétrospective a été consacrée à Guérchin (Bologne, Francfort, Washington) en 1991-1992.

GUÉRIN Pierre-Narcisse, baron,

peintre français

(Paris 1774 - Rome 1833).

Fils d'un marchand quincaillier du Pont-au-Change, il fut admis dès onze ans à l'école de l'Académie royale de peinture et de sculpture ; élève de Taraval, de Brenet, puis de Regnault, il concourut en 1793 pour le grand prix avec le Corps de Brutus rapporté à Rome. La suppression de l'Académie et la gravité des événements suspendirent les concours jusqu'en 1797, année pendant laquelle Guérin remporta, avec la Mort de Caton d'Utique (Paris, E. N. B. A.), l'un des 3 grands prix de peinture attribués. Au Salon de 1799, le Retour de Marcus Sextus (Louvre) connut un succès tout à fait extraordinaire pour des motifs sentimentaux et politiques. Pour répondre à l'obligation des travaux à exécuter au titre de « pensionnaire de la République », Guérin présenta Orphée au tombeau d'Eurydice (musée d'Orléans). Des manifestations enthousiastes accueillirent en 1802 Phèdre et Hippolyte (Louvre).

Avant de partir pour l'École française des beaux-arts à Rome, en décembre 1803, le peintre livra l'Offrande à Esculape ou la Piété filiale (musée d'Arras), prix d'encouragement obtenu en 1800 ; le public appréciera le tableau au Salon de 1804. Guérin séjourna jusqu'en novembre 1805 en Italie : pendant ce temps, deux voyages à Naples lui apportèrent l'éblouissement d'une Antiquité imprégnée de poésie virgilienne. Au Salon de 1808 furent exposés Bonaparte pardonnant aux révoltés du Caire (Versailles) et les Bergers au tombeau d'Amyntas (Louvre) ; l'opinion du public

se révéla nuancée ; il en fut de même en 1810 pour Pyrrhus et Andromaque (id.) et pour l'Aurore et Céphale (id.) ; Guérin, qui avait exécuté ce dernier tableau pour le comte de Sommariva, en effectua, pour le prince Yous-souppoff, une variante (Moscou, musée Pouchkine), à laquelle le tableau Iris et Morphée (Ermitage) servit de pendant.

Les circonstances ne lui permirent pas d'achever la Mort du maréchal Lannes (musée de Valenciennes). Le gouvernement de la Restauration confia à Guérin des travaux qui restèrent à l'état de projets ou d'ébauches (Saint Louis rendant la justice sous le chêne de Vincennes, autref. au musée d'Angers) ; celui-ci mena cependant à terme des portraits de généraux vendéens, qui décorèrent la salle des gardes au château de Saint-Cloud : Henri de La Rochejaquelein (musée de Cholet), présenté en 1817, et Louis de La Rochejaquelein (id.), en 1819 ; il peignit aussi le Prince de Talmond (château de Serrant). Énée et Didon (Louvre) attira, avec Clytemnestre (id.), l'attention générale au Salon de 1817. Un peu plus tard, Guérin réalisa, comme modèle de bannière pour les Gobelins, Sainte Geneviève bergère (chapelle du château de Compiègne), puis il termina en 1822, pour la sacristie de la basilique de Saint-Denis, une commande passée en 1811, Philippe le Hardi apporte à Saint-Denis le corps de son père, Saint Louis. Il avait ouvert un atelier, que fréquentèrent Géricault, Delacroix, Alaux, Cogniet, Scheffer, Périn, Orsel. Membre de l'Institut en 1815, il devint professeur à l'École royale des beaux-arts en 1816. Chargé d'établir, en commission, un rapport sur la lithographie, il produisit quatre essais, dont le Paresseux et le Vigilant. Nommé en 1816 à la direction de l'Académie de France à Rome, il y renonça, puis en accepta la charge en 1822 ; durant les six années de sa fonction, il ne put guère peindre. En 1829, il fut fait baron par Charles X et reprit à Paris son activité de professeur aux côtés de Gérard, Gros et Ingres, tout en ébauchant sa grande toile de la Mort de Priam ou la Dernière Nuit de Troie (musée d'Angers), dont il avait médité la composition à Rome. En février 1833, après une grave maladie, il partit pour la Villa Médicis, où il mourut le 16 juillet. Son tombeau est à Saint-Louis-des-Français.

Guérin fit une brillante carrière de peintre d'histoire ; il connut la faveur des gouvernements sans en rechercher les commandes ; il préférait les thèmes librement choisis et

longuement élaborés. Son art, formé dans un atelier qui perpétuait des traditions de métier solide, refléta d'abord les préoccupations « romaines » de la période révolutionnaire ; le Retour de Marcus Sextus termina cette phase par un appel à la réconciliation. Désormais, le peintre se consacra surtout à l'expression des passions sur des sujets empruntés à la tradition classique. Admirateur de l'Antiquité, de Raphaël et de Poussin, il fut proche de l'esthéticien Quatremère de Quincy. Son style présente des formes épurées, sur un schéma géométrique de composition, une unité faite de la convergence des composantes en vue de signifier une idée, et des effets scéniques

peut-être empruntés au théâtre. La discipline que s'imposait Guérin cachait une ardeur extrême, que décela Baudelaire : la Dernière Nuit de Troie clôt dans un fantastique final l'oeuvre de ce dramaturge, qui occupe une place tout à fait originale dans la peinture française du début du XIXe siècle. Les tableaux et dessins de Guérin sont notamment conservés à Paris (Louvre et E. N. S. B. A.), Angers, Arras, Bayeux, Bayonne, Bordeaux, Boulogne-sur-Mer, Caen, Cholet, Compiègne, Coutances, Dijon, Lille, Orléans, Rouen, Thiers (hôpital), Valenciennes, Versailles, La Orotava (hôtel de ville, île de Tenerife, Canaries), Saint-Pétersbourg, Moscou, Cambridge (Mass.), Hartford et Louisville (États-Unis).

GUERRERO José, peintre espagnol

naturalisé américain en 1953

(Grenade 1914).

De 1931 à 1944, il poursuit des études artistiques à Grenade puis à l'École des beaux-arts de San Fernando de Madrid. À partir de 1947, il voyage en Europe, séjourne à Paris, où il bénéficie d'une bourse du gouvernement espagnol, puis à Rome, à Bruxelles, à Londres, où sont organisées ses premières expositions personnelles. Jusqu'en 1949, sa peinture est figurative, très colorée (paysages, natures mortes) et marquée par sa découverte, à Paris, de la peinture française post-impressionniste. Il s'installe à New York à partir de 1950 mais retournera vivre, à plusieurs reprises durant des périodes d'une à deux années, en France et en Espagne. C'est aux côtés des plus grands expressionnistes américains tels que Rothko, Newman, Reinhardt, Motherwell qu'apparaît l'oeuvre abstraite de Guerrero. Il conserve encore aujourd'hui sa pratique des couleurs violemment contrastées et saturées tout en développant un sens personnel de la composition qui lui per-

met d'affirmer son propre style (Rojo Emperador, 1988, Madrid, Centro de Arte Reina Sofia). Son oeuvre est présente dans les plus grands musées internationaux : Brooklyn Museum, Guggenheim Museum, Whitney Museum à New York, Carnegie Institute à Pittsburgh, fondation Juan March et M. E. A. C. de Madrid, musée de Cuenca, Louisiana Museum (Danemark). Une grande exposition rétrospective et itinérante de son oeuvre a été organisée en 1980, de Madrid (Palacio Arbos) à Barcelone (Fond. Miró).

GUGLIELMI Gregorio, peintre italien

(Rome 1714 - Saint-Pétersbourg 1773).

Élève à Rome de Trevisani, il fut en rapport avec Conca ainsi qu'avec les tendances plus récentes illustrées par Subleyras et Benefial ; d'où un certain goût annonçant le néo-classicisme qu'on perçoit parfois dans son oeuvre, par ailleurs liée à la tradition rococo de la culture romano-napolitaine d'un Conca ou d'un Giaquinto. Guglielmi fut, après Tiepolo, l'un des plus brillants décorateurs italiens du XVIIIe s., un fresquiste virtuose, habile à faire plafonner des foules allégoriques aux voûtes des palais et des églises. Il orne ainsi de fresques à Rome, l'hôpital de S. Spirito in Sassia (1742), l'église de la Trinità de la via

Condotti (1746-1749) et le réfectoire des augustiniens de la via Ripetta, avant de commencer une éclatante carrière européenne. En 1753, il est à Dresde, l'année suivante à Vienne, où il peint l'Allégorie des Quatre Facultés à l'université (1755). Après un retour à Rome et un séjour à Turin, il travaille de nouveau à Vienne (1760-1762), peignant l'une de ses oeuvres majeures, les plafonds à fresques de la petite et de la grande Galerie du château de Schönbrunn. Ce dernier illustre les Provinces autrichiennes apportant leur tribut à l'Empire, la Vie militaire et les Bienfaits de la paix. Trois esquisses, légères et colorées, pour cet ensemble, se trouvent au Louvre. L'artiste revient ensuite à Rome, puis repart pour Berlin (1763-1764), où il décore l'université. Il travaille ensuite à Turin (1765-1766), au palais royal, où il peint les Quatre Parties du monde, et au palais del Duca di Genova (palais Chiabrese), puis à Bergame (2 toiles dans la chapelle Colleoni). Appelé de nouveau en Allemagne, il réside à Augsbourg (1766-1767), peignant au plafond de la salle des fêtes du palais Schaezler (auj. musée) l'Apothéose du Commerce éclairé. Il est alors sollicité par le roi de Pologne Stanislas-Auguste, pour qui il peint une esquisse avec les

Quatre Parties du monde (musée de Varsovie) et 3 esquisses pour la Galerie d'Apollon au palais d'Ujazdow (Fondation de Troie, Lever du Soleil, Coucher du Soleil), actuellement au musée de Nancy. Mais, au lieu de se rendre en Pologne, il entre au service de la Grande Catherine (1769) et passe, à l'exception d'un court voyage à Paris, les dernières années de sa vie à Saint-Pétersbourg.

Dans ses oeuvres les mieux venues, non seulement il fait preuve d'un brio exceptionnel de décorateur monumental (à cet égard, l'ensemble de Schönbrunn peut rivaliser avec celui qui fut réalisé par Tiepolo à Würzburg), mais aussi il témoigne d'un goût franchement moderne pour des sujets contemporains, introduisant dans ses allégories de surprenants « morceaux » d'observation de la vie quotidienne, annonçant (comme l'a observé R. Longhi) directement Goya.

GUICHARD Joseph, peintre français

(Lyon 1806 - id. 1880).

Arrivé jeune à Paris (1819), il fut élève d'Ingres et de Delacroix avant de partir pour Rome, en 1835, où il resta cinq ans. Revenu en France, il partagea son existence entre Paris et Lyon et s'intégra dans le mouvement romantique. Son art, qui se voulut brillant, semble aujourd'hui quelque peu superficiel (Le Rêve d'amour, 1835, musée de Lyon). Il nous retient davantage par des esquisses brossées avec une vivacité évocatrice de Carpeaux (Le Bal à la préfecture, id.). Peintre officiel, il reçut commande de tableaux pour des églises (Adoration des mages, 1845, Paris, Saint-Germain-l'Auxerrois) et participa aux côtés de Delacroix à l'achèvement de la décoration de la Galerie d'Apollon au Louvre (1851). Il fut un moment le maître de Berthe Morisot, celui de Bracquemond et, à Lyon, downloadModeText.vue.download 355 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

354

où il fut directeur de l'École des beaux-arts, celui de Seignemartin.

GUIDE (1e) → RENI

GUIDO ANICIENSIS → FRANÇOISGuy

GUIDOBONO Bartolomeo, peintre italien

(Savone 1654 - Turin 1709).

Il fut l'élève de son père, peintre sur céramique. Devenu prêtre, il suivit sa vocation de peintre. Il se rendit à Parme pour étudier Corrège, et ce pendant un an, puis à Venise. De retour à Savone, il commença par décorer des majoliques (musée de Savone et hôpitaux civils de Gênes), puis s'adonna à la peinture sur toile et à fresque, travaillant pour les grandes familles génoises – les Grillo, les Centurione, les Durazzo, les Brignole – comme pour les églises. De 1685 à sa mort, il travailla à Turin, à la cour du duc Victor Amédée de Savoie. Il décore à fresque le sanctuaire de Santa Maria di Casanova (près de Carmagnola) et plus tard, avec son frère Domenico (1668-1746), l'appartement de Madama Felicita. Se souvenant de l'exemple de Corrège, il aime à estomper les formes dans une lumière diffuse et privilégie les effets intimistes et poétiques qui ont fait parfois rapprocher son art de celui des Français contemporains, tant dans ses peintures religieuses (Sainte Marguerite en prison, Gênes. Gal. di Palazzo Bianco ; l'Éducation de la Vierge, Gênes, Accad. Ligustica) que dans les scènes mythologiques ou allégoriques qu'il peignit pour le palais royal de Gênes, (Endymion ; l'Été ; l'Automne). Il exécuta également quelques scènes de genre (Petit Berger avec un agneau, coll. part.) et il sut mêler fort heureusement nature morte et peinture de figures, à l'exemple des Flamands travaillant en Ligurie (Jan Roos, Frans Snyders).

GUIDO DA SIENA, peintre italien

(actif à Sienne dans la seconde moitié du XIIIe s.).

L'absence de documents n'a permis la reconstitution de sa personnalité qu'à partir de la seule oeuvre qui soit signée et datée, la Maestà (1221, Sienne, Palazzo Pubblico). Les historiens mettent en doute l'authenticité de cette date évidemment trop précoce par rapport à la peinture de ce temps en Italie. En effet, si l'on exclut les têtes des 2 figures principales repeintes ultérieurement par un disciple de Duccio, la Maestà témoigne d'une ampleur et d'une certaine accentuation du dessin qui ne peuvent être expliquées que si Guido eut connaissance de la Madone de Coppo di Marcovaldo (1261, Sienne, église dei Servi). Une série de petits panneaux illustrant la Vie du Christ et partagés entre la P. N. de Sienne et plusieurs musées (Altenburg, Utrecht, Louvre, Princeton) faisaient partie d'un retable dont la Maestà ou un autre panneau constituait le centre. Guido révèle une tendance stylistique qui reste sans exemple à Sienne dans la première moitié du

XIII^e s. mais qui fut, en réalité, importée par le Florentin Coppo. Cette hypothèse est confirmée par l'oeuvre considérée comme la plus ancienne de Guido, une Madone à l'Enfant (1262, Sienne, P. N.), qui révèle la forte impression que

fit sur lui la Madone du Florentin. Toutefois, dans bien des oeuvres qui lui ont été attribuées (devant d'autel à la date incomplète [127?], id.), Guido apparaît moins original que Coppo face aux modèles byzantins, dont il accepte passivement l'apparat.

GUIGOU Paul, peintre français

(Villars, Vaucluse, 1834 - Paris 1871).

Né dans une famille aisée, Guigou était clerc de notaire à Apt quand s'éveilla sa vocation artistique (1851). Il usait de ses moments de liberté pour peindre des paysages sur le motif. Il s'installa en 1854 à Marseille où il reçut les conseils de Loubon, et participa à partir de cette date aux expositions de la Société artistique des Bouches-du-Rhône, où, parmi des peintres locaux, figuraient Corot, Rousseau, Diaz, Puvis de Chavannes. Un voyage à Paris lui fit connaître les peintures de Courbet, qui l'influencèrent fortement. La Route de la Gineste (1859), la Lavandière (1860) et le Paysage de Provence (id.), tous trois au musée d'Orsay, témoignent de la sensibilité avec laquelle l'artiste rendit dans un profond réalisme la sèche limpidité provençale. En 1862, il rompit avec la carrière notariale et, sous-estimé de ses compatriotes, se fixa à Paris, en réservant de longs séjours à son pays natal. Il figura à tous les Salons à partir de 1863. Son premier envoi, les Collines d'Allauch (1862, musée de Marseille), prouve sa science à conserver, dans une oeuvre de grandes dimensions, l'émotion des études exécutées en plein air. Si les environs de Paris l'inspirèrent parfois (Vue de Triel, musée de Marseille), Guigou demeura l'interprète fidèle et tendre des sites provençaux. Souvent accompagné dans ses promenades par Monticelli, son art revêtit un aspect très différent. Peintre de la réalité, Guigou s'apparente plutôt à Bazille, avec qui il retrouvait les impressionnistes au café Guerbois. Leur commune origine méridionale les tint écartés de l'école naissante, qui exprimait la luminosité de l'atmosphère par une vibration mouvante. Engagé comme professeur de dessin par la baronne de Rothschild en 1871, le peintre entrevoyait un répit à ses années de gêne pécuniaire, quand il fut frappé par une congestion cérébrale.

L'artiste est représenté dans les musées de

Marseille, d'Aix-en-Provence, d'Avignon, de Montpellier, de Toulon et de Périgueux, et à Paris au musée du Petit Palais.

GUILLAUMIN Armand, peintre français

(Paris 1841 - Orly, Val-de-Marne, 1927).

Fonctionnaire de son état, Guillaumin étudia la peinture à l'Académie Suisse, où il rencontra Cézanne en 1863, puis se lia avec Pissarro. Il exposa au Salon des refusés (1863), participa aux expositions du groupe impressionniste en 1874, 1877, 1880, 1881, 1882, 1886 et au Salon des indépendants en 1886. Grand admirateur de Cézanne, il peignit souvent avec lui au bord de la Seine v. 1873 et séjourna avec lui à Auvers-sur-Oise, chez le Dr Gachet. En 1891, il gagna dans une loterie une importante somme d'argent, qui le rendit indépendant. Il voya-

gea dans le Midi, en Auvergne, en Hollande, puis se fixa à Crozant, dans la Creuse (1893). Attiré d'abord, comme Pissarro, par la manière vigoureuse de Courbet, il exécuta ensuite avec Cézanne quelques paysages parisiens nuancés, aux tons clairs : le Pont Louis-Philippe (1875, Washington, N. G.), la Route tournante (1875-1877), le Port de Charenton (1878, musée d'Orsay). Après 1885, en partie sous l'influence de Signac, ses tons devinrent de plus en plus vifs et arbitraires (les Bords de la Creuse à Crozant, 1894, anc. coll. du comte A. Doria), et il exécuta de nombreux pastels des paysages limousins (Crozant, 1897, musée de Limoges ; Neige fondante dans la Creuse, 1898, Genève, Petit Palais, Fond. Ghez). Ses paysages de Crozant ou des Ruines de Crozant (1920, musée de Guéret) sont caractéristiques de sa dernière manière : touches plus serrées, contrastes parfois violents. Il est représenté au musée d'Orsay à Paris et dans de nombreux musées, en particulier ceux d'Agen, Rayonne (coll. Personnaz), Guéret, Rouen, Saint-Quentin. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Genève, Petit Palais) en 1992 et à Cologne (Wallraf-Richartz Museum) en 1996.

GÜNTHER Matthäus, peintre allemand

(Hohenpeissenberg 1705 - Haid, Bavière, 1788). Son renom et sa grande activité de fresquiste l'amènèrent à exécuter des commandes en Souabe, en Franconie, en Bavière et au Tyrol. Après être passé par l'atelier de C. D. Asam (de 1723 env. à 1728), il s'établit en 1731 à Augsbourg, où il devint directeur de l'Académie catholique des beaux-arts (1762-1784). Il

peignit quelques tableaux d'autel et fit 13 gravures, mais l'essentiel de son oeuvre consista en décorations d'églises et de palais, pour lesquels il travailla en étroite collaboration avec les stucateurs, qui donnèrent libre cours à leur verve décorative tout autour de ses peintures. Dans ses premiers plafonds, dans les églises de Welden (La Vierge intercède en faveur de la Chrétienté ; l'Immaculée Conception, 1732) et de Sterzing (Sainte Élisabeth faisant l'aumône, 1733), les compositions sont chargées et des figures de grande taille évoluent devant des architectures lourdes et compactes, issues de l'enseignement d'Asam et de la connaissance des traités de Pozzo. Günther poursuit ensuite son évolution vers le rococo : les plafonds de l'église de Neustift (Vénération de la Vierge par les continents ; Pentecôte ; Cène ; les Pères de l'Église ; Saints, 1743) sont conçus dans le même esprit que ceux d'Asam, avec la monumentalité et l'intensité en moins, mais le traitement de la lumière amène Günther à réaliser des contrastes plus vivants. À l'église d'Amorbach (Saint Benoît, 1745-1747), le coloris devient plus clair et plus froid et les figures sont disposées sur le pourtour du cadre avec une convergence contraignante de toutes les lignes vers le centre. Vers le milieu du siècle (à Wilten – Judith, Esther et Symboles de l'Ancien Testament ; la Vierge intercédant, 1754 ; à Rott am Inn, église des Bénédictins : Apothéose de l'ordre bénédictin, Mort et glorification de saint Arianus et de saint Marin, 1763), les figures,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

355

souples, légères et élégantes, sont dues à un dessin sûr et rapide, tandis que l'illusionnisme et les architectures feintes sont utilisés avec retenue. Dans l'Histoire d'Énée, conservée à la Staatgalerie d'Augsbourg, réplique du plafond de la galerie sud du château de Stuttgart (exécuté en 1654, détruit en 1944), Günther démontre sa rapidité d'exécution et sa virtuosité dans la répartition des couleurs, dans un style rococo très mesuré. Le goût classique ne l'atteint pratiquement pas, si ce n'est dans une légère simplification des compositions (Galwiese, chapelle du château de Mentelberg : Crucifixion, 1770). Son principal rival à Augsbourg fut Johann Evangelist Holzer.

GUSTON Philip, peintre américain

(Montréal 1912 - Woodstock 1980).

Il appartient à la génération qui vit dans l'entre-deux-guerres le recul de l'abstraction aux États-Unis. Guston participa, dès sa fondation (1935), au Federal Art Project, organisé après la crise de 1929 par la Works Progress Administration pour pallier le chômage massif. Il réalisa plusieurs peintures murales dont celle du Queensbridge Housing Project à New York, qui existe encore. De cette époque, il garda le goût des grands formats, attachés aux commandes de peintures murales, et sans doute aussi un certain traditionalisme dans le manement conjoint du dessin et de la peinture (Martial Memory, 1941, Saint Louis, the Saint Louis Art Museum). Ce n'est que vers 1950, lorsque l'expressionnisme abstrait se scinde en deux tendances avec l'apparition de l'Action Painting, que – comme Kline, Tomlin ou Tworlov – il abandonne le style figuratif pour l'abstraction pure. À la suite de Pollock, il compose alors de vastes toiles, où la prépondérance est donnée aux effets de surface par le mouvement du pinceau, considéré comme un simple prolongement du corps (White Painting 1, 1951, San Francisco, M. A. M.). Mais, peu à peu, les formes se font plus ramassées, le geste se concentre davantage pour donner naissance à de plus petites surfaces, de tons pastel (To Fellini, 1958.) En 1967-1968, il retourne à la figuration. Il brosse alors dans une gamme aux dominantes rouges des personnages à la frontière de la caricature (Head and Bottle, 1975) où apparaissent, comme un leitmotiv, d'épaisses chaussures cloutées. Il est bien représenté dans la plupart des musées américains, notamment à New York (M. o. M. A. et Whitney Museum) et à Chicago (Art Inst.). Une exposition rétrospective a été consacrée à l'artiste (New York, Amsterdam, Barcelone, Oxford, Rome, Dublin) en 1989. Ses oeuvres sur papier, 1975-1980, ont été présentées (Les Sables-d'Olonne, abbaye Sainte-Croix) en 1995.

GUTAÏ.

Mouvement japonais fondé par Jiro Yoshihara en 1955, Gutaï réunit pendant près de vingt ans un ensemble d'artistes liés aux pratiques de la performance et de l'installation. Son appellation est dérivée de l'adverbe gutaïteki (concret, incarnation) pour signifier le rôle déterminant de l'action dans la démarche créative. Le groupe publie plusieurs mani-

festes avant-gardistes et multiplie délibérément les formes d'expression pour échapper au conventionnalisme du style. L'idée d'une participation collective à une grande oeuvre mondiale conduit les artistes à signer Gutaï pour faire disparaître toute notion d'indivi-

dualité derrière l'appel spiritualiste de Jiro Yoshihara pour la « sympathie du monde entier ». S'inscrivant dans la lignée du mouvement dadaïste Mavo (1923), Gutai recentre ses préoccupations plastiques sur la gestualité et l'investissement physique de l'artiste. Certains artistes, notamment Kazuo Shiraga et Sadasama Montanaga, actualisent la pratique de la calligraphie en la dotant d'une réflexion sur la spontanéité et la mécanique gestuelle. Shiraga réalise ses toiles en se suspendant par une corde pour accroître la difficulté de maîtrise du geste. Kanayama utilise des instruments téléguidés pour couvrir la toile de réseaux linéaires en détournant mécaniquement les principes de l'Action Painting américaine au même titre que les Méta-Matics de Jean Tinguely. Parmi les artistes de cette mouvance, il faut aussi compter Yoshida Toshio, Shozo Shimamoto, Saburo Murakami, Tsuruko Yamasaki et Mishio Yoshihara. La mort du fondateur et maître, Jiro Yoshihara, en 1972, conduit rapidement à la dissolution du groupe.

GUTIERREZ DE LA VEGA José,

peintre espagnol

(Séville v. 1791 - Madrid 1865).

Formé à l'école des Beaux-Arts de Séville, il vécut ensuite à Cadix, où la colonie britannique l'influença fortement (Portrait du consul John Brackembury, coll. part.). Installé à Madrid en 1832, il devient peintre honoraire de la Chambre en 1840. Avec son camarade Esquivel, il représente la « montée » vers la capitale d'artistes du Sud, héritiers de la tradition murillesque et qui restent étrangers au néo-classicisme officiel. Souvent maltraité par la critique puriste, il trouva en revanche une assez abondante clientèle dans l'aristocratie madrilène. Il a peint des tableaux religieux d'une couleur fluide, un peu vaporeuse, directement inspirés de Murillo, tels que la Vierge à l'Enfant (Madrid, Museo romántico) ou des Vierge de douleur, et des Saintes (Sainte Catherine d'Alexandrie, Prado), où se marque une influence progressive de la technique de Goya. Il fut surtout un spécialiste du portrait féminin. Il a peint à diverses reprises la reine Isabelle II enfant ou adolescente (Madrid, palais royal, Museo romántico, Banco de España), plusieurs grandes dames (la Duchesse de Frías, Madrid, coll. d'Albe), des modèles familiers (Portrait de sa femme, Casón) et de nombreux portraits anonymes de jeunes femmes ou d'enfants (Dame à l'éventail, Casón, série de portraits du musée de Séville). Parmi ses portraits

d'hommes, celui du Marquis Almonacid de los Oteros (coll. part.). Il donna toujours à ses figures, souriantes ou rêveuses, une douceur mélancolique, une sorte de halo mystérieux qui

fait songer aux portraits d'un Gustave Ricard, à qui on l'a comparé parfois.

GUTTUSO Renato, peintre italien

(Bagheria di Palermo 1912 - Rome 1987).

Il commence à peindre en 1930 après avoir abandonné ses études de droit. Établi à Rome en 1931, Guttuso se lie avec les peintres de l'École romaine, en particulier Mafai, Cagli et Ziveri. Il se réfère à la peinture française, celle des fauves, de Van Gogh et de Cézanne, et puise dans le courant romantique et réaliste du XIXe s. (Courbet, Daumier, Delacroix) les premiers principes d'un art nouveau, « populaire » et moderne. La structure néo-cubiste des oeuvres de cette période, au cours de laquelle il adhère au mouvement milanais Corrente, s'accompagne, à partir de 1938, d'une violente tendance expressionniste. Pendant la guerre, Guttuso va prendre part à la Résistance. Cet engagement se marque alors dans les thèmes politiques et sociaux qu'il développe dans ses oeuvres et qui aboutissent à la Crucifixion (1941, Rome, G. A. M.), le plus violent acte d'accusation contre les horreurs de la guerre. Cofondateur, après la guerre, du Fronte nuovo dell'arti, Guttuso devient, à partir de 1949, le chef de l'école néo-réaliste, participant aux côtés du parti communiste italien au débat sur le « réalisme socialiste » qui agite aussi la France à cette époque. Dans une série d'écrits, il met en évidence la nécessité d'un engagement esthétique conduit par un choix précis d'impératifs politiques et moraux. Pour lui, le « vrai objectif » devient un moyen de communication à travers un art populaire et politique. Guttuso emprunte ses sujets à l'actualité des luttes sociales et politiques (cycle sur l'Occupation des terres dans l'Italie méridionale, 1946-1948 ; Viêtnam, 1965). De nombreuses manifestations artistiques en Italie et hors d'Italie, ainsi que des expositions particulières de Guttuso aux Biennales de Venise (1948, 1950 puis 1960), confirment sa position. Le peintre aborde ensuite des grandes compositions dans la tradition du XIXe s., mais réinterprétées à travers un réalisme populaire. Il traite de cette manière des sujets historiques, des faits sociaux contemporains, des scènes de la vie citadine (la Plage, 1955, Rome, G. A. M.). Après 1956, Guttuso exploite aux mêmes fins des procédés nouveaux (la Discussion, peinture et collage, Londres, Tate Gal. Journal mural de

mai 1958, 1968, Aix-la-Chapelle, Neue Gal.).
Une rétrospective Guttuso a été présentée à
Londres (White Chapel Art Gal.) en 1996.

GUYS Constantin, dessinateur français

(Flessingue, Pays-Bas, 1802 - Paris 1892).

On sait qu'il était le fils d'un commissaire de
la Marine, mais on a peu de précisions sur
son enfance et sa jeunesse. À vingt ans, Guys
combattit en Grèce aux côtés de Byron, puis
s'engagea dans un régiment de dragons, pour
démissionner vers 1830. De 1842 à 1848, il fut
précepteur des petits-enfants de l'aquarelliste
anglais Girtin. C'est à ce moment qu'il devint
correspondant de l'Illustrated London News,
pour le rester jusqu'en 1860. Il adressa ainsi au
journal illustré le plus lu de l'époque des cro-
downloadModeText.vue.download 357 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

356

quis de la révolution de 1848, puis des études
recueillies dans les voyages que son métier de
reporter lui imposa. Il parcourut les rives de la
Méditerranée et l'Allemagne, et assista, envoyé
par son journal, à la campagne de Crimée. Il
laisse un nombre considérable de dessins exé-
cutés d'un trait rapide au crayon, à la plume, au
pinceau, souvent lavés d'aquarelle, inspirés par
la vie quotidienne. Scènes de guerre, attelages
fastueux, bouges ou maisons closes, dandys,
élégantes, lorettes ou filles trouvèrent auprès
de lui un infatigable historiographe. Loué par
Théophile Gautier et par Baudelaire, qui lui
consacra une étude en 1863, Guys connu

cependant une fin misérable. À Paris, le Petit
Palais et le musée Carnavalet conservent d'im-
portantes séries de ses oeuvres.

GYPSE → GESSO

GYSBRECHTS Cornelis Norbertus,
peintre flamand
(actif à Anvers au XVIIe s.).

Il devint membre de la gilde de Saint-Luc à An-
vers en 1659 et peintre de la cour à Copenhague
entre 1670 et 1672. Dans ses natures mortes
en trompe-l'oeil sont rassemblés les objets les
plus divers. On trouve des tableaux représen-

tant des Vanités (Bruxelles, M. R. B. A.), des
portraits, des natures mortes et des scènes de
genre à côté de dessins, de gravures, de livres,

de lettres, d'instruments de musique, d'ustensiles à peindre et à écrire. Les objets hétéroclites sont fixés contre un mur ou une fenêtre, ou encore disposés dans une niche ou sur une table à moitié cachée par une draperie. Une grande partie de l'oeuvre de C. N. Gysbrechts est conservée à Copenhague (S. M. f. K.). L'artiste est également représenté en Belgique, au musée de Gand (deux Trompe-l'oeil).

downloadModeText.vue.download 358 sur 964

HAACKKE Hans, artiste allemand

(Cologne 1936).

Après des études à l'école des Beaux-Arts de Kassel en 1956, il entame une carrière de peintre et de graveur et fréquente l'Atelier 17, créé par S. W. Hayter à Paris. En 1960-1965, il se lie d'amitié avec Y. Klein et participe au groupe Zéro à Düsseldorf, où il enseignera en 1964-1965. Ses recherches sur la lumière, qui le rattachent au lumino-cinétisme, l'amènent à s'inspirer des systèmes biologiques. En 1963, il s'installe à New York et construit son premier cube de condensation qui réagit à l'environnement. Il poursuit ses recherches en incluant les plantes (Grass Cube, 1967 ; Wind in the Water, 1968 ; Grass Grow, 1970). Depuis 1970, orienté vers l'art conceptuel, il fait des rapports de l'argent, de la politique et de l'art le sujet de son oeuvre en dénonçant certaines connexions : il met en accusation des firmes industrielles, qu'il critique tout en donnant une apparence anonyme à ses oeuvres : Guggenheim, Mobil Oil, Fondation Cartier. Il crée des installations en utilisant une très grande variété de matériaux : peinture, béton, photographie, bougies, etc. Ses oeuvres sont toujours accompagnées de commentaires sur les mécanismes souterrains des connivences de l'art et de la politique (Metro Mobiltan, 1985, Paris, M. N. A. M. ; le Must de Rembrandt, 1986). Une rétrospective lui a été consacrée (Barcelone, Fondation Tapies) en 1995.

HACKAERT Jan, peintre néerlandais

(Amsterdam 1628/1629 - id. 1699/1700).

Issu d'une famille originaire d'Anvers, on sait peu de chose sur sa formation. Vers 1653-1656, il se rendit en Suisse, où il dessina un certain nombre de vues impressionnantes des Alpes. L'ambiance méridionale qui règne dans ses peintures justifie l'hypothèse d'un séjour en Italie pendant les deux années suivantes (Soir italien, Rotterdam, B. V. B.). La plus grande partie de son oeuvre est constituée par des

paysages ondoyants, inondés d'une lumière vespérale orangée et sur lesquels se détachent de grands arbres (exemples au Petit Palais à Paris, à l'Ermitage, au Rijksmuseum, à la Wal-

H

lace Coll. de Londres). La composition de ses tableaux est souvent un peu lâche : Paysage de montagne (Hambourg, Kunsthalle). On doit à Hackaert une trouvaille, réutilisée largement par les peintres du XIXe s. : un sous-bois où l'on ne perçoit que les troncs des arbres et la partie inférieure du feuillage ; le reste est dérobé à la vue, de sorte que le spectateur ne se trouve pas devant le bois, mais s'imagine entouré d'arbres : Chasse au cerf (Londres, N. G.). Le chef-d'œuvre de l'artiste demeure la Vue du lac Trasimène (Rijksmuseum). Les figures de ses tableaux sont parfois dues à Adriaen Van de Velde, à Johannes Lingelbach ou à Nicolaes Berchem. Les dessins de villes suisses qu'il exécuta sont incorporés au célèbre Atlas de Blaeu (43 dessins réalisés en 1655).

HACKERT Jacob Philipp, peintre et graveur allemand

(Prenzlau 1737 - San Pietro di Careggi 1807).

Il entre en 1754 à l'Académie de Berlin, où il étudie la peinture de paysage dans l'esprit classique et copie Claude Lorrain et les paysagistes hollandais. À partir de 1762, il travaille à Stralsund, qu'il quitte en 1764 pour faire un voyage en Suède. Durant cette période, outre des paysages, il exécute quelques portraits et commence à graver des vues. De 1765 à 1768, avec une interruption en 1766, il séjourne à Paris et en Normandie. Il fait venir son frère Johann Gottlieb (1744-1773) et peint en étroite collaboration avec lui des paysages (musée de Reims), dont certains, à la gouache, sont alors très à la mode (Stockholm, Nm). Il copie Joseph Vernet (musée de Dessau), fait paraître des gravures et dessine d'après nature ruines et paysages (Louvre). En 1768, il part pour Rome. Ses nombreuses vedute de Rome et ses environs sont très appréciées, en particulier de lord Exeter, qui en achète un grand nombre. Anglais et Allemands viennent dessiner chez Hackert. Lors d'un voyage à Naples en 1770, les deux frères travaillent pour lord Hamilton. À partir de 1770 aussi, Hackert peint pour Catherine de Russie (en tout 13 tableaux, batailles navales et paysages). Après le départ de Gottlieb pour l'Angleterre en 1772, Hackert

fait venir son autre frère Georg, qui graverait sur cuivre ses peintures, jusqu'après sa mort.

En 1777, il visite la Sicile avec Charles Gore et Richard Ryne Knight. En 1778, il est en Italie du Nord et en Suisse. À Rome, il reçoit des commandes des princes Aldobrandini et Borghèse. À partir de 1782, il travaille pour le compte de Ferdinand IV, roi de Naples, et c'est dans cette ville qu'il rencontre Goethe en 1787. Il avait été nommé peintre de cour en 1786. Devant l'arrivée des armées françaises, il doit fuir (1799) et se retire dans les environs de Florence. Le schématisme de ses compositions (le Parc de Caserte avec le Vésuve, Caserte, Palazzo Reale) et la raideur de ses figures, flottant parfois dans l'espace (Paysage, musée de Budapest), vont de pair avec une grande ingénuité devant le motif, qui se traduit par une attention au réel manifeste jusque dans les détails, par une exécution appliquée et minutieuse ainsi que par une harmonie lumineuse et vivement colorée (Vendanges à Sorrente, 1784, Cologne, W. R. M. ; les Cascades de Tivoli, 1785, Hambourg, Kuns-thalle). Bien qu'il ait été appelé « Hackert d'Italie », il n'appartient pas du tout au Sud, mais à la tradition nordique réaliste. Il faut le replacer dans un des courants du paysage allemand en Italie, où vérité et poésie prédominent et dont Weirötter et Kniep sont aussi les représentants. L'importance de son art réside dans l'observation de la nature, plus que dans les éléments romantiques qu'il introduit (le Temple de Vesta à Tivoli, 1769, Düsseldorf, musée Goethe).

Son succès vint surtout de sa découverte de certaines beautés de l'Italie restées inaperçues. Goethe a écrit la biographie de Hackert et publié une Théorie de la peinture de paysage par l'artiste qui rappelle, en bien des points, les principes énoncés par Valenciennes.

HAINS Raymond, peintre français

(Saint-Brieuc 1926).

Plasticien non conformiste tout au long de son activité, Raymond Hains, après des études à l'école des Beaux-Arts de Rennes, où il se lie avec La Villeglé, entreprend ses premières investigations artistiques dans le domaine de la photographie, produisant dès 1947 une série de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

358

photos abstraites où il cherche à traduire l'idée du mouvement en prenant des vues d'objets à travers un objectif cannelé qu'il a mis au point. Il en résulte une image éclatée, répétitive et

rythmée qui rompt avec la vision traditionnelle (exposition des « Photographies hypnagogiques » chez Colette Allendy, Paris, 1949). Sur ce principe de la destruction de l'unité formelle de l'objet, Hains réalise un film d'animation, *Pénélope*, en collaboration avec Jacques de La Villeglé. Dès 1949, il découvre le potentiel plastique des affiches lacérées placardées sur les murs et les palissades. Il y trouve à l'état brut ce qu'il tente de reconstituer par la photographie : des compositions abstraites, dynamiques et discontinues. Il en collecte un grand nombre, qu'il découpe directement ou prélève avec leur support, les sélectionnant suivant un cadrage photographique ou selon leur impact expressif. En 1957, il présente à Paris avec La Villeglé une exposition d'affiches lacérées intitulée « Loi du 29 juillet 1881 », laquelle sera suivie de la présentation de la Palissade des emplacements réservés à la première Biennale de Paris. Il s'intéresse particulièrement aux affiches politiques, témoignage immédiat d'une réalité sociologique, constituant de 1949 à 1961 une importante série, la « France déchirée » (C'est ça le renouveau ?, 1959). À travers ce mode direct d'appropriation, il réalise la synthèse entre le ready-made de Duchamp et l'esthétique de l'abstraction expressionniste, et pose les bases du nouveau réalisme, dont il est l'un des principaux instigateurs et représentants. Mais son oeuvre dépasse largement le cadre de l'affichisme. Lui-même se définit comme un « raccrocheur d'images ou un spéculateur d'art ». Au Salon Comparaison de 1963, il présente le Néo-Dada emballé ou l'Art de se tailler en palissade, cheval géant emballé sur une maquette de Christo, en hommage à Dada. Diverses expositions utilisent le même système de dérivation du sens et de jeu analogique qui ne cesse de combiner objets, noms de lieux et de personnes : *Lapalissades* (Paris, 1963), *Matheymatics* (Exposition « 72-12 ans d'art contemporain », 1972, Paris, Grand Palais), *Monochrome dans le métro* (1983, Paris, gal. Éric Fabre), montrant la reconstitution d'une station de métro avec des panneaux bleus et le logo des petits-beurre LU déformé, *l'Hommage au marquis de Bièvres* (1986, Jouy-en-Josas, Fond. Cartier). Le C. N. A. C., Paris, lui a consacré une grande exposition en 1976, intitulée par l'artiste « la Chasse au C. N. A. C. ». Les oeuvres de Hains sont présentes dans de nombreux musées : au M. N. A. M. et musée d'Art moderne de la Ville de Paris, à Dole et à Nice.

HALL Per Adolf, peintre suédois

(Borås Älvsborg 1739 - Liège 1793).

Il se forma à Stockholm auprès de Gustav

Lundberg de 1760 à 1766, date à laquelle, nanti d'une bourse royale, il vint à Paris, où il demeura jusqu'en 1791. Les dernières années de sa vie s'écoulèrent en Belgique. Hall acquit une rapide renommée et devint, en 1769, membre de l'Académie. En 1771, il épousa une Française, Adélaïde Gohier, et son foyer fut un centre de rencontre pour un grand nombre

d'artistes éminents de l'époque, peintres et musiciens. Hall se spécialisa dans le portrait en miniature et contribua à renouveler ce genre en France. Surnommé par Diderot le « Van Dyck de la miniature », il remplaça la traditionnelle technique du pointillé par une large et audacieuse pratique du pinceau, à la gouache et à l'aquarelle, sur un support d'ivoire dont il laissait souvent entrevoir le reflet dans les incarnats. De Rubens, de Van Dyck et de Watteau, il apprit la maîtrise d'une couleur lumineuse qu'il mit au service de la vivacité des expressions. La même fraîcheur de style se retrouve dans ses quelques grands portraits au pastel ou à l'huile. L'une des plus importantes collections de ses miniatures se trouve à Stockholm (Nm). Hall est également représenté au Louvre (Portrait du prince de Conti) et au musée Jacquemart-André de Paris.

HALLÉ (les), peintres français.

Daniel (Rouen 1614 - Paris 1675). Établi à Paris, il se fit connaître par des tableaux d'église : Saint Jean à la Porte latine (May de Notre-Dame de 1622, musée de Clermont-Ferrand) ; Multiplication des pains (1664, Rouen, église Saint-Ouen) ; Nativité (1669, musée de Rouen).

Claude-Guy (Paris 1652 - id. 1736). Fils et élève de Daniel, il obtint le Grand Prix en 1675, fut agréé académicien en 1681 et reçu l'année suivante. Professeur en 1702, recteur en 1733, il exposa aux Salons de 1699 et de 1704. Ses productions sont éclectiques et variées ; son style, partant du langage artistique mis à la mode par Le Brun, s'adapte à l'art « aimable » du début du XVIIIe siècle. Auteur de nombreux dessins pour des illustrations de livres, il peint des tableaux religieux pour les églises de Paris : les Marchands chassés du Temple (May de Notre-Dame de 1688, musée d'Arras), Apparition du Christ à la Madeleine (1705, Paris église Saint-Sulpice), ou du nord de la France : Jésus remettant les clés à saint Pierre (1690, abbaye de Saint-Riquier, Somme), qui sont des exemples caractéristiques de son art. Il travailla aussi pour le roi, à la Ménagerie de Versailles en 1702 (Jeux d'enfants, Louvre).

Noël (Paris 1711 - id. 1781). Fils du précédent, il remporta le Grand Prix de peinture en 1736 et séjourna à Rome de 1737 à 1744. En 1746, il est agréé et sera reçu académicien en 1748 grâce à son étonnante Dispute de Minerve et de Mars (Louvre), aussi maniérée que magistrale. À partir de 1746, il expose régulièrement au Salon, jusqu'en 1779 : Jésus bénissant les enfants (Salon de 1751, Paris, église Saint-Sulpice) ; Saint Vincent de Paul prêchant (Salon de 1761, Versailles, cathédrale Saint-Louis) ; les Génies de la Poésie (Salon de 1761, musée d'Angers) ; la Justice de Trajan (Salon de 1765, musée de Marseille) ; Saint Louis portant en procession la couronne d'épines (Salon de 1773, Paris, chapelle de l'École militaire) ; les Libéralités de Cimon (Salon de 1777, Louvre) ; Cornélie, mère des Gracques, Agésilas, roi de Sparte (Salon de 1779, musée de Montpellier). Après avoir obtenu la charge de

surinspecteur des Gobelins en 1771, il fut directeur de l'Académie de France à Rome en 1775, puis, l'année de sa mort, recteur de l'Académie. Il est sans conteste le plus original des membres de la dynastie des Hallé.

Un tableau comme la Course d'Hippomène et Atalante (Salon de 1765, Louvre) compte parmi les créations les plus personnelles du XVIIIe s. français. L'étrangeté de son inspiration, la froideur de son coloris, la fougue de sa touche, l'émotion qui se dégage de certaines de ses compositions, en dépit de leur côté artificiel (à cet égard, l'artiste fait parfois songer à Corrado Giaquinto), devraient valoir à Noël Hallé une prompte réhabilitation.

HALLEY Peter, peintre américain

(New York 1953).

Artiste et théoricien, il devient au début des années quatre-vingt le porte-parole d'une nouvelle abstraction, appelée « Néo-Géo » (nouvelle géométrie) par opposition à la nouvelle figuration, qui dominait alors la scène internationale. Depuis 1981, ses oeuvres, bien qu'apparemment abstraites, représentent toujours un motif figuratif : cellules de prison (Prison, 1986), conduits simplifiés en diagrammes, systèmes internes d'ordinateurs (Yellow Prison with Underground Conduit, 1985, New York, Gal. Sonnabend ; Black Cell, 1989, Salerne, coll. Silvio Sansone). Halley utilise des couleurs fluorescentes, du noir, du blanc, du gris, et peint ses surfaces de façon anonyme en utilisant des peintures industrielles et synthétiques, des caches et un rouleau, ce qui contribue paradoxalement à donner un certain relief à

ses tableaux. Son oeuvre, par sa distance et son ironie, tend à montrer combien l'optimisme des pionniers de l'abstraction a été sapé par le monde technologique (Final Sequence, 1987, San Francisco, M. o. M. A.) et à quel point les artistes actuels sont moins assurés de certitudes. Une exposition lui a été consacrée (Bordeaux, C. A. P. C.) en 1991.

HALS (les), peintres néerlandais.

Frans (Anvers 1582/1583 - Haarlem 1666). On pourrait attendre davantage de données biographiques précises sur un artiste de la célébrité de Frans Hals. Bien des écrivains tentèrent de romancer sa vie, et les anecdotes foisonnent. Frans Hals fut exclusivement portraitiste, et toute sa longue carrière se déroule à Haarlem. Aujourd'hui encore, le musée de cette ville abrite ses oeuvres maîtresses. En 1591, la famille Hals est déjà fixée à Haarlem, puisque le frère de Frans, Dirck, y est baptisé cette même année. Vers 1600-1603, Frans est l'élève du peintre Karel Van Mander, demeuré célèbre pour son Livre de peinture, publié en 1604. De haute culture italienne et de style maniériste, son influence sur son jeune élève ne fut probablement pas déterminante, puisque Frans n'ira jamais en Italie pour parfaire sa formation de peintre, comme l'exigeaient les tenants du maniérisme à Haarlem. Les premières oeuvres connues de Frans Hals sont voisines de 1610, date à laquelle il est membre de la gilde de Saint-Luc à Haarlem.

downloadModeText.vue.download 360 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

359

L'artiste approche de la trentaine, mais aucune oeuvre antérieure ne lui est attribuée. Son premier fils, Harmen, qui sera peintre, est baptisé en 1611. Il aura huit autres enfants d'un second mariage. De 1616 date sa première grande commande : le Banquet du corps des archers de Saint-Georges. En 1633, il est choisi pour exécuter le tableau de confrérie de la Compagnie du capitaine Reynier Read, à livrer à Amsterdam. En 1641, nouvelle commande : les Régents de l'hôpital Sainte-Élisabeth à Haarlem. En 1644, Hals fait partie du conseil de la gilde de Haarlem.

À partir de 1654, la vie de Frans Hals s'assombrit, à la suite, semble-t-il, de la mauvaise gestion de ses affaires et non pas de la baisse de sa popularité : son mobilier est saisi cette

année-là ; en 1662, il est obligé de demander un secours à la municipalité ; l'année suivante, une annuité de deux cents florins lui est accordée à vie. Âgé de plus de quatre-vingts ans, Hals peint en 1664, pour l'hospice des vieillards, les émouvants Régents et les Régentes. Le 1er septembre 1666, l'artiste est inhumé dans le chœur de l'église Saint-Bavon à Haarlem. Ainsi connu-il une vieillesse analogue à celle de Rembrandt, qui mourut ruiné.

CARACTÈRES DE L'OEUVRE DE FRANS

HALS. Hals, né vingt ans env. av. Rembrandt, entre dans l'atelier de Karel Van Mander et s'instruit dans le cercle du maniérisme harlémois au contact des gravures de H. Goltzius et surtout des premiers tableaux de corporation peints par C. Cornelisz. Ce dernier se situe à l'origine d'une tradition où les personnages représentés à mi-corps ne peuvent éviter souvent l'entassement ou une disposition trop systématique. Très tôt dégagé de tout le contexte italianisant de Haarlem, Hals fit de la réalité la plus objective possible face au modèle, son seul but esthétique : « Ce qui meurt alors, c'est l'image italienne de l'homme » (André Malraux). Frans Hals est le peintre de la bourgeoisie hollandaise du XVIIe s. au même titre que Van der Helst, Ravesteijn et beaucoup de ses contemporains. Dans ses vastes compositions officielles (les Dolen, les Régents), comme dans ses portraits individuels ou ses portraits de caractère, il ne vise pas au-delà du poids charnel et de la ressemblance du modèle. Son véritable génie ne se révèle que dans sa science nouvelle de la liberté en peinture, par sa palette si personnelle, sa conception audacieuse des valeurs, des teintes, de la lumière, ramenées au jeu des touches.

PREMIÈRES OEUVRES. Son oeuvre, uniquement composé de portraits, se suit de très près grâce aux nombreux tableaux signés et datés. Ses premières oeuvres se situent v. 1610 : le Portrait de Jacobus Zaffius (1611, Haarlem, musée Frans Hals) et celui d'un homme tenant un crâne (Birmingham, Barber Inst. of Art), de la même époque, conservent encore une certaine raideur, propre aux artistes du XVIe s. tels que Cornelis Ketel, Antonio Moro ou Dirck Barendsz ; pourtant, elles indiquent aussi que Hals a rompu avec le maniérisme en trouvant l'essence de son style : savoir peindre la chair, en faire sentir, du vermillon au blanc pur et froid, le sang, la vie et la lumière. Le sujet comme la composition du Banquet des officiers

du corps des archers de Saint-Georges en 1616 (Haarlem, musée Frans Hals) étaient traditionnels alors, proches d'un tableau de même sujet de Cornelis Van Haarlem. Si la composition

reste encore peu liée, Hals, pourtant, renonce aux vieilles images figées de ses devanciers en créant une animation générale, une aération spatiale jamais vues – par l'obliquité des poses, les grandes diagonales de la construction – et, déjà, par endroits, des parties traitées audacieusement en puissantes touches. Alors devient possible cette spontanéité des poses et des expressions qui font qu'aucun portraitiste ne sut prendre ainsi sur le vif ses modèles. L'adorable Enfant et sa nourrice (v. 1620, musées de Berlin) n'a pas cet air d'enfant malade des Infantes de Velázquez. Les modèles ne posent pas devant Hals, qui surprend chacun d'eux dans l'attitude naturelle conforme à son tempérament. Aussi Hals ne répéta-t-il jamais une seule pose. Le Portrait d'un couple (v. 1622, Rijksmuseum), parfois considéré, mais à tort, comme autoportrait, est un des rares essais de Hals sur fond de paysage. La lumière y fait éclater en reflets le lisse un peu froid des carnations unies de ses prédécesseurs. Hals compose alors sa palette, où les noirs somptueux prennent des reflets colorés et laissent les tons clairs s'exprimer librement dans des chefs-d'œuvre éclatants comme le Cavalier souriant (1624, Londres, Wallace Coll.), le Portrait d'Isaac Massa (musée de Toronto) ou celui de Willem Van Heythuysen (Munich, Alte Pin.).

PORTRAITS DE CARACTÈRE. C'est de 1620-1625 env. à 1630 que Hals peint sa grande série de portraits de caractère. Ce sont le Bouffon joueur de luth (Louvre), le Joyeux Buveur (Rijksmuseum), la Bohémienne (v. 1628-1630, Louvre), qui est une courtisane, l'inquiétante Malle-Babbe, vieille sorcière au hibou (Berlin), Monsieur Peeckelhaering (musée de Kassel), le Mulâtre (musée de Leipzig), les Deux Jeunes Musiciennes (musée de Kassel), les Deux Enfants (Rotterdam, B. V. B.). Ces thèmes – ce sont les seuls – sont empruntés aux caravagistes d'Utrecht et s'insèrent très clairement à l'intérieur de leur école. On peut rapprocher de ces œuvres l'admirable Jeune Homme tenant un crâne (v. 1626-1628, Londres, N. G.). Les tableaux de Hals ne sont pas sommairement brossés, la nouveauté de son style n'est pas faite d'inachevé ; l'exécution est très recherchée et l'audace du peintre tient dans les touches rapides, capables de rendre à la fois lumière, ton local, animation et matière. Celle-ci, sans épaisseur, est tour à tour légère, libre, empâtée ou glissante. Hals ne fut pas toujours habile à composer : sa volonté d'animation du tableau conduit parfois au désordre, comme dans le Banquet des officiers du corps des archers de Saint-Adrien (Haarlem, musée Frans Hals) ; aussi, dès 1630-1635, Hals recherche-t-il une simplification de ses compositions, tandis que

les contours de ses formes se font moins accidentés. Les fonds s'assombrissent et la palette trouve alors son plus fort chromatisme. La Réunion des officiers du corps des archers de Saint-Adrien de 1633 (id.) a perdu son mouvement. Seules les flexions des têtes et des bustes animent la composition horizontale, longue et

très statique. Là encore, Hals essaie un fond de paysage ; cependant, cet arrière-plan très sombre s'écarte de la notion de plein air telle que nous la concevons aujourd'hui. Le paysage, très conventionnel, est probablement d'un élève, ainsi que celui du Corps des archers de Saint-Georges de 1639 (id.).

DERNIÈRE PÉRIODE. Les Régents de l'hôpital Sainte-Élisabeth (1641, Haarlem, musée Frans Hals) préparent l'ultime mutation de l'artiste et annoncent ses dernières compositions. Probablement l'influence de Rembrandt se manifeste-t-elle alors par le jeu oblique de la lumière, mais surtout par l'atmosphère plus tendue, par l'expression plus intense et recueillie, nouvelle chez Frans Hals dont la palette ne s'éteint pas, et qui réduit seulement ses teintes à des blancs purs argentés, des noirs profonds jouant avec quelques accords subtils comme dans les Portraits d'homme (Londres, N. G. ; Metropolitan Museum), le portrait de Joseph Coymans (Hartford, Wadsworth Atheneum) et de son épouse (Baltimore, Museum of Art), le portrait de Stephanus Geraerds (musée d'Anvers) et de son épouse (Paris, coll. Rothschild). Hals, très âgé, joue de plus en plus sur les contrastes du blanc et du noir, et les contours des formes tendent à s'estomper comme dans le Portrait d'homme (Paris, musée Jacquemart-André ; musée de Kassel ; 1660, Mauritshuis), le Portrait de femme (Louvre) ou le Portrait de W. Croes (Munich, Alte Pin.). De plus, l'objectivité, qui fut son grand caractère, fait place à une tendance expressionniste, à une tension intérieure qui rendent si saisissants le tableau des Régents et surtout celui des Régentes de l'hospice des vieillards (tous deux de 1664, Haarlem, musée Frans Hals), à propos desquels Claudel a pu écrire : « Ni dans Goya ni dans le Greco, il n'y a rien d'aussi magistral et d'aussi effrayant, car l'enfer même a moins de terreurs pour nous que la zone intermédiaire. » Quel que soit le bien-fondé des réserves de Fromentin (les Maîtres d'autrefois) sur ces derniers chefs-d'oeuvre du vieux maître, qu'il y ait eu audace sans égale ou affaiblissement de sa main, Frans Hals, à plus de quatre-vingts ans, marchait dans le sens de l'histoire de la peinture et se montrait un précurseur : au XIXe s., des peintres d'avant-garde, comme Édouard Manet surtout, se réclameront de lui et de

sa technique audacieuse. Pieter Codde, Jan Miense Molenaer, Judith Leyster furent ses élèves. Seul Adriaen Brouwer, qui fréquenta son atelier en 1628, est à la hauteur du génie de Hals. Une importante exposition Hals a été organisée en 1989-1990 (Washington, Londres, Haarlem).

Dirck Hals (Haarlem 1591 - id. 1656). Nettement plus jeune que son frère Frans, il dut se former chez lui et il fut sans doute marqué aussi par H. Pot. Marié dès avant 1621, il passa la plus grande partie de sa vie à Haarlem (7 enfants issus de son ménage furent baptisés entre 1621 et 1635) et son plus ancien tableau daté connu remonte à 1621. En 1641-1642 et 1648-1649 (et peut-être aussi entre ces dates), il est localisé à Leyde.

Spécialisé dans les tableaux de conversations et de sociétés élégantes, il se rapproche

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

360

au plus près de Buytewech et prolonge une veine féconde de la première peinture de genre nordique, à tendances précieuses, à format allongé, à polychromie vive et bariolée qui découle d'un certain maniérisme flamand de la fin du XVI^e s. (Hieronymus Francken, Joos Van Winghe) et se déploie en Hollande grâce à Esaias Van de Velde, Adriaen Van de Venne, Vinckboons. Dirck Hals, habile et fécond, tient ainsi une place de premier plan, juste un peu avant la pléiade fameuse des Duck, Duyster, Palamedes, Velsen (en Flandre il faudrait citer le nom de Van der Lamen – très voisin de style), qui assurent en Hollande le triomphe des « Conversationstücke » et des « Merry Company » dans les années 1630, qui ne seront supplantées qu'aux alentours des années 1650 par une peinture de société plus mondaine et plus subtile, celle de Ter Borch, de Pieter de Hooch, de Vermeer et de Netscher. Dirck Hals est très bien représenté dans les musées allemands et hollandais, tout particulièrement au Rijksmuseum (Joyeuse Compagnie en plein air).

HAMEN Y LEÓN Juan Van der, peintre

espagnol d'origine flamande

(Madrid 1596 - id. 1631).

Fils de parents flamands établis à Madrid, Van der Hamen fut, malgré la brièveté de sa car-

rière, l'un des peintres de natures mortes les plus importants et les plus féconds d'Espagne, loué par Pacheco et Lope de Vega, trait d'union entre le style castillan et celui des Pays-Bas. Par l'ordonnance rigoureuse et claire des sujets, la puissance des volumes, qu'accentue un ténérisme vigoureux, le souci de traduire les qualités de la matière, ses tableaux, qui associent fruits et fleurs, verreries et céramiques, pâtes de fruits et boîtes de confiseries, conservent un attrait singulier.

Les compositions de Juan Van der Hamen tantôt rappellent celles de Sánchez Cotán (qui dégage, dès 1602, les formules d'un bodegón typiquement espagnol) et de Zurbarán par l'horizontalité géométrique (Bodegón, 1622, Fleurs, 1623, au Prado), tantôt, sont plus complexes et plus chargées, par l'ordonnance des éléments en gradins, qui s'échelonnent obliquement sur plusieurs plans (Bodegones de 1626 au musée de Houston, Texas ; de 1627 à la N. G. de Washington).

Cependant, l'art de Juan Van der Hamen est varié : non seulement le répertoire et les thèmes de fleurs et de fruits l'ont conduit à traiter des sujets mythologiques (Offrande à Flore, 1627, Prado), mais il a peint aussi des paysages dans la tradition flamande, des tableaux religieux d'un solide naturalisme (Saint Jean-Baptiste, 1625, Madrid, couvent de la Encarnación), des portraits (Francisco de la Cueva, 1625, Madrid, Acad. S. Fernando, Un nain, Prado).

HAMILTON Gavin, peintre britannique

(Lanarkshire, Écosse, 1723 - Rome 1798).

Il fit ses études à l'université de Glasgow, se rendit à Rome v. 1748 et entra chez Agostino Masucci. Son intérêt précoce pour les fouilles archéologiques est attesté par son voyage à Naples en 1748 en compagnie de James Stuart l'« Athénien » et de Nicholas Revett. Hamilton

était de retour en Angleterre v. 1752-1753 et peignit probablement à cette époque ses portraits des soeurs Gunning (Elizabeth Gunning, Duchess of Hamilton, Lennoxlove, Écosse, coll. du duc de Hamilton). Il se fit d'abord apprécier comme portraitiste, et sa manière tout unie et lisse est une réminiscence de Batoni (William Hamilton of Bangour, Édimbourg, N. P. G. ; le Huitième Duc de Hamilton avec le docteur John Moore et Ensign Moore pendant leur Grand Tour, terminé en 1777, Holyroodhouse, Écosse, coll. du duc de Hamilton). Il revint à Rome en 1756 et fréquenta le cercle de Mengs et de Winckelmann. Les peintures les

plus importantes de Hamilton sont les séries tirées de l'Iliade, commencées peu après 1760 et terminées après 1770. Le premier tableau, Andromaque pleurant la mort d'Hector (perdu), dut être achevé en 1761 ; c'était l'un des manifestes du néo-classicisme, bien que la Découverte de Palmyre par Wood et Dawkins (en prêt à l'université de Glasgow), en fait un portrait de groupe commémoratif, ait été exécutée en 1758. Hector prenant congé d'Andromaque (entrepris en 1775, University of Glasgow) terminait la série. Ces tableaux, largement diffusés par les gravures de Domenico Cunego (commencées en 1764), permettent de considérer Hamilton comme l'un des fondateurs de la peinture néo-classique à Rome, avec Mengs, dont le Parnasse (Rome, Villa Albani) date de 1761. L'artiste exécuta une seconde série inspirée d'Homère (Histoire de Pâris et d'Hélène) entre 1782 et 1784 pour la « Stanza d'Elena » à la villa Borghèse à Rome (3 des originaux sur 8 sont conservés au Museo di Roma).

Durant son long séjour romain, Hamilton prit une part active aux fouilles, aux restaurations ainsi qu'à l'expédition en Angleterre de maintes statues classiques ; il comptait parmi ses clients des collectionneurs notoires comme Charles Towneley et William Weddel. Il joua aussi un rôle d'intermédiaire pour l'achat de certains tableaux, par exemple la Madone Ansidei de Raphaël (Londres, N. G.).

L'intérêt de Hamilton pour l'archéologie, sa position à Rome comme défenseur des modèles classiques et dans le commerce d'art font de lui, autant que son oeuvre proprement dite, une figure essentielle du mouvement néo-classique. Il influença non seulement Benjamin West et Canova, mais aussi David, dont le Serment des Horaces doit à Hamilton quelque peu de son sujet et de son style.

HAMILTON Richard, peintre britannique

(Londres 1922).

Considéré comme le « père » du pop'art anglais, il a fait ses études à la Royal Academy (1938-1940) et à la Slade School de Londres (1938-1950) avant d'exposer ses premières gravures à la gal. Gimpel Fils (Londres, 1950). Il enseigne ensuite à la Central School of Arts and Crafts de Londres (1952), puis à l'université de Durham, où il introduit, avec Victor Pasmore, le cours de « basic design » (1953-1966). La technique de la gravure est encore sensible dans ses premières toiles, compositions abstraites toutes linéaires. En 1953, la découverte de Marcel Duchamp l'orienta vers

les problèmes du mouvement (Homme marchant, 1953), puis de la machine. Procédant par séries, il introduit alors l'utilisation de la photographie dans des compositions qui relèvent parfois de l'épure d'ingénieur (Nature morte, 1965, Cologne, Museum Ludwig ; Hommage à Chrysler Corp., 1957). Après de nombreuses études du corps féminin, souvent inspirées par H. Moore (Pin-Up. Sketch III, 1960), son utilisation du phylactère des bandes dessinées (Aah !, 1962) sera reprise et exploitée par les peintres du pop'art américain (Lichtenstein). En 1965, il commence la reconstitution du « grand verre » de Marcel Duchamp, dont il organise la grande rétrospective à la Tate Gal. de Londres (1966). Depuis, son travail sur la couleur et le morcellement de l'image s'effectue à partir de photographies, dont il souligne – à l'huile – le grain, les contrastes ou les effets de flou (Trafalgar Square, 1965-1967, Cologne, W. R. M. ; Swinging London 67, 1968-1969, Londres, Tate Gal.). Dans les années soixante-dix, l'introduction d'appareils hi-fi et l'utilisation de l'ordinateur pour la réalisation d'images prouvent combien l'art de Richard Hamilton se nourrit toujours de la technologie afin d'élever l'objet banal au niveau de l'art. En 1982, ses écrits « Collected Works » ont été publiés. Son oeuvre est bien représentée dans les musées : Tate Gal. de Londres, Guggenheim Museum de New York, Stedelijk Museum d'Amsterdam. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Londres et Dublin) en 1992 et ses oeuvres récentes ont été présentées (San Francisco, M. o. M. A.) en 1996.

HAMMERSHØI Vilhelm, peintre danois

(Copenhague 1864 - id. 1916).

Formé à l'Académie de Copenhague, de 1879 à 1884, puis chez P. S. Krøyer, dans les Ateliers libres, de 1882 à 1884, il contribua lors du refus par le jury du Portrait de sa soeur (1885, Copenhague, Hirschsprungske Samling) à la création de la Frie Udstilling. Il subit des influences diverses. Un voyage en Hollande en 1887 lui permit d'étudier les intimistes hollandais du XVIIe s., notamment Vermeer de Delft ; à l'Exposition universelle de Paris, en 1889, il découvrit la peinture de Puvis de Chavannes et de Whistler qui le marqua profondément. Malgré cet éclectisme, il développa dans des compositions monumentales (Artémis, 1894, Copenhague, S. M. f. K.), ou de petit format, un style homogène et personnel, caractérisé par une monochromie grise et une atmosphère de silence et de rêverie (Chambre à Strangdade, avec la femme de l'artiste, 1902, id.). Il exécuta

des portraits (Cinq Portraits, 1901, Stockholm, Thielskagal), sans doute son chef-d'oeuvre, des nus (Nu assis, 1889, Copenhague, S. M. f. K.), des scènes d'intérieur (Femme lisant dans un intérieur, Stockholm, Nm ; la Soeur de l'artiste, 1885, Copenhague, Hirschsprungske Samling ; Repos, 1905, musée d'Orsay) et de grandes et mystérieuses vues d'architecture (la Place d'Amalienborg, 1896, Copenhague, S. M. f. K. ; la Compagnie asiatique, 1902, id.) ; séjournant à plusieurs reprises à Londres, il peignit des paysages urbains autour du British Museum. Jouissant d'une grande réputation à l'étran-

downloadModeText.vue.download 362 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

361

ger, il fut soutenu et admiré par les milieux artistiques et intellectuels : le collectionneur Bramsen, Durand-Ruel, P. Cassirer, Rilke, avant d'être quelque peu oublié hors du Danemark. Des rétrospectives à Copenhague et à Paris (musée d'Orsay) en 1997 ont remis son art singulier à l'honneur.

HANNEMAN Adriaen, peintre néerlandais

(La Haye v. 1601 - id. 1671).

Élève de A. Van Ravesteyn en 1619, puis de Daniel Mytens le Vieux, il séjourna en Angleterre de 1623 à 1637 env. et y fréquenta Van Dyck et Janssens Van Ceulen. De retour aux Pays-Bas, il s'installa à La Haye. Inscrit à la gilde de Saint-Luc en 1640, il en est doyen en 1669. Hanneman peignit d'élégants portraits, le plus souvent influencés par Van Dyck. Citons Huyghens et ses enfants (1640, Mauritshuis), Jan de Witt (1652, Rotterdam, B. V. B.), Autoportrait (1656, Rijksmuseum).

HANSEN Svend Wiig, peintre danois

(Møgeltønder 1922).

Il fait ses études à l'Académie des beaux-arts de Copenhague de 1946 à 1950, et il commence à exposer dès 1946 dans cette même ville. Artiste au don créateur très vaste, il puise d'abord son inspiration dans la tradition expressionniste, voire le mouvement Cobra au cours des années suivant la Seconde guerre mondiale. Mais ce sont l'informel expressionniste et une figuration reliés à Dubuffet, Bacon et Golub qui constituent son style et son langage, selon une composition prodigieusement mélodique, qu'il utilise dans plusieurs domaines. Outre la pein-

ture, le dessin et la sculpture où s'expriment lyrisme brutal, humour et sexualité, S. W. Hansen s'occupe également de scénographie et de création filmique. Ses oeuvres sont représentées dans plusieurs musées danois, dont le musée Louisiana de Humlebaek, et à New York (M. o. M. A.).

HANTAÏ Simon, peintre français

d'origine hongroise

(Bia, près de Budapest, 1922).

Il fréquenta l'École des beaux-arts de Budapest, puis se rendit à Paris en 1949, attiré d'abord par le surréalisme. Il peignit alors de curieux « personnages-animaux » (La jeune mouche D. s'envole, 1951), et expérimenta une grande variété de techniques, empruntées ou non au surréalisme, sorte de répertoire dans lequel il puisa ensuite. Sa première exposition, préfacée par André Breton, eut lieu à Paris à la gal. l'Étoile scellée (1953). Cette période surréaliste évoque d'étranges planches d'anatomie, des entrelacs viscéraux, de grandes formes onduleuses, enchevêtrées, d'allure animale, dans des couleurs somptueuses où jouent les transparences et les moirures. À partir de 1954, Hantaï se détache du groupe, avec lequel il rompt en 1955 ; sa peinture évolue rapidement vers une forme plus abstraite et plus lyrique. L'artiste fait la découverte, capitale, de Pollock. La primauté est alors donnée au geste et à l'explosion de l'instant. En 1956, la gal. Kléber à Paris présente l'exposition Sexe-Prime – Hommage à Jean-Pierre Brisset. L'important tableau (Paris,

M. N. A. M.) qui porte ce titre réalise, avec son fantastique enchevêtrement de signes et dans une technique très sûre (la peinture appliquée est retirée par places, laissant apparaître les fonds colorés), la « matérialisation d'un moment de délire érotique ». Hantaï organise ensuite avec Georges Mathieu les Cérémonies commémoratives de la condamnation de Siger de Brabant (Paris, gal. Kléber, 1957), puis expose en 1958 des Peintures religieuses accompagnées d'un violent manifeste. Des recherches nouvelles s'y font jour ainsi qu'une tendance vers un plus grand dépouillement. En 1959, une rétrospective de dix années de peinture est présentée (gal. Kléber).

Hantaï rompt bientôt avec l'agitation parisienne et se retire près de Fontainebleau. Vers 1960 apparaissent les Mariales, immenses toiles pliées, nées de recherches pour le vitrail, dont la suite se poursuivra deux ou trois ans, évoluant de la multitude serrée des facettes

prismatiques qui occupent la totalité du tableau vers des formes de plus en plus amples, détachées sur fond clair, qui évoquent parfois les « papiers collés » de Matisse (Meun I, 1968). Dans cet esprit, l'artiste réalisa plusieurs « murs », notamment à Trappes et pour la Maison de France à Jérusalem. Approfondissant la technique du pliage, il en obtint successivement des formes irrégulières comparables à des feuillages où parties peintes et non peintes sont équivalentes (Études pour Pierre Reverdy, 1968-1969), des formes déchiquetées polychromes (1973-1974) et, à partir de 1974 (série des Tabulas : Tabulas, 1980, Paris, M. N. A. M.), des quadrillages réguliers dont, au début des années quatre-vingt, il restreindra progressivement le nombre des unités carrées qui les composent en les agrandissant. Ces méthodes répétitives et pour ainsi dire mécaniques, où l'artiste s'en remet au procédé pour élaborer la composition, ont eu une grande influence sur toute une génération de jeunes peintres au cours des années soixante-dix. Hantaï représenta la France à la Biennale de Venise de 1982.

Ses oeuvres figurent dans plusieurs musées français et étrangers : Albright-Knox Art Gal. de Buffalo, Bruxelles, le Vatican, au M. N. A. M. de Paris, Grenoble, Marseille, Saint-Étienne, Fond. Maeght, abbaye de Beaulieu. Une exposition rétrospective de l'oeuvre d'Hantaï eut lieu au M. N. A. M. de Paris en 1976. Longtemps absente des expositions, son oeuvre a été remontrée en 1998 à l'Espace Renn (Paris) et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, à l'occasion d'un don effectué par l'artiste.

HAPPENING.

Définis par Gordon Brown (Art Voices. Hiver 1965, « What is a Happening ? ») comme des « assemblages en mouvement où les participants réagissent à un contexte naturel ou artificiel, librement ou sous la conduite d'un meneur », les happenings apparurent à New York en 1957-1958. Allan Kaprow en fut l'instigateur principal au côté d'artistes tels que Jim Dine, George Brecht et Claes Oldenburg. Les happenings revêtirent une importance singulière dans la formation de la nouvelle sensibilité

qui engendra le pop'art. À mi-chemin entre la peinture et le théâtre, les happenings héritèrent du geste dramatique et de l'automatisme de l'Action Painting. Une grande part de leur esthétique remontait aussi aux représentations ou mises en scène surréalistes et dadaïstes. Les happenings différaient cependant de celles-ci par l'usage littéral qu'ils faisaient des images,

symboles et débris de l'environnement urbain. Les happenings – art éphémère, vécu plutôt que vu, dont seule la photographie peut retenir une forme tangible – furent, pour reprendre à nouveau les termes de Gordon Brown, la « vie elle-même, transformée en oeuvre d'art ».

HARD EDGE.

Signifiant littéralement « arête dure », le terme de Hard Edge fut inventé par le critique Jules Langsner en 1959. C'est une dénomination stylistique, ne désignant aucun mouvement, mais une des tendances de l'abstraction d'après guerre. Son application convient surtout à l'oeuvre de l'artiste américain Ellsworth Kelly, qui, à partir de 1949, conçoit une abstraction froide et impersonnelle, fondée sur la répétition sérielle d'éléments peints en aplat et uniformément dans des tons francs et intenses ou sur une structuration de la toile en zones rigoureuses. Ne montrant rien d'autre que la matérialité de la couleur sur espace plan, l'abstraction de Kelly met en évidence des contours fermes et tranchants en réponse aux bords flous de l'expressionnisme abstrait (Rothko). L'appellation peut aussi s'appliquer à l'oeuvre d'Alexander Libermann, à celle de Kenneth Noland ou encore de Leon Polk Smith (Anitou, 1958, New York, M. o. M. A.), de Myron Stout, de Jack Youngerman, d'Al Held et de Frank Stella pour une partie de son oeuvre.

HARING Keith, artiste américain

(Kunztown, Pennsylvanie, 1958 - New York 1990). Keith Haring reçoit en 1978-1979 l'enseignement de la School of Visual Arts, de New York. Son art est né de l'expression des graffitistes : il s'apparente aux « tags » ou « slangs », dessins anonymes répétés depuis 1970 par des bandes d'adolescents sur les murs de New York. À partir de 1981, Keith Haring recouvre de graffitis les panneaux publicitaires du métro new-yorkais. Il développe un graphisme inspiré par la bande dessinée et les images électroniques (Untitled no 2551, 1986) et qui privilégie une communication visuelle immédiate. Dans ses premières peintures, en 1982, il introduit de nouvelles références (arts primitifs anciens de l'Inde, précolombiens), mêlant cultures historiques et médiatiques pour atteindre à une iconographie qui repose sur des archétypes. Comme les artistes américains du réalisme et du pop'art, son art est l'écho d'un monde marqué par ses propres contradictions, partagé entre le paradis que Disneyland offre à tout Américain et la réalité sociale du racisme, de l'exclusion et de la violence. Son oeuvre ne cessera d'évoluer jusqu'en 1990, date de sa

disparition, allant jusqu'à créer de véritables environnements : sculptures dont les formes rappellent celles des totems africains, peintures murales réalisées dans des espaces publics. Il
downloadModeText.vue.download 363 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

362

diffusera ses propres images sous la forme de badges, de tee-shirts, d'affiches créées à l'occasion de campagnes antinucléaires, de meetings menés contre l'apartheid en Afrique du Sud. Le C. A. P. C. (Bordeaux) lui a consacré une exposition en 1985 et une rétrospective a été présentée (Turin, Malmö, Hambourg, Tel-Aviv) en 1994-1995.

HARMS Johann Oswald, peintre allemand
(Hambourg 1643 - Brunswick 1708).

Selon L. Ch. Sturm (Notes de voyages, 1701), son importance est capitale pour la peinture monumentale et décorative de l'Allemagne du Nord et du Centre ; et il serait sans égal en Allemagne avant le séjour du père Pozzo dans les pays germaniques. Fresques et décors de théâtre, soumis au même illusionnisme, représentent l'essentiel de son oeuvre. Toutes ses fresques des palais résidentiels sont perdues, à l'exception des panneaux de balustrades de l'église du château de Weissenfels, mais les centaines d'aquarelles et de dessins de Brunswick (Herzog Anton Ulrich-Museum) témoignent de l'étendue de son travail ; 118 projets de fresques sont datés et annotés par l'artiste. Seules 2 peintures à l'huile sont documentées avec certitude (Ruines fantastiques, 1673, et Paysage d'hiver, 1674, tous deux à Hambourg, Kunsthalle), bien que le catalogue de la vente du peintre Rauch, à Vienne, compte 11 tableaux en 1673. Son activité de décorateur est attestée par un certain nombre d'esquisses et surtout par le recueil de gravures du ballet des Planètes (1678), représenté à l'occasion de la rencontre des princes à Dresde. À l'origine de son illusionnisme, on rencontre le cercle romain de Pierre de Cortone et la peinture quadraturiste de l'Italie du Nord. La recherche d'effet spatial l'emporte sur la représentation figurée, qui n'apparaît que de façon secondaire, ornementale, dans les grandes architectures en trompe-l'oeil. Harms renouvelle l'art des perspectives en trompe-l'oeil grâce à des échappées asymétriques ; ce procédé, qui trouvera son épanouissement à la fin du baroque, est exploité dans le Sacrifice d'Iphigénie et l'Architecture fantastique de Weissenfels.

Pour l'ermitage de Salzdahlum, Harms peignit surtout des paysages des forêts du Nord. Grâce à l'importance primordiale de la présentation architecturale et paysagiste de l'espace, à laquelle les figures sont assujetties, il découvrit des solutions inédites, surtout en scénographie, où, le premier, il employa l'axe diagonal. Ses paysages révèlent l'empreinte de Rome, où il fit un séjour dans les années 1670 et fut influencé par les paysages et les ruines de S. Rosa. Par leur conception, leur poésie discrète et préromantique, ils rappellent aussi ceux d'Ermels et d'Umbach.

HARNETT William Michael, peintre
américain d'origine irlandaise
(Clonakilty, comté de Cork, Irlande, 1848 - New York 1892).

Élevé à Philadelphie, où il subit l'influence des Peale, il se forma à la Pennsylvania Academy of Fine Arts, puis à la N. A. D. et à la Cooper Union de New York, tout en peignant des natures

mortes de petit format, genre dans lequel il allait se spécialiser. Il se rendit en Europe (1881-1886) et se fixa à Munich. Sa technique évolua alors notablement, et devint plus précise, à la manière des maîtres hollandais. Il changea également la disposition de ses sujets, organisant plus savamment sa composition, s'essayant au tableau de gibier suspendu. Il arriva ainsi à produire de véritables trompe-l'oeil, qui attirèrent l'attention sur lui (Après la chasse, 1885, San Francisco, Palace of the Legion of Honor), fit sensation au Salon de 1885 ; exposé dans le célèbre « saloon » de Th. Stewart à New York de 1886 à 1918, il fut universellement reproduit et copié pour les établissements de ce genre dans tout l'Ouest américain. Revenu aux États-Unis, Harnett se fixa à New York (1886-1892). Si ses oeuvres, composées d'objets usuels, remarquables par l'austérité de leur mise en page et la subtilité des rapports de tons (Le Vieux Violon, 1886, Cincinnati Art Museum), eurent de son vivant la faveur du public et inspirèrent tout un courant d'imitateurs, il demeura ignoré de la critique jusque dans les années trente où son talent fut redécouvert, et son importance dans l'évolution de la nature morte américaine établie.

HARPIGNIES Henri, peintre français

(Valenciennes 1819 - Saint-Privé 1916).

Élève d'Achard qui lui apprit à peindre sur nature, il fut un des paysagistes les plus féconds du XIXe siècle. Fervent des forêts (Anatole

France le surnomma avec beaucoup d'outrance le « Michel-Ange des arbres ») et des campagnes paisibles, il ne se soucia pas, à l'exemple des peintres de Barbizon, d'intentions métaphysiques. La manière d'une oeuvre qu'il poursuit, quasi centenaire, n'évolua guère en dépit des mouvements révolutionnaires de son siècle. Le meilleur y réside dans des peintures notées sur le motif : vues d'Italie, où il effectua deux longs séjours, en 1850 puis en 1854, ou vues de la campagne française aux environs de Saint-Privé, dans l'Yonne, où il se fixa en 1878 (La Cour Chaillot, 1886, musée de Reims), ou encore vues de la Côte d'Azur d'une sereine clarté, et souvent traitées dans des aquarelles d'une grande liberté d'exécution (Louvre, Petit Palais). Les sites urbains ne le retinrent guère, citons pourtant le Pavillon de Flore (1875, musée de Nevers). Cependant, cédant à son succès auprès d'une clientèle d'amateurs, une large part de sa production est encombrée de paysages « commerciaux » élaborés à l'atelier qu'un agencement artificiel, des tons plats sans résonance, une lumière mensongère, appartiennent à des décors de théâtre (l'Aube, 1890, musée de Reims). Ses oeuvres sont conservées en grand nombre dans les musées français, en particulier au Louvre, au musée d'Orsay, au Petit Palais, et dans les musées de Bordeaux, Douai, Grenoble, Lille, Montpellier, Reims et Valenciennes.

HARTLEY Marsden, peintre américain
(Lewiston 1877 - Ellsworth, Maine, 1943).

Après des études à New York, il est vivement marqué par l'oeuvre symboliste d'Albert P. Ryder. C'est grâce à l'aide financière de Stie-

glitz, qui l'expose dès 1909 à sa gal. 291, qu'il peut se rendre en Europe : après un séjour à Paris en 1912, on le trouve l'année suivante à Berlin, où il se lie avec les membres du Blaue Reiter, avec lesquels il va exposer à Munich. À la technique du « point », empruntée à l'Italien Segantini (Lac de montagne, automne, 1908, Washington, Phillips Coll.), il substitue des plans vivement colorés et des formes continues où se trouvent des motifs symboliques et très stylisés. Ainsi, le bélier de Formes abstraites (1913, New York, Whitney Museum), qui n'est pas sans rappeler l'utilisation des animaux par l'Allemand Franz Marc. Rentré aux États-Unis pour participer à l'Armory Show de New York, il retourne en 1914 à Berlin, où il a, l'année précédente, exposé au premier Salon d'automne. Ce n'est qu'à partir de cette période qu'il trouve un style vraiment original : Portrait d'un officier allemand (1914, Metropolitan Museum) ou Peinture no 5 (1914-1915, New York, Whitney

Museum) témoignent de sa parfaite maîtrise ; tout en conservant la palette expressionniste et son goût des symboles (ici des insignes militaires, des drapeaux et des épaulettes), il élabore des compositions d'une grande densité, à la limite de l'abstraction par l'emploi de larges bandes de couleurs violentes. De retour aux États-Unis (1915), Hartley connaît un brusque changement de style et commence à peindre de pures abstractions, en plans nettement découpés et de couleurs pastel (Mouvement no 2, 1916, Hartford, Wadsworth Atheneum). Mais cette période est brève : dès 1918, il abandonne définitivement l'abstraction pour peindre les vastes paysages tourmentés du Sud (Souvenir de New Mexico, no 11, 1922-1923, New York, Babcock Gal.) ainsi que des natures mortes et des lithographies, où le souvenir de Cézanne est sensible. Après avoir habité Aix-en-Provence (1926-1931), Hartley séjourne au Mexique (1932-1933) et en Bavière (1933-1934 ; vues de montagnes). Il retourne aux États-Unis et commence à peindre des sujets qu'il juge plus « héroïques », dans la manière de son premier maître, Ryder. Une de ses dernières toiles, la Cène des pêcheurs, Nova Scotia (1940-1941, New York, coll. Neuberger), porte la marque du mysticisme chrétien qui caractérise son style tardif.

HARTUNG Hans, peintre français

d'origine allemande

(Leipzig 1904 - Antibes 1989).

Entre huit et dix ans, alors qu'il résidait à Bâle avec ses parents, il se montra curieux d'astrologie et de photographie, mais déjà il avait manifesté un penchant pour le dessin qui allait s'accroître pendant ses études classiques au lycée de Dresde. Sur ses cahiers, il trace en 1922 ses premiers dessins abstraits, élaborant ainsi les éléments fondamentaux de son langage graphique, auquel il trouve immédiatement une équivalence picturale avec ses aquarelles « tachistes » de la même année et qu'il confirme dans ses grands dessins carrés à la craie noire ou à la sanguine de 1923. Spontanément – car il ignorait l'existence des premiers « abstraits » –, le jeune autodidacte avait établi les bases de son expression dynamique particu-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

363

lière. Hartung suit des cours de philosophie et

d'histoire de l'art à l'université de Leipzig, fréquente les académies des beaux-arts de Dresde et de Leipzig, où il acquiert des connaissances techniques qu'il approfondira plus tard à Munich avec le professeur Max Doerner. Il avait eu au musée de Dresde la révélation des maîtres anciens : Holbein, Cranach, Greco, Hals, Rembrandt, dont il avait déjà fait des copies de dessins ou de gravures, comme il avait peint une de ses premières petites toiles en 1921 d'après une reproduction des Fusillades de Goya. Il s'intéresse aussi aux expressionnistes (Nolde et surtout Kokoschka) et découvre la peinture française moderne à l'Exposition internationale d'art à Dresde, en 1926. En 1925, il assiste à une conférence de Kandinsky, dont les propos doctrinaires sur l'esthétique du Bauhaus ne le séduisent pas, car il refuse d'aller étudier dans cette école, préférant voyager à travers l'Europe, séjourner sur le littoral méditerranéen et à Paris, où il passe les hivers de 1927 à 1929. Il fait sa première exposition à Dresde en 1931 et s'installe ensuite de 1932 à 1934 aux Baléares, à Minorque, où il peint ses premières peintures dites « taches d'encre », qui développent ses dessins de 1922 à 1925 et qu'il continuera à Paris jusqu'en 1938. Après un séjour à Stockholm, il se rend à Berlin en 1935, mais, pour échapper au régime hitlérien, il quitte presque aussitôt l'Allemagne et vient s'établir à Paris. Au moment de la guerre, il s'engage dans la Légion étrangère ; grièvement blessé, il doit être amputé de la jambe droite. L'année suivante, il obtient la nationalité française. De retour à Paris à l'été de 1945, il recommence à peindre et participe dès 1946 au Salon des réalités nouvelles et au Salon de mai, où il exposera ensuite régulièrement. En 1947, il fait sa première exposition personnelle à Paris (gal. Lydia Conti). Très rapidement, à mesure que se succèdent les étapes d'une création intensive, se développe l'intérêt général pour l'oeuvre de Hartung, qui est reconnu en quelques années comme l'un des maîtres de l'art contemporain, tant par son originalité foncière que par l'influence qu'exerce bientôt sa nouvelle conception de l'art abstrait. À l'opposé de l'esprit dogmatique de l'abstraction géométrique qui s'était imposé à la jeune génération d'après guerre, l'art de Hartung s'est caractérisé d'emblée par la liberté de son dynamisme subjectif, qui s'exprime dans les traces graphiques d'actes énergétiques spontanés. « Ce que j'aime, a-t-il déclaré, c'est agir sur la toile », avançant ainsi, le premier, l'idée de la « peinture comme action », qui devait être généralisée à New York avec l'Action Painting. L'importance de l'expression graphique chez Hartung est en partie à l'origine d'une valorisation du noir en tant que teinte majeure, qui s'est imposée pendant une assez longue période à tout un

secteur de la peinture aussi bien figurative qu'abstraite (T. 1949-26, 1949, Stockholm, Moderna Museet). Lui-même avait néanmoins été amené à matérialiser le champ d'action de son écriture, par la coloration de certains éléments, des grattages dans la peinture fraîche (1961) ou en nuancant les fonds de ses tableaux, qui, à partir de 1963, se présentent comme de vastes espaces d'une profondeur vibrante, griffée ou

non par des réseaux arachnéens (T. 1967/H25, Paris, M. N. A. M.). Les toiles plus récentes accordent un rôle plus grand aux contrastes colorés et sont tantôt animées de stries vigoureuses ou d'arabesques rythmiques pour lesquelles il fait usage d'un large éventail d'instruments à peindre, y compris même parfois de branches d'arbre ou de genêt, tantôt occupées par de vastes taches dynamiques vaporisées à l'aérographe et exemptes de tout graphisme. En même temps qu'il réalisait son oeuvre peint, Hartung n'a pas cessé de pratiquer le dessin, exécutant d'innombrables crayons et pastels, et, à plusieurs époques (1928, 1938), il s'est aussi consacré à la gravure, se montrant maître de toutes les techniques du cuivre, mais surtout en lithographie (à partir de 1946), dont il apprécie la souplesse. Il a également beaucoup pratiqué la photo et a réuni un matériel considérable, parfois exploité dans l'élaboration de ses peintures. La première exposition de ses photographies eut lieu en 1977 au Centre Noiroit, Arras. En 1980, une exposition au musée d'Art moderne de la Ville de Paris fut consacrée à son oeuvre de 1922 à 1939. Hartung est représenté dans la plupart des musées français et internationaux. Une fondation Hartung est installée dans l'ancienne maison de l'artiste à Antibes.

HASSAM Childe, peintre américain

(Dorchester, Mass., 1859 - East Hampton, Long Island, 1935).

Il commença sa carrière d'artiste comme illustrateur commercial pour diverses revues de Boston ou de New York, tels le Scribner's ou le Harper's Magazine. Par la suite, il étudia au Boston Art Club, au Cornell Inst. et avec l'artiste allemand émigré Ignaz Gaugengigl. Lors de plusieurs séjours à Paris (1883-1888), il fréquenta l'Académie Julian, où il fut notamment l'élève de Boulanger et de Lefebvre. Il délaissa cependant l'enseignement académique pour étudier et adopter les théories des impressionnistes sur la couleur et la composition (Boston Common in the Twilight, 1885-1886, Boston, M. F. A.). Ses meilleures toiles, telles que le

Jour du grand prix (1887, Boston, M. F. A. ; une version plus large au New Britain Museum of Fine Arts) ou Corner 5th Avenue and 53rd Street (Andover, Mass., Addison Gal. of Art), illustrent son adaptation de la mise en page des maîtres français. Hassam se voulait pourtant le continuateur des paysagistes et aquarellistes anglais. Il put être cependant considéré comme l'un des introducteurs de l'impressionnisme aux États-Unis, tempéré par le courant réaliste américain alors prépondérant. Il traita surtout des paysages de la Nouvelle-Angleterre, des intérieurs d'appartements ou des vues de New York (ainsi la très célèbre série sur Manhattan pavoisé aux couleurs alliées, 1917-1918). De retour en Amérique, Hassam participa à l'Armory Show, fut l'un des fondateurs en 1898 du groupe des Dix et, ayant commencé à graver à

l'eau-forte en 1915, exécuta en 1917-1918 une brillante série de lithographies.

HAUPTMANN Ivo, peintre allemand

(Erkner 1886 - Hambourg 1973).

Fils de l'écrivain Gerhart Hauptmann, il débute très tôt dans la peinture, mis en contact en 1903 à Paris avec les grands maîtres, Maillol, Vuillard, Bonnard et Maurice Denis. Élève de L. von Hofmann à l'école d'art de Weimar (1904-1908), il y devient l'ami de H. Van de Velde, Hans Arp et Edvard Munch. Mais c'est à Paris, où il se trouve de nouveau entre 1909 et 1912, qu'il fait, à l'Académie Ranson, la rencontre décisive des néo-impressionnistes, qui le convertissent au pointillisme. Ses premiers essais en la matière (dessins et aquarelles) sont exposés au Salon des indépendants (1911-1912). Puis il s'établit à Dockenhuden près de Hambourg, où il exécute surtout des marines dans une atmosphère transparente et baignée de lumière (Port de Hambourg, 1912). À partir de 1920, il s'éloigne toutefois de plus en plus du pointillisme, s'interrogeant sur la construction des formes. Natures mortes, fleurs, compositions avec figures, paysages et portraits témoignent alors d'un expressionnisme coloré aux contours appuyés, proche du mouvement Die Brücke (Agnietendorf, 1935, Hambourg, Kunsthalle ; Alfred Kubin, 1943 ; Fer et acier, 1952). Il participe tour à tour aux expositions annuelles de Leipzig, aux manifestations de la Libre Sécession de Berlin et de l'Association des artistes de Dresde et devient, à partir de 1945, maître de conférences à l'École nationale d'art de Hambourg à Lerchenfeld. Ses œuvres sont conservées principalement à Hambourg (Hans Arp, 1905, Kunsthalle). Le musée d'Orsay possède un portrait de sa mère, Marie

Hauptmann (1907).

HAUSMANN Raoul, peintre

et écrivain tchèque

(Vienne 1886 - Limoges 1971).

Il fit ses études à Berlin, mais subit, à partir de 1911, l'influence du cubisme, de De Chirico et des futuristes italiens. Collaborateur du Sturm, il publia également divers articles dans d'autres revues d'avant-garde, notamment « Dada est plus que Dada » et « Présentisme » (deux manifestes) dans De Stijl, en 1920. En 1918, il fonde le club Dada de Berlin et organise 12 représentations dada, où il donne lecture de ses « poésies phonétiques ». L'année suivante, il fonde la revue Der Dada et participe activement au mouvement spartakiste Novembergruppe avec John Heartfield, Huelsenbeck et Richter. Après avoir pratiqué une peinture inspirée du constructivisme (Idée abstraite, 1919, Vienne, musée du XXe siècle), il exécute de nombreux collages (Mynona, 1919, ancienne coll. Vorderberg-Gildewart ; ABCD, 1923-1924, Paris, M. N. A. M.) et invente bientôt le photomontage (le Critique d'art, 1919, Londres, Tate Gal.). De 1924 à 1927, il abandonne son activité créatrice pour se consacrer à des études sur l'optique en développant la théorie de l'Optophone (articles dans la revue MA), qu'il réalise en 1927. Il s'agit d'une machine à calculer fonctionnant à partir de transforma-

downloadModeText.vue.download 365 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

364

tions des formes colorées en musique. Durant cette période, il se consacre également à la photographie. Considéré comme un artiste dégénéré, il quitte l'Allemagne en 1933 et voyage alors à travers l'Europe : Paris, Ibiza, Zurich, Prague, Paris de nouveau, avant de se réfugier en Haute-Vienne durant la guerre. En 1944, il s'installe à Limoges. Dès 1945, il reprend ses activités et ne cessera jamais de peindre, de faire des pictogrammes, des photogravures, des photomontages et des collages.

Des expositions de son oeuvre ont eu lieu, au Moderna Museet de Stockholm en 1967, au M. N. A. M. de Paris en 1974. Une rétrospective a été consacrée plus récemment à Hausmann (Berlin, Valence [Espagne], Saint-Étienne) en 1994.

HAY → HEY Jean

HAYEZ Francesco, peintre italien

(Venise 1791 - Milan 1882).

Très jeune, il se rend à Rome (1809), où, sous la protection de Canova, il peint suivant les règles néo-classiques : Aristide (1811, Venise, G. A. M. Ca' Pesaro), Ulysse à la cour du roi Alcinoos (1815, Naples, Capodimonte), et rencontre sans doute les nazaréens. Sa première formation vénitienne (il revient à Venise en 1817) l'incite toutefois à juger les oeuvres néo-classiques les plus orthodoxes trop dures et trop ingrates dans leurs couleurs, et il amorce une légère réaction en faveur d'une palette plus aisée et plus vraie. Son passage au Romantisme, comme cela s'est généralement produit dans la peinture italienne, est dû essentiellement à la mutation des thèmes. En 1820, avec une oeuvre d'inspiration médiévale (Pietro Rossi, coll. part.), il triomphe à l'académie Brera à Milan, où il s'installe en 1823 ; il deviendra professeur, puis président de cette académie, faisant figure de chef incontesté des peintres d'histoire. Dans ce domaine, ses oeuvres les plus connues et les plus réussies sont les Vêpres siciliennes (1822, coll. part. ; 2e version, 1846, Rome, G. A. M.), la Conjuration de Cola da Montano (1826, Brera), les Proscrits de Parga (1831, Brescia, Pin. Tosio Martinengo), la Rencontre de Jacob et d'Ésaü (1844, id.), la Destruction du Temple de Jérusalem (1867, Venise, G. A. M. Ca' Pesaro), les Derniers Moments du doge Faliero (1867, Brera). Représentant de la première génération des peintres de tendance romantique, il s'en distingue toutefois par sa sensibilité raffinée et discrète (le Baiser, 1859, Brera), qui s'exprime avec une sensualité délicate et sincère dans ses nus (Carlotta Chabert en Vénus, 1830, musée de Trente ; Ruth, Bologne, Museo Civico ; Bethsabée, 1834, Brera). Il fut le plus grand portraitiste de son temps, alliant la finesse psychologique à la douceur des clairs-obscurs, qui n'exclut pas la précision graphique. Il se montre soucieux d'exprimer tour à tour la mélancolie du modèle (Carolina Zucchi, 1825, Turin, Museo Civico ; Pensée mélancolique, 1842, Brera), la fraîcheur acidulée de l'enfance (Don Giulio Vigoni, 1839, coll. part. ; Antonietta Negroni Prati Morosini, 1858, Milan, Offices communaux), l'élégance aristocratique (la Princesse de Sant'Antimo, Naples, museo di S. Martino ; Mathilde Juva Branca, 1851, Milan, G. A. M.) ou l'autorité du génie (Manzoni, 1860, Brera ; Cavour, 1864, id. ; Rossini, 1870, id.). La même souplesse se manifeste dans des dessins, dont une grande partie est conservée à Milan (Brera).

HAYMAN Francis, peintre britannique

(Exeter 1708 - Londres 1776).

Il commença par peindre des décors de théâtre pour Drury Lane à Londres. Il exécuta, en collaboration avec Gravelot, des dessins et des gravures pour le Shakespeare d'Hammer, publié en 1743-1744, et, av. 1750, travailla avec Gainsborough. De 1741-1742 à 1760, il décora, pour Jonathan Tyers, les pavillons et les loges des jardins de Vauxhall. Il nous reste un témoignage de ce travail dans sa Country Dancers Round a Maypole (v. 1741-1742, Londres, V. A. M.). Il participa activement à la St Martin Lane Academy et aux négociations qui aboutirent à la fondation, en 1760, de la Society of Artists, dont il fut président (1766-1768). Il fit alors partie de la Royal Academy, dont il devint bibliothécaire en 1771. Si Hayman ne fut pas un grand artiste, il se mêla de près à de nombreux travaux artistiques, et son oeuvre témoigne d'une remarquable variété. Il peignit ou grava des scènes inspirées de l'histoire religieuse, du théâtre (Garrick et Mrs. Pritchard dans « The Suspicion Husband », 1747, New Haven, Yale Center for British Art), d'épisodes imaginaires, de scènes de chasse ou de sport (Partie de cricket, 1743, Londres, Marylebone Cricket Club), ainsi que des conversation pieces, des scènes de genre (Danse de mai, 1743, Londres, V. A. M.) et des portraits (Autoportrait, Exeter, Royal Albert Memorial).

HAYTER Stanley William, graveur

et peintre britannique

(Londres 1901 - Paris 1988).

Diplômé de chimie organique et de géologie en 1921, après un séjour au Moyen-Orient, il revient à Londres en 1925 puis s'installe l'année suivante à Paris : il réalise alors ses premières pointes-sèches, aquatintes et bois gravés. En 1927, il fonde, rue du Moulin-Vert, un atelier, qui devient célèbre sous le nom d'« Atelier 17 », quand il s'installe en 1933 au 17 de la rue Campagne-Première. C'est à cette époque qu'il se lie avec Calder, Masson, Eluard, Tanguy et participe, irrégulièrement, aux activités du groupe surréaliste (1933-1940). En 1940, il émigre aux États-Unis, où il rouvre l'Atelier 17 à New York. Après son retour à Paris, où il expose à la gal. Jeanne Bucher (1946), il séjourne de nouveau aux États-Unis avant de revenir définitivement à Paris en 1950, date à laquelle l'Atelier 17 s'établit rue de Vaugirard, puis dans les locaux de l'Académie Ranson, avant de s'installer rue

Daguerre.

De Hayter, on connaît davantage son rôle de guide auprès des artistes qui, de Max Ernst à Miró, de Picasso à Giacometti, de Kandinsky à Calder, Pollock ou Vieira da Silva, sont venus travailler dans son atelier. « Dans une vie, dit-il, on peut arriver à graver 1 000 planches. Je n'en ai fait pour ma part que 300, mais j'ai aidé à en faire 5 000. » Hayter a inventé de nouveaux procédés, tels qu'empreintes, traitement du

métal aux acides et, surtout, burin multipointe. Son oeuvre de graveur (Paysages urbains, 1930 ; Apocalypse, 1932) est fondée sur sa technique du trait, « tiré » ou « poussé », après qu'il se fut exercé au dessin automatique. Ses toiles suivent à peu près la même évolution : après les constructions linéaires de Meurtre (1933), il élabore de vastes compositions « abstraites » dans lesquelles le trait prend une importance accrue (Shook, 1948 ; Labyrinth, 1953, Zurich, coll. Jacometti) et s'organise peu à peu en obliques, aux traits plus larges et de couleurs vives (Sargasso Sea, 1957, New York, coll. Howard Wise ; Autumn, 1959-1960, id. ; Clapotis, 1963, Paris, M. N. A. M.).

HEADÉ Martin Johnson, peintre américain (Lumberville, Pennsylvanie, 1819 - Saint

Augustine, Floride, 1904).

Il étudia avec E. Hicks, voisin de sa famille en Pennsylvanie, puis, après un voyage en Europe, où il visita l'Angleterre, la France et l'Italie (1837-1840), il commença à se faire connaître par des scènes de genre et des portraits. Il résida un peu partout dans l'est des États-Unis et se fixa à New York à la fin des années 1850. Lié avec Church, il se tourna vers le paysage sous l'influence de Kennett et de Lane. Il n'avait en effet pas encore, à ce moment, véritablement manifesté son originalité ; il allait la trouver en traitant les paysages côtiers, les marécages et les marais salants de la Nouvelle-Angleterre. Il se différencie cependant des peintres de la Hudson River School par la prééminence qu'il accorde à la composition et à l'effet, particulièrement la lumière, aux dépens de la véracité et de l'exactitude topographique. Il est en cela l'un des représentants éminents du « luminisme ».

Un voyage au Brésil (1863) apporta un renouvellement dans ses sujets, avec une série de toiles représentant des colibris sur fond de nature tropicale. Il échoua cependant à les faire reproduire en chromolithographie à Londres (1865) mais poursuivit ce thème après de nouveaux séjours en Amérique du Sud (1866,

1870), combinant cette fois dans ses compositions oiseaux et orchidées. Il s'établit en 1885 en Floride, où il avait trouvé un mécène en la personne de l'entrepreneur Henry M. Flager. Il se consacra alors à des natures mortes ou des paysages de cette région.

HEARTFIELD John

(Helmut Herzfelde, dit),

artiste allemand

(Schmargendorf 1891 - id. 1968).

Heartfield a transformé son nom par goût d'une Amérique libre en opposition à une Allemagne en décadence. Après un apprentissage dans une librairie à Wiesbaden (1905-1906), il suit les cours des Arts décoratifs de Munich (1907-1911) puis ceux de l'École des arts et de l'artisanat de Berlin-Charlottenburg (1912-1914). Avec son frère Wieland Herzfelde, Hannah Höch, Raoul Hausmann, Johannes Baader, George Grosz et Richard Huelsenbeck, il est l'un des principaux représentants de Dada à Berlin. Heartfield met au point et développe une technique dont la paternité est revendiquée par Hausmann et à laquelle il donnera ses
downloadModeText.vue.download 366 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

365

lettres de noblesse : le photomontage. À la différence de la plupart des artistes dada, exception faite de Grosz et de son propre frère Wieland, Heartfield s'engage à fond dans un art militant. Dans un contexte social et politique en crise, et après avoir adhéré au parti communiste allemand (1918), il envisage l'art non comme une fin en soi mais comme un instrument de lutte au service d'une cause révolutionnaire. Après la disparition de Dada à Berlin et jusqu'à la fin de sa vie, il conçoit le photomontage comme un outil de propagande le plus efficace possible. La forme doit coïncider avec le contenu de l'ouvrage auquel il est destiné, et la recherche d'effets plastiques ne doit pas être négligée. Le texte et la légende sont des compléments indispensables au photomontage. Violemment satiriques et irrespectueux ou pathétiques et alarmants, ils renforcent ou transforment le sens de l'image. Travaillant la plupart du temps pour répondre à la demande des éditeurs (notamment des éditions Malik, fondées par son frère), des rédacteurs et des responsables politiques, Heartfield produit des photomontages pour

des couvertures et illustrations de livres et de revues, pour des affiches, des tracts. Réfugié en Tchécoslovaquie (1933-1938) et en Angleterre (1938-1950) lors de la montée du nazisme, il y continue son activité pour les éditions Lindsay Drummond. La complicité du capitalisme et des forces destructrices (la Signification du salut hitlérien : des millions sont derrière moi, 1932, photomontage montrant Hitler levant le bras pour saluer et recevant de l'argent d'un gros bourgeois anonyme), la répression et les atrocités de la guerre, l'espoir d'une nouvelle société et la lutte contre le racisme, tels sont les thèmes majeurs de la démarche de Heartfield. Avec rigueur et simplicité, il a fait du photomontage un langage à part entière et s'affirme comme l'un des rares artistes à avoir su concevoir un véritable art pour les masses. Après 1950, il s'installa à Berlin-Est, où il poursuivit ses activités en créant les décors et les affiches du Berliner Ensemble et du Deutsches Theater.

HÉBERT Ernest, peintre français

(Grenoble 1817 - La Tronche, Isère, 1908).

Fortement impressionné par l'Italie, il peignit avec sensibilité la lumière de la campagne romaine, l'âpreté des montagnes de la Cervara et la détresse des marais Pontins (la Malalaria, 1848-1849, musée d'Orsay). Il s'attacha à rendre la beauté sensuelle de leurs habitants et leur charme maladif (les Cervarolles, 1858, id.). De retour en France, il recréa un peu uniformément cet alanguissement mélancolique dans ses visages de femmes, qu'elles soient figures religieuses (la Vierge de la délivrance, 1872, église de La Tronche), allégories (la Musique, 1880, Paris, Petit Palais) ou portraits mondains (Portrait de la baronne Eléonore d'Uckermann, 1892, Paris, musée Hébert). Ses portraits d'enfants, d'un réalisme attendri (le Petit Savoyard endormi, 1883, id.), se souviennent aussi des frères modèles italiens (Portrait de Monallucia, 1871, Paris, musée Hébert). Si l'influence du clair-obscur de Rembrandt marqua toute son oeuvre, elle est surtout sensible dans sa grave composition du Baiser de Judas (1853, La

Tronche), dont il n'a pas retrouvé la solennité dans la mosaïque du cul-de-four de l'abside du Panthéon (1879-1884). Couvert d'honneurs, Hébert fut deux fois directeur de l'Académie de France à Rome (1867-1873 et 1885-1891).

Une grande partie de son oeuvre est conservée au musée Hébert de Paris et dans sa villa-atelier à La Tronche.

HECKEL Erich, peintre et graveur allemand

(Döbeln 1883 - Radolfzell 1970).

Il fit ses études à Chemnitz (1897-1904), où il se lia avec Schmidt-Rottluff (1901). En 1904, étudiant l'architecture à Dresde, il rencontre Kirchner et devient l'année suivante un des fondateurs du groupe Die Brücke. Il se consacre d'abord à la lithographie et à la gravure, techniques dont il acquiert rapidement la maîtrise (Femme assise, lithographie, 1907). À partir de 1903, il exécute une série de bois gravés où, dans la lignée de Gauguin, un découpage massif des plans provoque des effets d'opposition de noirs et de blancs violents, empreints de primitivisme (Couple, 1910 ; Enfants debout, 1910).

Les premiers tableaux, de couleurs vives, influencés par Van Gogh, laissent progressivement la place à des paysages (Moutons rouges, 1908, Bielefeld, Kunsthalle) et surtout à un ensemble de nus (Jeune Homme et femme, 1909, Berlin, Brücke Museum) de couleurs éclatantes et exécute la même année des bois pour la Ballade de la géologie de Reading d'Oscar Wilde. À partir de 1912 surtout, la diffusion du cubisme et les relations de Heckel avec les peintres du Blaue Reiter l'amènèrent à durcir son dessin et à employer une couleur plus froide et austère (Deux Hommes autour d'une table, 1912, Hambourg, Kunsthalle) ou génératrice de plans cristallins, suivant la leçon de Cézanne (Jour de verre, 1913, Munich, Staatsgalerie moderner Kunst ; Printemps en Flandre, 1915, Hagen, Karl-Ernst-Osthaus Museum). Il fit la guerre en Flandre comme infirmier volontaire dans le service de santé de l'armée, rencontra Max Beckmann et se lia avec Ensor. Il revint en 1918 à Berlin ; après la destruction de son atelier au cours d'un bombardement en 1944, il s'installa à Hemmenhofen, sur le lac de Constance. De 1940 à 1955, Heckel fut professeur à l'École des beaux-arts de Karlsruhe.

En 1923, il exécuta des peintures murales, grandes scènes d'un monde paradisiaque, pour le musée d'Erfurt. Dès les années vingt, il évolua vers un réalisme parfois proche de la nouvelle objectivité et de Beckmann (les Bedi-ni-Taffani, 1928, Cologne, musée Ludwig) et très apaisé dans les paysages et vues de villes exécutés au cours de nombreux déplacements en Europe (le Port d'Amsterdam, 1960). Son oeuvre graphique a continué de témoigner en revanche des mêmes qualités, sobriété de la mise en page et décision du trait.

Il est représenté dans la plupart des musées allemands ainsi qu'à Cambridge (Mass.) [la

Convalescente, 1913, triptyque, Harvard University]. Une rétrospective a été présentée au musée Folkwang à Essen en 1983.

HEDA Willem Claesz, peintre néerlandais

(Haarlem 1593/1594 - id. 1680/1682).

Élève de N. Gillis et, sans doute, de Floris Van Dyck, Heda fut inscrit à la gilde de Saint-Luc de Haarlem en 1631, c'est à peu près tout ce que nous savons de son existence. Il peignit quelques portraits et tableaux religieux, mais il est surtout connu pour ses natures mortes, qui consistent presque exclusivement en d'austères collations, apprêts de repas ou repas interrompus, ordonnés selon une typologie très étudiée.

Dès 1621, une Vanitas (La Haye, musée Bredius), par la sobriété de sa composition et la gradation savante des valeurs, annonce le style des années 1630. L'art de Heda, d'une rare distinction, est fondé sur l'harmonie des gris (argenterie) et des blancs (nappes, verres), relevée par une touche plus colorée, le jaune d'un citron à demi pelé, par exemple, dont l'écorce déroulée en spirale introduit un élément de dynamisme en même temps qu'une allusion symbolique à la fuite du temps. C'est ainsi que Heda, par sa prédilection pour les tons blonds et argentés, se rattache au courant « monochromiste » des années 1620-1640, qui touche aussi le paysage avec Van Goyen et Salomon Van Ruysdael, la peinture de genre avec Codde, Duyster ou Palamedesz, la nature morte avec un autre grand Harlémois, Pieter Claesz. Ses oeuvres sont réparties dans presque tous les principaux musées : Natures mortes (1629, Mauritshuis ; 1631, Dresde [Gg] et Berlin ; 1634, Rotterdam [B. V. B.] et Munich [Alte Pin.] ; 1637, Louvre et Anvers [musée Mayer Van den Bergh] ; 1638, Hambourg [Kunsthalle] et Besançon ; 1642, Rijksmuseum ; 1656, musée de Budapest).

Face à l'opulence d'un J. D. de Heem ou au style chaud d'un Kalf, Heda, et plus généralement l'école haarlémoise, conçoit la nature morte comme une variation sur des tons très voisins, alliée à une composition de la plus grande rigueur géométrique. Son style ne resta pourtant pas toujours immuable. Si, à ses tout débuts, il peignit dans une manière large, héritée de Franz Hals, il atteignit, à partir de 1630 environ, cette quasi-monochromie qui a fait son succès et, vers 1640, il évolua vers des compositions plus chargées, qui tentent d'unifier le style de Haarlem avec celui de Kalf ; enfin, à la fin de sa vie, il abandonna ses habituels formats

horizontaux pour des oeuvres verticales. Des peintres comme J. J. den Uyl, Jan Olis, Frans Ykens, Willem Van Oderkerken, Jan Treck et le fils de Heda lui-même, Gerrit (1620-v. 1702), inscrit en 1642 à la gilde de Saint-Luc de Haarlem comme élève de son père, ont subi son influence (Natures mortes, Londres, N. G. ; Rijksmuseum ; Rotterdam, B. V. B.), et leurs oeuvres sont parfois confondues avec les siennes.

HEEM Jan Davidsz de, peintre néerlandais, (Utrecht 1606 - Anvers 1684).

Il fut l'élève de son père, David I (v. 1570-1639), et travailla dans l'atelier de B. Van der Ast, qui influença ses débuts, puis dans celui de David Bailly, à Leyde, en 1629 ; son pre-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

366

mier tableau signé date de cette année-là. En 1636, il s'établit à Anvers, qu'il ne quittera que de 1669 à 1672 pour séjourner à Utrecht. Il se rendit célèbre comme peintre de fleurs et de natures mortes ; ses tableaux antérieurs à 1636 - principalement des natures mortes de livres (1628, Mauritshuis) - s'inscrivent dans le courant monochrome et austère cher à Heda et à Pieter Claesz. Son long séjour à Anvers fut décisif : cette ville était un centre particulièrement fécond dans la production de natures mortes, caractérisées par l'abondance des objets et la richesse de compositions très décoratives, dont les maîtres étaient Snyder, Fyt et A. Van Utrecht. J. D. de Heem, adoptant ce style « baroque », peignit ses opulentes natures mortes, dont tous les grands musées du monde conservent un exemplaire ; citons celles du Louvre (1640), de l'Académie de Vienne, de Munich (1653, Alte Pin.), de La Haye (Mauritshuis), du Rijksmuseum. Ses motifs les plus fréquents sont le homard inséré dans une riche composition de fleurs et de fruits (Londres, Wallace Coll. ; Rotterdam, B. V. B.), le corail, les pots de faïence Ming ou bien les coquillages curieusement disposés. Étrangement, il ne s'agit pas vraiment de Vanitas. Il n'en peignit qu'une seule (Dresde), superbe au reste, en collaboration avec N. Van Veerendael.

Mais il fut tout aussi célèbre pour ses sujets de fleurs : il peignit des Bouquets (musées de Bruxelles, de Dresde, de La Haye, d'Amsterdam), dont le vase reflète souvent une fenêtre, des fruits et des fleurs disposés en grappes et suspendus par un ruban (Rijksmuseum), et

enfin des guirlandes encadrant un sujet central, thème créé par D. Seghers mais qu'il sut renouveler : Buste de Guillaume d'Orange (musée de Lyon), Vierge en buste (musée du Puy). Unissant la tradition flamande au style précis et à la rigueur géométrique des Hollandais, J. D. de Heem marqua de son originalité le milieu anversois. Son oeuvre est considérable, on dénombre près de 150 tableaux signés. Aidé par ses fils, Jan et Cornelis, son petit-fils, David Cornelisz, et un important atelier, il eut une influence très féconde sur des artistes comme A. Mignon, J. B. Lust, Joris et Jan Van Son, Gillemans, Coosemans, Jan Van den Hecke et Andries Benedetti (un de ses premiers élèves, très souvent confondu avec lui). Entre ces deux écoles, l'art de Heem, riche et somptueux, est à rapprocher de celui d'un Kalf et d'un Beyeren.

HEEMSKERK Maerten Jacobsz Van,

peintre néerlandais

(Heemskerk, près de Haarlem, 1498 - Haarlem

1574).

Formé chez Cornelis Willemsz à Haarlem, puis chez Jan Lucasz à Delft, Maerten Van Heemskerk séjourna de 1527 à 1529 dans l'atelier de Scorel à Haarlem : il subit son influence, sensible dans les deux portraits de Pieter Bicker Gerritsz, échevin d'Amsterdam et d'Anna Codde au rouet (id., 1529, Rijksmuseum) aux volumes tranchants et aux contrastes lumineux appuyés. Plusieurs de ses oeuvres précoces ont été longtemps attribuées à Scorel : tel le Repos pendant la Fuite en Égypte (Washington, N. G.) et le Portrait d'écolier (1531, Rotter-

dam, B. V. B.). De 1532 datent le Portrait du père de l'artiste (Metropolitan Museum), Judas et Thamar (Potsdam, Sans-Souci) et Saint Luc peignant la Vierge (Haarlem, musée Frans Hals), qui retient du style de Scorel - en l'exagérant - un certain goût pour les accessoires antiques, les plis tourmentés, une mise en page impressionnante et l'amour des détails pittoresques, tels que les lunettes du saint ou bien le cartellino démesurément agrandi.

En 1532, Heemskerk part pour l'Italie ; il y reste jusqu'en 1536 et passe trois ans à Rome ; il y dessine d'après les antiques et Michel-Ange, comme le montrent deux fameux albums d'études conservés à Berlin (cabinet des Estampes). Le Paysage avec l'enlèvement d'Hélène (s.d., 1535, Baltimore, Walters Art Gallery) est une des rares peintures conservées du voyage italien : il associe à une interpréta-

tion pittoresque des vestiges antiques un goût bien septentrional pour le paysage panoramique. En 1536, il est de retour à Haarlem ; profondément marqué par la double influence de Scorel et des modèles italiens (Michel-Ange, Giulio Romano), son romanisme prend des aspects tout à fait expressionnistes. Les portraits eux-mêmes, par leurs expressions intransigeantes, l'intensité du modelé de leurs carnations soulignée par la sobriété éteinte de leur chromatisme et par l'exaspération décorative de leurs accessoires, apportent alors une contribution essentielle à l'épanouissement du portrait maniériste international : Portrait de Johannes Colmannus (1538, id.), Portrait d'homme (v. 1545, Rotterdam, B. V. B.), Portrait de femme au rouet (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), Portrait de Machtelt Swijs (Cleveland) et Portrait de famille (musée de Kassel), fascinant tableau par ses dissonances de tons et ses contours fortement découpés sur un fond clair. Dans ses tableaux d'histoire, Heemskerck pratique une véritable exaspération des lignes et des saillies, comme en témoigne l'immense triptyque de la Crucifixion, peint entre 1538 et 1541 pour l'église Saint-Laurent d'Alkmaar (Suède, église de Linköping) ou les éléments conservés d'un ensemble mythologique (la Forge de Vulcain, Prague ; Mars et Vénus surpris par Vulcain, Vienne, K. M. ; Vulcain présentant à Vénus le bouclier d'Achille, v. 1536-1540, id.). De 1540, année où il est élu doyen de la gilde de Saint-Luc, date la Mise au tombeau de Rotterdam (B. V. B.) ; en 1542, il quitte Haarlem et s'installe pour deux ans à Amsterdam. Le Calvaire du musée de Gand (daté 1543, répétition à l'Ermitage) constitue un autre exemple caractéristique de cette manière crispée aux musculatures boursouflées et aux compositions grouillantes de figures agitées. Le peintre revient à Haarlem en 1544 ; son style, tend ensuite vers un relatif apaisement, comme en témoignent le Saint Luc peignant la Vierge du musée de Rennes et la Vénus et l'Amour (1545, Cologne, W. R. M.). Il peint en 1552 une vue d'Arènes antiques (musée de Lille), rêverie archéologique sur ses souvenirs romains ; il reprend ce thème une année plus tard dans son Autoportrait (Cambridge, Fitzwilliam Museum), où le fond du tableau est occupé par une vue du Colisée. La même année, il décore

l'église Saint-Bavon de Haarlem. De 1555-1556 date la série de 7 dessins retraçant l'Histoire de David (Louvre), préparant une suite de gravures que Philip Galle exécuta à Anvers. De la période 1559-1560, citons le triptyque du Christ de douleur entouré de donateurs (Haarlem, musée Frans Hals), l'Ecce Homo (Rotterdam, B. V. B.), la Mise au tombeau (Bruxelles,

M. R. B. A.), dans laquelle il reprend des formes chères à Scorel sur un mode plus apaisé. Enfin, il peint la Sibylle d'Érythrée (1564, Rijksmuseum), la Déploration du Christ (1566, musée de Delft) et une de ses dernières œuvres, le Bon Samaritain (1568, Haarlem, musée Frans Hals), où le paysage tient une place assez importante.

Principal disciple et continuateur de Scorel, Maerten Van Heemskerk fut, avec lui et comme Frans Floris, l'un des premiers à introduire l'italianisme, et plus spécialement l'art de Michel-Ange, dans les Pays-Bas du Nord ; son style tourmenté constitue un des paroxysmes du maniérisme néerlandais. Maerten Jacobsz Van Heemskerk fut avec Floris et Maerten de Vos l'un des peintres qui inspirèrent le plus les graveurs de l'époque : à partir de 1548, il multiplia les dessins préparatoires à des gravures de Dirck Volkertsz Coornhert, Philip Galle, Herman Muller et Cornelis Cort, éditées à Anvers et souvent accompagnées de textes composés par l'humaniste Hadrianus Junius.

HEERE Lucas de, peintre flamand

(Gand 1534 - id. 1584).

Il fut également poète, archéologue, humaniste et érudit. Élève de Frans Floris à Anvers, il devint v. 1565 le maître de Karel Van Mander. Il fut le premier à rédiger une histoire de la peinture flamande. Le manuscrit n'a jamais été retrouvé, mais il n'est pas exclu que Van Mander s'en soit servi pour son fameux Livre des peintres. Lucas de Heere, dont le mérite a été plus grand comme érudit que comme peintre, était membre actif d'une des chambres de rhétorique de la ville de Gand. Il alla en 1559-1560 à Fontainebleau, mais, en 1566, ses activités politiques lui créèrent des ennuis et il s'enfuit à Londres : en 1576, il était de retour à Gand. Son appartenance au maniérisme issu de Frans Floris, mais parfois teinté de vénétianisme, est confirmée par le sommeil des Muses en temps de guerre (Turin, Galleria Sabauda). Lucas de Heere a joui d'une grande réputation, pourtant mal étayée par le peu d'œuvres que l'on puisse lui attribuer avec assurance : il est surtout un peintre académique travaillant dans le style des maniéristes et dont l'importance semble avoir été exagérée. La cause de cette surestimation peut être trouvée dans l'ouvrage de Van Mander, qui, par amitié pour son maître, lui a consacré un long panégyrique. Van Mander, d'ailleurs, n'est pas très explicite en ce qui concerne sa production. Par la suite, les érudits se sont toujours intéressés aux idées et aux écrits de Lucas de Heere, et ils lui ont attribué nombre

d'oeuvres qui lui sont tout à fait étrangères. Sa seule oeuvre authentique conservée est le grand tableau avec Salomon recevant la reine de Saba de la cathédrale Saint-Bavon à Gand, signé et daté « Lucas Derus inv. fecit 1559 ». Dans
downloadModeText.vue.download 368 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

367

la salle du chapitre de la même cathédrale se trouve une Vue de l'abbaye Saint-Bavon, qui, d'après la tradition, serait de la main de Lucas de Heere. Il s'agit d'une représentation d'un site vu à vol d'oiseau et de peu d'intérêt artistique. Deux des manuscrits de Lucas de Heere ont été conservés. Le premier est une description des îles Britanniques illustrée de dessins. Le second, le Théâtre de tous les peuples et nations de la Terre, est également illustré par l'artiste. Aucune trace ne subsiste d'un triptyque exécuté pour la cathédrale Saint-Bavon à Gand et mentionné par Van Mander.

HEIMBACH Wolfgang, peintre allemand

(Ovelgönne ? v. 1615 - Münster ? apr. 1678).

Ce peintre muet passa son temps d'apprentissage dans les Pays-Bas pendant les années 1630-1640. Il travaille en Italie pour la famille Doria Pamphili et le grand-duc de Toscane de 1640 à 1651, et, de 1653 à 1662, pour le roi de Danemark ; après un séjour à Oldenburg, il reste jusqu'à sa mort au service du prince-évêque von Galen à Coesfeld et à Münster. Ses portraits d'un sentiment presque naïf, empreints souvent de dilettantisme, et ses tableaux de genre furent fort appréciés (la Noce, 1637, Brême, Kunsthalle ; le Malade, 1669, Hambourg, Kunsthalle).

HEINTZ Josef, peintre et architecte allemand (Bâle 1564 - Prague 1609).

Fils de l'architecte Daniel Heintz, Josef se forma auprès de Hans Bock le Vieux avant de se rendre à Rome, en 1584. Il y passa trois années capitales pour son évolution et, tout en travaillant d'après l'antique et les maîtres (dessins d'après Polidoro et Raphaël, à l'Albertina et au musée de Nuremberg), il eut, grâce à Hans von Aachen, la révélation de Corrège et de Parmesan, qui devaient exercer une grande influence sur sa production ultérieure (copie à Munich [Alte Pin.] de la toile de Parmesan, l'Amour taillant son arc, conservée à Vienne, K. M.). Peintre de chambre de Rodolphe II dès

son arrivée à Prague en 1591, Heintz retourna, pour le compte de son souverain, à Rome, puis à Florence en 1593. On le trouve ensuite à Graz (1603), à Innsbruck (1604), à Augsbourg (1604-1608), où il exécute diverses décorations et compositions religieuses (Ascension d'Élie, 1607, église Sainte-Anne ; Pietà avec des anges, église Saint-Michel), et de nouveau à Prague. Artiste singulier et séduisant dont les débuts furent marqués par l'influence de Holbein, bon portraitiste (Portrait de Rodolphe II, 1594, Vienne, K. M.), Heintz est, avec Spranger et Aachen, l'un des représentants les plus typiques du maniérisme pragois. Il puise son inspiration auprès de Corrège, à qui il emprunte ses figures de femmes, d'un charme sensuel, sa facture moelleuse et sa lumière froide (Diane et Actéon, v. 1600, tableau souvent copié ; Vénus et Adonis, 1609, Vienne, K. M.), et fait preuve d'une grande sensibilité de coloriste. La Vénus endormie du musée de Dijon n'est plus

attribuée à Heintz, mais à Dirk de Quade Van Raveysten.

HEISS Johann, peintre allemand

(Memmingen 1640 - Augsbourg 1704).

Élève de J. F. Sichelbein l'Ancien à Memmingen, il fut au service du duc de Wurtemberg en 1663-1664. Il travailla en 1672 au couvent d'Ochsenhausen. On n'a pas la preuve qu'il se soit rendu en Italie, bien que son oeuvre soit marquée d'empreintes italiennes, mais aussi françaises et hollandaises. Il s'installa en 1677 à Augsbourg, où il subit l'influence de Schönfeld, de J. Werner et de I. Fisches. Le musée d'Augsbourg conserve plusieurs de ses peintures, tableaux religieux (l'Annonciation, 1676), mais surtout allégories et tableaux d'histoire, qui constituent l'essentiel de sa production, de qualité inégale (l'Enlèvement d'Hélène, dont certains motifs sont directement empruntés à Schönfeld ; l'Été). Allucius devant l'épouse de Scipion (1679, Brunswick) rappelle que Heiss fut surnommé « le Sébastien Bourdon d'Allemagne », alors que les Israélites quittant l'Égypte (1677, Dresde) et le Triomphe de Flore (1673, Nuremberg) évoquent les compositions de Poussin. Heiss fut le maître, entre autres, de Gottfried Eichler l'Ancien.

HEIZER Michael, artiste américain

(Berkeley 1944).

C'est après ses études à l'Art Inst. de San Francisco (1963-1964) qu'il commence à se faire connaître en réalisant des oeuvres directement

dans la nature (N/NESW, 1967, Sierra Mountain, Reno, Nevada, aujourd'hui détruit ; Dissipate, 1968, Black Rock Desert, Nevada). Il participe avec Dennis Oppenheim, Robert Smithson, Walter de Maria, Richard Long à cette nouvelle forme d'expression nommée Land Art ou Earth Art et qui donne à la sculpture les dimensions et l'échelle de la nature.

Réalisées souvent dans des lieux inaccessibles, les œuvres de Heizer sont modelées dans le vaste désert du Nevada et dans le Coyote Dry Lake, un immense lac desséché de Californie. Des œuvres éphémères, souvent détruites ou corrodées par l'action du temps mais qui, paradoxalement, subsisteront par les documents conservés : photographies, films, dessins, projets soigneusement présentés, considérés parfois comme l'œuvre elle-même ; ces documents sont diffusés dans les galeries et musées, réintégrant ainsi des espaces auxquels l'artiste avait tout d'abord tenté d'échapper. En 1972, Michael Heizer s'intéresse de nouveau à la peinture qu'il avait affectionnée durant ses années d'études. Il crée alors des œuvres qui, par leur dimension, leur contenu et leur couleur monochrome, se rattachent allusivement à ses « earthworks » (Untitled I, 1975, musée de Grenoble). Tout en poursuivant son travail dans la nature, il peint, dessine et sculpte (Circle II [Ghana], 1977, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller). Il a par ailleurs participé à d'importantes expositions internationales : « When Attitudes Become Form » à Berne en

1969, Prospect'70 à Düsseldorf, Documenta 6 à Kassel en 1977.

HELD Al, peintre américain

(New York 1928).

Après des études à New York (Art Students League), il vient séjourner à Paris de 1950 à 1952 grâce à la bourse d'études du G. I.'s Bill. D'abord influencé par l'expressionnisme abstrait et notamment par Pollock, il peint dans des formats traditionnels des œuvres à la matière épaisse et colorée (Sans titre, 1959, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.). À partir de 1960, son œuvre est proche des caractéristiques du Hard Edge, les formats s'agrandissent dans des proportions monumentales, les formes deviennent géométriques, les couleurs sont plus tranchées : The big A (1962) ; Genesis (1963, Bâle, K. M.). En 1967 s'ouvre une troisième période : Al Held ne peint plus seulement des surfaces, il peint des volumes. La couleur disparaît : formes blanches sur fond noir ou noires sur fond blanc. Le trait s'affine, il n'y a

plus que des figures géométriques : cercles, carrés, cubes, cônes, qui s'interpénètrent les uns les autres pour créer un effet que l'artiste nomme simultanéité (South Southwest, 1973, New York, Whitney Museum) et dont le principe reprend l'idée des constellations d'Albers. Dans les années quatre-vingt, ses oeuvres sont dans ce style, mais la couleur vive et violente est réintroduite : C. Y.1 (1978, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.). Son oeuvre est bien représentée dans les musées américains ainsi qu'en Suisse (Bâle, K. M. ; Zurich, Kunsthhaus).

HÉLIOGRAVURE.

Procédé photomécanique permettant d'obtenir des reproductions d'épreuves photographiques qui s'encrent et s'impriment comme les planches gravées en taille-douce.

HÉLION Jean, peintre français

(Couterne, Orne, 1904 - Paris 1987).

Il commence à peindre à dix-huit ans, dans un style figuratif, mais, en 1928, apparaissent des compositions très libres, où le sujet n'a plus guère d'importance (les Deux Bols, 1929). Il se lie l'année suivante avec la plupart des peintres abstraits et contribue, avec Theo Van Doesburg, à la fondation du groupe Art concret, qui proclame que le tableau n'a plus d'autre signification que lui-même (Tensions circulaires, 1931-1932). En 1931, le groupe Abstraction-Création, au comité directeur duquel il participe, reprendra ces théories en les développant. Cependant, en 1934, Hélion se définit comme un artiste totalement indépendant. En 1936, il voyage et travaille aux États-Unis, mais rejoint l'armée française à la déclaration de guerre. Fait prisonnier, il est envoyé en Poméranie (1940-1942), s'en évade et gagne les États-Unis, où il retrouve la plupart de ses amis poètes et peintres surréalistes. Il revient à une réalité observée d'une manière plus franche lors de ce deuxième séjour américain, mais la rigueur de sa période abstraite (Composition verticale, 1936, Marseille, musée Cantini) se retrouve dans la recherche d'un vocabulaire simple dont les éléments sont à la fois peinture et écriture :
downloadModeText.vue.download 369 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

368

pictographie. Fenêtre, nappe, pain, citrouille, parapluie, chapeau mou, personnages, utilisés comme motifs, envahissent progressivement

l'espace, dans une neutralité totale qu'illustrent parfaitement Journalier bleu (1947), Scène journalière (1947-1948), Grande Journalerie (1950). Tandis qu'à Paris, où il est revenu en 1946, l'artiste s'attache à la topologie urbaine (boucherie, marché, voiture des quatre-saisons), avec la Boutique aux citrouilles (1948), à Belle-Île-en-Mer, où il séjourne souvent, il retrouve les thèmes d'un folklore local, qu'il dépouille de toute anecdote pour n'en retenir que les formes universelles (Embarcadère, 1963 ; les Filets, 1964). À partir de 1967, Hélion peint plusieurs séries de grands formats : Cirques, Choses vues en Mai et Métros et Triptyque du Dragon (musée de Rennes). C'est surtout au cours des années quatre-vingt que le véritable sens des divers aspects de l'oeuvre d'Hélion a été mis en évidence, à la fois par des expositions s'attachant à une période particulière : les années cinquante (celles où la figuration atteint la plus grande précision) à la gal. Karl Flinker en 1980, et par des expositions d'ensemble : des-sins de 1930 à 1978 en 1979 au M. N. A. M. de Paris et rétrospective de l'oeuvre au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1984. Les peintures les plus récentes d'Hélion sont des compositions d'objets sur des tables et des chaises, des scènes d'atelier, dont un Peintre piétiné par son modèle, des scènes de rue (la Ville, 1982). L'humour et l'ironie y sont toujours à l'oeuvre. L'acidité des couleurs, le désordre plein de verve de certaines compositions en attestent la vitalité. Des ensembles de ses oeuvres sont conservés notamment à Vézelay (legs Zervos) et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Une exposition a été consacrée à Hélion (Colmar, musée d'Unterlinden) en 1995.

HELLEU Paul César, peintre

et graveur français

(Vannes 1859 - Paris 1927).

Après avoir été élève de Gérôme à l'École des beaux-arts de Paris, où il se lia avec Sargent, Helleu travailla pour vivre (1884) chez le céramiste Deck, où il peignait des décors de plats. Dès 1885, et jusqu'en 1900, il exécuta, à l'eau-forte ou à la pointe sèche, de très nombreuses gravures : figures féminines ou croquis d'intimité familiale. Ses portraits mondains évoquent irrésistiblement les salons parisiens de la fin du XIXe s., les silhouettes flexibles des femmes à la mode, les élégances aristocratiques et surannées des soirées de la duchesse de Guermantes. En effet, Helleu, très lié avec Robert de Montesquieu, connu assez vite Proust, à qui il inspira en partie le personnage d'Elstir. Il pénétra dans le cercle choisi de la belle com-

tesse Greffulhe, dont il grava, en 1891, au château de Boisboudran, 100 études différentes. Esthète fêté, il connut alors le Tout-Paris de la Belle Époque, la grande noblesse (Portrait de la duchesse de Marlborough, 1901), les demi-mondaines (Portrait de Liane de Pougy, 1908) ou les poètes symbolistes (Portrait de la comtesse de Noailles, 1905). Il en fut le chroniqueur fidèle, sachant rendre à merveille une attitude alanguie soulignée de fourrure, la ligne

exquise d'un chignon, l'ambiguïté d'un regard à l'ombre d'une voilette ou d'une capeline. Mais sa femme fut toujours un de ses modèles préférés, et ses pointes-sèches familiales, au charme discret, sont peut-être ses meilleures réussites. Il y associait, avec un attendrissement ravi, les frimousses potelées de ses enfants (Madame Helleu et sa fille Paulette, 1905, Bayonne, musée Bonnat). Grâce à ses dons, puis à ceux de sa fille et de deux autres donateurs, le cabinet des Estampes de la B. N. de Paris possède un ensemble incomparable de 500 pièces. Curieusement, ce graveur virtuose, au trait ferme et précis, peignait des toiles impressionnistes, raffinées, floues jusqu'à l'évanescence. Ce sont des intérieurs d'église, où il étudiait le pourdroitement coloré de la lumière à travers les vitraux (Vitreaux de Saint-Denis, 1890-1892, Boston, M. F. A.). Ce sont aussi des fleurs et des paysages marines ou vues du parc de Versailles lorsque se confondent les feuilles mortes des arbres et celles tombées, qui recouvrent le sol (Automne à Versailles, v. 1897, musée d'Orsay).

Anglomane, passionné de yachting, Helleu exécuta aussi, sur son bateau, des compositions plus audacieuses, où, à travers les drapeaux et les rocking-chairs, il se souvient de Whistler, de Sargent et de Degas (le Yacht à Deauville, musée de Rouen). Il fut soutenu par Edmond de Goncourt, qui écrivit pour lui, lors d'une exposition à Londres en 1895, une préface élogieuse, complétée en 1913, après ses séjours brillants à New York, par l'hommage lyrique de Robert de Montesquiou.

HELST Bartholomeus Van der,

peintre néerlandais

(Haarlem 1613 - Amsterdam 1670).

Installé avec sa famille à Amsterdam v. 1627, il fut très probablement l'élève du portraitiste Elias, qui a, de toute façon, exercé une grande influence sur lui. Presque exclusivement portraitiste, il est l'auteur de quelques-uns des plus typiques tableaux de corporation de l'école hollandaise, dits « Schutter » et « Regenten-stuk-

ken ». Le Rijksmuseum conserve des exemples des années 1639, 1648, 1653, 1655 ainsi que de nombreux et brillants portraits isolés. Dans une première période, assez courte, la manière de Helst reste sévère et tout attentive à la leçon de Hals et de Rembrandt, avec des fonds sombres et unis, des poses frontales simples, d'austères harmonies de noir et blanc (Portrait d'un prédicant, 1638, Rotterdam, B. V. B. ; Portrait d'un inconnu, 1642, musée de Kassel ; Portraits d'un couple, 1646, Rijksmuseum). Le sommet de ce rembranisme, d'ailleurs passager, est sans doute atteint dans la Femme habillée de satin noir de Londres (N. G.), jadis attribuée à Rembrandt, puis à Maes, oeuvre d'un exceptionnel raffinement dans son exécution comme dans sa fidélité réaliste. Du reste, à l'imitation de Rembrandt, Helst a quelque peu donné dans l'autoportrait (1655, Varsovie ; 1662, Offices ; Hambourg). Mais, comme l'atteste déjà son chef-d'oeuvre, le Banquet de la garde civique à l'occasion de la paix de Münster dans le local des arquebusiers de Saint-Georges à Amsterdam (1648, Rijksmuseum), Helst devait vite évoluer vers un style plus coloré,

plus animé dans la recherche des poses et toujours plus fastueux, où son don de flatteuse et élégante ressemblance fera heureuse alliance avec la plus extrême habileté picturale, en dépit d'une psychologie quelque peu sommaire. De telles qualités expliquent l'immense succès de Van der Helst, qui tend à éclipser Rembrandt auprès de la haute bourgeoisie d'Amsterdam, et sa célébrité presque exagérée aux XVIII^e et XIX^e siècles. Dépassant ainsi le réalisme monochrome de la première moitié du siècle, Helst mit au point une formule raffinée et pompeuse qui correspond au grand tournant baroque et décoratif des années 1650 et qui marquera nombre de portraitistes comme Tempel, Ceulen, Hanneman, Jan Van Noordt, Helt-Stokade, Bol, Flinck. En dehors de ses grands tableaux corporatifs, qui sont autant d'excellents portraits individuels, mais par trop laborieusement juxtaposés, comme le reprochait à juste titre Thoré, citons, parmi les grandes réussites de Helst, Sriverius (1651, Dresde, Gg), Paul Potter (1654, Mauritshuis, l'un des rares portraits émouvants de Van der Helst), l'opulent Gérard de Wildt (1657, musée de Budapest), l'inoubliable et ridicule Gérard Bicker d'Amsterdam, où les roses et les gris du costume sont d'une délicatesse extrême, le Daniel Bernard (1669, Rotterdam, B. V. B.). Les musées de Lyon et de Reims, le musée Magnin de Dijon (1665) conservent également de bons portraits de femme. Du même style riche de Van der Helst sont caractéristiques ces aristocratiques portraits de famille en plein air (1654, Londres,

Wallace Coll. ; Louvre, la Famille Reepmaker, 1669) où le paysage ajoute un élément décoratif au jeu mouvementé des draperies et à une palette de plus en plus raffinée et sensible au luisant des tissus précieux. Deux tableaux très originaux, qui échappent à la production habituelle de l'artiste, sont à mentionner : la Vénus (Lille) et surtout la Jeune Femme dévoilée (Louvre). Van der Helst eut un fils peintre, Lodewijk (1642-apr. 1682), qui fut son élève et son imitateur. Trois de ses oeuvres sont conservées au Rijksmuseum, dont un Portrait de Willem Van de Velde le Jeune.

HELT Nicolaes Van (dit Stockade),

peintre néerlandais

(Nimègue 1614 - Amsterdam 1669).

Il séjourna à Rome, sans doute apr. 1635, y aurait fait partie de la Bent et reçu le surnom de « Stockade » (dérivé probable d'« estocade »), se retira à Venise, puis en France, où il exécuta plusieurs portraits, dont celui de François de Lesdiguières, gravé par lui-même, celui de Stefano della Bella, gravé par Hollar, et surtout celui du sculpteur bavarois Georg Pfründ (Munich, Alte Pin.), d'une allure très italienne par le geste énergique de la main gauche et somme toute comparable aux portraits romains d'un Vouet. Si l'on en croit le libellé d'une gravure de l'autoportrait du peintre, éditée en 1649 chez Meyssens, Helt aurait été nommé peintre de Louis XIII, mais les archives sont muettes à ce sujet. En 1645, le peintre est à Lyon. On a proposé de lui attribuer le beau portrait de Stella du musée de Lyon (peut-être est-ce simplement un autoportrait de Stella ?). Il épouse
downloadModeText.vue.download 370 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

369

à Lyon l'une des belles-soeurs d'Asselijn, qui se marie également dans cette ville vers la même époque. Helt habite ensuite à Anvers, puis, selon Houbraken, il aurait travaillé à la cour de Christine de Suède. On le retrouve à Amsterdam en 1652, se partageant entre une activité de portraitiste et de grandes décorations bibliques ou mythologiques, tels un Joseph faisant distribuer le blé en Égypte (1656) ou le plafond allégorique de la chambre de Justice de 1655 à l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam (actuel palais du Dam). En 1665, l'artiste est payé pour diverses peintures allégoriques de l'hôtel de ville de Nimègue. Dans ses portraits

hollandais, Helt a fait preuve d'un réalisme distingué et ample qui a fait longtemps attribuer à Van der Helst l'attachant Portrait de l'ingénieur Hendrick Hueck et sa femme (v. 1657, Louvre). D'autres oeuvres de ce peintre rare, surtout connu par la gravure, sont conservées dans les musées de Varsovie (Grand Portrait de famille), de Prague (Gentilhomme de la cour de Louis XIII, daté de 1637), de Leipzig (Suzanne et les vieillards).

HEMESSEN (Van),

famille de peintres flamands.

Jan Sanders (Hemiksen v. 1500 - Haarlem v. 1565). Élève de Hendrik Van Cleve à Anvers en 1519, il devint franc maître en 1524. Il se fixa probablement à Haarlem v. 1551. Il n'est pas exclu qu'il ait séjourné en Italie v. 1530. Certains historiens d'art l'identifient avec le Monogrammiste de Brunswick. Les oeuvres signées et datées de Van Hemessen s'échelonnent entre 1531 et 1557. Avec Aertsen, Beuckelaer et Van Reymerswaele, il appartient à ce groupe de peintres anversois qui s'inspirent de la réalité quotidienne. Esprit positif et peintre de genre réaliste, il actualise toujours ses sujets, tandis que, par un sens populaire, il sécularise complètement les thèmes religieux. Ses oeuvres présentent un caractère monumental, des volumes accusés, des raccourcis audacieux, un modelé vigoureux, des mouvements véhéments et désordonnés, des détails grotesques, des couleurs intenses et contrastées, et suscitent à tout point de vue une impression d'énergie libérée. Par sa manière directe et par la plasticité de son langage, il est considéré comme l'un des principaux précurseurs de Pieter Bruegel. Son tableau le plus ancien, un Saint Jérôme (Lisbonne, M. A. A.), date de 1531. Déjà le peintre s'y fait remarquer par l'audace de la figuration, par la recherche du raccourci et par son style dramatique et monumental. Ce caractère révolutionnaire se révèle moins dans l'Adoration des mages des collections royales de Grande-Bretagne (1534), tableau assez semblable à ceux de ses contemporains anversois. La personnalité du peintre s'affirme beaucoup mieux dans l'étonnante Vanité du musée de Lille, où l'on voit un ange pourvu d'ailes de papillon montrer un crâne reflété dans un miroir, et dans l'Enfant prodigue (1536) du M. R. B. A. de Bruxelles, où la parabole évangélique est transposée en une scène populaire et anecdotique.

Dans un bordel, le fils prodigue gaspille

son héritage au milieu de filles de joie et de mauvais garçons. Le peintre introduit le spectateur d'une façon directe et vivante. Il représente les personnages à mi-corps, très grands au premier plan du tableau. Il renie l'ordonnance classique pour une composition naturelle, voire désordonnée, où tout est fonction de la réalité : la vivacité du récit, la vérité des détails et la matérialité des objets et des personnages. L'exécution minutieuse et traditionnelle y met assez paradoxalement en valeur la conception monumentale de l'ensemble. Si l'Allégorie de la musique et de la jeunesse (Mauritshuis, La Haye) semble plus inféodée par son atmosphère aux exemples italiens, les mêmes tendances réalistes nouvelles se retrouvent dans la Vocation de saint Matthieu (1536, Munich, Alte Pin.), où Hemessen représente l'officine d'un percepteur d'impôts. Aucun élément nouveau ne s'introduit dans Suzanne et les vieillards (1540, passée en vente à Paris en 1925), la Sainte Famille (1541, Munich, Alte Pin.), le Saint Jérôme (1541, musée de Prague), Suzanne et les vieillards (coll. part.) ou le Saint Jérôme de l'Ermitage (1543). Mais un changement se présente dans les oeuvres de 1544, surtout dans Ecce homo (Düsseldorf, K. M.) et dans la Vierge et l'Enfant de Stockholm (Nm). L'artiste y parvient à un rendu plus convainquant de l'espace, tant dans la disposition des personnages que dans l'élaboration des plans du paysage. Dans Isaac bénissant Jacob (1551, Suède, Oesterby), Hemessen, à la façon des maniéristes italiens, agrandit les personnages, qui, par des effets de lumière et par des raccourcis, donnent l'impression de bondir hors du tableau. La même volonté d'insister outre mesure sur les raccourcis qui projettent les personnages trop agités au tout premier plan du tableau se retrouve dans le Jeune Tobie rendant la vue à son père (1555, Louvre). La composition chaotique et l'exécution lourde du grand tableau qu'est le Christ chassant les marchands du Temple (1556, musée de Nancy) marquent le point culminant du style de Hemessen. Son dernier tableau (1557, coll. part.) représente de nouveau Saint Jérôme. À ces oeuvres signées et datées s'ajoutent quelques tableaux portant une signature, mais pas de date ; un des plus importants attribués à Hemessen est la Joyeuse Compagnie du musée de Karlsruhe. Il se rapproche de l'Enfant prodigue de Bruxelles (M. R. B. A.) aussi bien par la représentation moralisante d'un homme aux trois âges de la vie devant la tentation du plaisir que par l'esprit narratif et l'exécution soignée.

Catharina (Anvers 1528 - id. apr. 1587), sa fille, fut son élève. Après s'être attachée à la cour de Marie de Hongrie, elle épousa, en 1554, un musicien de la reine, Chrétien de Morien.

Il aurait été difficile, sinon impossible, de retrouver les oeuvres, peu nombreuses, de Catharina, si elle ne les avait pas soigneusement signées et datées. À la signature du Portrait

d'homme (1552, Londres, N. G.), elle a ajouté « fille de Jan Van Hemessen ». En comparant la Jeune Fille au clavicorde du W. R. M. de Cologne et son Autoportrait du musée de Bâle, tous les deux de 1548, on est frappé de la ressemblance qui existe entre ces deux effigies, traitées d'une manière stéréotypée et conventionnelle. Les mêmes naïveté et archaïsme se retrouvent dans les rares compositions religieuses de cette artiste charmante, mais d'un talent limité.

HENNER Jean-Jacques, peintre français

(Bernwiller, Haut-Rhin, 1829 - Paris 1905).

Après une première formation à Strasbourg dans l'atelier de G. Guérin, Henner entre à l'École des beaux-arts de Paris dans l'atelier de Drolling en 1846, puis dans celui de Picot. Il obtient le prix de Rome en 1858 et part pour l'Italie, où il séjourne cinq ans ; il y effectue de nombreuses études de paysages sur le motif (Paris, musée Henner) et copie les maîtres de la Renaissance vénitienne, notamment Titien et Corrège. Henner crée un type féminin de nymphe rousse et gracile, souvent inscrit dans un paysage, avec lequel il aborde, sur un mode allégorique et symboliste, des sujets idylliques inspirés des Vénitiens et de ses lectures classiques d'ouvrages de Virgile, Ovide ou Théocrite, Byblis (1867, musée de Dijon), l'Idylle (1872, musée d'Orsay), Églogue (1879, Paris, musée du Petit Palais). Il aborde aussi de nombreux thèmes bibliques centrés sur une méditation sur la mort (ainsi sa série « Madeleine » : la Liseuse, 1883, musée d'Orsay ; Madeleine au désert, 1874, Toulouse, musée des Augustins) et, plus tardivement, l'histoire contemporaine, comme la perte de l'Alsace en 1870 (L'Alsace, elle attend, 1871, Paris, musée Henner ; la Mort de Bara, Paris, Petit Palais) ou encore l'affaire Dreyfus (la Femme du lévite d'Éphraïm, 1895 ; et la Vérité, 1902, Paris, musée Henner). Membre de l'Institut en 1889, Henner connaît une brillante carrière ; il peint de nombreux portraits (Gambetta, S. Bernhardt, L. Clartie qui publie une monographie de l'artiste en

1878, L. Pasteur, L. Bonnat).

Il organise, de 1874 à 1889, avec Carolus-Duran, l'Atelier des Dames. Les plus importantes collections de son oeuvre se trouvent à Altkirch, Colmar, Dijon, Mulhouse et Paris (musée Henner ; musée d'Orsay ; Petit Palais).

HENRIQUES Francisco, peintre portugais

d'origine flamande

(? - Lisbonne 1518).

Cet artiste, dont l'origine étrangère est confirmée par des documents et que l'on suppose de formation flamande, émigra sans doute au Portugal à la fin du XVe siècle. Il fut le beau-frère du peintre royal Jorge Afonso. Il est mentionné pour la première fois en 1509 comme participant à la décoration de l'église S. Francisco d'Évora, restaurée par Don Manuel. On sait également qu'il se rendit dans les Flandres en 1512, afin d'y recruter des assistants pour les peintures de la Cour de justice de Lisbonne (Relação), dont on lui avait confié l'exécution « parce qu'il était le meilleur officier de peinture qu'en ce temps il y avait ». Il mourut de

downloadModeText.vue.download 371 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

370

la peste en 1518, laissant inachevée l'oeuvre aujourd'hui disparue, qui fut terminée sous la direction de son gendre, Garcia Fernandes.

Commande royale réalisée avec le concours du sculpteur Olivier de Gand, les retables de l'église S. Francisco d'Évora sont les seuls témoignages documentés de l'activité de Francisco Henriques au Portugal. Le retable principal est composé de 16 panneaux groupés en 4 séries (celle de la Vie de la Vierge, séparée de l'ensemble, est actuellement conservée à Alpiarça, musée José Relvas), 6 des 12 autels latéraux se trouvent à Lisbonne (M. A. A.). Ces retables, où l'on reconnaît deux ou trois mains différentes, ont été attribués aux Maîtres de S. Francisco d'Évora. Francisco Henriques est probablement l'auteur des séries de la Passion et de la Vie de la Vierge, dont l'unité de style réapparaît, malgré les différences d'échelle et de conception, dans les panneaux monumentaux des autels qui lui sont également attribués. Si le polyptyque du maître-autel (v. 1503-1508), dont on a remarqué les affinités avec le retable de la cathédrale de Viseu, est une

oeuvre dont la technique et les réminiscences sont essentiellement flamandes, les autels latéraux – d'exécution postérieure (1509-1511) – manifestent une évolution sensible par leur sens monumental et l'échelle grandeur nature des figures. Tous ces éléments évoquent l'art de Nuno Gonçalves et sont demeurés, après lui, caractéristiques de la peinture primitive portugaise. Dans ces panneaux, dont le chef-d'oeuvre est sans doute la Pentecôte (v. 1510, Lisbonne, M. A. A.), le peintre montre qu'il a conservé de sa formation flamande des schémas empruntés à l'art d'Hugo Van der Goes, qu'il est un ordonnateur audacieux et un coloriste puissant, doué d'un sens décoratif. On lui attribue également des cartons de vitraux (Calvaire, monastère de Batalha, salle capitulaire).

HERBIN Auguste, peintre français

(Quiévy, Nord, 1882 - Paris 1960).

Il passe sa jeunesse au Cateau, où il apprend le dessin, fréquente ensuite l'École des beaux-arts de Lille et arrive en 1901 à Paris. Il peint d'abord dans la manière impressionniste des tableaux qu'il vend au père Soulier et ensuite à Clovis Sagot. Il expose pour la première fois en 1905 au Salon des indépendants. Accordant déjà la priorité à la couleur, c'est avec des peintures fauves qu'il participe au Salon d'automne de 1907 mais, dès l'année suivante, ses oeuvres sont devenues cubistes. C'est le point de départ de ses propres recherches plastiques, quelque peu parallèles à celles de Juan Gris, qu'il avait rencontré au Bateau-Lavoir, où il s'était installé en 1909. Il est pris sous contrat par Léonce Rosenberg dans sa galerie de l'Effort moderne, à partir de 1917, alors que déjà sa préoccupation de lier dans le plan la couleur à la forme l'avait amené à concevoir ses premières compositions abstraites (Paysage à Céret, 1913, Céret, M. A. M.), le respect du plan étant pour lui incompatible avec la représentation de l'objet. Dès ce moment, il affirme sa volonté d'émancipation et développe ses principes, qu'il applique même, vers 1920, à l'exécution de reliefs en bois polychromes (Paris, M. N. A. M.) dans

lesquels il tente une synthèse monumentale des trois arts plastiques : peinture, sculpture et architecture. Pourtant, il revient encore pour une brève période, de 1922 à 1925, à l'art figuratif avec des paysages méridionaux peints au cours d'un séjour à Vaison-la-Romaine, des scènes de genre, des Joueurs de boules (1925, Paris, M. N. A. M.) et des natures mortes exécutées en aplats. Ce dernier contact direct avec la nature lui confirme que la couleur a bien son langage propre, qu'il associe d'abord à des

formes simples rythmiquement organisées avant d'établir un système de relation étroite entre la couleur et la forme qui constituera l'originalité de l'oeuvre abstraite qu'il accomplit à partir de 1940 pour exprimer « une vision spirituelle de l'univers ». Sa réflexion rigoureuse sur la création non figurative lui permet d'élaborer un « alphabet plastique » fondé sur les couleurs pures combinées avec les figures élémentaires de la géométrie plane : cercle, carré, rectangle, triangle, losange (Composition sur les noms Apollon et Dionysos, 1947, musée de Tourcoing), et de codifier l'utilisation de cet alphabet dans un ouvrage théorique, l'Art non figuratif non objectif (éditions Lydia Conti), qu'il publie à Paris en 1949. Herbin, qui avait contribué en 1931 avec Vantongerloo à créer l'association Abstraction-Création, ainsi que, en 1946, le Salon des réalités nouvelles, dont il fut le vice-président jusqu'en 1955, a exercé par la force de ses images et la rigueur de son attitude une grande influence sur les jeunes artistes abstraits d'après-guerre au même titre que César, Dómela et Alberto Magnelli. L'oeuvre d'Herbin reste un des plus beaux exemples de l'art abstrait géométrique.

L'artiste est représenté par plusieurs toiles au M. N. A. M. de Paris et par un ensemble d'oeuvres au musée du Cateau. Le M. o. M. A. et le Guggenheim Museum de New York, les musées de Beauvais, Céret, Nantes, Valenciennes, Lille, Saint-Étienne et Grenoble conservent de ses tableaux. Une rétrospective Herbin a été présentée (Céret, M. A. M.) en 1994.

HERRERA, famille de peintres espagnols.

Francisco, dit le Vieux (Séville v. 1590 - Madrid 1654). C'est l'une des personnalités les plus importantes de la première génération baroque de Séville, célébrée par Lope de Vega comme « soleil de la peinture », en même temps qu'un personnage légendaire par son caractère violent et fantasque, qui aurait terrorisé les élèves, fait fuir ses propres enfants. Les premières de ses oeuvres qui nous soient parvenues restent dans la tradition maniériste : ainsi la Pentecôte de 1617 (Tolède, musée du Greco) et le grand Triomphe de saint Herménégilde de 1624 (musée de Séville), avec sa composition en trois zones superposées. Mais, entre 1627 et 1629, il peint pour le collège de S. Buenaventura une série de 4 tableaux (2 au Louvre, 1 au Prado, 1 à la Bob Jones University de Greenville, South Carolina) pour une Histoire de saint Bonaventure que Zurbarán terminera : là, son style personnel apparaît entièrement formé, avec le réalisme

parfois âpre, la vigueur expressive des vi-

sages, l'éclat d'un coloris qui reste étranger au ténébrisme, la technique libre et souple, parfois brutale, et aussi la maladresse évidente de la composition. Sa période la plus heureuse se place sans doute entre 1636 (Tentation de Job, musée de Rouen) et 1648 (Saint Joseph, Madrid, musée Lázaro Galdiano), avec des oeuvres d'une grande intensité expressive, d'une technique vigoureuse et d'un beau coloris, sobre, où dominent les terres. Ses figures de vieillards barbus, prophètes ou docteurs, restent animées d'un souffle épique (le grandiose Saint Basile dictant sa doctrine du Louvre, peint en 1639 pour le collège basilien de Séville), alors que d'autres oeuvres de cette époque possèdent plus de simplicité et d'intimité (Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste, 1637, musée de Bilbao). L'ample composition de la Multiplication des pains et des poissons (Madrid, palais archiépiscopal) provenant du collège S. Hermenegildo permet d'évoquer l'importance de la commande de 4 scènes bibliques réalisées en 1647 pour le palais épiscopal de Séville et disparue pendant la guerre napoléonienne. Le Prado possède une saisissante Tête coupée de martyr signée de lui, et peut-être fut-il le créateur de ce genre, où s'illustra Valdés Leal. Dans les dernières années de sa vie, Herrera se fixa à la Cour ; mais, de la production de cette époque, rien n'est conservé.

Francisco, dit le Jeune (Séville 1627 - Madrid 1685), fut l'élève de son père à Séville, mais partit, encore jeune, pour l'Italie, où il s'intéressa aux formes les plus mouvementées du baroque, à la manière de Pierre de Cortone et à la nature morte de type napolitain. À son retour, il peint quelques oeuvres importantes à Séville (Adoration du saint sacrement, 1656 ; Triomphe de saint François, 1657, cathédrale de Séville). Il va ensuite à Madrid, où il se consacre surtout à l'architecture et aux grandes décorations à fresque, sans abandonner pour autant les tableaux d'autel (Triomphe de saint Herménégilde, Prado). Son baroque mouvementé, d'une grande opulence décorative, aux coloris variés et lumineux, influença fortement l'école madrilène postérieure, surtout par ses audacieux contrastes de clair-obscur.

HESS Heinrich Maria von,

peintre allemand

(Düsseldorf 1798 - Munich 1863).

Il fut, comme son frère Peter, élève de son père graveur, C. E. Christoph Hess ; puis il travailla à l'Académie de Munich chez Langer de 1813 à 1817 et acheva seul sa formation. En 1820, il exécuta la fresque de la glyptothèque de Munich, Apollon et Daphné, d'après le carton de Cornelius. De ses premières années muni-choises datent une Mise au tombeau (Munich, église des Théatins), les Portraits de son frère et de ses belles-soeurs (coll. Schäfer). L'attitude, le caractère simple, direct des portraits font de ces tableaux le meilleur du style Biedermeier. À Rome (1821-1826), Hess se joignit à Begas l'Ancien, à Schnorr et à Thorvaldsen, et fit partie du cercle d'artistes qui gravitaient

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

371

autour du prince Louis de Wittelsbach. Il étudia Giotto, le quattrocento, Raphaël ; bien qu'il estimât beaucoup Overbeck, il n'entretenait pas d'étroites relations avec lui. De vastes paysages de campagne (Hambourg, Kunsthalle), les portraits romantiques de Thorvaldsen, 1823 (Munich, Schack-gal.) et de la Marquise Fio-renzi (Munich, N. P.) datent de cette époque. Les personnages y paraissent transportés dans une sphère idéale grâce à des motifs de composition Renaissance et classiques. Dans le vaste Parnasse (1826, id.), Hess réalisa, à partir du modèle romain de Mengs, une composition en triangle strictement raphaélesque. Ses activités officielles nuisirent à la variété et à la fraîcheur de coloris qui le distinguaient des nazaréens. En 1826, il fut nommé professeur à l'Académie de Munich et directeur de l'Institut du vitrail et, de 1847 à 1849, directeur de l'Académie. Il fut chargé en 1827 de la décoration de la chapelle royale de Tous-les-Saints et en 1837 de celle de la basilique Saint-Boniface (fresques détruites, cartons conservés à Munich, Karlsruhe et Bâle). Cette chapelle constituait, grâce à son unité, une réalisation monumentale sans précédent, dans la lignée des nazaréens. Au thème pictural, à maints égards comparable à celui de Cornelius, correspond la conception lyrique sévère d'un Overbeck. L'archaïsme du fond doré, exigé par le roi, donne un caractère nettement giottesque à la composition. En regard des oeuvres monumentales, le vitrail tient une place importante dans son oeuvre (cathédrales de Ratisbonne et de Munich). Un retable comme celui de la Sainte Conversation (1853, Munich, Neue Pin.) s'inspire de la peinture de la haute Renaissance.

HETSCH Philipp Friedrich von,

peintre allemand

(Stuttgart 1758 - id. 1838).

Élève de Guibal à la Karlsschule de Stuttgart, entre 1771 et 1775, il fut nommé peintre de la cour de Wurtemberg en 1780 et fut en relation avec Schiller et le sculpteur Dannecker. Il compléta sa formation à Paris (1781-1782 et 1783-1784), où il fut influencé par Vien, Joseph Vernet et David, et à Rome (1785-1787), où il assista à l'exposition et au triomphe du Serment des Horaces (Louvre) de David. Il fit deux autres séjours dans cette ville, où il eut peut-être l'intention de se fixer à la mort de son protecteur, Charles-Eugène de Wurtemberg. Il y fréquenta Schick et Koch, ses élèves de Stuttgart, ainsi que Reinhart. Il devint par la suite professeur à l'Académie de Stuttgart et directeur de la Galerie de Ludwigsburg. De nature hypersensible, souffrant de dépression due à ses déceptions professionnelles et à des malheurs familiaux, il cessa de peindre en 1819, à la suite d'un lent déclin de son art après 1800. Il a pratiqué la peinture d'histoire et le portrait. Son tableau Cornélie, mère des Gracques, peint en 1794 (Stuttgart, Staatsgal.), le montre beaucoup plus proche de Vien que de David, bien que la composition doive beaucoup à ce dernier. Sa facture très souple, ses ombres transparentes et chaudes, la grâce un peu mièvre des formes et du coloris font de lui un continuateur de l'ancienne tradition picturale, et ses efforts

pour se mettre à la mode néo-classique correspondent à une baisse de qualité de ses oeuvres. Hetsch n'avait pas les dons requis pour devenir un grand peintre d'histoire : le sens de la composition, du groupement des personnages lui est étranger. Ses portraits, en revanche, peuvent être excellents (Autoportrait, v. 1787-1790, Stuttgart, Staatsgal.). Malgré les faiblesses de son art, Hetsch fit entrer la peinture « révolutionnaire » française en Allemagne et fut très apprécié de Goethe et de Schadow.

HEUSCH Willem de, peintre néerlandais

(Utrecht 1625 - id. 1692).

Élève de Jan Both, il alla v. 1640 en Italie, y fit un long séjour jusqu'en 1649, puis rentra dans sa ville natale, où il fut doyen de la gilde des peintres en 1649 et en 1663. Il peignit des paysages héroïques avec des ruines, dérivés de ceux de son maître et qui comptent parmi les meilleurs exemples de l'italianisme aux Pays-

Bas, utilisant cette lumière dorée si agréable, caractéristique de la vision de l'Italie qu'avaient les Hollandais : le Départ de Jacob (musée d'Aix-en-Provence), Paysage italien (musée d'Anvers ; Copenhague, S. M. f. K. ; Francfort, Städel. Inst. ; Mauritshuis ; musée de Montpellier ; Louvre ; Paris, Petit Palais ; Rotterdam, B. V. B. ; musée d'Utrecht). Il collabora parfois avec Lingelbach, qui peignit les figures de ses tableaux (Paysage avec chasseurs, musée de Kassel). Il fut également graveur. Sa célébrité de son temps fut considérable : un de ses tableaux appartint à Le Brun.

HEY ou HAY Jean, peintre d'origine

néerlandaise travaillant en France

(fin du XVe s.).

Il est connu par un seul tableau, peint en France, qui porte au revers son nom et la date de 1494 (Ecce homo, Bruxelles, M. R. B. A.), et par une mention du poète Lemaire de Belges, qui atteste sa célébrité. Son style révèle l'influence des oeuvres de maturité de Van der Goes, tempérée d'un équilibre classique acquis vraisemblablement en France au contact de la tradition de Fouquet. Ces caractères, d'incontestables ressemblances de dessin et la personnalité du donateur, Jean Cueillette, trésorier du duc de Bourbon, à Moulins, rendent pratiquement sûre l'identification de Jean Hey avec le Maître de Moulins.

HEYDEN ou HEYDE Jan Van der,

peintre et graveur néerlandais

(Gorinchem 1637 - Amsterdam 1712).

Établi en 1650 à Amsterdam, Van der Heyden fut un spécialiste de paysages urbains, qu'il rendit d'une façon plus minutieuse encore que G. Berckheyde ; il décrivit avec prédilection la ville d'Amsterdam, faisant preuve d'une précision et d'une délicatesse remarquables, traduisant aussi bien la poésie d'un mur de brique, la fluidité de l'atmosphère, les jeux de lumière que le frémissement des feuillages ou la netteté des architectures se reflétant sur l'eau des canaux paisibles ; citons le Dam, la Martelaarsgracht (Rijksmuseum), la Westerkerk (Londres, Wallace Coll. et N. G.), le Herengracht, l'Hôtel de ville (1688, Louvre), le Gracht (musée de Karls-

ruhe). Cet art soigneux et net, quoique nuancé par un très fin sentiment de la lumière, trahit l'activité d'ingénieur de Van der Heyden. En effet, dès 1668, il s'intéressa aux problèmes de

l'éclairage public et fit paraître un ouvrage sur les pompes à incendie à boyaux, dont il grava les planches (dessins préparatoires au cabinet des Estampes du Rijksmuseum) ; au reste, c'est pour cette activité d'ingénieur plus que pour sa peinture qu'il fut célèbre en son temps. Il ne faudrait pas en conclure, cependant, que ses paysages soient toujours d'une grande fidélité topographique ; la majorité de ses vues associent, dans le même tableau, des motifs architecturaux tirés de ses voyages rhénans avec d'autres motifs authentiquement néerlandais, les baignant de la lumière idéale et poétique d'un doux ensoleillement, à la façon de Potter ou d'Adriaen Van de Velde, qui a d'ailleurs peint les personnages qui animent maint paysage de Heyden. En cela, il anticipe Canaletto dans la création de lieux et de villes imaginaires, et ce dernier a parfaitement pu subir son influence. On sait que, dès 1669, le grand duc de Toscane avait acheté une Veduta de Van der Heyden. Si l'on met à part l'hypothétique voyage à Londres cité par Houbraken, Heyden entreprit av. 1661 un voyage vers le sud qui le mena à Cologne (Vue de Cologne, Londres, N. G. et Wallace Coll. ; Ermitage), à Emmerich (Sainte Aldegonde d'Emmerich, Louvre) et à Düsseldorf (l'Eglise des Jésuites à Düsseldorf, 1667, Mauritshuis) ; avant 1673, il se rendit aussi à Bruxelles : l'Ancien Palais des ducs de Bourgogne (Louvre ; Dresde, Gg ; musée de Kassel). Il peignit plus de 220 tableaux. On se prend à regretter qu'il se soit limité à la Veduta. Un Paysage avec un mur de parc (loc. inc.), à l'atmosphère inquiétante, prouve qu'il avait des qualités indéniables de paysagiste. Quant aux natures mortes qu'il a produites, essentiellement à la fin de sa vie et jusqu'à 75 ans, elles ont des qualités d'étrangeté qui confinent à l'hyper-réalisme, associant nature morte et scène d'intérieur. Il faut citer à cet égard la Nature morte presque abstraite, en rouge et blanc, du musée de Budapest, mais aussi celles du Mauritshuis (1664) et de l'Académie de Vienne.

Peintre agréable, exécutant délicat et même virtuose, Van der Heyden a exercé une grande influence sur les paysagistes urbains du XVIII^e s. tels que Jan Ten Compe, Isaac Ouwater, La Fargue, Johannes Prins, qui, à son exemple, cédèrent à une sorte d'exploitation sentimentale du thème, national par excellence, des villes endormies dans leur calme.

HICKS Edward, peintre américain

(Attleborough,auj. Langhorne, Pennsylvanie,

1780 - Newtown 1849).

Orphelin très tôt (1785), il commença à peindre à 13 ans comme apprenti chez un fabricant de voitures ; devenu peintre d'enseignes, il demeura la plus grande partie de sa vie à Newtown. Âgé de vingt ans, il rejoignit la Société des amis à la suite d'une grave maladie. Prédicateur estimé, il fut un quaker de stricte observance et a laissé des Mémoires concernant son activité religieuse, qui furent publiés après sa mort. Il fut d'ailleurs plus renommé de son vivant pour

downloadModeText.vue.download 373 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

372

son activité pastorale que pour sa production picturale. La plupart de ses tableaux illustrent des thèmes bibliques, en particulier celui du Royaume de la paix, qu'il peignit plus de cent fois, avec une verve naïve, mais dans un coloris très délicat et en s'inspirant de gravures anglaises d'après R. Westall ou Benjamin West. Il peignit aussi les débuts de l'histoire américaine au moment de l'Indépendance, scènes qui convenaient le mieux à sa morale. Hicks est l'un des principaux « primitifs » américains. Il est représenté à New York (Metropolitan Museum) et dans de nombreuses coll. part.

HILL Carl Fredrik, peintre suédois

(Lund 1849 - id. 1911).

Après ses études à l'École des beaux-arts de Stockholm, il se rendit en 1873 à Paris, où il travailla dans un isolement presque total. S'inspirant de Corot et de Daubigny, il se consacra à la peinture de paysage en une série de toiles représentant la forêt de Fontainebleau au crépuscule ou au clair de lune, peintes dans une gamme sombre. Sa rencontre avec les impressionnistes, lors de leur deuxième exposition de 1876, transforma son style. Avec de vives couleurs, en des lignes souvent audacieusement dépouillées et en une écriture tantôt brutale, tantôt douce et insinuante, Hill peignit des motifs de rivage à Luc-sur-Mer (Calvados), des arbres fruitiers en fleurs à Bois-le-Roi (Seine-et-Marne) et d'harmonieux bords de rivière de la vallée de la Seine (Vue de Loing, 1877, Stockholm, Nm). Certains des derniers paysages de cette période révèlent, par le travail du pinceau et du couteau à palette, dans une pâte consistante et généreuse, une rare volonté d'expression, que l'on retrouve dans l'atmosphère mélancolique de ses toiles Kyrkogården (le Cimetière, musée de Malmö) et Det ensamma trädet (l'Arbre solitaire, coll. part.),

avec leur dépouillement sévère et leur coloris suggestif. En 1878, Hill fut frappé de schizophrénie chronique et fut transporté en Suède (1880). À partir de 1883, soigné dans sa famille à Lund, il dessina tous les jours en dépit de sa maladie. Il laissa plusieurs milliers de dessins (Stockholm, Nm et plus de 2 000 au musée de Malmö), réalisés à la craie de couleur, à la craie noire, à l'encre, à l'encre de Chine ou au crayon, dans lesquels il réussit, avec une grande puissance d'expression, à matérialiser ses fantaisies visionnaires et hallucinatoires : architectures de rêve, scènes irréelles de la nature, somptueuses débauches orientales, images d'apocalypse, visions féminines et d'animaux étranges (Un cerf qui brame, musée de Malmö). Ses dessins à l'encre de Chine ou à la plume sont, en particulier, d'une ligne subtile rejoignant l'arabesque. Son art fut peu connu de son vivant. Après une exposition commémorative à Lund, en 1911, Hill apparut, avec Josephson, comme l'un des artistes les plus doués de l'art suédois ; son oeuvre de « malade mental » eut, un peu plus tard, une grande valeur anticipatrice et

une importance capitale dans l'évolution de l'art moderne en Suède.

HILLIARD John, artiste britannique

(Lancaster 1945).

Il fait ses études au Lancaster College of Art (1962-1964) puis à la St Martin's School of Art, Londres (1964-1967). Alors que la photographie n'est à l'origine qu'un moyen de conserver le souvenir de sculptures environnementales éphémères (Affirmation, 1966), Hilliard crée, à partir de 1968, des oeuvres exprimant la relation entre photographie et sculpture, ainsi au Camden Arts Centre, où il recouvre une salle de journaux juxtaposés à des photographies d'oeuvres plus anciennes. 765 balles de papier est la première oeuvre réalisée dans l'intention de la photographier. À partir de 1970, Hilliard travaille exclusivement avec la photographie, créant des environnements colorés, telle l'illumination périphérique. Utilisant les mécanismes du médium photographique, il joue sur le « potentiel de manipulation à l'intérieur des limites de l'outil photographique lui-même » (Appareil photographique rappelant sa propre condition, 1971). Sont alors mis à contribution la sensibilité de la pellicule (Douze Représentations du blanc, 1972), les jeux entre ensemble et détail, net et flou, proche et lointain (She Seemed to Stare..., 1977, Dijon, F. R. A. C. Bourgogne), les variations de cadrage (Cause of Death, 1974), le mouvement de l'appareil (Arrested Curve/Curve Arrested, 1979, Stut-

tgart, Staatsgal.). Dans les années quatre-vingt, tout en continuant à expérimenter l'impossibilité d'atteindre la vérité d'un objet par son image (Matrix, 1987, image d'une molécule d'A. D. N.), il utilise fréquemment un système de confrontation d'images semblables traitées différemment, intégrant la dualité des représentations (Ombres noires, 1984) et l'imprécision des figures déformées (Sixty-nine, 1986). Le diptyque permet ainsi une tension entre des éléments statiques et mobiles, suggérant des incidents narratifs dramatiques (Mimetic Appearance, 1981 ; Code, 1982), et un contraste entre ombre et lumière (Shadow of Death, 1985), renforcé, depuis 1983, par l'usage d'un procédé à base de fibres optiques accentuant certains contrastes colorés, le scanachrome. Choissant dans ses oeuvres récentes une thématique souvent proche du film noir ou du roman-photo, Hilliard fait baigner ses scènes dans une atmosphère froide, ambiguë ou mystérieuse (Red Light, 1982 ; Acte de vol, 1986). Souvent exposé à Londres par la galerie Lisson (depuis 1970) et à Paris par la galerie Durand-Dessert (depuis 1976), son oeuvre a fait l'objet d'importantes expositions à l'I. C. A. de Londres en 1984 et à Chicago en 1989.

HILLIARD Nicholas, miniaturiste anglais

(Exeter 1547 - Londres 1619).

Apprenti en 1562 chez Robert Brandon, orfèvre de la reine, il travaillait v. 1572 comme miniaturiste sous la protection directe de la souveraine et de son favori, le comte de Leicester. De 1576 à 1579, il séjourna en France au service de François, duc d'Alençon, comme valet de chambre, mais fut amené à retourner

en Angleterre et à travailler pour Élisabeth Ire et son successeur Jacques Ier. De nature prodigue, il eut une vieillesse assombrie par les dettes et par le déclin de son succès.

De sa première miniature de la reine (1572, Londres, N. P. G.) jusqu'à sa mort, son style, dont la popularité atteignit son apogée entre 1570 et 1590 env., n'offrit aucun changement. Brillamment coloré, jouant sur deux dimensions, il est linéaire et dérive, en dernier lieu, des miniatures tardives de Holbein, où se mêle la tendre intimité des portraits dessinés aux crayons par Clouet. Hilliard, dans son Treatise on Art of Limning (Traité sur l'art de la miniature), exprime les vues fondamentales de la reine auxquelles il conforma son talent. Elle avait décidé que les ombres ne seraient employées que par les artistes dont l'oeuvre montrait un « trait plus appuyé », et logique-

ment elle « choisit, pour cette raison, de poser dans l'allée découverte d'un beau jardin, où il n'y avait pas d'arbre, ni aucune ombre ».

Parmi les plus importantes miniatures de Hilliard, citons, outre son Autoportrait (1577), les portraits de sa femme Alice (1578, Londres, V. A. M.), de Sir Walter Raleigh (v. 1585, Londres, N. P. G.), du célèbre Jeune homme adossé parmi les roses (v. 1590, Londres, V. A. M.), du Troisième Comte de Cumberland (v. 1590, Greenwich, Maritime Museum), de la Reine Élisabeth Ire (v. 1600, Londres, V. A. M.), de Charles Ier, alors prince de Galles (1614, Belvoir Castle, coll. duc de Rutland). Hilliard peignit aussi des portraits de grandes dimensions, dont deux d'Élisabeth Ire peuvent lui être attribués avec quelque certitude (v. 1570-1575, Liverpool, Walker Art Gal., et Londres, N. P. G., dépôt à la Tate Gal.). Dans sa vieillesse, il écrivit le traité fragmentaire, déjà cité, sur l'art de la miniature (resté manuscrit), où il proposait des attitudes esthétiques empruntées au *Trattato della pittura* de Paolo Lomazzo (1584), dans la traduction partielle de Richard Haydocke (1598). Les minuscules miniatures de Hilliard constituent la quintessence de l'art pictural à l'âge élisabéthain ; elles influencèrent une génération entière d'artistes, dont son élève, Isaac Oliver, qui supplanta même son maître, vers 1604, dans la faveur du public à la mode.

HIRSCHHORN Thomas, artiste suisse

(Berne 1957).

Formé à la communication visuelle, Hirschhorn arrive en 1984 à Paris et abandonne son métier de graphiste. Il utilise des matériaux empruntés à l'environnement quotidien (photographies et slogans publicitaires, pancartes de manifestation, rubans adhésifs) et les ordonne sur des fonds (cartons, contre-plaqués, draps) en se fixant des contraintes de recouvrement. L'accrochage varie selon l'espace et le lieu. L'ensemble des relations entre installation et éléments détermine une conscience sociale et politique du monde contemporain. Si ses compositions se réfèrent à l'abstraction constructiviste, c'est pour piéger un art jugé trop propre (pureté formelle, utopie) dans son rapport au social. À un formalisme moderniste
downloadModeText.vue.download 374 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

373

il oppose le fruste, le dérisoire et une provo-

cante lucidité comme forces de résistance.

Depuis 1986, Hirschhorn expose en France, en Suisse et en Allemagne. Il a participé à une exposition collective à la G. N. du Jeu de Paume en 1994 et une exposition lui a été consacrée (Genève, centre genevois de gravure contemporaine) en 1996.

HIRSCHVOGEL Augustin, peintre sur email
et graveur allemand

(Nuremberg v. 1503 - Vienne 1553).

Fils du maître verrier Veit le Vieux, Augustin travailla dans l'atelier de son père jusqu'à la mort de celui-ci. Après avoir été le cartographe de Ferdinand II d'Autriche, il se fixa vers la fin de sa vie à Vienne, où il déploya une intense activité comme peintre, mais aussi comme ingénieur et fournisseur de modèles décoratifs. Ses paysages à l'eau-forte, notamment des vues de Vienne (Vienne, Historisches Museum), d'une technique précise et déliée, où apparaît parfois le souvenir de Wolf Huber, constituent la partie la plus attachante de son oeuvre.

HIRTZ Hans, peintre alsacien

(Strasbourg v. 1400 - mort en captivité 1463).

Les archives de Strasbourg le signalent pour la première fois en 1421 à propos de l'achat d'une maison située dans la paroisse de Saint-Thomas. Membre de la guilde des peintres et des orfèvres v. 1426, il milite en 1438 pour la séparation de ces deux corps de métier. En 1439, il est cité comme témoin au procès de Jean Gutenberg. Un texte de 1451-1452 le désigne comme devant être dégagé des obligations astreignantes de la guilde ; néanmoins, il est pris, en 1462, comme otage par Friedrich von der Pfalz et meurt l'année suivante.

Lilli Fischel (1952) a proposé que les panneaux de la Passion du musée de Karlsruhe, sur l'un desquels (Portement de croix) figure une vue de l'église Saint-Thomas prise depuis sa demeure, lui soient attribués ; ils datent de 1440 env. Sur les 8 panneaux d'origine, 7 subsistent actuellement : Prière au mont des Oliviers, Couronnement d'épines, Christ dépouillé de ses vêtements, Portement de croix, Mise en croix (tous au musée de Karlsruhe), Arrestation du Christ (Cologne, W. R. M.), Flagellation (coll. part.). Cet ensemble très expressif, aux compositions denses, dégage une extraordinaire impression de violence. On donne aussi à Hirtz les peintures murales (Gethsémani et l'Arrestation du Christ) qui faisaient sans doute

partie d'un cycle autrefois visible à l'église des Dominicains de Strasbourg. Celles-ci ont été restaurées en 1621 par Hilaire Dietterlin, copiées à la plume et au lavis par son fils Barthélemy, reprises en gravure par le père, qui en fit l'hommage à l'empereur Ferdinand II. Lilli Fischel attribue en outre à Hans Hirtz les projets des vitraux de Saint-Pierre-le-Vieux (la Tentation, 1455-1460) et de Saint-Guillaume de Strasbourg (la Passion, 1460), oeuvres généralement considérées comme issues de l'atelier de Peter von Andlau. L'art de Hans Hirtz est d'un réalisme appliqué et fidèle. Il se nourrit

aux sources, surtout graphiques, des primitifs des anciens Pays-Bas.

HISPANO-FLAMANDS (MAÎTRES).

On désigne ainsi les peintres espagnols du XVe s. et du début du XVIe s. qui ont travaillé en s'inspirant des maîtres flamands contemporains. Connu et apprécié dès le XIVE s. par les rois d'Aragon, l'art des Pays-Bas eut une grande vogue dans les cours d'Espagne pendant le XVe siècle. Les rois prennent l'initiative des échanges, ils invitent les artistes pour un séjour plus ou moins long, ils achètent de nombreux tableaux ou envoient leurs peintres en apprentissage à Bruges ou à Tournai. On sait que Jan Van Eyck, membre de l'ambassade du duc de Bourgogne Philippe le Bon, chargée de la demande en mariage d'Isabelle de Portugal, séjourna en 1429 à la cour de Castille et peut-être à la cour d'Aragon, établie alors à Valence. Aucun témoignage de son activité en Espagne n'a été conservé, mais dans l'inventaire d'Alphonse V d'Aragon figurent deux tableaux de sa main acquis en 1444 : un Saint Georges et un triptyque de l'Annonciation (auj. disparus). En 1431, le Valencien Luis Dalmau est envoyé par le roi en Flandre pour parfaire son métier. Quelques années plus tard, en 1439, Luis Alimbrot, peintre de Bruges, séjourne à Valence. Durant le règne des Rois Catholiques, les relations s'intensifient entre les deux pays : Isabelle la Catholique eut plusieurs artistes flamands à son service, tels Juan de Flandes, qui séjourna entre 1496 et 1519, et Michel Sittow, entre 1492 et 1502. Pour l'oratoire de la reine, ils composèrent un important retable comprenant 47 scènes de la Vie de la Vierge. La collection royale comprenait plus de 400 panneaux flamands dont le Prado, la chapelle de Grenade et l'Escorial ont recueilli, malgré des pertes importantes, la meilleure part.

Nobles et dignitaires de l'Église suivent l'exemple royal, et des commerçants importent des oeuvres d'art par les ports d'où ils exportent

les laines de la « Meseta ». Un document de 1529 nous apprend même qu'une vente publique de peintures flamandes doit être organisée à Barcelone. La divulgation de ces oeuvres étrangères et surtout les grandes nouveautés stylistiques qu'elles apportaient furent pour les artistes une source féconde de renouvellement, interprétée par chacun selon sa sensibilité. Tous découvrent une nouvelle utilisation de l'éclairage, qui, avec un dégradé d'ombres et de lumières, permet un modelé plus délicat et naturel, une perspective non plus seulement géométrique, mais atmosphérique, pour obtenir l'illusion totale de la troisième dimension, la représentation du paysage, enfin, qui, dans le fond des scènes, remplacera définitivement les fonds d'or.

À Valence, Luis Dalmau, à son retour de Flandre en 1436, offre le premier exemple d'un artiste imprégné par l'art de Van Eyck. Pour sa Vierge des conseillers (Barcelone, M. A. C.), il reprend la composition de la Vierge au chanoine Van der Paele de Van Eyck à Bruges et le groupement des anges chanteurs du polyptyque de l'Agneau mystique. En comparaison avec des oeuvres antérieures, on note

ici un sens nouveau des volumes et un souci de rendre avec précision les détails du décor sculpté. Jaime Baço, dit Jacomart, et son collaborateur Juan Reixach suivent les leçons de Dalmau pour situer leurs personnages dans l'espace tout en gardant un graphisme très italien. Chez presque tous les peintres valenciens, en effet, les éléments nordiques viennent se superposer à des caractères italiens existant depuis la fin du XIV^e siècle. Ainsi, le Calvaire (Valence, église Saint-Nicolas) peint par Rodrigo de Osona offre un bel exemple d'une sorte de synthèse entre l'art de Mantegna et celui de Hugo Van der Goes.

En Catalogne, Jaime Huguet est séduit pendant quelques années, entre 1445 et 1450 environ, par les innovations de Dalmau ; dans le Retable de Vallmoll, il adoucit le modelé des visages et donne une grande importance à tous les détails des objets. Pendant son séjour à Barcelone, l'Andalou Bartolomé Bermejo peint pour le chanoine Desplá une Pietà (Barcelone, cathédrale), tout imprégnée de l'art pathétique de Van der Weyden. Aussi l'hypothèse d'une formation en Flandres du plus grand peut-être des peintres hispano-flamands est-elle souvent avancée par la critique. À Majorque, le grand panneau de Saint Georges terrassant le dragon (Palma, musée diocésain) par Pedro Nisart est peut être le reflet de l'oeuvre de Van Eyck traitant le même sujet, qui appartient à Alphonse le

Magnanime.

Plus que dans les régions méditerranéennes, c'est en Castille à la fin du XVe s. que la peinture flamande a été le plus largement assimilée. Dans les centres de Burgos, Palencia, Ávila, et Tolède ont travaillé un grand nombre d'artistes restés anonymes et baptisés de nos jours Maîtres de Saint Ildefonse, de la Sisle, d'Ávila, de Santa Clara de Palencia ou de Palanquinos. Ils tirent des modèles flamands un art massif et sculptural, en accentuant les expressions douloureuses des figures, en amplifiant le volume des draperies et en multipliant les motifs architecturaux. En 1455 apparaît le nom de Jorge Inglés, un étranger venu travailler pour le marquis de Santillana et auteur vigoureux et raffiné du Retable de l'hôpital de Buitrago (Madrid, coll. du duc de l'Infantado), où les portraits des donateurs tiennent une place inusitée dans les compositions espagnoles. Son successeur dans la maison du marquis de Santillana, le Maître de Sopetrán, s'attache à amplifier l'impression de la troisième dimension dans les 4 Panneaux de la Vierge (Prado). Un seul artiste fait vraiment figure de chef d'école : c'est Fernando Gallego. À une profonde connaissance des compositions de Dirk Bouts, il allie une grande habileté dans la mise en place de ses personnages vêtus de lourdes étoffes aux plis cassés à une verve expressionniste pathétique et de ton populaire. Auteur de plusieurs Christ de pitié, directement inspiré de Van der Weyden, Diego de la Cruz collabora au Retable des Rois Catholiques, exécuté en 1497 au moment du mariage de Jeanne la Folle avec l'héritier de la maison des Flandres. De l'important centre ecclésiastique de Tolède, il faut retenir les noms de Juan de Segovia et de Sancho

downloadModeText.vue.download 375 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

374

de Zamora, auteurs présumés du retable de la Famille du connétable Alvaro de Luna.

Enfin, dans le décor du studiolo du duc d'Urbin, la main de Pedro Berruguete est difficile à discerner de celle du Flamand Juste de Gand. En Andalousie à la fin du XVe s., plusieurs artistes, tels que Pedro Sanchez et Pedro de Cordoba, offrent une formule adoucie et élégante de l'art hispano-flamand de Castille.

Tant chez les peintres étrangers installés en Espagne que chez les Espagnols conquis pour l'art des Pays-Bas, on assiste, après un temps

d'admiration un peu servile des maîtres, à une hispanisation progressive des modèles. Ce retour aux sources se traduit par une dramatisation des sujets, un refus de toute idéalisation et une intensification de l'expression des sentiments.

HISTOIRE (PEINTURE D').

Selon la conception de la « hiérarchie des genres », chère à l'enseignement académique en France du XVIIe au XIXe s., qui soumet la peinture à des catégories, classant les types de sujets à la fois selon les difficultés qu'ils comportent pour le peintre et l'intérêt qu'ils présentent pour le spectateur, la peinture d'histoire, ou « grand genre », désigne la peinture à sujet religieux, mythologique, ou pris à l'histoire antique ou moderne. Elle est au sommet de la « hiérarchie des genres » ; elle est suivie par le portrait, puis la peinture de genre et, enfin, la nature morte et le paysage. Pour La Font de Saint-Yenne, « le peintre historien est le seul peintre de l'âme, les autres ne peignent que pour les yeux » (l'Ombre du grand Colbert [...]. Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France [...], 1752).

HOBBEEMA Meindert, peintre néerlandais

(Amsterdam 1638 - id. 1709).

Hobbema fut l'élève de Jacob Van Ruisdael à Amsterdam entre 1657 env. et 1660 (et peut-être au-delà) et se lia d'amitié avec lui. On possède peu de précisions sur sa carrière. Fils de Lubert Meyndertz, l'artiste prit très tôt le surnom de Hobbema ; en 1668, il épousa une servante, dont il eut trois enfants. L'année suivante, il est nommé juré jaugeur de vins et d'huiles d'Amsterdam. Cet emploi administratif l'accapare jusqu'à la fin de sa vie, ce qui fait diminuer son activité picturale. Il semble qu'il ait toujours vécu à Amsterdam. Peut-être travailla-t-il dans la Gueldre ou l'Overijssel, ou dans la plaine rhénane près de Düsseldorf comme le croyait Thoré-Bürger.

Les paysages d'Hobbema, sauf exception, ne représentent pas de site très déterminé, mais des motifs, de véritables thèmes de la nature inspirés des compositions antérieures de Ruisdael, dont, jusqu'en 1664 env., Hobbema restera tributaire. Sa plus ancienne oeuvre connue est datée de 1658 et représente un Paysage de rivière (Detroit, Inst. of Arts), thème privilégié de sa jeunesse. Les Paysages de 1659 (musée de Grenoble ; Édimbourg, N. G.) reprennent la disposition par écrans de Ruisdael, dont il s'inspire dès 1660 dans des paysages de

forêt : Maison dans la forêt (Londres, N. G.),
Entrée du bois avec une ferme (1662, Munich,

Alte Pin.). C'est avec précision qu'il définit les
feuillages dans Paysage du bois de Haarlem
(1663, Bruxelles, M. R. B. A.), le Bois (Ermitage)
ou le Village parmi les arbres (1665, New York,
Frick Coll.). Sa vue de l'Écluse de Haarlem
(Londres, N. G.) est l'un des rares sites urbains
qu'il ait peints, sans doute en 1662.

Dans les paysages de sa maturité, son art
évolue dans un sens tout contraire à celui
de Ruysdael : son réalisme minutieux, sa
fidélité au motif, sa touche fluide, son coloris
plus contrasté s'opposent à la vision synthé-
tique de ce dernier. Il détaille les formes dans
leurs moindres structures. Son Moulin à eau
(Louvre) est un chef-d'oeuvre de précision
analytique, dont Fromentin soulignait com-
bien « tout y paraît si finement gravé avant
d'être peint, et si bien peint par-dessus cette
âpre gravure ». Les arrière-plans des paysages
d'Hobbema sont trop détaillés ; le sentiment de
l'infini, les grandes échappées de perspective
(qui sont le propre de Ruysdael) leur font dé-
faut. Enfin, le lyrisme de résonance préroman-
tique lui demeure étranger. Ce naturalisme et
ce sentiment de la poésie intime de la nature
s'imposent avec force et simplicité dans le Pay-
sage ensoleillé (Rotterdam, B. V. B.), le Cottage
au bord d'une rivière (Rijksmuseum), la Vue
de Deventer (Mauritshuis), le Chemin fores-
tier (Londres, N. G.). Ces paysages ainsi que
les rares dessins conservés au Rijksmuseum,
au musée Teyler à Haarlem et au Petit Palais
à Paris semblent tous antérieurs à 1669. C'est
inlassablement qu'Hobbema reprend le thème
du Moulin à eau : 6 versions à peu près iden-
tiques en sont conservées au Rijksmuseum, à
Bruxelles (M. R. B. A.), à Chicago (Art Inst.),
à Londres (Wallace Coll.). Ce même motif
revient encore dans des toiles disposées en
hauteur (Louvre) ou en largeur, et, par excès de
détails, de tels paysages semblent souvent figés.
D'autre part, Hobbema tombe parfois dans le
poncif à vouloir trop rechercher la perfection
de la facture, ainsi que le prouve son goût des
variations. Parfois, il rompt l'harmonie de ses
paysages par un coup de lumière trop crue, en
cherchant à retrouver le secret des échos lumi-
neux de Ruysdael. Il rehausse son chromatisme
vert, brun et bleu par le vermillon d'un toit de
brique, paru qui devient chez lui systématique.
Pourtant, il reste inégalable lorsqu'il restreint
sa palette, lorsqu'il tend à la monochromie des
effets, comme dans les Moulins (Paris, Petit
Palais) ou les Chênes près de la mare (Munich,
Alte Pin.), et qu'il utilise en virtuose le jeu des
reflets. Ses ciels éclatants aux nuages blancs

font respirer les grandes masses sombres de ses arbres. Une poésie un peu triste, caractéristique de son art, se dégage de ces paysages de verts froids et d'eau sombre.

Ses dernières oeuvres, postérieures à 1669, les Ruines du château de Brederode (1671, Londres, N. G.), l'Allée de Middelharnis (1689, id.), comptent parmi les chefs-d'oeuvre du paysage hollandais : leur égale perfection de facture, leur naturalisme paisible seront imités en Angleterre par les peintres de scènes rurales.

Hobbema fut redécouvert en France au moment où l'école de Barbizon se développait. Huet, Diaz, Dupré, Théodore Rousseau virent

en lui un imitateur fidèle de la nature et admirèrent la solidité de sa touche et la sûreté de ses effets de lumière.

HÖCH Hannah, peintre allemand

(Gotha 1889 - Berlin 1978).

Elle fut élève d'Orlik à la Kunstgewerbeschule de Berlin de 1912 à 1914. C'est de cette époque que date son étroite amitié avec Hausmann. Elle fit ensuite partie du groupe Dada de Berlin et se lia avec Schwitters, qui lui fit ajouter la lettre « H » à la fin de son prénom afin de pouvoir le lire aussi bien de gauche à droite que de droite à gauche. Après avoir réalisé des compositions abstraites en noir et blanc, elle exécuta des photomontages avec Hausmann, Grosz et Heartfield (exposition en 1919 à la gal. Neumann de Berlin) : Tailler au couteau de cuisine (1919, Berlin, N. G.). Son insolence agressive, son goût de l'absurde et du grotesque, des mutations arbitraires la distinguent de ses collègues Dada, plus enclins à la contestation politique ; Höch étendit les principes du photomontage aux collages et les utilisa aussi dans sa peinture à partir de 1925, en traduisant les surfaces par différents plans et couches successives. Le schéma insolite de la composition rend les objets autonomes, et les personnages, ironiquement évoqués, acquièrent une nouvelle dimension.

Elle associe des textures transparentes à des plantes, à des patrons de mode, à des cartes du ciel, à des photos pour des paysages de rêve ou des sculptures exotiques dans son Ethnographisches Museum (1928) et elle confectionne également des poupées grotesques. La vision surréaliste intervient aussi au gré des formes poétiques ou géométriques (Collage mit Pfeil [Collage avec flèche], 1919, musées de Berlin).

Pendant le régime nazi, elle vécut retirée dans un faubourg de Berlin et sauva pendant la guerre un ensemble important d'archives Dada. En 1976, une exposition lui fut consacrée à Paris et à Berlin, suivie en 1996 d'une rétrospective de ses photomontages (Minneapolis, Walker Art Center ; New York, M. o. M. A. ; Los Angeles, L. A. C. M. A.).

HOCKNEY David, peintre, dessinateur,

photographe et graveur britannique

(Bradford, Yorkshire, 1937).

Après des études au collège d'art de Bradford, il travaille de 1959 à 1962 à Londres, au Royal College of Art, où il rencontre – et se lie d'amitié avec – Jones et surtout Kitaj, alors l'un des chefs de file du pop'art en Angleterre. Il reçoit le prix Guinness pour la gravure en 1961 et visite New York la même année. Il est à Berlin en 1962, puis voyage en Égypte, où il exécute une série d'illustrations pour le Sunday Times, et, à partir de 1963, il enseigne aux États-Unis dans les universités de l'Iowa, du Colorado et de la Californie. Sa peinture et spécialement ses gravures ou ses dessins sont, pour la plupart, autobiographiques. Hockney pratique d'abord une manière faussement naïve et maladroite, puis il peint avec un réalisme simplifié (dessin aux contours stricts) des natures mortes, des paysages, raconte des événements de sa vie à Londres et à Los Angeles ; il place ses person-

downloadModeText.vue.download 376 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

375

nages dans un décor théâtral, aseptisé, et regarde ce monde sophistiqué avec détachement et humour (le Premier Mariage, 1962 ; Ossie Clark et Celia Birtwell, 1970-1971, Londres, Tate Gal.). Le thème de la piscine californienne l'a particulièrement inspiré (Peter sortant de la piscine de Nick, Walter Art Gallery ; A Bigger Splash, 1967, Londres, Tate Gal.). Son oeuvre dessiné, très abondant, comprend une majeure partie de portraits, d'un style très classique (Peter Schlesinger, Whitworth Art Gal., University of Manchester ; Henry Geldzahler lisant, 1973 ; Celia, suite, 1972-1973). Par ailleurs, une grande part de son activité s'exerce dans le domaine du théâtre. Une exposition au Walker Art Center de Minneapolis en 1983 a été consacrée à ses décors et à ses costumes pour The Rake's Progress (1975), la Flûte enchantée (1978), Parade, les Mamelles de Tiré-

sias, l'Enfant et les sortilèges, le Sacre du printemps, le Rossignol, OEdipe roi (1981). Hockney a aussi largement développé depuis le début des années quatre-vingt un autre aspect de son oeuvre : la photographie au Polaroid, dont il faisait usage depuis 1964. Par de multiples photographies de détails, il reconstitue des intérieurs, des paysages et opère une recherche approfondie sur la perspective, dans des compositions éclatées affranchies du principe du point de vue unique (Pearblossom Highway, 1982-1986, composition regroupant plus de 700 tirages). Une importante rétrospective a été organisée à Los Angeles (County Museum of Art) en 1988. Son oeuvre graphique a été présentée (Londres, Royal Academy) en 1995-1996 ; d'autres expositions lui ont été consacrées (Rotterdam, Los Angeles, Manchester) en 1996 puis en 1999 (Paris, M. N. A. M.).

HODGES Charles Howard, peintre et

graveur britannique

(Portsmouth 1764 - Amsterdam 1837).

Élève de la Royal Academy (1782) puis de John R. Smith, il partit en 1788 pour les Pays-Bas, où il vécut à Amsterdam et à La Haye. Port connu pour ses gravures en manière noire d'après Rembrandt et Van Dyck, il fut aussi très apprécié comme portraitiste (Autoportrait ; Guillaume Ier ; Louis Bonaparte, 1809, Rijksmuseum) et étudia au Frans Hals Museum de Haarlem. Recourant souvent à la technique du pastel, influencé par des personnalités aussi diverses que Reynolds et Rubens, Hodges possède un style particulièrement coloré. Une dizaine d'oeuvres le représentent au Rijksmuseum.

HODLER Ferdinand, peintre suisse

(Berne 1853 - Genève 1918).

Issu d'un milieu artisanal et misérable, orphelin à quatorze ans, il débute enfant comme peintre d'enseignes, puis comme peintre de « vues suisses » fabriquées en série pour les touristes à Thoun. Venu à Genève en 1872, il suit pendant cinq ans l'enseignement de Menn, lui-même élève d'Ingres et ami de Corot. En cinq ans, Menn fait de Hodler un artiste qui affirme d'emblée sa personnalité dans le paysage (Nant à Frontenex, 1874, coll. part.), le portrait (l'Étudiant, 1874, Zurich, Kunsthau)

et la grande composition (Banquet des gymnastes, 1876, détruit ; 2e version au Kunsthau). Inspiration populaire, dessin rigoureux et ac-

cusé, mise en page nette et équilibrée, tonalités d'abord sombres aux clairs-obscur contrastés caractérisent ses premiers travaux. Un séjour à Madrid éclaircit sa palette (Bords du Manzanares, 1879, musée de Genève) et confirme son émancipation.

La lutte qu'il engage au cours des années 1880 pour s'imposer se traduit par des compositions d'un réalisme agressif (Le Furieux, 1881, musée de Berne) ou, au contraire, pieux et résigné (Prière dans le canton de Berne, 1880-1881, id.), qui débouche sur un symbolisme contemplatif, voire mystique (Dialogue intime avec la nature, 1884, id.). L'accent mis sur le contour des figures vise à la monumentalité, non à la déformation expressionniste ou visionnaire. Dans le paysage apparaissent le motif à dominantes parallèles et la haute montagne, tandis que l'ordonnance symétrique s'impose dans la composition. La Nuit (1889-1890, musée de Berne) est l'oeuvre clé du « parallélisme » de Hodler, principe de composition désormais dominant, qui consiste à répéter des formes semblables pour conférer au tableau son unité architectonique et décorative ; interdite à Genève, la Nuit est primée à Paris à l'instigation de Puvis de Chavannes. La veine pessimiste atteint son apogée avec les Âmes déçues (1891-1892, id.), attraction du premier Salon de la Rose-Croix. Une orientation moins amère se fait jour dans une Annonce du printemps, d'allure préraphaélite, intitulée l'Élu (1893-1894, id.). L'application systématique du parallélisme au paysage apparaît dans la stricte symétrie d'une allée d'arbres (Soir d'automne, 1892, musée de Neuchâtel) et, dès la première peinture d'un lac en vue plongeante, dans le rythme elliptique formé par les nuages et la rive (Léman vu de Chexbres, 1895, Zurich, Kunsthhaus).

Ressuscitant, dans un groupement grandiose et multicolore, les lansquenets d'Urs Graf et de Manuel Deutsch, la Retraite de Margnan (fresque, 1900, Zurich, Schweizerisches Landesmuseum) marque un renouveau de la peinture murale au tournant du siècle et impose le nom de Hodler en Europe. À presque cinquante ans de privations succèdent les honneurs et les commandes, prodigués surtout par l'Autriche et l'Allemagne, mais aussi par Venise et Paris. Le Jour (1899-1900, musée de Berne) exprime l'émerveillement qu'éprouvent, devant l'afflux de la lumière solaire, 5 figures féminines assises en demi-cercle sur un pré fleuri : avec la gloire s'opèrent simultanément un revirement optimiste et l'adoption de couleurs riantes, quoiqu'un peu crues. Du Printemps (1901, Essen, Folkwang Museum) à la Femme en extase (1911, musée de Genève), les poses

ravies de femmes sans grâce alternent avec les allures complaisantes ou brutales des figures masculines. Dans ses compositions, toutes reprises en plusieurs variantes, Hodler pousse au paroxysme le dessin ornemental, qui fait de lui l'un des promoteurs du Jugendstil. Seuls l'Amour (1908, coll. part.) et le Regard dans l'infini (1915, musée de Bâle), avec l'accord apaisé de ses 5 figures bleues, échappent aux excès

gesticulatoires. Dans le Départ des étudiants d'Iéna (1907-1908, université d'Iéna), Hodler déroule l'événement de 1813 en deux registres superposés à la manière des compositions médiévales ; la stature percutante des silhouettes et le rythme insufflé à la composition en font une oeuvre maîtresse de la peinture monumentale au XXe siècle.

Parmi les innombrables portraits, têtes d'hommes campées de face comme des rocs, têtes de femmes légèrement ployées (l'Italienne, 1910, musée de Bâle), 50 Autoportraits jalonnent l'oeuvre de Hodler.

Deux cycles d'oeuvres consacrées au thème de la mort attestent la résurgence du réalisme foncier de Hodler : le premier représente en 1909 la mère de son fils (A. Dupin morte, musée de Soleure) ; le second, en 1914-1915, la mère de sa fille (V. Godé à l'agonie, musée de Bâle). L'implacable acuité de la touche et l'âcre résonance chromatique traduisent cet affrontement à la fois lucide et bouleversé de la mort.

Le paysage permet à Hodler de développer le mieux son puissant tempérament, tout en assouvissant son besoin d'harmonie. Arbres et cours d'eau, mais surtout montagnes et lacs lui fournissent ses motifs préférés, inlassablement repris et transformés. Un sens classique de l'équilibre préside au cadrage et à l'orchestration des formes dans ses lacs en vue horizontale, qui reflètent les chaînes de montagnes couronnées de nuages (Lac de Silvaplana, 1907, Zurich, Kunsthaus). Une vitalité élémentaire se dégage de la structure massive, largement brossée, de ses montagnes, affrontées dans une conquête progressive des sommets (le Breithorn, 1911, musée de Lucerne). Dans quelques paysages, l'intensité expressive de la couleur rejoint l'ampleur de la ligne : ces visions cosmiques placent Hodler paysagiste au niveau de Van Gogh et de Cézanne (Montée des brouillards à Caux, 1917, Zurich, Kunsthaus).

Par sa vision dépouillée et affranchie de tout rendu illusionniste de l'espace, il campa avec autorité un nouvel ordre formel ; quoique très isolé, Hodler a ainsi stimulé la génération

des expressionnistes allemands et autrichiens et compte parmi les précurseurs du XXe s. par sa contribution à l'éclosion du « style 1900 », mais davantage encore par l'apport d'une dimension qui lui est propre : la monumentalité. Les musées de Bâle, de Genève, de Zurich et de Berne conservent des ensembles particulièrement importants d'oeuvres de Hodler.

HOEFNAGEL Georg (dit aussi Joris),

peintre et graveur flamand

(Anvers 1542 - Vienne 1600).

Étant, comme son père, marchand de pierres précieuses, il commença à peindre à l'aquarelle pendant ses voyages d'affaires en Espagne (1563-1567) et en France (1561). Après le sac d'Anvers par les soldats espagnols en 1576, il partit avec son ami le géographe Ortelius à la découverte des pays étrangers et visita l'Italie, l'Angleterre, l'Allemagne, où il rencontra Hans Fugger qui le recommanda au duc Albert V de Bavière, et l'Autriche. Il collabora, pour le compte de l'éditeur Georges Bruin, à plusieurs volumes du *Civitates orbis terrarum*. De 1582

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

376

à 1590, il a enluminé pour Ferdinand, archiduc du Tyrol, le *Missel* romain conservé à la B. N. de Vienne, dont il orna les 650 pages de fleurs, de fruits et d'insectes, de sorte que l'ouvrage semble plutôt un recueil scientifique. C'est en 1590 qu'il entra au service de l'empereur Rodolphe II. Entre 1591 et 1594, il décora un volume calligraphique de Georg Bocskay destiné à ce prince (Vienne, K. M.). L'*Album d'insectes* de la Bibl. royale de Bruxelles fut aussi exécuté à Prague pour l'empereur Rodolphe II à la fin du XVIe siècle. Sur chacune des 100 pages du recueil, Hoefnagel a représenté, sur fond blanc à l'aquarelle, 5 insectes différents disposés avec une rigoureuse symétrie. Son métier est celui d'un miniaturiste qui rend avec infiniment de précision les moindres détails, fruit de son observation, et qui soigne avec raffinement les bordures de ses pages, décorées d'allégories de grotesques et de fantasmagories. Sa composition est touffue, mais un rythme élégant l'anime et fait voisiner avec bonheur le naturalisme et l'abstraction décorative. Deux miniatures qui forment un diptyque (musée de Lille) portent un monogramme et la date de 1591 (*Allégories sur la brièveté de la vie*). Hoe-

fnagel prolonge dans son oeuvre la tradition des miniaturistes flamands mais il la renouvelle par le réalisme de son observation animalière et certaines mises en page décoratives ornées de motifs Renaissance, ainsi que par son sens du paysage topographique.

HOERLE Heinrich, peintre allemand

(Cologne 1895 - id. 1936).

Heinrich Hoerle est avec Franz-Wilhelm Seiwert le principal animateur du groupe des artistes progressistes de Cologne. Ses débuts sont expressionnistes. Il participe ensuite à l'activité du Dadaïsme dans la ville de Cologne aux côtés de Theodor Baargeld et collabore à la revue Der Ventilator. Dès 1919, il rencontre Seiwert. Il participe ensuite au groupe d'obédience dadaïste Stupid, comme le montre le portefeuille de gravures qu'il publie en 1920 sur le thème des invalides de guerre. C'est dans cette veine qu'il a l'occasion de collaborer avec la revue Die Aktion de Franz Pfemfert, dans laquelle il publie des gravures sur bois. À partir de 1922, il est fortement marqué par l'art de Giorgio De Chirico et la peinture métaphysique. Ses tableaux, tels que Masques (1924, Cologne, Museum Ludwig), montrent l'influence de cet artiste, ainsi que celle de Juan Gris et du purisme. Par la suite, Heinrich Hoerle s'intéresse à des compositions représentant des personnages hiératiques, toujours présentés de face ou de profil et qui peuvent évoquer l'art byzantin : ses thèmes sont à connotation politique et revendicatrice, comme le tableau Arbeiter (1931) ou encore la peinture Drei Invaliden, intitulée également Maschinenmänner (« Hommes-machines ») [1930, coll. part., Cologne], qui montre, dans un style influencé à la fois par Giorgio De Chirico et Fernand Léger, des invalides de guerre réduits à l'état de machine, qui rappellent à la fois l'art de George Grosz et celui d'Otto Dix.

À partir de 1929, Heinrich Hoerle collabore à la revue a bis z, que dirige Seiwert et dont il

compose notamment le no 1. Heinrich Hoerle conjugue la peinture métaphysique et les formes du purisme au profit d'un engagement politico-social très appuyé.

HOET Gérard (dit le Vieux),

peintre néerlandais

(Zalt-Bommel 1648 - La Haye 1733).

Fils du peintre verrier Moses, il est tout d'abord

élève de son père, puis celui de Warner Van Rijsen, un imitateur de Poelenburgh. En 1672, il est à La Haye, puis voyage en France. En 1674, il est fixé à Utrecht, où il fonde en 1696 une académie de dessin. En 1714, il s'installe à La Haye, où il demeure jusqu'à sa mort. Il peignit surtout des scènes d'histoire et de genre dans un style classicisant et académique, dérivé à la fois de Poelenburgh et de Lairese : Mariage d'Alexandre et Hommage à Alexandre (Rijksmuseum), Générosité de Scipion (musée d'Utrecht), Adoration du Veau d'or (musée de Pau), Mort de Didon et Alceste et Admète (Copenhague, S. M. f. K.). Il est également connu comme portraitiste (Portrait d'homme, Munich, château de Schleissheim). En tant que paysagiste, il fut influencé par Le Lorrain et G. de Lairese et peupla ses paysages arcadiens d'agréables figures nues : (Apollon et Daphné, Pan et Syrinx, Dulwich Picture Gallery). Un tableau original et assez osé, l'Atelier de l'artiste (coll. part.), sans doute de la fin de la carrière de l'artiste, est très XVIIIe siècle d'esprit. Il est possible qu'un autre artiste de ce nom ait existé qui date de 1660 un dessin très achevé du cabinet des Dessins du Louvre.

HOFFER Karl, peintre et graveur allemand

(Karlsruhe 1878 - Berlin 1955).

Élève de Hans Thoma à l'Académie de sa ville natale (1896-1901), il séjourne à Rome de 1903 à 1908, puis à Paris de 1908 à 1913 et, entre-temps, voyage en Inde. Membre de la N. K. M., il prit part à sa première exposition en 1909. Ses débuts se placent sous l'influence conjuguée du symbolisme monumental de von Marées et de Cézanne (Daniel dans la fosse aux lions, 1910, musée de Mannheim ; Sur la grève, 1914, musée de Karlsruhe). Pendant la Première Guerre mondiale, il fut interné en France jusqu'en 1917. Il se fixa en 1918 à Berlin, où il fut professeur à l'Académie jusqu'en 1933, puis à l'École des beaux-arts de 1945 à sa mort. Le style de Hofer prit sa forme définitive dans le milieu culturel berlinois de l'après-guerre. Surtout peintre de personnages, il représente souvent des gens du cirque et des masques (Mascarade, 1922, Cologne, W. R. M.), des couples et des femmes (les Amies, 1923-1924, Hambourg, Kunsthalle). Son dessin sévère et synthétique, détachant les figures sur un fond sobrement animé, sa retenue expressive, un certain érotisme latent aussi (dans les couples féminins en particulier) situent l'artiste entre les stylisations géométriques de Schlemmer et les tendances expressionnistes des années vingt (Beckmann). Sa première exposition importante eut lieu en 1924 chez Alfred Flechtheim, et, en 1928, la

Sécession berlinoise célébra son 50^e anniversaire. En 1930-1931, il fut un moment tenté par l'abstraction, puis, au cours des années trente, il

exécuta une série de scènes baignant dans une ambiance lourde et dramatique (Homme dans les ruines. Autoportrait, 1937, Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Neue Galerie ; les Chômeurs, 1932), qu'il continuera à produire après guerre (la Danse de la mort, 1946, musées de Berlin). Son oeuvre gravé comprend 17 bois, 68 eaux-fortes et 190 lithos. Hofer, qui a écrit deux livres (Erinnerungen eines Malers, Berlin, 1953 ; Aus Leben und Kunst, Berlin, 1952), est représenté dans la plupart des grands musées allemands, ainsi qu'à Winterthur (musées et coll. Oskar Reinhart) et au musée de Grenoble. En 1978, une exposition rétrospective lui est consacrée par la Kunsthalle de Berlin.

HOFMANN Hans, peintre et théoricien

américain d'origine allemande

(Weissenburg 1880 - New York 1966).

Sa carrière européenne fut longue et variée. Hofmann étudia de 1898 à 1900 avec Willie Schwartz, qui lui fit connaître l'impressionnisme. De 1903 à 1914, il séjourna à Paris, où il connut Matisse, noua de profonds liens d'amitié avec Delaunay et fréquenta Picasso et Braque. Ses premières oeuvres attestent ces différentes influences. Malheureusement, ses toiles fauves et cubistes ont disparu. Il reste cependant un Autoportrait de 1902 (coll. part.), peint dans un style néo-impressionniste brillant. Hofmann exposa en 1909 à la Neue Sezession de Berlin et tint l'année suivante sa première exposition personnelle chez Paul Cassirer. Dès 1915, il fonda à Munich une école qui obtint rapidement une renommée internationale (Carl Holty, Louise Nevelson, Alfred Jensen, Ludwig Sander furent parmi ses étudiants). Il arriva aux États-Unis en 1930, apportant une connaissance approfondie de la peinture moderne française et allemande. Il ouvrit en 1933 la Hofmann School à New York et en 1935 une Summer School à Provincetown (Mass.). Il fut le seul professeur à exercer une grande influence sur la génération de l'expressionnisme abstrait. Ce fut surtout à la Summer School, où de nombreux jeunes peintres vinrent étudier sous sa direction, qu'il formula ses théories sur la peinture et en particulier sur la couleur. Il condamna la notion d'art imitation de la réalité et insista sur la construction abstraite par opposition de couleurs. Il professait que « chaque mouvement dans l'espace libère un mouvement contraire »,

loi qui trouvait sa source chez Matisse et Mondrian. Cette loi, familièrement appelée le « push and pull » (contraste des couleurs qui avancent ou reculent dans un espace abstrait), devint le principe par excellence de la jeune peinture abstraite. Hofmann prônait une peinture dense et le dynamisme des tracés (Germania, 1951, Baltimore, W. A. G., The Vanguished, 1959, Berkeley, University Art Museum). Ces éléments, dont témoigne abondamment son oeuvre, caractérisent au premier chef l'expressionnisme abstrait (Fantaisy in Blue, 1954, New York, Whitney Museum). L'oeuvre de Hofmann est représentée dans la plupart des musées des États-Unis, notamment à New York (M. o. M. A., Metropolitan Museum, Whitney Museum, Guggenheim Museum)

downloadModeText.vue.download 378 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

377

et surtout à Berkeley (Californie), où un étage entier du musée est consacré à l'important don (45 toiles) de l'artiste en 1964.

HOGARTH William, peintre britannique

(Londres 1697 - id. 1764).

D'abord élève d'Ellis Gamble, graveur d'armoiries sur argent, il apprit ainsi l'art de disposer une décoration riche et compliquée à l'intérieur d'une surface réduite. De 1718 à 1720, il acheva sa formation de graveur à son compte.

En 1720, il exécuta surtout des écriteaux et des enseignes de boutiques, à caractère populaire, pour gagner sa vie. C'est en 1721 qu'il grava les Méfaits de la loterie après l'affaire financière des « Mers du Sud ». À la même époque, il commença à caricaturer les événements de la vie du théâtre et, en 1724, publia sa gravure Mascarades et opéras, dirigée contre la frivolité des moeurs théâtrales de l'époque. En 1728, il exécuta une peinture d'une scène de l'Opéra du gueux de John Gay (plusieurs versions : Londres, Tate Gal., New Haven, Yale Center for British Art et coll. part.), qui venait d'être jouée cette année-là, pour la première fois, à Lincoln Inn Fields ; il y représente non seulement les acteurs, mais également quelques spectateurs aristocrates. À partir de 1720, Hogarth illustra également des ouvrages, parmi lesquels le Paradis perdu (1724) et Hudibras de Butler (1727).

Il commença à se faire vraiment connaître

comme peintre et comme graveur en 1729, année où il épousa la fille du célèbre peintre sir James Thornhill. Il peignit alors un grand Portrait de Henry VIII et d'Anne Boleyn (disparu) pour les jardins de Vauxhall, son premier essai d'une grande peinture historique. Entre 1729 et 1733, il gagnait facilement sa vie comme portraitiste et travaillait surtout pour une clientèle aristocratique. C'est à cette même époque qu'il joua un rôle dans l'introduction en Angleterre des conversation pieces : le Mariage de Stephen Beckingham et de Mary Cox (1729, Metropolitan Museum), la Famille Wollaston (1730, Leicester, Art Gal.), la Famille Fontaine (Philadelphie, Museum of Art), la Pêche (Londres, Dulwich College), Réception à Wanstead House (1730, Philadelphie, Museum of Art), la Représentation de l'empereur indien (1731, coll. part.) illustrent bien ce genre.

C'est au début des années trente que Hogarth exécuta ses deux premiers cycles satiriques : la Carrière d'une prostituée (Harlot's Progress, en 6 épisodes, 1732, peintures originales auj. détruites) et la Carrière d'un roué (Rake's Progress, en 8 épisodes, 1735, originaux à Londres, Soane Museum). Ces 2 séries, qui apportent quelque chose de tout à fait nouveau à l'art anglais, constituent un genre inédit, indépendant des modèles hollandais ou français. Elles correspondaient, selon Hogarth, à des « sujets modernes et moraux » tirés de la vie quotidienne de la première moitié du XVIIIe s. telle qu'il la voyait. Hogarth montre des individus, non des types, et la société qui les entoure. Ces séries pouvaient atteindre un public très large grâce à la gravure, et le succès financier des « carrières » l'amena à pratiquer le genre historique à une grande échelle. C'est ainsi qu'il

donna le Bon Samaritain et la Piscine de Bethesda pour Saint Bartholomew's Hospital, qui s'inspirent, pour leur composition, de Raphaël et de Rembrandt, mais dont la facture se rattache bien au style rococo. Après avoir peint une nouvelle série (Une journée à Londres, en 4 épisodes, 1737, coll. part.), Hogarth exécuta le grand portrait du Capitaine Coram (1740, Londres, Foundling Hospital), qui marque un nouveau tournant dans l'art du portrait en Angleterre. Il ne s'agit pas du portrait officiel d'un roi ou d'un gentilhomme, mais de celui d'un bourgeois arrivé, avec tous les attributs de sa prospérité.

Parmi les nombreux autres portraits peints par Hogarth au cours de sa carrière, on peut citer les Enfants Graham (1742, Londres, Tate Gal.), Mary Edwards (1742, New York, Frick Coll.), Benjamin Hoadly (1743, Londres, Tate

Gal.), Mrs. Salter (1744, id.), l'Autoportrait au chien (1745, id.), les Domestiques du peintre (id.), Garrick et sa femme (1757, Windsor Castle).

En 1745, Hogarth acheva une autre série, qui est consacrée aux classes élevées de la société : le Mariage à la mode (originaux en 6 épisodes à Londres, N. G.). L'année suivante, ce fut la Marche sur Finchley (1746, Londres, Foundling Hospital) et Garrick dans le rôle de Richard III (Liverpool, Walker Art Gal.), représentant le célèbre acteur sur scène. En 1748, il peint À la porte de Calais (Londres, Tate Gal.) et produit les séries gravées du Travail et de la paresse, la plus didactique et la plus moralisatrice de toutes ses oeuvres. En 1753, il publie un traité théorique, *The Analysis of Beauty* (Analyse de la beauté), où il considère la « ligne serpentine » comme élément primordial du beau. En 1754, il peint sa série sur les Élections (4 épisodes, Londres, Soane Museum), gravée par la suite, et, en 1756, exécuta un grand retable pour Saint Mary Redcliffe à Bristol (triptyque : l'Ascension, les Trois Maries au sépulcre, la Fermeture du sépulcre, en dépôt à Bristol, City Art Gal.). Sa dernière tentative dans le genre historique fut Sigismonde (1760, Londres, Tate Gal.), généralement considérée à l'époque comme un échec. Hogarth fut un personnage fort complexe. On ne doit pas oublier que, tout en ridiculisant les diverses formes du snobisme en matière d'art et en s'attaquant aux soi-disant « connaisseurs », il peignait en même temps des sujets historiques tout à fait conventionnels à une grande échelle et qu'il eut toujours l'ambition de « briller » comme peintre d'histoire. Pleinement conscient d'être anglais, il estimait que les peintres anglais avaient tout lieu d'être fiers de leur pays et qu'ils devaient éviter de singer les moeurs et les coutumes italiennes ; il signa ainsi un portrait d'homme (peint en 1741) : « Hogarth Anglus Pinxit ». Très « anglais » en effet, Hogarth fut également fort proche de la tournure d'esprit et de la mentalité de son temps. Ses cycles s'apparentent étroitement aux romans de Fielding et, comme eux, combinent réalisme et intuition avec satire et moralité. La gravure jouissant d'une large diffusion, ses récits moraux atteignaient un vaste public, aristocratie, hautes classes et classes moyennes, et étaient de très

loin supérieurs aux gravures populaires qui les avaient précédés dans le même genre. Il brisa la conception traditionnelle du portrait en Angleterre en choisissant un sujet original en rapport avec la vie contemporaine. Ce fut en réalité un peintre littéraire : on peut « lire » ses peintures, et cette qualité le fit mettre par Hazlitt au rang

des écrivains comiques. Par la forme, Hogarth appartient à la période rococo. Par sa touche, délicate et spontanée, il égale ses contemporains français. Certains tableaux esquissés permettent de juger l'extraordinaire liberté de sa facture : ainsi la fameuse et charmante Marchande de crevettes (Londres, N. G.), Chez le tailleur (Londres, Tate Gal.), le Bal (1745, Camberwell, South London Art Gal.). Même dans sa peinture « sérieuse », son style ressemble à celui des plus brillants Vénitiens par sa fraîcheur et sa « bravura ». Enfin, l'actualité et le réalisme de son oeuvre gravé constituent sa contribution la plus fondamentale à l'art anglais et européen.

HOLBEIN (les), peintres et graveurs

allemands.

Hans, dit l'Ancien (Augsbourg v. 1460/1465 - Issenheim 1524). Il était le fils d'un tanneur établi à Augsbourg depuis 1448. L'analyse stylistique de son oeuvre laisse supposer que sa formation se fit soit dans sa ville natale, soit à Ulm, formation complétée par un voyage aux Pays-Bas entre 1490 et 1493. Hans l'Ancien connaissait les travaux de l'école du Rhin supérieur et les gravures de Schongauer, auprès de qui il a peut-être travaillé, et il subit l'influence directe de Rogier Van der Weyden : de cette époque (1493), la cathédrale d'Augsbourg conserve 4 peintures d'autel représentant des Scènes de la vie de la Vierge. Une tradition rapporte que l'artiste épousa en 1493 la soeur de Hans Burgkmair l'Ancien. Il semble avoir eu une vie difficile, car il fut, à plusieurs reprises, assigné en justice pour des raisons financières, notamment par son frère cadet, Sigmund, qui fut son assistant jusqu'en v. 1503. Il travaillait alors pour les dominicains de Francfort ainsi que pour l'abbaye de Kaisheim, près de Donauwerth (Scènes de la vie du Christ et de la Vierge, Munich, Alte Pin.). En 1503-1504, il exécute des Scènes de la vie de saint Paul (musée d'Augsbourg), qui contiennent son portrait et ceux de ses fils Hans et Ambrosius. Dès lors, de nombreuses commandes l'attirèrent fréquemment hors d'Augsbourg, qu'il quitta définitivement v. 1514-1515 pour Issenheim, en Alsace.

Un grand nombre de ses oeuvres furent longtemps attribuées à son fils Hans, telle la Cène du musée de Bâle, et ce n'est guère qu'à partir de 1920 que la critique lui a rendu la place qu'il méritait. Influencé par les Pays-Bas, il synthétisa les expériences successives de Rogier Van der Weyden, de Hieronymus Bosch

et de Gérard David dans un langage original fondé sur la couleur et le problème de la bidimensionnalité de l'espace.

La composition est axée sur le personnage central, ce qui, malgré la présence fréquente de portraits réalistes, accentue le caractère hié-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

378

tique de ses oeuvres. De nombreux dessins de lui, à la pointe d'argent, se trouvent dans les collections graphiques de Bâle, Berlin, Bamberg, Copenhague et Chantilly.

Ambrosius (Augsbourg v. 1494 - Bâle ? v. 1519). Fils aîné de Hans Holbein l'Ancien, sa vie et son activité sont peu connues. Son père, dont il se rapproche stylistiquement, surtout dans l'art du portrait, lui donna vraisemblablement sa première formation. Vers l'âge de vingt ans, il quitte Augsbourg et s'établit à Bâle avec son frère cadet, Hans le Jeune. Sans doute travaillèrent-ils ensemble à des commandes importantes. Mais la renommée de Hans éclipsa celle de son aîné et il est très difficile de déterminer la part de l'un et de l'autre dans les oeuvres communes. C'est seulement en 1517 qu'Ambrosius, entrant dans la gilde « Zum Himmel » de Bâle, devient indépendant et que certaines oeuvres peuvent lui être assignées avec certitude : un alphabet orné, gravé sur bois, et des illustrations de style renaissant de l'Utopie de Thomas More. Les quelques peintures attestées par l'inventaire de Amerbach (1586) sont pour la plupart au musée de Bâle : Portrait de Hans Herbst (1516), le Christ et Dieu le Père entourés d'anges, oeuvres conçues dans deux dimensions, sans spatialité mais d'un dessin délicat, vivant, aux tonalités profondes et chaudes. Aucune oeuvre de l'artiste n'est datée après 1518.

Hans, dit le Jeune (Augsbourg 1497/1498 - Londres 1543). Fils de Hans l'Ancien, il est le plus important membre de la famille des Holbein.

FORMATION. Sa première formation lui fut donnée par son père, et peut-être par Hans Burgkmair, avec qui il serait entré très tôt en contact. Vers 1515, il gagne Bâle en compagnie de son frère Ambrosius et y exécute sa première oeuvre connue : un dessus de table composé de scènes de genre encore imprégnées de

traditions médiévales (Zurich, Schweizerisches Landesmuseum). Il est probable qu'il travaille dans l'atelier de Hans Herbst, mais la précocité de son talent favorise son indépendance et l'introduit dans les cercles humanistes. En 1516, il illustre un exemplaire de l'Encomium Morae (Bâle, éd. 1515) d'Érasme, dont il devient l'ami. On y trouve déjà l'expression d'un esprit plus libre, détaché et ironique.

BÂLE (1516-1526). Il entre en relation en 1516 avec la haute bourgeoisie commerçante, dont il exécute les commandes : portraits du bourgmestre Jakob Meyer et de sa femme, Dorothee Kannengiesser (1516, musée de Bâle). En 1517, il participe avec son père à la décoration de la façade de la maison Hertenstein à Lucerne. Cette façade, détruite en 1824, était conçue dans le style de la Renaissance italienne. Il est intéressant de noter la parenté incontestable entre la Lamentation sur la mort du Christ (1519, connue par une copie) et la Vierge aux rochers de Léonard (Louvre) ou la Madone de la victoire de Mantegna (id.), pa-

renté qui confirmerait la thèse d'un voyage de Hans le Jeune en Italie.

Membre en 1519 de la gilde « Zum Himmel » de Bâle, il reprend vraisemblablement l'atelier de son frère décédé et épouse Elisabeth Schmid. Alors commence une période d'intense production jusqu'à son départ pour l'Angleterre en 1526, période où se situent pratiquement toutes les œuvres religieuses qui nous ont été conservées ainsi qu'un nombre appréciable de décorations murales (maisons d'aristocrates bâlois, salle du Conseil de l'hôtel de ville), hélas toutes perdues, mais qui, par leur ampleur, témoignent du renom dont jouissait le jeune Holbein. Des premières œuvres, sorties dès 1519-1520 de son atelier, il faut notamment retenir 5 scènes de la Passion, dont seules la Cène et la Flagellation sont entièrement de sa main (musée de Bâle). Son art s'y partage entre le puissant expressionnisme allemand hérité du Gothique tardif par l'intermédiaire de Grünewald, dont l'influence est remarquable dans l'extraordinaire Christ mort (1521, id.), et l'« objectivité » des artistes de la haute Renaissance italienne avec son mélange de profane et de sacré ; sa Madone (Retable Gerster, 1522, musée de Soleure), où les personnages de conception germanique sont intégrés dans une composition Renaissance, en est un frappant exemple. De cette époque (1524 ?) datent des Scènes de la Passion (musée de Bâle) et les gracieuses figures de Vénus et de Lais (1526, id.). La Vierge avec la famille du bourgmestre Meyer (1526, Darmstadt, coll. du prince

de Hesse) est une oeuvre maîtresse de cette période, peinte pour l'autel de la chapelle du château Meyer, près de Bâle. Holbein y ajoutera, à son retour d'Angleterre, le portrait posthume de Mme Meyer. De 1526 datent également les Volets d'orgue de la cathédrale de Bâle (musée de Bâle), portant les figures monumentales de la Vierge et de trois saints, exécutées en grisaille. L'influence de Léonard de Vinci y est sensible, en particulier dans le traitement des chairs. Holbein avait fait en 1524 un voyage en France, où il put voir des oeuvres tardives du maître florentin. Durant ces années, il grava sa célèbre Danse des morts, dont 3 planches furent tirées en 1527 (Berlin, cabinet des Estampes) et dont la première édition, qui comportait 41 gravures, fut imprimée à Lyon en 1538 par les frères Trechsel. De cette période datent quelques portraits : Portrait de femme (1517 ?, Mauritshuis), Bonifacius Amerbach (1519, musée de Bâle), Érasme (1523, Longford Castle, coll. Radnor, en dépôt à la N. G. de Londres ; id., Louvre ; id., musée de Bâle).

LONDRES (1526-1528). En 1526, sans doute sur les conseils d'Érasme, qui le recommande à Thomas More, Hans fuit la Réforme et s'exile pour deux ans à Londres, où sa renommée de portraitiste s'étend rapidement (Sir Thomas More, 1527, New York, Frick Coll. ; Sir Henry Guilford, 1527, Windsor Castle ; William Warham, 1527, Louvre ; Nicolas Kratzer, 1528, id. ; Thomas et John Godsalve, 1528, Dresde, Gg ; Portrait de femme à l'écureuil et à l'étourneau, Londres, N. G.).

BÂLE (1528-1531). Après son retour à Bâle, son activité se limite au portrait et à

la décoration de façades. En 1529, un décret du Conseil de la ville interdit toute peinture religieuse. Holbein regagne l'Angleterre en 1532. Dans l'intervalle, il entreprend probablement un voyage en Italie du Nord et exécute la décoration de la maison « Zum Kaiserstuhl » (seules nous restent les esquisses préparatoires au musée de Bâle) ainsi qu'un important tableau, la Famille de l'artiste (1528-1529, musée de Bâle). Holbein domine désormais son art ; dans cette oeuvre, où le réalisme se teinte de chaleur humaine et montre à quel degré l'exemple flamand a été assimilé, l'émotion intime se sublime en quelque sorte dans le classicisme tranquille de la composition, et le sujet domestique acquiert la puissance du symbole. Vers 1530, Hans achève la décoration de la salle du Conseil, dont le musée de Bâle possède quelques fragments, et exécute de nombreuses gravures sur bois, notamment les 94 Icones historiarum Veteris Testamenti,

publiées à Lyon en 1538 par les Trechsel. À ces oeuvres, il faut ajouter une dizaine de dessins de vitraux, seul art religieux autorisé, dont le thème est la Passion (musée de Bâle).

LONDRES (1532-1543). Lorsque Holbein regagne Londres en 1532, Thomas More a perdu la faveur du roi ; aussi le peintre trouve-t-il des protecteurs auprès des représentants londoniens de la ligue hanséatique, pour lesquels il réalise un nombre considérable de portraits. Ceux de Georg Gisze (1532, Berlin), de Dirk Tybis (1533, Vienne, K. M.), de Derich Born (1533, Windsor Castle) et du Jeune Marchand (1541, Vienne, K. M.) figurent parmi les plus fameux. Ses protecteurs lui font également la commande d'oeuvres décoratives, telles qu'un Arc de triomphe à l'occasion du couronnement d'Anne Boleyn (seul le dessin préparatoire de 1533 est conservé au cabinet des Estampes de Berlin) ou que le Triomphe de la Richesse et le Triomphe de la Pauvreté (1533, dessin et gravure au Louvre). Dès 1533, une part majeure de son activité est vouée aux commandes de Henry VIII, au service de qui il entre en 1536, vraisemblablement par l'entremise de Cromwell, dont il a fait en 1534 le portrait, aujourd'hui disparu. Son activité sera dès lors très diverse, car, outre des oeuvres décoratives et une douzaine de miniatures, dont Lucas Horenbout lui a enseigné la technique, il réalisera de nombreuses études pour des pièces de joaillerie et une série très importante de portraits, dont Robert Cheseman (1533, Mauritshuis), les Ambassadeurs (1533, Londres, N. G.), Charles de Solier, sire de Morette (1534-1535, Dresde, Gg), Richard Southwell (1536, Offices), Christine de Danemark (1538, exécuté en Flandres, Londres, N. G.), Anne de Clèves (1539, Louvre), Édouard, prince de Galles (1539, Washington, N. G.), Thomas Howard, duc de Norfolk (1539-1540, Windsor Castle), Henry VIII (1540, Rome, G. N., Gal. Barberini), John Chambers (1542, Londres, N. G.). De nombreux tableaux ne sont connus que par les dessins préparatoires qu'abritent les collections royales du château de Windsor. La surface s'organise maintenant avec une incomparable maîtrise et, si la composition des portraits en buste s'inspire de types tels que la Joconde, on peut néanmoins

downloadModeText.vue.download 380 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

379

y déceler une parenté avec Gossaert ou Metsys, voire avec le maniérisme, qu'il vienne de Moretto da Brescia ou de peintres italiens au

service de Henry VIII et que l'on retrouve dans le décor et la solennité hiératique des portraits en pied, grandeur nature. En 1538, envoyé en mission en Bourgogne, il fait un détour par Lyon et Bâle, où le Conseil de la ville lui offre les conditions de travail les plus avantageuses, mais où il ne se réinstalle pas, puisque nous le retrouvons en 1541 à Londres. Sa dernière oeuvre connue (1543) est le dessin d'une pendule destinée à Henry VIII.

Du fait de la perte de la plupart de ses oeuvres monumentales, Hans le Jeune apparaît d'abord comme l'un des plus grands portraitistes de tous les temps. De Grünewald à Léonard, de Metsys aux peintres anglais contemporains, il est ouvert à toutes les influences et sait les intégrer en un langage original qui se présente comme une synthèse internationale unique de la peinture du début du XVI^e siècle. Son art se fonde sur la solution de deux problèmes, qui furent déjà ceux de son père : le dessin, porteur de l'exactitude expressive, et la composition, bâtie sur une étude extrêmement attentive de la perspective, dans laquelle les structures de l'espace varient constamment pour parvenir dans les derniers portraits à une sorte d'équilibre entre le réalisme et l'abstraction, entre la tradition gothique et la Renaissance humaniste. En effet, au contact d'Érasme et de More, Holbein imprègne son art des idées humanistes formulées dans le doute rationaliste qui baigne ses peintures religieuses et dans la recherche inquiète et constante d'une signification profonde de l'être, derrière l'apparence du portrait. S'il domine de la hauteur de sa personnalité la première moitié du XVI^e s. en Allemagne, en Suisse et en Angleterre, l'arrivée à la cour de Henry VIII, en 1540, de nombreux artistes flamands étouffera son influence sur les générations postérieures. En 1543, la grande peste qui ravage Londres terrasse Holbein en pleine force et en pleine gloire.

HOLLAR Wenzel, dessinateur, graveur

et miniaturiste tchèque

(Prague 1607 - Londres 1677).

On lui doit de nombreuses estampes, des illustrations gravées et des dessins (paysages, villes, portraits, scènes de genre, natures mortes, cartes géographiques, études minutieuses de coquillages et de costumes), soit pas moins de 2 700 eaux-fortes et 400 dessins. Ses premières oeuvres connues sont des copies de gravures de Dürer et des notations de Prague. En 1627, Hollar quitte sa ville natale. Il travaille d'abord à Francfort-sur-le-Main, dans l'atelier de M. Me-

rian. En 1628, il est à Strasbourg, où il grave, pour le compte de l'éditeur Jacob Van den Heyden, des vues de la ville et de ses environs, ainsi que des Petites Vues représentant Prague. En 1629, il a son propre atelier à Strasbourg mais continue à travailler pour Merian. De 1632 à 1636, Hollar séjourne à Cologne, où il exécute, chez A. Hogenberg, 24 paysages à l'eau-forte. Un séjour aux Pays-Bas, en 1634, lui fait découvrir les gravures de Rembrandt et la mer, nouvelle source d'inspiration (le Zuiderzee, le Port

d'Amsterdam). En 1636, Hollar entre au service de Thomas Howard, comte d'Arundel, qu'il suit dans un voyage à travers l'Europe. L'année suivante, il s'établit à Londres, où il exécute la suite des Quatre Saisons (1641, 1643), celle du Theatrum mulierum (1642-1644), études de costumes de divers pays, et des vues générales des villes d'Europe (Bruxelles, Passau, Prague), dont la composition révèle l'influence des paysagistes hollandais. En 1644, la guerre civile l'oblige à se réfugier à Anvers. Il y affine sa technique de l'eau-forte, combinant la gravure directe au procédé des morsures successives, grave des illustrations documentaires pour les collections d'histoire naturelle du comte d'Arundel, ainsi qu'un cycle de Navires marchands néerlandais (1647). Revenu en Angleterre en 1652, Hollar y réalisera de remarquables illustrations pour les traductions de Virgile, de l'Iliade d'Homère et des Fables d'Ésope, ainsi que pour le Monasticon anglicanum de Dudgale, série de vues des monuments d'Angleterre (1672). Imprégnée d'une sensibilité maniériste, son oeuvre clôt la tradition d'objectivisme scientifique de la Renaissance. Une collection de ses gravures et dessins, acquise en 1863, se trouve au musée de Prague. Hollar est l'aquafortiste « allemand » le plus important de son temps et appartient, aux côtés de Callot et de Rembrandt, aux plus grands de son siècle.

HOLZER Jenny, artiste américaine

(Gallipolis, Ohio, 1950).

Le médium utilisé depuis 1977 par Jenny Holzer est le langage, placé sur des supports variés (affiches, tee-shirts, plaques de métal, dérouleurs lumineux électroniques [« light-emitting diode »]). Après des études classiques d'arts plastiques à Durham (Caroline du Nord), Chicago, Athens (Ohio) et Providence (Rhode Island), Jenny Holzer commence une carrière de peintre abstrait jusqu'en 1977, date où, dans le cadre du programme d'études du Whitney Museum, elle exécute sa première série de Truismes, séquences de phrases déclamatives du type « l'humanisme est obsolète », réunis

par groupes de 14 ou 16 sur des affiches collées sur les murs de Soho. De 1979 à 1982, la série des Essais inflammatoires poursuit le même type d'intervention, avec des textes politiques, sur des papiers colorés (Documenta de Kassel, 1982). Parallèlement, les Living Series (1980-1982), commentant des activités de la vie quotidienne, marquent l'utilisation par l'artiste d'un nouveau support, les dérouleurs électroniques (lignes lumineuses de textes ou d'images), pour la première fois à New York (Time Square), au coeur de la ville, en concurrence avec les panneaux publicitaires. Les images électroniques induisent le développement d'une nouvelle série, plus proche de préoccupations personnelles, les Survival Series, qui apparaîtront également sur des pompes à essence ou des parcmètres. À partir de 1986, les signes électroniques sont placés en parallèle avec des bancs de pierres gravées, évocation de la permanence, dans les séries Under a Rock (Sous une pierre) et Laments (New York, Dia Art Foundation, 1989). Jenny Holzer a présenté des expositions à la Kunsthalle de Bâle en 1984

et au Guggenheim Museum de New York en 1989. En 1990, elle occupe le pavillon américain de la Biennale de Venise.

HOMER Winslow, peintre américain

(Boston 1836 - Prout's Neck, Maine, 1910).

Apprenti lithographe (1854-1857), puis illustrateur (jusqu'en 1875) de la revue new-yorkaise Harper's Weekly, pour laquelle il exécute des reportages dessinés pendant la guerre de Sécession, Homer n'aborde la peinture à l'huile que vers la trentaine avec des tableaux de genre inspirés par la guerre de Sécession et la vie militaire (les Prisonniers revenant du front, 1866, Metropolitan Museum) ainsi que par la campagne (la Cloche du matin, New Haven, Yale University Art Gal. ; Partie de croquet, 1866, Chicago, Art Inst.). Après un voyage à Paris (1866-1867), où ses Prisonniers furent remarqués à l'Exposition universelle, sa manière se rapproche de celle des débuts de l'impressionnisme : les sujets de plein air (scènes de la vie campagnarde, plages, scènes maritimes) sont traités par larges taches claires, cernées par un dessin nerveux (Long Branch, New Jersey, 1869, Boston, M. F. A. ; Snap the Whip !, 1872, Youngstown, Ohio, Butler Inst. of American Art). Il subit également l'influence des estampes japonaises. À partir de 1881 (en 1881-1882, il fait un long séjour en Angleterre du Nord, sur la côte, à Tynemouth), ses tableaux s'assombrissent et s'empâtent. Il est alors installé à Prout's Neck, sur la côte du Maine, d'où

il partira tous les ans pour des voyages d'été dans les Adirondacks ou le Canada, d'hiver à Nassau, à Cuba, en Floride ou aux Bermudes. Il peint la vie rude des marins, en mettant l'accent sur l'héroïsme de l'homme en lutte avec les éléments (la Corde de sauvetage, 1884, Philadelphia Mus. of Art ; la Corne de brume, 1885, Boston, M. F. A ; Herring Net, 1885, Chicago, Art Inst. ; Eight Bells (les Heures), 1885, Andover, Phillips Academy ; le Tocsin, 1886, Metropolitan Museum), la puissance de la mer (le Soleil sur la côte, 1890, Toledo, Ohio, Museum of Art ; The Gulf-Stream, 1899, Metropolitan Museum) ou son insolite poésie (Nuit d'été, 1890, musée d'Orsay) ; il décrit aussi la chasse (le Cerf, 1892, Washington, N. G.), les animaux sauvages (Doublé, 1909, id.). À la même époque, cependant, ses aquarelles (il avait exécuté les premières en 1873 et devint en Amérique un des maîtres du genre), qui évoquent ses voyages ou préparent ses compositions (Boston, M. F. A. ; Chicago, Art Inst. ; Metropolitan Museum ; New York, Cooper Union Museum et Brooklyn Museum), restent très fluides et vivement colorées. Homer pratiqua aussi l'eau-forte : Saved (1889). De son vivant déjà, Homer était considéré comme le type même de l'artiste américain ; le réalisme est l'expression spontanée de son génie, mais il est mis au service d'une haute conception de la valeur humaine. Une rétrospective a été pré-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

380

sentée (La Haye ; Washington, N. G. ; Metropolitan Museum) en 1995-1996.

HONDECOETER Melchior de, peintre

néerlandais,

(Utrecht 1636 - Amsterdam 1695).

Fils de Gysbert Gillisz, il est le peintre le plus célèbre de la famille. Neveu et élève de J. B. Weenix, il est cité de 1659 à 1663 à La Haye, et en 1668 à Amsterdam ; il peint avec une sorte de largeur somptueuse d'innombrables tableaux d'oiseaux qui lui valurent une large réputation et le surnom de « Raphaël des oiseaux ». Ses oeuvres figurent dans la plupart des musées conservant des séries hollandaises. On peut citer, parmi beaucoup d'autres tableaux, Oies et canards (Londres, N. G. ; Mauritshuis), le Dindon blanc, et les Aigles attaquant des poules (Louvre), les Paons (Hambourg, Kuns-

thalle), ainsi que des natures mortes de chasse (Pièce de gibier, Oiseaux morts, Rijksmuseum) dans le style de son oncle et de Van Aelst. Les arrière-plans de ses tableaux ont souvent une saveur très italianisante. Melchior peignit une importante suite décorative d'Oiseaux pour le château d'Adolphe Visscher à Driemond (plus de 50 toiles, dont certaines se trouvent aujourd'hui à l'Alte Pin. de Munich).

Par son goût somptueux, son mouvement et son éclat, où se devine d'ailleurs l'influence de Flamands tels que Fyt et Snyder, Melchior s'inscrit dans le courant « prérococo » qui marque, à partir de 1650, de nombreux artistes néerlandais, épris de faste et d'une grande manière décorative. Hondecoeter eut le plus grand succès en Angleterre, où ses tableaux servaient souvent à décorer des cheminées, et il fut initié dans ce pays par Francis Barlow et Jakob Bogdanny.

HONDIUS Abraham, peintre néerlandais

(Rotterdam v. 1625/1630 - Londres 1691/1695). Installé à Rotterdam jusqu'en 1659, puis à Amsterdam jusqu'en 1666, il émigra ensuite en Angleterre. On conserve de lui des tableaux datés entre 1651 et 1690. Excepté quelques peintures religieuses souvent caractérisées par un étonnant clair-obscur dérivé de Honthorst (bons exemples au musée épiscopal de Haarlem et au Rijksmuseum), la majeure partie de son oeuvre représente des sujets de chasse. À une nette inspiration flamande dérivée de Fyt et de Snyder, Hondius joint la facture agitée et la virtuosité des italianisants annonciateurs du rococo, comme les Weenix, Wouwerman, Berchem et, dans certains cas, Dujardin. Le Singe et le chat (musée de Cleveland) résume ce que la peinture de l'artiste peut comporter de férocité. Parmi les plus typiques de ses tableaux, citons la grande et alerte Chasse au sanglier et au cerf (1664, Hambourg, Kunsthal), la Chasse au cerf (1663, musée de Grenoble) ou encore les pendants du B. V. B. de Rotterdam ; de la Chasse au sanglier, le Petit Palais de Paris possède une brillante copie par Largillière ou par Oudry. Mais Hondius mérite aussi d'être connu comme l'auteur de deux vues les plus étranges de la peinture du XVIIe s., la Tamise gelée (Londres, London Museum) et Navire pris dans les glaces (Cambridge,

Fitzwilliam Museum), d'un irréalisme poétique qui évoque Caspar David Friedrich. Hondius a également exécuté en 1672 une suite de 8 eaux-fortes relatives aux sujets de chasse, mais il ne semble pas être apparenté à la dynastie de graveurs du même nom.

HONEGGER Gottfried, peintre

et sculpteur suisse

(Zurich 1917).

La carrière de Gottfried Honegger, qui s'était depuis l'âge de 20 ans surtout consacré au graphisme et à la publicité, n'a vraiment débuté qu'en 1957 avec la création de son premier « tableau-relief ». Abstrait à partir de 1950, marqué par l'art concret zurichois (Bill, Lohse, Graeser) et la peinture américaine (Rothko, Newman), Gottfried Honegger va trouver la confirmation de son travail au cours de son séjour à New York (1958-1960), où la gal. Martha Jackson organise la première exposition personnelle de ses oeuvres en 1960. Installé ensuite à Paris, il va mener de front des recherches sur la peinture et la sculpture. Ses tableaux présentent des compositions justifiées par un système, l'utilisation du relief et de la monochromie, mais la facture et l'épiderme de l'oeuvre y restent particulièrement travaillés. Les formes géométriques simples qu'il utilise (carrés, cercles) sont disposées à l'intérieur d'une trame orthogonale régulière selon un programme établi au préalable et toujours fondé sur un calcul à partir de nombres. Ses tableaux sont constitués de morceaux de carton posés à bords vifs et marouflés sur la toile, recouverts ensuite de nombreuses couches de peinture. L'artiste obtient ainsi un effet de relief sur la surface qui accroche la lumière et rend la composition changeante. Les formes en creux ou en relief y sont parfois obtenues par incisions, qu'il nomme « biseau-tages ». Honegger a voulu également faire intervenir le hasard dans la programmation de ses oeuvres et a utilisé pour cela l'ordinateur ou plus simplement un jeu de dés. Dans la sculpture, qu'il pratique aussi à partir de 1968, prédominent l'étude des volumes, composés de cubes, de sphères et de leurs multiples, et l'établissement de structures et de rapports également fondés sur des systèmes.

Depuis 1971, Gottfried Honegger a reçu de nombreuses commandes publiques en Europe (à Dijon, Grenoble, Genève, Zurich) et aux États-Unis, qui lui ont permis de réaliser des sculptures où il applique avec bonheur ses recherches à l'échelle monumentale. Il est représenté à Paris, au M. N. A. M., à Marseille (musée Cantini), au musée de Grenoble, ainsi qu'à New York (M. o. M. A.), à Buffalo (Albright-Knox Art Gal.) et au Louisiana Museum (Humlebaek, Danemark).

HONORÉ (Maître), peintre français

(documenté de 1288 à 1296).

Le nom de ce célèbre enlumineur parisien est révélé par plusieurs textes : un Décret de Gratien, signé et daté de 1288 (bibl. de Tours, ms. 588), le registre de la Taille de 1292, des comptes royaux de 1296. On sait ainsi qu'il habitait à Paris, rue Boutebrie, qu'il avait des aides et travaillait pour le roi Philippe le Bel. Son

atelier semble avoir produit un certain nombre d'ouvrages de style voisin, exécutés en collaboration, alors qu'on attribue à la main du maître lui-même certains morceaux de qualité supérieure, telles la page initiale du Décret de Gratien déjà cité, celle du Bréviaire de Philippe le Bel (Paris, B. N., lat. 1023) ou bien la décoration complète d'une Somme le Roy (Cambridge, Fitzwilliam Museum et British Library). Le style d'Honoré s'inscrit dans la tradition parisienne : le raffinement des couleurs, le goût des lignes souples, l'élégance des attitudes, le mouvement et l'équilibre des scènes rappellent les oeuvres les plus accomplies du milieu du siècle. Mais Honoré est aussi un novateur : il tente de modeler les corps et les plis par des contrastes d'éclairage et de faire sortir ses personnages de l'univers à deux dimensions. Parfois même, dans le souci de rendre plus correctement la vie, il situe la scène d'une manière précise et exprime les sentiments de ses héros (la Souffrance de Goliath blessé par David). Honoré influencera tout l'art parisien, du début du XIVe s. jusqu'à Pucelle.

HONTHORST Van, famille de peintres

néerlandais

Gerrit (Utrecht 1590 - id. 1656). Né dans une riche famille catholique, son père Gerrit (doyen de la gilde d'Utrecht en 1579) et son grand-père Herman sont tous les deux peintres. Il commence par être l'élève d'Abraham Bloemaert à Utrecht, puis arrive à Rome vers 1610, où il adhère totalement à l'esthétique nouvelle du caravagisme. De puissants protecteurs, le cardinal Scipione Borghese, le grand-duc de Toscane et surtout le marquis Gustiniani chez qui il loge, lui font obtenir d'importantes commandes pour les églises de Rome. Rentré en 1620 à Utrecht, inscrit à la gilde des peintres en 1625, il connut un succès considérable. En 1627, Rubens lui rend visite, consacrant ainsi sa renommée. Il produit alors nombre de tableaux religieux et de scènes de genre, et aurait occupé jusqu'à 24 élèves. En 1628, il est invité par Charles Ier à la cour d'Angle-

terre, où il peint plusieurs portraits et un Mercure présentant les arts libéraux à Apollon et à Diane (Hampton Court). En 1635, il réalise de vastes compositions historiques pour Christian IV, roi de Danemark. En 1637, il est inscrit à la gilde de La Haye et devient le peintre favori de la cour du prince d'Orange. Il exécute des tableaux mythologiques pour les châteaux de Rijswijk et de Honselaersdijk, et décore en 1549-1650 le célèbre Huis ten Bosch, tout en peignant aussi beaucoup de portraits. La participation de ses élèves est proportionnelle à ses nombreuses commandes.

Avec Ter Brugghen et Baburen, Honthorst est l'un des principaux introducteurs du style nouveau et de l'esthétique de Caravage à Utrecht et dans les Pays-Bas du Nord.

Il fut surnommé en Italie « Gherardo delle Notti » en raison de ses éclairages contrastés à la bougie : Christ devant le grand prêtre peint pour Vincenzo Giustiniani (v. 1617, Londres, N. G.) ; Décollation de saint Jean-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

381

Baptiste (1618, Rome, S. Maria della Scala), qui procèdent des raccourcis dramatiques et de l'expression réaliste de Caravage. L'éclairage à la bougie, simplifiant les plans et les masses du Christ enfant et saint Joseph (couvent S. Silvestre à Montecompatri et Ermitage) ou du Reniement de saint Pierre (musée de Rennes), présente des solutions analogues à celles que proposera Georges de La Tour en France. En définitive, dès son retour à Utrecht, Honthorst retint davantage la première manière, claire, de Caravage mais aussi celle de Manfredi ; son apport réside aussi dans l'introduction de la grande manière décorative italienne, qui lui est inspirée par l'étude des Carrache et qui tempère le clair-obscur et le réalisme sans outrance de son Adoration des bergers (1620, Offices). Dans ses scènes de genre, telles que la Joyeuse Compagnie (1620, Offices), les Musiciens au balcon (1622, Los Angeles, J. P. Getty Museum), vus en perspective plafonnante, le Concert (1624, Louvre), l'Entremetteuse (1625, musée d'Utrecht) ou l'Arracheur de dents (Louvre), il affectionne la disposition à mi-corps des figures, dont l'une, au premier plan, sert de repoussoir, tandis que le clair-obscur cerne beaucoup les formes, qui gardent leur vivacité colorée. L'humour pris sur le vif de ces

scènes de genre constitue aussi une différence essentielle par rapport au caravagisme. Les vastes compositions décoratives de la fin de la vie de Honthorst lui furent surtout suggérées par la leçon des Carrache, teintées toutefois de rubenisme. Cependant, il ne sut pas éviter le ton conventionnel dans l'Allégorie du roi et de la reine de Bohême (1636, Herrenhausen) ou celle du Mariage de Frédéric Hendrik avec Amalia Van Solms (1650, Oranjezaal, Huis ten Bosch). Ces grandes compositions représentent la part la plus inégale de son oeuvre, ainsi que ses portraits, pour la plupart issus de l'atelier. Parmi ses élèves, il en est un de bien connu, Sandrart, l'historien de la peinture allemande. Wilhem (Utrecht 1594 - id. 1666), son frère, élève d'Abraham Bloemaert, fut son collaborateur et assimila parfaitement sa manière. Wilhem est certainement l'auteur de nombreux portraits, situés à la fin de la carrière de son frère. Il travailla à Utrecht et à La Haye et, de 1647 à 1664, à Berlin, à la cour du grand Électeur de Brandebourg. Il demeure surtout connu comme portraitiste de l'aristocratie. Nombre de ses oeuvres furent signées G. Honthorst ou G. H. en monogramme – comme signait son frère – tel le Portrait de Guillaume II, prince d'Orange (Rijksmuseum), qui est une réplique de la version de Gerrit (Mauritshuis). Les musées d'Amsterdam, de Berlin et de Hanovre conservent de nombreux portraits princiers de Wilhem.

HOOCH ou HOOGHE ou HOOGH Pieter
de, peintre néerlandais
(Rotterdam 1629 - Amsterdam 1684 ?).

On a longtemps méconnu les oeuvres de jeunesse et oublié celles de la fin de la carrière de Pieter de Hooch pour ne s'intéresser qu'à sa période de maturité, grâce à laquelle il prend

place parmi les meilleurs intimistes hollandais après Vermeer de Delft.

PÉRIODE DE JEUNESSE. Ses oeuvres de jeunesse, en effet, sont assez éloignées de celles de sa belle période delftoise. Cet artiste qui a exalté le recueillement et le silence des scènes intimes peint, à ses débuts, le tumulte des corps de garde et des auberges, qui sont les thèmes les plus appréciés à Haarlem, où il fait alors son apprentissage. Élève de Berchem, il semble très peu marqué par le ton idyllique et pastoral de ce maître italianisant dans son Cavalier chez des paysans (Moscou, musée Pouchkine), dans le Verre vide (Rotterdam, B. V. B.) ou dans le Cabaret (Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson). Si, comme Jacob Ochtervelt, alors son condisciple, il commence par des thèmes

voisins de la bambochade, il donne déjà le rôle primordial à la lumière. Celle-ci s'accommode encore des recettes caravagesques du rayon de lumière tombant d'une fenêtre ou des éclairages artificiels du Coin du feu (Rome, G. N., Gal. Corsini), où des figures forment écran à la lumière. Dans le Lever (Ermitage), il apprécie déjà les ressources spatiales de l'espace clos d'un intérieur.

PÉRIODE DE DELFT : LA MATURITÉ. Ins-crit à la gilde de Delft en 1655, Pieter de Hooch s'était installé dans cette ville un an auparavant à l'occasion de son mariage. Carel Fabritius, principal artiste de Delft, était mort en 1654, et Vermeer, son cadet de trois ans, y faisait ses débuts. Pieter séjourne à Delft de 1654 à 1662 env. et réalise alors la plus belle partie de son oeuvre, dont la qualité se maintient jusque v. 1670. Abandonnant les premiers sujets, il se consacre désormais à la vie domestique et à la scène d'intérieur : le Cellier (Rijksmuseum), la Fileuse (Londres, Buckingham Palace), les Soins maternels (Rijksmuseum), ou de conversations galantes (la Buveuse, 1658, Louvre). Après avoir exploité une gamme de tons assez réduite, Pieter de Hooch inaugure dès lors, à Delft, une palette tout en nuances, dont la Mère (musées de Berlin) ou le Verre de vin (Londres, N. G.) donnent le meilleur exemple. Le rôle dévolu à la lumière et à l'atmosphère réduit d'autant l'anecdote des thèmes.

L'originalité de l'artiste apparaît dans la création de multiples correspondances et affinités entre la figure humaine et les objets qui l'entourent ; volumes, formes et teintes engendrent une rythmique plastique émanant de leurs subtiles relations (la Dentellière, Paris, Inst. néerlandais ; la Partie de cartes, Londres, Buckingham Palace). De Hooch est également novateur dans sa conception de l'espace : la Cour d'une maison à Delft (1658, Londres, N. G., et Mauritshuis), le Garçon apportant des grenades (Londres, Wallace Coll.) lui permettent de confronter l'espace aérien extérieur et la perspective close d'une pièce, tandis que la Dame et sa cuisinière (Ermitage) ou la Mère (musées de Berlin) s'ordonnent selon des lignes de fuite rapides, accélérant la succession des plans où les formes s'inscrivent en contre-pose.

PÉRIODE D'AMSTERDAM. On ignore pourquoi Pieter de Hooch quitta Delft pour Amsterdam, où il s'installa en 1662 et demeura

jusqu'à sa mort. Une Dame et sa servante (Ermitage), tableau dont la date a été récemment complètement reconsidérée, représente la transition entre la période de Delft et celle

d'Amsterdam, entre les scènes d'extérieur et les scènes d'intérieur. Sa dernière oeuvre est datée de 1684. Il reste égal à lui-même jusque v. 1670, mais se renouvelle moins, il évoque ce silence particulier des choses et des êtres dans ses intérieurs hollandais au luxe bourgeois (les Joueurs de cartes, Louvre ; Devant la cheminée, New York, Frick Coll. ; la Lettre, musée de Budapest) ou les tâches ménagères accomplies cérémonieusement, comme dans la Peleuse de pommes (1663, Londres, Wallace Coll.) ou la Peseuse d'or (musées de Berlin). Cette dernière oeuvre présente des affinités avec Vermeer, mais il ne s'agit là que d'une influence épisodique. Le réalisme et l'acuité d'observation de l'artiste justifient encore, dans ces oeuvres, la facture au fini très soigné.

À partir de 1670 et jusque v. 1684, les scènes d'intimité, jadis pleines de sensibilité et de retenue, tombent dans un libertinage proche de celui de Jan Steen (la Lettre d'amour, Stockholm, Nm ; le Menuet, 1675, Philadelphie, Museum of Art ; le Chanteur, Ermitage ; la Collation, 1677, Londres, N. G.). Sa production est alors considérable, et il n'évite pas le procédé : les formes, rehaussées de petites touches de lumière, se compliquent, se numérisent, comme dans le Parc (Windsor Castle), la Conversation (Lisbonne, M. A. A.). C'est ce qui explique que de telles peintures furent longtemps attribuées à des contemporains comme Ochtervelt, Hoogstragten, Brekelenkam, Janssens, alors que, dans ses meilleurs moments, Pieter de Hooch évoque l'harmonie souveraine de Vermeer.

HOOGSTRATEN Samuel Van,

peintre néerlandais

(Dordrecht 1627 - id. 1678).

D'abord élève de son père, Dirck, il entra ensuite v. 1640 dans l'atelier de Rembrandt, où il eut pour condisciples Carel Fabritius et Furnerius. Dès 1648, il était rentré à Dordrecht, puis il partit pour Vienne en 1651, pour Rome en 1652 et de nouveau pour Vienne en 1653, avant de rentrer l'année suivante à Dordrecht, où il demeura, excepté pendant les années 1662-1666 (Londres) et 1668-1671 (La Haye).

Très vite, il renonça à la manière de Rembrandt, qui lui avait pourtant permis de faire quelques bons tableaux, comme son Autoportrait de 1644 (Rotterdam, B. V. B.), d'un beau coloris brun-rouge, chaleureux et vivant. Il se tourna au contraire résolument vers la peinture de genre des intimistes tels que Pieter de

Hooch, Steen et Metsu, se faisant même une véritable spécialité de l'évocation de savantes perspectives d'intérieur, comme en témoigne sa fameuse boîte optique (Londres, N. G.), ainsi que du rendu illusionniste des objets, qui forçait l'admiration de son disciple Houbraken : l'Homme à la fenêtre (1653, Vienne, K. M.). Il traita les genres les plus divers : portraits, natures mortes, scènes bibliques et bien entendu les traditionnelles scènes d'intérieur, trop imitées de Pieter de Hooch et bien moins fines.

downloadModeText.vue.download 383 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

382

On lui attribue aujourd'hui les Pantoufles, du Louvre, provenant de la coll. de Cröy. Excellent dessinateur, il donne à ses oeuvres des effets picturaux par l'association savamment douée entre la plume, le pinceau, la pierre noire et la sanguine (Homme nu, Femme nue riant, Louvre). Hoogstraten fut aussi graveur, poète, écrivain et théoricien ; il reste surtout connu comme l'auteur de (l')Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst, publiée en 1678, document irremplaçable sur l'école hollandaise du XVIIe s. et classique de la littérature d'art, comme les ouvrages de Houbraken ou de Van Mander.

HOPPER Edward, peintre américain

(Nyack, New York, 1882 - New York 1967).

Sa formation artistique s'effectua auprès de Kenneth Hayes Miller et de Robert Henri à la New York School of Art (de 1900 à 1906). Entre 1906 et 1910, Hopper fit trois voyages en Europe, durant lesquels il séjourna principalement en France. Contrairement à la plupart de ses compatriotes qui s'y rendirent à cette époque, il se montra relativement insensible aux développements les plus avancés de l'art européen. Il tira quelques leçons du néo-impressionnisme, ignora totalement le cubisme naissant, et les toiles de cette époque qui nous sont parvenues indiquent déjà clairement l'acquisition d'un style solide et personnel, sobre et concerté, dont il ne se départit jamais (le Quai des Grands-Augustins, 1909, New York, Whitney Museum). Hopper exposa pour la première fois à l'Harmonie Club en 1908 en compagnie d'autres artistes et, bien que la toile qu'il montra à l'Armory Show (Sailing, 1913, coll. James H. Beal) eût trouvé acquéreur, le succès fut lent à venir. Aucun autre tableau ne fut

vendu avant 1923. Entre 1915 et 1920, son activité de peintre fut d'ailleurs quelque peu réduite : pour subvenir à ses besoins, Hopper devait travailler comme illustrateur commercial et, dès 1915, il commença une série d'ailleurs brillante d'eaux-fortes (Night Shadows, 1921 ; Train and Bathers, 1930).

Hopper mena une vie calme, entièrement vouée à l'accomplissement de son oeuvre. Il ne retourna jamais en Europe après 1910 mais voyagea abondamment aux États-Unis et au Mexique. Le choix de ses sujets, paysages américains, figures solitaires dans des chambres d'hôtels ou des bars, monde du théâtre, l'a souvent fait passer pour un simple illustrateur, ce dont lui-même se défendait. Son « américanisme » réside moins dans ses sujets que dans sa manière de peindre, franche, directe et solide, que les peintres pop admireront. Sa production, considérable, ne saurait être caractérisée par époques. Son style accuse peu de différences entre 1913 et 1965. Cette obstination typique de son caractère est aussi l'une des raisons de la grandeur de son oeuvre. Dès 1933, Hopper bénéficia d'une rétrospective au M. o. M. A. Le Whitney Museum lui en consacra plusieurs en 1950, en 1964, en 1971 ; le musée Cantini à Marseille en 1989 ; le musée Rath à Genève en 1991-1992 et, de nouveau, le

Whitney Museum de New York en 1995, après que ce musée eut reçu en règlement de son testament plusieurs milliers d'oeuvres – soit le contenu presque intégral de son atelier après décès. Signalons enfin que Hopper représenta les États-Unis à la Biennale de Venise en 1948 en compagnie de Calder, de Stuart Davis et de Kuniyoshi.

HOPPNER John, peintre britannique

(Londres 1758 - id. 1810).

Élève à la Royal Academy en 1775, il exposa pour la première fois en 1780. Dans ses premiers portraits, comme la Princesse Mary (1785, Windsor Castle), il associe avec bonheur le style de Reynolds et celui de Romney. En 1789, il fut nommé portraitiste du prince de Galles, son fidèle protecteur, et, en 1793, A. R. A., puis, en 1795, R. A. Ses oeuvres ultérieures dénotent l'influence de Lawrence, dont il fut le rival. Hoppner figurait parmi les portraitistes les plus en vue de son temps, surtout parce qu'il sut rendre l'élégance mondaine des beautés féminines et le charme des enfants qui étaient ses modèles.

Il n'acquit pourtant jamais un style personnel et continua de peindre selon les formules à la mode. Son oeuvre, abondant, est représenté à Londres (N. G. et Tate Gal.), à Windsor Castle, à Petworth (National Trust Coll., Nymphé endormie) et aux États-Unis (H. E. Huntington Coll., Cal., Lady Beauchamp, marquise de Hertford ; New York, Frick Coll., Ladies Sarah et Catherine Bligh ; Detroit, Inst. of Arts).

HOREMANS (les), peintres flamands.

Jan Josef I, dit le Vieux ou le Sombre (Anvers 1682 - id. 1759). Peintre de genre, franc maître à Anvers en 1706, il multiplie les petits tableaux de moeurs, des intérieurs de cuisine, des consultations de médecin (Bruxelles, M. R. B. A.), qui prolongent au XVIIIe s. la manière de Téniers. Il réalisa un tableau corporatif représentant l'Installation solennelle de l'abbé de Saint-Michel, protecteur du serment de l'Escrime (Anvers, musée de la Vieille-Boucherie). Avec son Braconnier dénoncé (Bruxelles, M. R. B. A.), Horemans reflète l'amenuisement du style de la peinture flamande de genre au XVIIIe s., dont le ton anecdotique et amusant fut très prisé et repris par de nombreux peintres, tels que J. B. Lambrechts.

Jan Josef II, dit le Jeune (Anvers 1714 - id. apr. 1790). Fils du précédent, franc maître à Anvers en 1766-1767, il fut doyen de la corporation en 1768-1769 et en 1776-1777. À partir de la tradition de Téniers et de Coques, l'artiste réalise une synthèse de la scène de moeurs et du portrait caractéristique du XVIIIe s. flamand. Ses scènes de la bourgeoisie – le Menuet (musée de Genève), la Signature du contrat de mariage (Bruxelles, coll. baron Descamps), l'Entrée du prince Charles de Lorraine à Anvers (1749, Anvers, musée de la Vieille-Boucherie) – évoquent l'art de Longhi ou de Zoffany. Agréable décorateur,

il peignit pour le château d'Andweck une série des Saisons (Metropolitan Museum).

HORENBOUT ou HOORENBAUT ou

HUERBAUT Gérard,

peintre et enlumineur flamand

(Gand, actif de 1487 à 1541 env.).

Maître en 1487, il est peintre et valet de chambre de Marguerite d'Autriche en 1515 et se rend ensuite en Angleterre, où il perd sa femme en 1529. Autrefois identifié par erreur

avec le Maître de l'Hortulus animae, il est l'auteur des enluminures des Heures Sforza (British Library) et de certaines illustrations du Bréviaire Grimani (Venise, Bibl. Marciana). Un triptyque de la Parenté de sainte Anne (musée de Gand), signé Gerardus, et les portraits de Lievin Van Pottelsberghe et de sa femme (id.) lui ont été rendus.

HÖRMANN Theodor von,

peintre autrichien

(Imst, Tyrol, 1840 - Graz 1895).

Hörmann était officier lorsque, en 1873, il demanda l'autorisation de poursuivre des études à l'Académie, où enseigne alors Feuerbach. De 1875 à 1883, il fut professeur de dessin et maître d'armes à la Militär-Realschule de Saint-Pölten, tout en continuant à peindre. Nommé capitaine, il quitta l'armée en 1884 pour se consacrer uniquement à son art. Il séjourne de 1886 à 1890 à Paris, fréquentant l'atelier de Raphaël Collin, sans que dans ses paysages la manière décorative de ce dernier soit sensible ; sa peinture claire, ses paysages paisibles à la lumière chantante l'apparentent plutôt à Pissarro dans les tableaux de sa période parisienne, d'une technique parfaite. Dans la petite Vue des Tuileries (1888, Vienne, Österr. Gal.), où l'on voit au premier plan la silhouette d'une petite fille jouant au cerceau, se révèle déjà, au-delà des recherches d'atmosphère, le dynamisme d'une manière sans cesse plus forte. Dans Znaim en hiver (id.), la nature commande la composition ; la pente vers le fleuve, l'échelonnement des maisons, la disposition des rues dans des perspectives différentes donnent la sensation du mouvement. Cette innovation artistique est encore plus évidente dans sa Vue de Prague (1890, id.), où apparaissent, dans le lointain, le tracé anguleux des bordures de parcs et des rues, les façades irrégulières des maisons, avec un effet de perspective inversée qui produit une tension annonçant l'expressionnisme. Dans presque toutes ses œuvres, Hörmann se révèle un coloriste subtil. Peu apprécié par les jurys, il exposa rarement, et son œuvre fut découverte après sa mort à l'exposition de 1899 de la Sécession viennoise.

HORNY Franz Theobald, peintre allemand
(Weimar 1798 - Olevano 1824).

Tôt interrompue, son œuvre se compose essentiellement d'aquarelles et de dessins, qui se situent entre le paysage réaliste et celui des nazaréens. Ses premières études, conservées au musée de Weimar, témoignent d'une vision

directe de la nature. À l'école de dessin de Weimar, ses dons furent reconnus et encouragés par Rumohr, qui l'envoya en 1816 chez Koch
downloadModeText.vue.download 384 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

383

à Rome. Après y avoir rencontré Cornelius, Horny peignit en 1817 de lumineuses études de fleurs et de fruits (musées de Berlin) pour les encadrements décoratifs des fresques du Casino Massimo (salle de Dante). L'influence des nazaréens modéra son réalisme foncier, et ses efforts pour poétiser ses paysages, en y introduisant des personnages (Moisson à Olevano, musée de Lübeck ; Rome à l'époque de la Renaissance, musée de Heidelberg), trahissent son souci de leur opposer une formule personnelle. Il leur doit, toutefois, l'étonnante clarté et l'esprit monumental de ses compositions. Il s'applique, en effet, à « saisir la nature avec rigueur et sens plastique, à l'instar des peintres du XVe s. » (lettre à sa mère, oct. 1818). La pureté linéaire de son dessin rappelle Fohr, qu'il admirait entre tous, et Schnorr von Carolsfeld, avec qui il travailla en 1821 à Olevano. Les jeux d'ombres et de lumière, qui confèrent aux détails une plasticité accrue et un coloris éclatant, compensent le linéarisme de l'esthétique nazaréenne (Paysage avec trois paysannes et un berger, Dresde, Kupferstichkab.). Les vues d'Olevano, où le peintre s'installa dès qu'il tomba malade (1818), comptent parmi les oeuvres majeures des artistes allemands en Italie (musée de Weimar ; musées de Berlin ; Dresde, Gg ; Munich, coll. Winterstein).

HOUASSE, famille de peintres français.

René-Antoine (Paris 1645 - id. 1710) fut un des plus fidèles collaborateurs de Le Brun, qui l'employa à partir de 1670 aux Tuileries et surtout à Versailles, où il joua un rôle important dans la décoration du grand appartement (décor conservé, mais repeint) ; il travailla d'abord dans l'actuel salon de Mars, puis, v. 1680, au salon de Vénus et à celui de l'Abondance, ce dernier se distinguant par le goût de l'illusionnisme. À partir de 1688, il peint pour le Grand Trianon une série de tableaux mythologiques, presque tous revenus en place (Morphée et Iris, Ciane changee en fontaine, Alphée et Aréthuse, Histoire de Minerve). Reçu à l'Académie en 1673, il sera, de 1699 à 1705, directeur de l'Académie de France à Rome. On lui doit aussi un Portrait équestre de Louis XIV (1679, musée

d'Arras) qui est l'une des plus belles effigies du souverain et qui fut répété à plusieurs reprises. Son style, d'inspiration néoclassique, vaut surtout par le raffinement d'un coloris gris-bleu (Saint Étienne conduit au supplice, may de 1675, Louvre). Dans son portrait par F. Jouvenet (musée de Grenoble), le peintre est au chevalet devant une curieuse composition, Darius ouvrant le tombeau de Nicotris (un exemplaire au musée d'Orléans). Le Louvre conserve aussi d'autres oeuvres de l'artiste : Portique avec Oranger (1681-1682) ; Portique avec fleurs et fruits (id.) ; Vulcain et Minerve entourés de Flore et de Pomone (carton pour une tapisserie exécutée en 1686 pour la manufacture des Gobelins).

Michel-Ange (Paris v. 1680 - Arpajon 1730), son fils et élève, est un artiste original, dont la personnalité, attachante et longtemps méconnue, attire de plus en plus l'attention des

historiens. Reçu à l'Académie en 1707 (Hercule et Lychas, musée de Tours), il se rendit à Madrid en avril 1715, à la demande du contrôleur des Finances Orry et au lendemain du second mariage de Philippe V avec Isabelle Farnèse. Il demeura au service de ce roi, comme « Pintor de cámara », jusqu'aux derniers temps de sa vie. De santé fragile, il avait obtenu en 1727 un congé pour se rétablir en France ; il en revint sans résultat durable et repartit définitivement pour mourir aux portes de Paris.

Son oeuvre, presque entièrement demeurée en Espagne, frappe par sa variété. Il a peint des tableaux mythologiques agréables, compositions poussinesques exécutées dans le goût de la Régence (Bacchanale, 1719 ; Sacrifice à Bacchus, 1720, Prado). Mais le trait original de son art est une sensibilité ouverte aux influences hispaniques : non seulement son Portrait du jeune prince des Asturies (futur Louis Ier, 1717, id.) révèle un excellent portraitiste, mais la subtilité de sa gamme de gris s'apparente au style de Velázquez. De même, la série de vues des « résidences royales » (en majorité conservées aux palais de Madrid, de La Granja, de Riofrío ; seule la Vue de l'Escorial est au Prado) surprend par sa lumière castillane, diaphane et légère, par une sobriété, un sens très moderne de l'atmosphère, qui fait songer aux paysages velazquéziens plus qu'au style Louis XV et annonce certains Corot.

D'autre part, plusieurs oeuvres religieuses ou profanes de Houasse trouvent un écho imprévu chez Goya. Si la Sainte Famille de

1726 (Prado) reste académique, la Vie de saint François Régis (6 tableaux commandés pour le noviciat des Jésuites et auj. à l'Instituto de S. Isidro), vigoureuse et assez espagnole de style, a inspiré directement Goya pour la chapelle des Borgia à la cathédrale de Valence. Et parmi les scènes de genre de Houasse (Palais royal de Madrid et La Granja), aimables et adroitement composées, très variées (un épisode du Don Quichotte, la Barque enchantée, voisine avec des « documentaires précieux » : Intérieur d'école, Académie de dessin, Alcázar de Madrid vu du Manzanares, avant l'incendie de 1734), plusieurs sujets de jeux et divertissements populaires (Colin-maillard, la Balançoire, la Bataillon) ont été repris par Goya dans ses cartons de tapisserie. Houasse apparaît ainsi comme le premier et le principal trait d'union entre artistes espagnols et français du XVIIIe siècle.

HOUCKGEEST Gerrit, peintre néerlandais

(La Haye 1600 - Bergen Op Zoom 1661).

Élève de Bartholomeus Van Bassen, Gerrit Houckgeest est inscrit en 1625 à la gilde de Saint-Luc de La Haye et en 1635 à celle de Delft ; il est en 1652 à Steenberg et en 1653-1655 à Bergen Op Zoom. À la suite de son maître, il se spécialisa dans la peinture d'architecture, qu'il traita d'une manière très fine et précise, affectonnant, comme Van Vliet, une lumière pure mais froide et ouvrant une voie décisive à Emmanuel de Witte. Ses motifs d'élection furent les 2 principales églises de Delft : Intérieur de la Nieuwekerke (Mauritshuis ; musée d'Anvers), le Tombeau de Guillaume d'Orange dans la

Nieuwekerke (1651, Mauritshuis), intérieur de la Oudekerke (Rijksmuseum).

HOUEL Jean-Pierre, peintre français

(Rouen 1735 - Paris 1813).

À Rouen, Descamps lui enseigna le dessin ; à Paris, Le Bas la gravure, puis Casanova la peinture. Houel travailla à Chanteloup pour le duc de Choiseul (1760-1769, 4 toiles, musée de Tours) : ces paysages champêtres, évoquant des sites de la Loire et de la Seine, font preuve d'une fraîcheur de vision, assez rare à l'époque, qui le rapproche de Moreau l'Aîné. Ce réalisme foncier se manifeste aussi dans la Cave servant d'entrepôt à Dieppedalle (musée de Rouen). Houel fit 2 voyages en Italie (1769-1772, et 1776-1779), d'où il rapporta de nombreux paysages à la gouache très intéressants par la justesse de la lumière et l'exactitude archéologique (Louvre ; Ermitage, provenant de la coll. de Ca-

therine II, 1781), qu'il grava et publia (Voyage pittoresque en Sicile, 1782-1789).

HUBBUCH Karl, peintre allemand

(Karlsruhe 1891 - id. 1980).

De 1908 à 1912, Hubbuch suit les cours de l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe et, de 1912 à 1914, il est l'élève d'Orlik à l'Institut des arts appliqués de Berlin. Décrivant avec passion les anomalies de la société, ses premiers dessins révèlent un sens précis du détail et de la physionomie. S'il ne participe pas au mouvement dada comme la plupart de ses contemporains, l'artiste reprend néanmoins à son compte les acquis du photomontage. Après la Première Guerre mondiale, à l'École des beaux-arts de Karlsruhe (1920-1922), Conz et Würtenberger l'initient à la gravure et plus particulièrement à la lithographie, qui deviendra l'un de ses moyens d'expression privilégiés. Vers 1920, son style se modifie, s'inspirant largement de la technique des maîtres anciens. Aux oeuvres fortement imprégnées de critique sociale (Crime passionnel dans la Jägerstrasse, 1922, aquarelle ; et Voleurs de canards, 1925, aquarelle, Stuttgart, Staatsgalerie) succède désormais le réalisme des études d'objets, des nus et des portraits (la Nageuse de Cologne, 1923, aquarelle, Mannheim, Städtische Kunsthalle, et Série de portraits de Hilde à la lampe ou à la chaise Bauhaus). En 1925, Hubbuch participe à l'exposition de la nouvelle objectivité organisée par la Kunsthalle de Mannheim puis commence à enseigner le dessin à l'École des beaux-arts de Karlsruhe et effectue de nombreux voyages d'études en France. En 1931, un portfolio de 40 dessins (la France) invite les travailleurs français et allemands à se rapprocher. En 1933, les nazis le chassent de son enseignement, lui défendent d'exposer et le contraignent à gagner sa vie comme décorateur d'horloges et peintre de porcelaines. Nommé professeur à l'université technique de Karlsruhe en 1947 puis à l'Académie de Karlsruhe en 1948, il se consacre à son enseignement jusqu'en 1957. Son intérêt pour la France prend un caractère exclusif entre 1957 et 1969 : en 1970, un recueil de 55 dessins (Die Hauptstadt) est publié à Munich, où Paris est surtout représenté par ses panneaux

downloadModeText.vue.download 385 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

384

publicitaires et ses affiches de cinéma. Long-

temps considéré par la critique de l'après-guerre comme le représentant d'une figuration démodée, deux expositions organisées par le centre Georges-Pompidou, Paris-Berlin (1978) et les Réalismes (1980), ont redonné une juste mesure de la place originale qu'il occupe dans l'art du XXe siècle.

HUBER Wolfgang (dit Wolf),

peintre allemand

(Feldkirch ?, Vorarlberg, v. 1480 - Passau 1553).

Dernier représentant important de la peinture de l'école du Danube, il était connu par ses dessins avant qu'on ne reconstitue son activité de peintre. Si le Paysage du Mondsee (musée de Nuremberg) n'était pas daté de 1510 et monogramme, il serait difficile d'en établir la date exacte, tant ce simple dessin au trait est dénué de conventions stylistiques. Dans les nombreux dessins conservés des années suivantes, on relève, dans le rythme des compositions ainsi que dans la technique du trait clair sur fond sombre, des analogies avec l'art d'Altdorfer. La peinture la plus ancienne qui soit connue est le fragment d'une Épitaphe datée de 1517 (monastère de Kremsmünster, Haute-Autriche). En 1515, alors qu'il était déjà installé à Passau, Huber reçut la commande de panneaux pour un retable de sainte Anne (Feldkirch, église paroissiale), qu'il termina en 1521. Au revers de la caisse, richement sculptée, est peinte une Lamentation du Christ (in situ). Les volets, récemment retrouvés (Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum), sont décorés de scènes de la Vie de saint Joachim et de sainte Anne et de l'Enfance du Christ. Ces peintures – auxquelles s'apparente un panneau daté de 1519 représentant les Adieux du Christ (Vienne, K. M.) – surprennent par leur sens très vif de l'espace. On décèle dans les architectures l'influence d'une gravure de l'entourage de Bramante et celle d'Altdorfer, sans laquelle la souplesse du métier ne s'expliquerait pas, et les figures sont souvent inspirées de motifs empruntés à des gravures sur bois de Dürer. De la décennie 1520-1530, on possède une Déposition de croix (1524, Louvre) et des fragments de 3 retables : une Flagellation et un Couronnement d'épines provenant d'un retable de la Passion daté de 1525 (monastère de Saint-Florian, Haute-Autriche) ; un Mont des Oliviers et une Arrestation du Christ (Munich, Alte Pin.) provenant d'un autre retable de la Passion ; enfin 2 panneaux faisant partie d'un 3e retable décoré de Scènes de la vie de la Vierge (Berlin et Munich, Bayerisches Nationalmuseum). On est frappé dans toutes ces oeuvres, ainsi que

dans une Érection de la Croix (Vienne, K. M.), par l'importance qu'occupe chaque personne dans l'espace du tableau et par la grande plasticité de leur modelé ; l'artiste recherche les raccourcis prononcés et les types un peu caricaturaux. Quelques portraits dessinés, dont les modèles apparaissent d'une laideur presque agressive, peuvent également dater de la même époque (musée d'Erlangen ; Berlin ; Dresde, Gg) ; Huber est aussi l'auteur de remarquables portraits peints. Les effigies d'Anton Hundertpfundt (1526, Dublin, N. G.) et de l'humaniste

Jakob Ziegler (Vienne, K. M.) sont les meilleurs exemples de son talent de portraitiste. Dans ses portraits, comme dans ses retables, Huber s'est soumis au goût du client, mais c'est surtout dans ses nombreux dessins de paysages, d'une vaste profondeur, que l'on peut le mieux juger de son mérite. Il a aussi exécuté occasionnellement des esquisses de portraits et de scènes religieuses, mais la plus grande partie de son oeuvre dessinée est composée de paysages très proches de la nature. La fin de l'école du Danube se révèle par une manière tout à fait opposée à celle d'Altdorfer, dont, en fait, elle procédait ; chaque objet et chaque élément du paysage est vivement délimité et se détache nettement sur son fond ; en revanche, les formes, d'une stylisation mouvementée, animées d'une énergie intense, sont encore bien caractéristiques du style danubien.

HUDSON RIVER SCHOOL.

Cette expression fut créée pour réunir différents paysagistes du deuxième quart du XIXe s., dont le thème favori était le large Hudson (fleuve du nord-est des États-Unis) et ses rivages. Toutefois, les peintres de ce groupe n'ont jamais formé une école au sens strict du terme, et ils ont puisé leur inspiration dans bien d'autres régions que celle qui leur a valu leur nom.

Thomas Cole est le père de la Hudson River School. On trouve chez lui à la fois un réalisme minutieux – qui traduit le désir de reproduire exactement les beautés encore inexploitées du Nouveau Monde – et un goût de l'allégorie – personnages, architectures ou ruines –, par lequel il cherche à hausser le paysage au niveau de la réflexion philosophico-historique. Après Cole, deux tendances se dessinent. La première, qui, seule, mérite vraiment son appartenance à la Hudson River School, groupe des paysagistes qui chantent les beautés de l'Est : Asher Brown Durand, Frederick Kensett, Jasper F. Cropsey, peintres qui peuvent être comparés aux paysagistes de l'école de Barbizon,

qui, comme ceux-ci, ont une technique appliquée et dont les toiles sont le fruit d'un dialogue intime avec la nature.

La seconde tendance de la Hudson River School a une origine différente. Issue de la vue topographique et du panorama – dont l'inventeur, Robert Fulton, était américain –, elle a pour but de faire découvrir les horizons vierges de la « frontier ». Ses premiers représentants sont des dessinateurs topographes : William Guy Wall (auteur du Hudson River Portfolio, publié en 1825), Thomas Doughty, Thomas Birch, Fitz Hugh Lane. Mais bientôt les paysages de la Nouvelle-Angleterre ne suffisent plus à contenter la soif de connaître de la génération qui voit s'ouvrir les immensités de l'Ouest. Frederick Edwin Church est le peintre des montagnes Rocheuses ; Albert Bierstadt, Worthington Whittier, Samuel Robinson Gifford, Thomas Moran confondent la prouesse sportive et la peinture. Leurs paysages panoramiques allient l'immensité du format à la minutie de l'exécution.

George Inness est parfois rattaché à la Hudson River School. Mais ses paysages, d'abord

descriptifs et réalistes, deviennent à la fin de sa vie des visions éphémères et subjectives.

HUEBLER Douglas, artiste américain

(Ann Arbor, Michigan, 1924).

Alors qu'il exécutait, autour de 1966-1967, des sculptures dérivées de formes stéréométriques simples, dans la lignée du Minimal Art, Douglas Huebler, à travers des schémas de parcours tracés sur des cartes, commença à s'intéresser à la réalité en tant que processus en mouvement. Cet intérêt pour « les choses dont les relations mutuelles sont au-delà de l'expérience perceptuelle directe » se développe dans trois grandes séries de travaux : les Location Pieces et les Duration Pieces, qui se concentrent sur la connexion entre un lieu et le temps, faisant l'expérience de la durée comme un phénomène réel ; les Variable Pieces, qui donnent le contact de l'artiste ou de son représentant avec un groupe de personnes prises au hasard. La Variable Piece no 70, qui est réalisée à partir de 1970, prend pour objectif de « documenter photographiquement l'existence de chaque être vivant » afin de donner une vision de l'humanité la plus complète possible. Ces œuvres (Variable Piece no 70 [in Process], nov. 1971, musée de Grenoble) se présentent sous forme de combinaisons de photographies, de textes, de schémas, de cartes, prenant pour thèmes le

temps, l'espace, l'être humain, envisagés dans leur acception générale autant que particulière. Cette oeuvre donne le cadre de la série, Crocodile Tears (Larmes de crocodiles), basée sur un scénario, écrit en 1970 et 1981, qui se propose de réévaluer l'expérience humaine, pour le grand public, avec les méthodes des dialoguistes (Story Board et Story Board [Insert] de 1981 à 1983) ou celles des créateurs de bandes dessinées (Comic Strip, publié dans le Los Angeles Weekly du 29 juin au 30 août 1984). Depuis 1985, Huebler, dans une série de travaux muraux, s'intéresse aux oeuvres d'art et à leur pouvoir de communication, mêlant la représentation d'une peinture historique (Monet, Mondrian), un texte et une photographie, des commentaires humoristiques, étranges ou métaphysiques de l'oeuvre réinterprétée (Crocodile Tears II : The Great Corrector [Mondrian III], 1989, Lyon, musée Saint-Pierre A. C.). Son oeuvre a fait l'objet d'expositions au Kunstverein de Münster (1972) et au M. A. C. de La Jolla, Californie (1988).

HUET Jean-Baptiste, peintre français

(Paris 1745 - id. 1811).

Fils de Nicolas, peintre du garde-meuble du roi, élève du peintre animalier Dagommer et de J.-B. Le Prince, il fut reçu à l'Académie (Un dogue se jetant sur des oies, 1769, Louvre) et collabora à la décoration de Versailles. Son oeuvre est essentiellement ornementale : vignettes pour les Fables et les Contes de La Fontaine (1765-1775), pour le Voyage pittoresque de Choiseul-Gouffier (1787) ; cartons pour la manufacture de Beauvais (tenture des Pastorales, l'Escarpolette, 1780, Louvre) pour des tapisseries conçues comme des panneaux en trompe l'oeil suivant le goût décoratif du siècle. J.-B. Huet fournit aussi des dessins pour

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

385

la manufacture de toiles imprimées de Jouy (tentures du musée Galliera : l'Aérostas dans le parc du château, Paris, musée des Arts décoratifs). Parmi ses tableaux, on peut citer les Attributs champêtres (1777, musée de Lyon), le Pâturage (1783, musée de Nantes), Paysanne et son âne traversant un pont (1775) et Paysanne lavant près d'un pont (id.), ces deux derniers au Louvre.

HUET Paul, peintre français

(Paris 1803 - id. 1869).

Il manifesta dès l'adolescence des dons de paysagiste, peignant en plein air à Paris et dans ses environs (les Moulins, 1816 ; la Barrière de la Cunette, 1816, Paris, musée Carnavalet), particulièrement à l'île Seguin, où sa famille séjournait souvent. Deux brefs passages, en 1818 et 1819, dans les ateliers de Guérin et de Gros le marquèrent moins que la leçon reçue de Watteau et de Fragonard, qui inspira ses premiers essais : les Ormes de Saint-Cloud (1823, Paris, Petit Palais). Puis l'influence de Géricault l'emporta, et surtout celle des paysagistes anglais. Étroitement lié avec Bonington, Huet peignit aux côtés de celui-ci et il est parfois malaisé de distinguer l'oeuvre de chacun. En 1824, enfin, la découverte de Constable détermina l'orientation définitive de Huet, qui assombrit sa palette, monta ses tons jusqu'à la stridence, alourdit sa pâte. Si la Vue de Rouen (1831, musée de Rouen) montre un horizon paisible sous un vaste ciel qui rappelle les peintres hollandais du XVII^e s., Huet, l'un des premiers, trouva l'expression romantique du paysage et son Soleil se couchant derrière une abbaye (1831, musée de Valence) fut suscité par un poème de Victor Hugo. Mais, plus encore que par des allusions littéraires ou des hallucinations visionnaires, son romantisme s'exprima par la représentation véhémement et réaliste d'une nature farouche. Au cours de ses voyages en France (Normandie, Auvergne, Nice, Pyrénées, Fontainebleau) et à l'étranger (1841-1842, Italie ; 1862, Londres ; 1864, Belgique et Hollande), sa prédilection alla vers les sites rendus mystérieux par de violents contrastes d'ombre et de lumière (le Château d'Arques, 1838, musée d'Orléans ; le Lac, 1840, musée du Puy ; le caractère d'impénétrabilité des forêts (Fraîcheur des bois ; fourré de la forêt, 1847-1855, Louvre), les tempêtes et les cataclysmes (les Brisants à la pointe de Granville, 1853, id. ; l'Inondation à Saint-Cloud, 1855, id. ; Grande Marée d'équinoxe aux environs de Honfleur, 1861, id.). Novateur du paysage romantique en France, Huet prolongea cette manière tard dans le siècle, outrant à la fin de sa vie un emportement dédaigné de ses contemporains : le Gouffre (1861, musée d'Orsay). Ami intime de Delacroix, loué par la critique d'avant-garde, Huet resta méconnu, puis tomba dans un injuste oubli. Il eut un rôle de précurseur par ses recherches luministes. Ses esquisses peintes, ses études à l'aquarelle et au pastel (Louvre) annoncent, en les précédant d'une génération, les travaux des impressionnistes. Les peintures de Paul Huet sont conservées au Louvre, au musée de l'Île-de-France à Sceaux (série de paysages des

environs de Paris), au musée d'Orsay et dans de

nombreux musées de province : Avignon (Souverain d'Avignon, 1838 ; Torrent en Italie, 1840 ; Avignon, 1841), Bordeaux (Houlgate, 1861), Caen, Carcassonne, La Rochelle, Lille, Montauban, Montpellier, Nantes (Parc de Saint-Cloud, 1848), Reims (Val d'Enfer, 1847).

HUGHES Arthur, peintre britannique

(Londres 1832 - id. 1915).

Après avoir été l'élève de H. Stevens, il fréquenta les cours de la Royal Academy (1847). Il y connut Millais et, en 1850, impressionné par la lecture du Germ, entra en contact avec Hunt, Rossetti et Brown. Ses meilleures oeuvres datent de la décennie où il fut en relation directe avec la fraternité préraphaélite : Ophélie (1850-1852, Manchester, City Museum), les Longues Fiançailles (1854-1859, Birmingham, City Museum), Vigile de sainte Agnès (1856, Londres, Tate Gal.), Amour d'avril (1856, id.), la Nativité (Birmingham, City Museum), Home from Sea (1856-1862, Oxford, Ashmolean Museum). Il travailla avec Rossetti, Burne-Jones et Morris à la grande fresque de la Mort d'Arthur à Oxford (1857). Mais, après 1860, c'est dans l'illustration d'ouvrages, où il avait débuté en 1855 (Enoch Arden de Tennyson), que se trouve le meilleur de son oeuvre, en particulier dans les livres d'enfants de George Mac Donald et de Christina Rossetti.

HUGO Victor, écrivain et dessinateur français (Besançon 1802 - Paris 1885).

L'influence exercée par Victor Hugo sur la peinture romantique a été primordiale : ses poèmes, ses drames ont été les thèmes favoris de nombre de ses amis, peintres ou graveurs, notamment Louis Boulanger et Célestin Nanteuil. Parallèlement à son activité littéraire, il s'adonna aussi au dessin. À partir de 1834-1836, durant ses voyages, il s'essaya à dessiner, à la mine de plomb ou à la plume, des croquis de monuments (le Biffroi de Douai, 1837, Paris, maison de Victor Hugo). Puis, au cours de ses randonnées en Belgique, au Luxembourg, en Suisse, de 1837 à 1839, Hugo, passionné par l'art gothique, crayonnait sur le motif et réalisait ensuite à l'auberge, ou plus tard, à Paris, des lavis de sépia plus élaborés (le Mythen, Suisse, 1839, id.). Lors de son périple en Rhénanie (1840), le lavis devint son deuxième moyen d'expression lyrique. Hugo illustra son récit le Rhin (1842) par des visions romantiques d'une grande force poétique (la Tour des rats, première version, sept. 1840, reprise en 1847,

id. ; la Ville en pente, 1840-1842, id. ; Château-des-cris-la-nuit, 1840-1842, Paris, B. N. ; le Burg à la croix, 1850, Paris, maison de Victor Hugo ; le Burg sans nom, 1857). Pendant son exil, le dessin prit une place très importante dans sa vie, celle du délassement. Hugo exécuta d'après nature les paysages mélancoliques ou tourmentés des îles Anglo-Normandes (Marée basse, 1855, Paris, B. N.), des marines lourdes d'épaves, d'embruns et de tempêtes (la Vague, ma destinée, 1857, Paris, maison de Victor Hugo). Il réalise également de nombreuses caricatures et quelques dessins spirites. Sa technique devint une véritable alchimie : il mêlait à l'encre du fusain, du charbon, de la

suie et même du café qu'il estompait, frottait, grattait ; il procédait par taches, par pliure, par application de pochoirs découpés, de fougères ou de dentelles (le Phare d'Eddystone, 1866, id. ; Souvenir d'un burg des Vosges). Cette oeuvre graphique (près de 3 000 dessins) très appréciée de Théophile Gautier, Baudelaire et Philippe Burty, est conservée à Paris, à la B. N. (legs Hugo) et dans les collections de la maison de Victor Hugo (fonds Paul Meurice). Une exposition a été consacrée à « Hugo peintre » (Venise, G. A. M.) en 1993.

HUGUET Jaime, peintre espagnol

(Valls v. 1415 - Barcelone 1492).

Orphelin à l'âge de sept ans, et élevé par son oncle et tuteur le peintre Pedro Huguet, il dut le suivre à Barcelone dès 1434, avant de s'y établir définitivement en 1448. Figure dominante de la peinture gothique de la seconde moitié du XVe s., il représente le dernier stade de l'âge d'or barcelonais. Après la mort de Martorell, son atelier est le plus actif et le plus productif de Barcelone. Huguet ajoute aux recherches de Martorell et de Luis Dalmau une émotion contenue, un sens du mysticisme et de la grandeur qui lui sont personnels. Mais, s'il s'intéresse à l'aménagement de l'espace, aux effets d'éclairage, à l'observation du paysage naturel, il est généralement forcé par les exigences de sa clientèle artisanale et marchande de rester fidèle aux fonds d'or traditionnels, qui donnent souvent à sa peinture un aspect somptueusement archaïque. Plusieurs peintures d'origine aragonaise lui sont attribuées sans certitude : l'Annonciation (musée de Saragosse) provenant d'Alloza et une toile représentant l'ange gardien devant la Vierge (musée de Saragosse) provenant du couvent du Saint-Sépulcre. Le modelé délicat des figures et le caractère intime de ces scènes annoncent le chef-d'oeuvre de cette première période : Le Triptyque de saint

Georges et la princesse (Barcelone, M. A. C. ; panneaux latéraux détruits au Musée de Berlin en 1945).

D'un séjour à Tarragone (1445-1448) date probablement le Retable de Vallmoll (Barcelone, M. A. C. ; musée de Tarragone), dans lequel on perçoit les modèles flamands utilisés par Dalmau dans sa Vierge des Conseillers (1445, Barcelone, M. A. C.). Entre 1455 et 1460, Huguet peint la Mise au tombeau (Louvre) et l'admirable Flagellation (id.), devant d'autel exécuté pour la confrérie des cordonniers de Barcelone.

Désormais parvenu à la maturité, Huguet réalise ses chefs-d'oeuvre dans un style beaucoup plus large. Le Retable de S. Vicente de Sarrià (Barcelone, M. A. C.), dont 5 panneaux ont été exécutés entre 1458 et 1460. Au faste liturgique s'ajoutent l'étude minutieuse de chaque physionomie, sensible dans l'étonnant groupe des chanteurs de l'Ordination de saint Vincent, ainsi qu'une rigueur géométrique et une grandeur monumentale attestant le souci de construction plastique, qui détache l'artiste des motifs purement linéaires du Gothique international. Le Retable de saint Antoine abbé (1455-1458) a été malheureusement détruit dans les émeutes de 1909. Du Retable des
downloadModeText.vue.download 387 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

386

revendeurs, dédié à saint Michel-Archange (1455-1460, Barcelone, M. A. C.), seuls subsistent la charmante Vierge et l'Enfant avec quatre saintes et 5 des panneaux latéraux.

Le grand Retable des saints Abdón et Senén, resté intact (1459-1460, Tarrassá, église S. Maria), est consacré aux patrons des agriculteurs catalans. Sur un pavement mosaïque, les deux jeunes gens se dressent en pleine lumière, élégamment vêtus, fiers et mélancoliques. Les panneaux latéraux montrent des scènes de leur martyre, souvent d'un réalisme pittoresque. Le monumental Retable du connétable fut commandé par Pedro de Portugal, devenu Pierre IV, pour la chapelle royale de Barcelone (1464-1465, musée d'Histoire de Barcelone) ; il décrit les Joies de la Vierge, parmi lesquelles domine l'Épiphanie, avec son riche cortège de rois, dont l'un serait, dit-on, un portrait de Pierre IV. Le Retable de saint Augustin (contrat de 1463) ne fut achevé qu'en 1480 ; il avait été commandé par la confrérie des tanneurs pour

leur chapelle de l'église des Augustins ; 8 panneaux en sont conservés (Barcelone, M. A. C.). D'un retable destiné à la confrérie des maîtres vanniers a été conservée la scène centrale : Saint Michel-Archange et Saint Bernardin (1468, Barcelone, musée de la cathédrale).

Pendant ses dernières années, Huguet semble avoir vécu sur sa réputation et quelque peu industrialisé sa production (Retable de sainte Thècle, 1486, cathédrale de Barcelone) ; sa personnalité disparaît parmi les collaborateurs de son atelier, dont les plus actifs appartenaient à une même famille de peintres, les Vergos. La part de Huguet dans la peinture espagnole du XVe s. est considérable : personnalité de stature européenne liée à la tradition catalane par son goût du décor somptueux et sa grâce narrative, encore attaché au lyrisme médiéval, il n'en est pas moins « moderne », soucieux d'unité spatiale et lumineuse autant que de construction monumentale. Il rejoint ainsi un courant méditerranéen de recherches qui passe par l'Italie et la Provence.

HUILE (PEINTURE À L').

ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS. Il y a des siècles qu'on peint « à l'huile », bien que l'expression soit employée surtout pour désigner les techniques utilisées à partir du XVe s. en Europe, où, depuis, elles sont devenues le symbole de la peinture des Temps modernes. Dans des conditions obscures, elles ont alors pris lentement le relais des peintures dites à tempera, amenant avec elles l'usage d'un support nouveau – la toile tendue sur châssis – et propageant une vision nouvelle, l'« espace pictural », largement exploité par la Renaissance.

Cette peinture est constituée de couleurs broyées et agglutinées avec de l'huile siccatrice, mais généralement véhiculées (ou même diluées) grâce à une essence volatile. Bien souvent, l'huile est additionnée de résines et de produits siccatifs complémentaires. On peut l'utiliser sur n'importe quel support, à condition que celui-ci ait été au préalable recouvert d'un enduit qui empêche les contacts

détériorants qui pourraient se produire entre la couche picturale et le support.

Longtemps fabriquée en atelier, la matière picturale (pigments et huile) était autrefois transportée dans des vessies. Depuis le début du XIXe s., l'industrie des couleurs utilise des tubes pliables en étain.

LA COUCHE PICTURALE. Constituée de

pigments en suspension, elle peut prendre des aspects bien différents selon les conditions de séchage du feuil (pellicule solidifiée avec du liant), la texture et la structure du support, comme celles de l'enduit. Le rapport pigments-liant-support et enduits constitue le fondement de cette technique, dont les aspects varient selon la technique de chaque peintre. Celle d'un Van Eyck était très différente de celle d'un Rembrandt ou d'un Matisse, par exemple ; et l'aspect final de la couche picturale, qui influe fortement sur l'effet des couleurs, résulte en effet beaucoup de la manière dont on en use, de la structure qu'on lui donne. Ce qui demeure un souci essentiel du peintre, d'autant qu'elle conditionne également la durée de l'oeuvre.

La qualité et la beauté finales de la peinture dépendent pour beaucoup de la condition selon laquelle les pigments seront enrobés, liés et protégés, ainsi que du jeu réciproque de leur indice de réfraction à la lumière par rapport à celui du milieu chimique constitué.

La peinture à l'huile a largement profité de l'enrichissement constant du nombre des colorants. Ceux-ci sont d'origines diverses : minérale, végétale, chimique. Plus ou moins couvrants ou opaques, comme la plupart des terres, ils peuvent être constitués par des teintures végétales, qui ont souvent été fixées avec des laques, donnant des couleurs parfois translucides. S'y ajoute la foule des pigments obtenus artificiellement, fabriqués déjà dès l'Antiquité et que la chimie moderne fournit en quantité encore bien plus grande, plus résistants à la lumière que la plupart des couleurs de synthèse fabriquées au début du XIXe s. (telles certaines couleurs aux noms poétiques : mauves de Mahogany, vert Victoria, rouge de Toscane), qui avaient l'inconvénient de passer assez vite. Le comportement d'une couleur dépend beaucoup du rapport de la texture chimique avec celle de la couleur voisine. Dans les mélanges, certaines teintes peuvent en détruire d'autres ou s'atténuer mutuellement (ainsi les jaunes de chrome avec les rouges de cadmium et l'outremer). De ce fait, bien des tableaux ne nous apparaissent plus avec leurs couleurs d'origine. Le broyage importe aussi ; il a été très amélioré par les machines modernes.

Mais c'est avant tout le liant qui joue un rôle déterminant. Base des secrets des anciens peintres, ce liquide a, de tout temps, été le souci de l'artiste. De lui dépendent brillance, transparence, matité, embu, formes des empâtements, effets des glacis et, naturellement, craquelures. Tout commence avec l'huile choisie, le traitement qu'on lui fait subir, les mélanges qui lui

sont imposés, sa siccativité, son degré d'épaississement, d'oxydation et de jaunissement. En cours de séchage, il se constitue en effet à la surface de l'huile une pellicule jaunâtre de linoxyne, par fixation de la vapeur d'eau. Selon

la capacité d'absorption de l'enduit sous-jacent, il peut également se produire un phénomène de rétraction avec écoulement de l'huile dans l'enduit ; d'où un assèchement de la surface, qui perd de son brillant ; c'est l'embu, qui affecte certaines parties du tableau. Il faut alors rétablir l'équilibre avec un vernis à retouche, qui, malgré tout, introduit une certaine hétérogénéité.

Pour assurer à la couche picturale l'homogénéité nécessaire, on a, depuis longtemps, recours à l'huile cuite, qui, grâce à la formation de grosses molécules (par polymérisation), constitue un milieu plus stable, plus translucide, à condition de s'en servir avec un diluant très fluide. De même, en laissant « réduire » au soleil, les italiens arrivaient à la débarrasser des impuretés qu'elle contenait. C'est à partir de ces huiles cuites qu'on préparait des vernis, souvent par addition d'une résine ; ainsi pouvait-on se passer de vernis de surface.

Parmi les plus anciennes résines connues d'origine naturelle, mentionnons, à côté de l'ensemble colophane, le groupe exotique des copals, avec la résine Dammar, la Sandaraque, la gomme-laque, dont l'usage est attesté dès le Moyen Âge. Aujourd'hui, la plupart des résines fabriquées par synthèse sont des matières plastiques qui peuvent devenir plus ou moins transparentes et se révèlent particulièrement utiles pour obtenir des vernis-émaux. Elles sont très résistantes, parfois trop, ce qui pose de singuliers problèmes aux restaurateurs.

SUPPORTS ET ENDUITS. Le comportement de l'ensemble de ces matériaux dépend pour beaucoup du choix du support. Support et matière picturale doivent être choisis l'un en fonction de l'autre. Actuellement encore, on se sert essentiellement de toiles, tendues sur châssis ou, plus rarement, marouflées (c'est-à-dire collées contre un mur ou un support indépendant). Mais la toile demeure le plus mauvais des supports, étant très fragile à manier, très sensible aux variations de température et à l'action de toutes sortes d'agents destructeurs. Elle demeure malgré tout le support le plus commode et le plus léger ; elle offre au métier du peintre une très grande variété de « grain » de tissage, qui influence l'inflexion même de son pinceau. L'usage des bois, largement utilisés (chêne, pin, peuplier) jusqu'au XVIIe s., est devenu très rare : ceux-ci présentent certains

inconvenients, proches de ceux qui sont présentés par la toile. Autrefois, la fabrication de panneaux de bois avec des lattes jointes posait déjà de gros problèmes. De plus, le bois se gonfle. En revanche, les agglomérés actuels sont en partie exempts de ces inconvenients, sauf sur une trop grande surface, il reste le papier, souvent marouflé ensuite sur une toile, excellent (Rubens en usait, Corot également), et le mur, où la durée de conservation dépend de l'état d'humidité où il se trouve. Mais, dans le premier cas, il faut éviter la brûlure de l'huile grâce à un badigeon de colle ou de vernis ; dans le second, le rôle de l'enduit sera déterminant.

Cependant, un support par lui-même ne signifie rien sans son enduit, bien que Degas, par exemple, ait fait des essais sur support brut. C'est lui qui protège et le support et la couche picturale dans leurs rapports réciproques. Les

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

387

restaurateurs savent combien l'état de l'enduit décide de la facilité ou de la difficulté d'une transposition quand un support est dangereusement usagé. Notons que la peinture à l'huile a été pratiquée sur des enduits faits pour la peinture à tempera. Il s'agissait alors d'enduits de plâtre et de colle (type gesso duro) à plusieurs couches, comportant parfois, noyée à l'intérieur, une toile fine assurant une certaine stabilité à l'ensemble du panneau, fait souvent de lamelles jointes et, par conséquent, susceptibles d'écartement. Ce plâtre était soigneusement poncé. Il était purifié et souvent recouvert d'une couche de tempera (et, par la suite, de vernis). Il était destiné à une peinture lentement élaborée par surfaces colorées aux tons très purs, qui jouaient avec la blancheur sous-jacente de cet enduit. En revanche, il se révéla dangereux sur les toiles, car trop cassant. On lui préfère des préparations à base de colle, à laquelle on mêle, depuis le XIXe s., des éléments à base de blanc de plomb ou de zinc, mais peu couvrant. Plusieurs couches sont nécessaires, à moins qu'on n'y ajoute une couche d'impression finale, souvent colorée avec des terres avant le XIXe s., de manière à préparer une teinte de départ en fonction des tons envisagés. Cette imprimitura, comme disent les Italiens, constitue donc déjà un certain « engagement » pictural, selon son épaisseur par rapport au grain de la toile et selon sa couleur. Elle peut être préparée à tempera ou à l'huile, ou recevoir une couche de vernis.

Depuis plusieurs dizaines d'années, les peintures cellulosiques ont permis de donner à la toile des enduits qui la garantissent contre le craquellement dû aux erreurs de pliage ; les émulsions acryliques supportent également l'emploi de l'huile par-dessus.

SITUATION HISTORIQUE. L'INVENTION DE LA PEINTURE À HUILE. La pratique de la peinture à l'huile est ancienne, précédée déjà par la peinture sur tentures ou sur bannières. Toutefois, la peinture à l'huile sur toile tendue et non conçue comme une bannière et traitée comme un tableau ne remonte guère au-delà du milieu du XVe s., après l'invention du procédé à l'huile, d'abord pratiqué par les Flamands sur panneau de bois.

Jusque-là, on utilisait divers modes de tempera, aux recettes souvent compliquées, allant jusqu'aux émulsions, où l'eau était associée à l'huile par l'intermédiaire de l'oeuf, comme en Italie. L'huile était trop épaisse et lente à sécher ; l'eau restait nécessaire conformément aux habitudes de dilution que l'on avait acquises. Souvent, on terminait par un vernis à base d'huile et de résines. L'huile était presque toujours cuite ou, tout au moins, purifiée et épaissie au soleil (Cennini, Trattato). Ces vernis huileux servaient aussi à « glacer » certaines couleurs, c'est-à-dire à les recouvrir d'autres teintes ; si bien que certaines de ces tempere dorment l'impression d'être des peintures à l'huile. On utilisait ces procédés également sur le mur. Mais on cherchait à lier davantage les tons contigus, en découvrant peu à peu les effets optiques possibles en rapport avec l'évolution de la conception de l'image, de plus en plus orientée vers une sensation spatiale. Le

besoin également d'un certain modelage dans les ombres prédisposait le peintre à profiter d'une matière nouvelle qui faciliterait ce type de recherches. Ajoutons qu'une passion toute particulière pour l'alchimie, nécessaire à toutes les élaborations de « secrets » d'atelier, engageait l'artiste à améliorer sans cesse les recettes reçues. Enfin, le développement de l'industrie des teintures, les progrès réalisés dans la distillation des essences et des alcools engageaient les ateliers à améliorer l'aspect précieux de la matière picturale, dont usaient également les orfèvres (à Florence, leur corporation comprenait les peintres).

C'est dans ce contexte que fut inventé le procédé de Van Eyck, ancêtre de toute la peinture à l'huile moderne, encore qu'on n'ait pas assez prêté attention aux pratiques proprement

italiennes, dont le développement dépendait d'un goût différent de celui des Flamands (c'est peut-être le cas du mystérieux Domenico Veneziano, notamment).

Il s'agit d'une trouvaille faite au milieu de ces innombrables recherches de « recettes » dont les traités anciens ne sont pas avares. Mais, cette fois, la découverte aboutissait réellement à une technique nouvelle. Les avantages étaient considérables : meilleure siccativité, translucidité jusqu'à la transparence, consistance et fluidité associées jusqu'à l'extrême pointe du pinceau (tels la signature de Jan Van Eyck dans les Époux Arnolfini et le détail du lustre), fusion délicate des tons à la zone de passage entre deux surfaces colorées voisines, possibilité de nouveaux effets de transparence du dessin du dessous jusqu'à la dernière couche superficielle.

La technique de Van Eyck joue d'ailleurs essentiellement des effets de translucidité et de transparence, un peu comme les techniques de la laque. Chaque couche conserve son homogénéité, sa teneur en liquide évitant tout embu et maintenant les pigments dans un milieu très stable dans l'ensemble.

Van Eyck a-t-il usé, comme véhicule, d'une essence volatile ou d'eau ? Si l'on en croit les ragots – si utiles parfois – de Vasari, ses peintures fraîchement exécutées dégageaient une odeur caractéristique. Nous savons de plus que l'essence de genévrier, notamment, était fréquemment utilisée en Italie, comme l'attestent les écrits de Léonard de Vinci et bien des traités. En tout cas, même en admettant l'incertitude de nos renseignements, on peut au moins se référer aux analyses et aux coupes de la matière picturale faites sur l'Agneau mystique par les laboratoires des Musées royaux de Belgique. Elles indiquent l'existence d'une peinture stratifiée, l'usage d'une huile transformée à l'état de vernis, qui constituait un premier lit translucide au-dessus du dessin de base, établi sur le plâtre (« gesso ») de l'enduit. Depuis, d'autres constats ont pu confirmer cette pratique.

L'importance de l'enduit, d'ailleurs, était considérable. Son traitement devait à la fois assurer un glissement facile de la couleur et un fond contrasté d'ombre et de lumière dont l'effet était utilisé par transparence, comme on peut le voir également chez d'autres peintres de

tradition flamande (Condottiere d'Antonello de Messine, au Louvre).

Ce procédé de peinture à l'huile aboutissait

à associer intimement deux aspects traditionnels : la couche chromatique proprement dite et le vernis final, objet de tant de recherches au cours des âges. Il y avait, en fait, constitution d'un « vernis à peindre », créateur d'un milieu d'échanges lumineux extrêmement riche et qui permettait d'utiliser pleinement la clarté de la couleur blanche de l'enduit – ce qui évitait des mélanges qui « rabattaient » la couleur. On pouvait en même temps « reprendre » facilement au-dessus d'une couche sans risquer trop le phénomène de l'embu (altération chimique et optique de la surface peinte).

Ces possibilités mettent en valeur un type de travail en profondeur dont nous trouvons la suite, très longtemps après, aussi bien chez un Watteau que chez un Fragonard, malgré des manières très différentes. Du même coup, la peinture à l'huile attirait l'attention sur la qualité « sensuelle » de la nouvelle matière, éveillant un goût particulier pour les effets de clair-obscur, grâce à un travail de type lavis, que des peintres comme Léonard de Vinci et les Vénitiens reprendront d'une manière différente. Les peintres du XIXe s. à leur tour en rêveront, tel Prud'hon, qui, malheureusement, sera victime de la vogue de certains bruns comme le bitume, mal utilisé.

LA « MANIÈRE DE VENISE ». Cette première technique flamande, diffusée par les Van der Weyden, Van der Goes, Petrus Christus, a touché les Italiens par l'intermédiaire, semble-t-il, d'Antonello de Messine, de Giovanni Bellini (on connaît plus mal le cas florentin de Léonard de Vinci) et bientôt de presque tous les Vénitiens. C'est néanmoins à une manière différente qu'aboutiront ces derniers, et celle-ci modifiera fondamentalement la conception d'ensemble de la peinture. Ce sont les peintres de Venise – avec Titien surtout – qui ont vraiment découvert une manière nouvelle de comprendre la matière picturale elle-même. Les Flamands, dans l'ensemble, peignaient par superposition de couches très minces, visant à une certaine égalité de surface. Les Vénitiens, eux, modelèrent cette matière en jouant davantage avec les glacis de superposition et les empâtements, les « lumières » étant accentuées grâce aux épaisissements de blanc ; les glacis, à leur tour, différenciaient un effet de couleur très diluée par rapport à celle d'une pâte voisine. « Orchestration en profondeur », a écrit A. Ziloty, et dont l'aboutissement est l'individualisation de la « touche » dans la deuxième partie de la vie de Titien, puis chez J. Bassano. Dans la peinture « décorative », cela se traduit même par le contraste du ton peint à l'huile superposé à une première couche maigre

passée a tempera. Cela nous mènera à la fragmentation colorée et à la touche de Greco comme à celle de Velázquez, à la modulation de Rubens également, pour aboutir à une sorte de sublimation de la matière picturale chez Rembrandt. Chardin, de son côté, au XVIIIe s., en donnera une version d'une santé particulière. Delacroix voulut y revenir, sans pouvoir découvrir le médium adapté, mais en réalisant

downloadModeText.vue.download 389 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

388

une sorte de tissu de touches séparées et entrecroisées qui frappera les néo-impressionnistes.

LE RÔLE DE LA TOILE. Cette manière nouvelle de concevoir la structure de la matière picturale à la suite des pratiques vénitiennes, puis italiennes s'est parallèlement accentuée du fait de la diffusion générale du nouveau support textile. Sans doute, on a peint longtemps encore sur panneaux de bois, préparés selon les formules antérieures. De plus, la dimension des grands panneaux correspondait à des habitudes d'église, pour les retables surtout ; enfin, le bois était matière noble, durable, mais fort lourde à manier, le danger s'accroissant quand les pièces d'un même panneau en venaient à se disjoindre en dépit des toiles associées au « gesso » de l'enduit. Or, avec le développement du commerce international de la peinture, à Venise surtout, on préféra utiliser des toiles, qui pouvaient être roulées et coûtaient moins cher.

Le tissage de ces toiles devait accélérer l'évolution de la nouvelle technique. La toile présente, en effet, un grain de tissage qui accroche, écartèle même la matière que l'on pose ; plus le tissage est gros (tissage « à chevrons » pour les grandes toiles), plus le peintre est obligé de « couvrir », de charger davantage. La toile fait entrer celle-ci dans le jeu d'« animation » de sa peinture, dont la matière grasse, souple, se manie mieux que la tempera, qui, en épaisseur, devient plus facilement cassante. Le phénomène entraîne une facture plus large, plus apparente aussi, comme chez Titien, Véronèse ou Bassano. Le peintre, également, peut être attentif au choix du tissage selon l'effet qu'il souhaite obtenir.

STRUCTURATION DE LA PEINTURE À

L'HUILE. En tout cas, l'interdépendance du tissage de la toile, de la structure de la pâte et de l'enduit engendrait un goût nouveau pour la « matière », esquissé par la Flandre, promu par

Venise à une dignité dont on retrouvera une lointaine conséquence jusque dans l'abstraction informelle.

L'huile, grâce à sa matière malléable, fait donc, en cours d'exécution, sans cesse apparaître de nouvelles possibilités, entraînant l'artiste à des trouvailles plastiques constantes liées au jeu subtil d'un oeil apte à profiter des moindres hasards de la couleur et de sa pâte, provoqués par l'apposition de la touche antérieure, comme de la moindre « coulée », d'ailleurs. Les tenants de Cobra, au XXe s., en tirent, comme les tachistes, les conséquences les plus inattendues.

Les premières couches de peinture, à peine posées, engagent donc déjà le soit de la matière picturale et son effet optique final. Aussi les peintres anciens devaient-ils leur accorder un soin particulier en développant la déjà vieille tradition des dessous, dès le choix de la couleur pour l'impression du support et dès la disposition de l'esquisse fondamentale en clair-obscur. L'essentiel était que ces premières indications fussent légères, fluides ou tout au moins assez maigres (très diluées) pour ne pas créer une instabilité ou une trop grande autonomie de matière vis-à-vis des couches suivantes. Même les Vénitiens, réputés pour attaquer « en pleine pâte » – ce qui est quelque peu légendaire –,

faisaient très attention à ces premières épaisseurs, conservant tout au long de l'exécution liberté et « respiration » entre les surfaces et empâtements colorés, encore repérables dans bien de leurs toiles. D'où l'accentuation de l'épaisseur de certaines parties de la peinture seulement.

Cette peinture par assises – très développée, quoique différemment, chez un Rubens ou un Poussin – l'emporte généralement. Aussi ne faut-il pas trop s'illusionner sur le succès d'une manière « alla prima » mettant en avant la virtuosité du coup de pinceau, prétendue preuve du génie créateur du peintre. Vantée par Vasari et par les maniéristes, mise en valeur par un Frans Hals, au XVIIe s., elle ne correspond, le plus souvent, qu'à la dernière phase de l'exécution. On ne saurait toutefois la nier. On peut la suivre à travers différents exemples typiques, comme ceux de Fragonard, Constable, Turner, Delacroix et surtout Boldini.

Pour la plupart des virtuoses, l'esquisse du dessous, aussi libre soit-elle, demande une première démarche, dont dépend la santé générale de la peinture, comme nous le prouvent de nombreuses peintures restées inachevées

(telle la Shrimp Girl de Hogarth à la N. G. de Londres). Ces pratiques sont très liées à celles des dessins lavés à l'encre de Chine ou la sépia, équivalence de la forme même de l'esquisse de dessous du tableau. Les XVIIe et XVIIIe s. nous en ont fourni un nombre incalculable et de grande qualité. Il s'y ajoutera, au début du XIXe s., l'influence de l'aquarelle anglaise, dont la fluidité aboutira parfois, en sens inverse, à divulguer dans la peinture à l'huile la pratique des couleurs très diluées, dont abusera l'académisme par la suite.

Il est vrai qu'on était passé à une technique « à fleur de peau », si l'on peut dire. On s'était ainsi peu à peu éloigné de cette recherche savante des couleurs et liants les plus appropriés. La manière à l'huile crue, et à l'essence, du XIXe s. était à l'opposé des types de médium où trois ingrédients entraient au moins en combinaison – huile cuite, résines, essence – pour définir un « milieu » qui favorisait une certaine lumière combinée avec la structure, alors que cette fois apparaissait surtout la sensation de la lumière extérieure plus que son analyse à la manière d'un Jacob Van Ruysdael.

MODIFICATIONS DES TECHNIQUES

CONTEMPORAINES. Mais le XIXe s. est aussi marqué par une révolution industrielle dans la fabrication des produits et par de fortes modifications dans les techniques.

Nous pouvons d'abord constater une perte sensible dans les traditions de métier (en France surtout), accélérée par les effets de la révolution industrielle. Désormais, l'industrie des couleurs va se substituer au travail d'atelier, achevant un processus engagé depuis le XVIIIe s. Le broyage industriel, l'usage de tubes standards en étain et repliables diffusés après 1840 (inventés dès 1830 en Angleterre et aux États-Unis), la création de nouvelles couleurs de synthèse à partir de la houille (peintures au coaltar, en particulier) rendent peu à peu le peintre tributaire de produits incontrôlés, en compensation des facilités proposées. Sans

doute, ce dernier, désormais, pouvait aller facilement travailler sur nature ; en revanche, la mise en tube de la matière picturale lui créait bien des problèmes. On eut d'abord recours à l'huile d'oeillette (pavot), de meilleure conservation que l'huile de lin, mais qui donnait une matière moins fluide et qui, en séchant, tendait à devenir cassante. L'huile de lin, en revanche, rancissait vite. On dut lui ajouter des produits de conservation, qui devinrent vite des moyens d'économie pour le marchand, qui en profitait pour diminuer la teneur en pigments. L'huile

crue, plus commode, plus économique, avait comme conséquence d'altérer l'éclat chromatique des couleurs par le développement de la linxyne. Et comme on abusait de siccatif (à base de manganèse, de plomb, de chaux pour hâter le séchage), on multipliait les conditions d'altération.

Beaucoup de peintres cherchèrent constamment, jusqu'à notre époque, le moyen de retrouver la matière émaillée ou simplement plus riche des anciens maîtres, en se fiant à la pratique des vernis. On essaya le copal, le dammar comme le mastic ; mais, la plupart du temps, toutes ces matières n'aboutissaient qu'à obscurcir la matière picturale ou à la rendre plus cassante. Il est vrai qu'on voulut aussi « faire ancien » en abusant d'une fabrication vernissée dite « soupe », de couleur orangée, dont les peintures de certains musées subirent également les méfaits. Cela correspondait assez bien à une double tendance de la peinture académique « naturaliste », qui, après les années soixante, s'entendait à créer des effets atmosphériques – embrumés – que beaucoup croyaient proches des sfumato de Léonard de Vinci ou des effets d'ombre vus à travers des Rembrandt salis.

C'est contre tout cela que se débattit d'abord un Delacroix à la recherche de couleurs qui « tiennent », s'efforçant de retrouver la permanence des maîtres anciens et s'essayant, sans succès, à la fresque, trop contraire à son tempérament, à la différence d'un Mottez ou d'un Chassériau. Manet aussi aurait bien voulu retrouver une technique « saine ». Les jeunes impressionnistes, eux, au contraire, cherchèrent à abolir totalement le passé. Leur recherche n'était pas la même ; ils n'avaient pas à construire des formes, mais à s'occuper d'abord de l'élément lumière et aller ainsi à la fête des couleurs claires et peindre comme « l'oiseau qui chante », pour reprendre une expression de Monet. Désormais, plus de dessous, ou si peu : la toile restait généralement blanche (sauf chez Degas), ce qui poussait à « lutter de clarté » grâce au jeu des nouvelles couleurs offertes par l'industrie – et des plus vives, à base de chrome et de cobalt. Et, par crainte de l'huile qui jaunit, le plus d'essence possible... Les impressionnistes retrouvaient en quelque sorte la jeunesse et la pureté des anciens peintres à tempera. Ils n'avaient pas prévu que beaucoup de couleurs vireraient vite, les teintures en premier. Leurs gris colorés y perdirent moins sans doute ; mais la « baisse de ton » était générale, dramatique parfois chez certains Renoir. Pourtant, ils avaient découvert la qualité des tons séparés, s'exaltant côte à côte, allant vers la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

389

division de la touche, que les néo-impressionnistes voulurent parfaire « scientifiquement » en s'efforçant d'atteindre une certaine pureté des tons, d'établir de nouveaux rapports entre les « chauds » et les « froids ».

Il y a là une hantise de la couleur « sortant fraîche du tube », à laquelle ne résisteront pas les fauves, heureux de sensations directes, moins soucieux de durée, sauf après la première vague de jeunesse, car la plupart d'entre eux, tel Dufy, voulurent revenir à la « matière » la plus fluide, à base d'extraits de glandes animales. Les artistes renchérirent, désireux de retrouver le « métier » – ou au-delà – depuis les collages jusqu'aux mélanges sableux qui ont précédé de cinquante ans certaines recettes des années soixante. Pourtant, en réaction contre les séquelles de l'impressionnisme, vers les années vingt, puis 35, une offensive se dessinait en faveur des anciennes techniques. L'abstraction, de son côté, s'efforçait de mettre au point, dans bien des cas, des matières de qualité beaucoup plus apparente dans le travail à la surface que dans les éclats du tachisme, qui subit très vite les mêmes difficultés que l'impressionnisme, mais surtout à cause de son faire. D'où l'engouement de tant d'abstraites, d'abord, pour de nouveaux produits offerts par l'industrie.

En effet, les peintures industrielles que créait la chimie organique – pigments, liants, vernis – présentaient un éclat et une dureté qui semblaient aller bien au-delà des rêves de Van Eyck. On trouvait résolu le problème des vernis, toujours mal abordé, celui de la saturation des couleurs, avec le retour à la simplicité du véhicule, à base d'eau. Ces émulsions, à base de résines thermoplastiques, d'origine synthétique, concurrencent de plus en plus la peinture à l'huile.

Mais beaucoup de peintres abstraits les ont pourtant récusées, en dépit des médiums appropriés avec des dosages d'eau permettant d'aller de l'« effet de l'aquarelle à celui des laques », sans doute par crainte de leur « jeunesse », mais aussi à cause du fameux effet de « tactilité ». Ces peintures, qui donnent parfois un effet de « satiné » remarquable, n'ont pas en effet réussi à remplacer la sensualité de l'huile. C'est une question de tempérament. En revanche, la demande en médiums rappelant

les anciennes recettes s'est développée par rapport à l'usage de l'huile crue, dont le danger est devenu trop connu.

Il s'est également produit de singulières modifications dans la technique de certains peintres ainsi que de curieuses interférences. Bien des artistes ont voulu profiter des nouveaux avantages des peintures à base de résines synthétiques (vinylique et acrylique surtout) en maintenant toutes les habitudes dues à la pratique de l'huile ; d'autres, comme Pollock, ont détourné celle-ci vers une tout autre manière d'exécution, en utilisant le jet de couleur, la coulée, le « dripping ». Cependant, à un certain moment, des problèmes de superpositions de transparence, de reprise dans le frais se présentent comme travail de la matière avec les mêmes soucis qu'autrefois. Cela est logique dans la mesure où la peinture à l'huile avait poussé – ou aidé – l'artiste à découvrir dans la

matière même une vérité picturale enrichie. Le deuxième tiers du XXe s. devait mettre l'accent justement sur cet événement comme sur le geste lui-même, en l'amplifiant. Si, parallèlement, on a voulu remettre en question les éléments constitutifs « fondamentaux » du tableau (jusqu'à la relation « support-surface » et selon les découpages du pop'art), on a également constaté un intérêt nouveau pour le retour à des techniques plus complexes nées d'un retour à la tradition du métier. Ainsi paraît se conclure un processus qui irait d'une « peinture fonctionnelle » vers une exaltation de la « fonction picturale » par rapport à la fonction de l'image elle-même.

HUIT (groupe des) [ÉTATS-UNIS]
→ EIGHT (the)

HUIT (GROUPE DES) [HONGRIE].

Ce groupe comprenait R. Bérény, D. Czigány, B. Czóbel, Ö. Márffy, D. Orbán, B. Pór et L. Tihanyi, qui s'étaient réunis en 1909 autour de K. Kernstok et qui s'opposaient à l'impressionnisme. À l'exemple de Cézanne et du fauvisme, auquel Czóbel participa, ces peintres se penchèrent sur les problèmes posés par l'agencement des formes dans l'espace. Cependant, l'art français n'exerça qu'une influence superficielle sur leur activité. Les membres du groupe des Huit n'eurent pas de style commun et apportèrent à leurs préoccupations des solutions individuelles. Leurs oeuvres sont toutefois caractérisées par l'accent donné à la vigueur de la composition, et leur tendance à l'impressionnisme les apparente à Die Brücke et à Der Blaue Reiter. Leur première exposition eut lieu

en 1911, et leur dernière en 1912. Leur héritage artistique fut repris par les activistes. En 1919, sous la République hongroise des Conseils, leur activité connut un nouvel essor. Les membres du groupe se virent confier des fonctions importantes, mais ils furent contraints d'émigrer après la chute du régime. Béla Czóbel, Robert Bérény et Ödön Márffy se rallièrent à l'école de Post-Nagybánya.

HUIT (GROUPE DES) [TCHÉCOSLOVAQUIE].

Cette association d'artistes tchèques (en tchèque Osma [1907-1911]), fut fondée par Emile Filla, Bohumil Kubišta, Otakar Kubín (Coubine), Willi Nowak, Antonín Procházka, qui s'étaient liés à l'Académie des beaux-arts de Prague, dont ils rejetaient l'enseignement, lui reprochant notamment de ne pas s'ouvrir aux grands courants de l'art européen. Au cours de nombreux voyages en Europe occidentale (France, Allemagne, Italie), ces artistes explorèrent de nouveaux horizons. Ils trouvèrent dans les oeuvres de Greco, de Rembrandt, de Poussin et de Daumier la solution à de nombreux problèmes ; mais c'est la découverte des oeuvres de Munch, de Van Gogh et de Cézanne qui joua un rôle décisif dans leur quête d'une expression moderne. Après une première phase, marquée surtout par l'influence du symbolisme expressionniste de Munch et centrée sur les moments dramatiques de la vie psychique, leur attention se porte sur les problèmes de la construction du tableau et la

fonction symbolique de la couleur. En 1908, le groupe des Huit organise une seconde exposition, à laquelle se joint Vincenc Beneš. On assiste alors à une géométrisation progressive des formes, qui ne cherche pas leur analyse objective, mais qui est mise au service d'une déformation expressive : de là naît la formule originale d'un « cubisme expressionniste », illustré surtout par les oeuvres de Filla, de Kubišta et de Procházka entre 1908 et 1911. En 1909 et 1910, les Huit exposèrent leurs idées dans les *Volné Směry* (Tendances libres), revue de la société d'art Mánes, et soumièrent à une vive critique les positions conservatrices de leurs aînés. En 1911, ils décidèrent de quitter la société Mánes et se lièrent à d'autres représentants de la jeune avant-garde pour fonder le groupe des Plasticiens (*Skupina výtvarných umělců*), appelé communément « le Groupe ». Outre les artistes cités plus haut, celui-ci comprit notamment les peintres Josef Čapek et L. Šíma, les architectes J. Chochol et J. Gočár, l'écrivain Karel Čapek. Il publia son propre périodique, *Umělecký Měsíčník* (le Mensuel des arts), et bénéficia du soutien de l'historien d'art Vincenc Kramář,

qui réunit entre 1910 et 1913 une remarquable collection de Picasso, de Braque et de Derain (auj. au musée de Prague). Mettant une sourdine à l'exaltation expressionniste précédente, il adhéra franchement à l'esthétique cubiste, qui, toutefois, se teinte souvent chez lui de lyrisme et de poésie. Entre 1912 et 1914, il organise de nombreuses expositions à Prague et à l'étranger, auxquelles furent conviés Picasso, Derain, Gris, Friesz, Munch, Kirchner. Prague devint ainsi l'un des foyers européens qui vit la diffusion de l'art moderne. La Première Guerre mondiale devait interrompre brutalement cette activité.

HUMMEL Johann Erdmann,

peintre allemand

(Kassel 1769 - Berlin 1852).

Il fut élève de l'Académie de Kassel de 1782 à 1792. Un voyage en Italie de 1792 à 1799 le mit en rapport avec Carstens, Koch, Rohden, Reinhardt et Weinbrenner. À partir de 1800, il est à Berlin et devient en 1809 professeur d'architecture, de perspective et d'optique à l'Académie. Il a peint des paysages, surtout des vues de villes, des tableaux de genre (la Chapelle, 1816, musée d'Erfurt) et des portraits. Il recherche les effets compliqués de construction de l'espace et de reflets, qu'il rend avec une extrême exactitude, comme dans le Bassin de granit (av. 1832, musées de Berlin).

HUNDERTWASSER Fritz

(Friedrich Stowasser, dit),

peintre autrichien

(Vienne 1928 - à bord du Queen Elizabeth II 2000).

Autodidacte, il se rendit en 1950 à Paris où il revint fréquemment. Sa première exposition individuelle eut lieu à l'Art-Club de Vienne en 1952. En 1954, il fut révélé par le critique Julien Alvard au public parisien à la gal. Paul Facchetti. Sa peinture (il est avant tout aquarelliste) s'inspire tantôt de Klee et des dessins d'enfants, tantôt de formes puisées dans l'ou-

downloadModeText.vue.download 391 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

390

vrage de Prinzhorn Bildnerei der Geisteskranken (la « création artistique chez les malades mentaux »), de principes abstraits, de lignes tracées par une main enfantine sur le pavé,

mais aussi des collages de Schwitters (dont il se détourne bientôt) et de la tonalité comme du style ornemental de ses compatriotes Schiele et Klimt. Sous le pinceau de l'artiste, tous les éléments, maisons, jardins, têtes en forme de sphère, yeux en amandes, larmes, barbes, gouttes de pluie, se regroupent en de féeriques compositions dont les couleurs rappellent parfois celles des miniatures orientales. Hunderwasser est représenté à Vienne (Österr. Gal., musée du XXe siècle et Kulturstadt), à New York (Brooklyn Museum), à São Paulo (M. A. M.), à Amsterdam (Stedelijk Museum) et à Paris (M. N. A. M.).

HUNT William Holman, peintre britannique (Londres 1827 - id. 1910).

Fils d'un directeur de maison de commerce, il commença une carrière dans les affaires avant d'étudier à la Royal Academy (1844), où il fit la connaissance de Millais. La lecture, en 1847, du premier volume des Peintres modernes de Ruskin ainsi que celle de Keats le persuadèrent de la nécessité d'une réforme tendant à plus de réalisme et de sérieux dans l'art contemporain ; il est avec Millais, D. G. et William Rossetti, le sculpteur Th. Woolner, Collinson et le critique F. G. Stephens l'un des fondateurs de la « Pré-Raphaelite Brotherhood » (1848). Sa toile Rienzi jurant d'obtenir justice pour la mort de son frère (1848-1849, 1886, coll. part.) est la première à porter les fameuses initiales P. R. B. À l'encontre de ces derniers, il demeura fidèle aux principes de ce mouvement. Après Claudio et Isabella (1850-1853, 1890, Londres, Tate Gal.), le Mauvais Berger (1851, Manchester, City Art Gal.), l'un des chefs-d'oeuvre du mouvement préraphaélite, illustre bien la dualité de son art : chaque détail y est peint d'après nature avec une exactitude et une minutie rares dans l'histoire de la peinture (l'hyperréalisme contemporain s'en réclame assez justement), et, en même temps, le sujet exprime symboliquement une idée morale forte et complexe. Sans atteindre d'emblée à une pleine réussite (son premier tableau important, Rienzi jurant d'obtenir justice pour la mort de son frère, avait pourtant été remarqué à la Royal Academy en 1849, à côté du Lorenzo et Isabella de Millais), la Lumière du monde (1851-1853, 1858, Oxford, Keble College), montrant symboliquement le Christ portant une lanterne et frappant à une porte depuis longtemps close, rencontra une immense popularité. Cette allégorie spirituelle, d'un naturalisme appuyé, fut exposée avec l'Éveil de la conscience (1853-1854, 1856-1886, Londres, Tate Gal.), scène moralisatrice contemporaine qui devait lui faire pendant. Il effectua divers voyages à Paris et en Belgique (1849) avec Ros-

setti, puis plus tard en Italie (1869, 1875, 1892), et se rendit à trois reprises en Palestine, en 1854, en 1869 et en 1875, pour donner plus de vraisemblance à ses scènes bibliques, bien que cette exactitude en ait quelquefois obscurci le sens symbolique, comme dans le Bouc émissaire (1854-1855, Port Sunlight, Lady Lever Art

Gal. ; esquisse à la City Art Gal. de Manchester) ; la toile ne fut pas comprise et n'obtint pas un grand succès, au contraire de The Finding of our Saviour in the Temple (1854-1860, Birmingham, City Museum), fondé sur les mêmes principes d'exactitude et de vraisemblance archéologique. Gambart l'acheta pour la somme considérable de 5 500 livres et la composition fut popularisée par la gravure. L'oeuvre de Hunt souffre d'un manque flagrant d'aisance ; sa couleur est volontiers dissonante dans l'intensité et la stridence, mais les meilleures de ses créations ont une puissance poétique indéniable (The Lady of Shalott, terminée en 1905, Hartford, Wadsworth Atheneum), qu'accentue le contraste singulier entre l'ésotérisme de l'inspiration et le naturalisme maniaque de l'exécution. La précision presque obsédante de sa description de la réalité, notamment dans les effets lumineux, finit par exercer une sorte de fascination, son goût des effets d'éclairage artificiels apparaissant dans certaines scènes nocturnes évoquant la vie contemporaine (London Bridge le soir du mariage du prince de Galles, 1863-1866, Oxford, Ashmolean Museum ; le Pont du navire, 1875, Londres, Tate Gal.). Ses dernières toiles reprennent des sujets élevés : The Middle of Sacred Pire (1893-1899, Boston, M. F. A.), May Morning on Magdalen Town (1888-1891, Port Sunlight, Lady Lever Art Gal.). Il avait cessé d'exposer à la Royal Academy en 1881, préférant la Grosvenor Gallery ou des expositions centrées sur une seule de ses toiles, des rétrospectives lui étant consacrées à partir de 1886. C'est à cette date qu'il écrivit une première série d'articles sur l'histoire de la Fraternité. Son livre Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood, publié en 1905, en dépit de ses jugements partiels à l'encontre de Rossetti dont il s'était séparé, est extrêmement précieux. Hunt est représenté dans les musées britanniques, notamment à la Tate Gal. de Londres (Our English Coast [Strayed Sheep], 1852 ; le Triomphe des Innocents, 1883-1884), au City Museum de Birmingham (Jésus chez les docteurs, 1854-1860 ; Valentin sauve Sylvie de Protée, 1850-1851), à la Walker Art Gal. de Liverpool, à la City Art Gal. de Manchester (L'Ombre de la mort, 1870-1873) et à l'Ashmolean Museum d'Oxford (A Converted British Family Sheltering a Christian Missionary from the Persecutions of the Druids, 1849-1850).

HUNT William Morris, peintre et sculpteur

américain

(Brattleboro, Vermont, 1824 - Isles of Schoals, New Hampshire, 1879).

Hunt quitta rapidement l'université Harvard pour voyager en Europe avec sa famille. Son ambition était de devenir sculpteur. En conséquence, il travailla dans l'atelier de H. K. Brown, à Rome, et passa quelque temps à l'Académie de Düsseldorf. De 1847 à 1852, il fut à Paris l'élève de Couture, dont l'influence sur lui cessa d'être prédominante à partir du jour où il fit la connaissance de J.-F. Millet. Les deux artistes furent très liés, entretenirent une longue correspondance, et Hunt fut l'un des premiers collectionneurs américains de Millet (et aussi des autres peintres de Barbizon). Il

revint aux États-Unis en 1855, s'établit à Boston en 1862 et retourna en Europe en 1866-1868. Il fut un professeur renommé (Talks on Art, 1875) et eut une grande influence sur le goût de la bonne société bostonienne pour l'école de Barbizon, qu'il contribua ainsi à faire admirer et acheter aux États-Unis. Il reçut en 1875 la commande des grandes décorations du Capitole d'Albany (1878, Anahita or the Flight of Night, dont il fit de nombreuses versions, tant peintes que sculptées [Metropolitan Museum]). Fort éprouvé par ce travail, il mourut noyé peu après, peut-être volontairement.

Il fut essentiellement un portraitiste au style éclectique, caractéristique d'une grande partie de la production américaine de la seconde moitié du XIXe siècle. Ses meilleurs portraits, Mrs Adams (Boston, M. F. A.), Lemuel Shaw (1859, Salem, coll. du Commonwealth of Massachusetts), combinent les influences de Couture et de Millet. Par la suite, il se montra plus sensible à des effets d'atmosphère : The Bathers (1877, Metropolitan Museum).

HUSZAR Vilmos, peintre néerlandais

d'origine hongroise

(Budapest 1884 - Hierden 1960).

Après avoir accompli ses études à l'École des arts appliqués de Budapest, puis à Munich, le peintre Vilmos Huszar s'est installé à La Haye en 1905. Ses premières œuvres sont marquées par le réalisme mais aussi par l'art de Van

Gogh (Autoportrait avec sa femme, 1910, La Haye, Gemeentemuseum). Il évolue ensuite vers l'art « nabi » en privilégiant les aplats et les formes simplifiées (Garçon regardant un nuage blanc, 1910, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller). Il pratique ensuite un art marqué par le futurisme avec d'évidentes allusions symbolistes (Vincent). Sa palette se simplifie (Portrait du marchand Willem Walrecht, 1916) en même temps qu'il se consacre à la recherche de vitraux, qui le conduit à l'abstraction (Jeune Fille, 1916, perdu). Il rencontre en 1917 Bart Van der Leek, qui le marque profondément. Les tableaux qu'il réalise alors (Composition II [les Patineurs], Marteau et scie, 1917, La Haye, Gemeentemuseum) sont uniquement constitués de surfaces colorées et de formes géométriques disposées dans un espace à deux dimensions selon les directions horizontale et verticale. Vilmos Huszar va être cofondateur du mouvement De Stijl en 1917 et réalise la couverture de la revue de Van Doesburg créée la même année. En 1917, dans le no 6 de la revue De Stijl, Vilmos Huszar publie la Composition VI, seulement constituée de surfaces noir et blanc où se pose le problème du fond et de la forme et qui représente un apport original au néo-plasticisme. Il travaille par la suite avec l'architecte Jan Wils, pour lequel il réalise des aménagements intérieurs ainsi que des vitraux. En 1923, il a l'occasion de collaborer avec Gerrit Rietveld à l'étude d'un pavillon d'exposition pour Berlin, pour lequel il met au point la polychromie intérieure mais qui ne sera pas exécuté. Il est aussi soucieux de faire passer ses recherches dans la vie courante et il effectue de nom-

downloadModeText.vue.download 392 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

391

breux travaux de typographie et de graphisme publicitaire, notamment pour la firme de tabac Miss Blanche (1926-1927). Dès 1923, il avait quitté le mouvement De Stijl et était revenu à une peinture plus figurative (Fleurs, 1922, Paris, M. N. A. M. ; Joueurs de baccara, 1928, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza). Il a eu également l'occasion de collaborer avec le mouvement dadaïste néerlandais, en particulier avec Théo Van Doesburg et Kurt Schwitters, en 1923. Une rétrospective de son oeuvre a été organisée au Gemeentemuseum de La Haye en 1985.

HUYS Pieter, peintre et graveur flamand

(Anvers v. 1519 - id. 1584).

Il devint franc maître en 1545. Ses tableaux sont fort rares ; il en subsiste une douzaine, dont quatre signés et datés entre 1547 et 1577. Ses « diableries » sont inspirées de celles de Bosch, mais elles se révèlent plus proches de la nature. Huys a été également influencé par Pieter Bruegel et par Jan Van Hemessen. Il a travaillé pour l'éditeur d'estampes Hieronymus Cock et pour la maison Plantin, où il a collaboré à l'illustration de nombreux ouvrages. L'influence de Bosch se manifeste dans son oeuvre la plus ancienne, la Tentation de saint Antoine (1547, Louvre). L'artiste s'y distingue de son modèle par un coloris personnel, un modelé plus poussé et une plus grande objectivité dans le rendu des détails. Dans l'Enfer du Prado (1570), il s'est inspiré de Bruegel, sans l'imiter entièrement. Le Joueur de cornemuse des musées de Berlin (1571) rappelle Hemessen par la représentation, mais se rapproche davantage de Bruegel par l'exécution. Il est curieux de voir comment Huys revient finalement à la manière de Bosch dans sa dernière oeuvre datée : la Tentation de saint Antoine (1577, Anvers, musée Mayer Van den Bergh).

HUYSMANS Cornelis

(dit Huysmans de Malines),

peintre flamand

(Anvers 1648 - Malines 1727).

Paysagiste, élève de Gaspar de Witte à Anvers, puis de Jacques d'Arthois à Bruxelles, il travailla à Malines et à Anvers. À l'aube du XVIIIe s., il renouvelle la conception flamande du paysage épique inaugurée par Rubens et illustrée ensuite par Jacques d'Arthois, Achtschellinck et J. Fouquières.

Les paysages de Huysmans semblent hésiter entre tous les grands courants du paysage à la fin du XVIIIe s. mais finissent par en faire la synthèse sur un mode très lyrique : ses sombres vues sylvestres, animées de vifs effets d'éclairage que retiennent des motifs de rochers, des terrains sablonneux, sont peintes avec une belle vigueur d'empâtement, selon un style héroïque proche de Salvator Rosa ou de Duguet.

Ses nombreux paysages de forêts sont conservés en Europe à Bruxelles, Anvers, Dresde (Gg), Copenhague, Ermitage, Louvre,

Amiens, Caen, Le Havre, Strasbourg et Valenciennes.

HUYSUM Jan Van, peintre néerlandais

(Amsterdam 1682 - id. 1749).

Fils aîné de Justus, il fut son élève. Actif à Amsterdam, il peignit quelques Paysages arcadiens (Mauritshuis ; 1728, Amsterdam, Historische Verzameling der Universiteit ; 1717, Louvre) ou de rares natures mortes (Grappe de raisin, Amsterdam, Musée historique). Mais il est surtout célèbre pour ses Bouquets de fleurs réalisés à partir de fleurs de différentes saisons, ce qui se traduit parfois dans la signature, l'artiste apposant deux dates différentes sur l'oeuvre. Parti du style de Mignon et de J. D. de Heem (première oeuvre datée de 1706, à Hambourg, Kunsthalle), il orienta son art vers les compositions plus mouvementées et asymétriques (1722, Ermitage : 1726, Londres, Wallace Coll. ; 1736, Londres, N. G. ; Louvre [6 tableaux] ; 1735, Munich, Alte Pin. ; 1727, Glasgow Art Gal. ; Rijksmuseum ; Dresde, Gg), de goût rococo. Très apprécié dans toute l'Europe (il fut l'un des artistes les mieux payés de son temps ; chacun de ses tableaux se vendant plus de 1 000 florins) et fort imité en raison de son extrême habileté dans le rendu minutieux des fleurs et des plantes (Wybrand Hendricks, Jan Van Os, G. Van Spaendonck), Jan Van Huysum, comme Rachel Ruysch, marque - à la fois par ses tendances « baroques » et décoratives et sa facture aussi précise que froide - la fin du grand style floral hollandais. Toutefois, le dessinateur reste libre et large et mérite d'être apprécié. Il fut le premier à introduire un fond clair dans ses tableaux, ce qui permet aux bouquets de bien se détacher.

HYBERT Fabrice, artiste français

(Luçon 1961).

Après des études scientifiques, Fabrice Hybert suit le cycle de l'École des beaux-arts de Nantes. Cette double formation le prédispose à une recherche sur les inventions et l'origine des formes. C'est dans les « peintures homéopathiques » réalisées entre 1986 et 1992 que se met en place l'ensemble de cette recherche. Conçues comme des oeuvres de synthèse où s'accumulent des écritures, des dessins ou des photographies marouflés sur la toile, parfois gelés sous une couche dense de résine qui cristallise l'assemblage et unifie le projet, ces « peintures » fonctionnent sur la dynamique de la juxtaposition, du glissement, de l'hybridation. Elles racontent un récit elliptique, souvent difficile à déchiffrer, qui annonce le

germe d'un projet d'entreprise suivant l'équation « un dessin, une entreprise ». À partir des formes recensées dans ses dessins, Hybert met en place une série de « prototypes d'objets en fonctionnement » (les POF) dont la diffusion sera gérée par les soins d'une société créée à cet effet sous le vocable d'UR (Unlimited Responsibility).

Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris lui a consacré une importante exposition en 1994. Ceux de Saint-Étienne et de Strasbourg

ont présenté en 1995 une exposition de ses peintures.

HYPERRÉALISME.

Tendance picturale qui apparaît aux États-Unis à la fin des années soixante, essentiellement en Californie et à New York, l'hyperréalisme revient à la peinture délaissée et remise en question par les avant-gardes contemporaines. D'accès facile, il ne tarde pas à connaître un grand succès et à susciter des émules européens. De nombreuses manifestations lui sont consacrées, entraînant un regain d'intérêt pour les formes d'art réalistes. L'hyper-réalisme, dont la caractéristique principale est l'utilisation de la photographie, élément de base, apparaît à première vue et d'une manière simplifiée comme un courant dont le but est de reproduire la réalité avec une précision et une objectivité proches de celles de la photographie. Donner une image aussi exacte et fidèle que possible du réel correspond dans l'histoire de la peinture américaine à une tradition à laquelle l'hyperréalisme ne fait que se soumettre. Déjà dès le début du siècle, l'Ashcan School pratique une peinture populiste réaliste et, dans les années vingt, les « précisionnistes » (Crawford, Demuth, Sheeler) s'attachent à traduire le nouveau contexte social, dominé par l'essor de l'industrie, en ayant progressivement recours à une photographie comme point de départ de leur travail. S'inscrivant dans cette ligne du réalisme social et national, et reprenant en partie la leçon du pop'art, l'hyperréalisme va tenter de saisir le banal quotidien, à la fois dans sa quintessence et dans sa trivialité.

Élargissant le champ iconographique proposé par le pop'art, l'hyperréalisme ne privilégie en théorie aucun thème spécifique, s'intéressant à tout environnement. En fait, chaque artiste va délimiter sa thématique personnelle, répondant ainsi à des impératifs commerciaux et à la nécessité de se créer une image de marque facilement identifiable. Ainsi Chuck

Close se spécialise dans le portrait (Richard, 1969, Paris, M. N. A. M.), Robert Bechtle (Dattiers, 1970-1971, Aix-la-Chapelle, Neue Gal., coll. Ludwig) et Ralph Goings (Caravane Airstream, 1970, id.) dans les véhicules motorisés, Richard Mac Lean dans les cavaliers (Mexican Sunset with Straitshooter, 1969), Robert Cottingham dans les enseignes lumineuses (Art, 1971), tandis que Richard Estes peint des vues urbaines (Broadway, Paris, M. N. A. M.). Don Eddy représente des carrosseries de voitures (Sans titre, 1971, musée de Saint-Étienne) et David Parrish des détails de motocyclettes, alors que John Salt montre des épaves d'automobiles (Véhicule arrêté avec intérieur en mousse jaune, 1970). Citons aussi Malcom Morley, qui tente une exploration moins systématique d'événements sociaux (Champ de courses, 1970, Aix-la-Chapelle, Neue Gal., coll. Ludwig). En France, Hucleux fait des Cimetières (Paris, M. N. A. M.) l'un de ses sujets majeurs, et Schlosser peint des gros plans de corps humains.

Une précision et une froideur clinique dans le moindre détail, une absence de tout

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

392

contenu émotionnel, un regard distancé et disséqueur, des couleurs lisses et crues, une matière presque absente, un certain fétichisme de l'objet, telles sont les caractéristiques de l'hypperréalisme, dont tout le jeu repose sur la copie illusionniste de la neutralité et de la fidélité de la vision photographique. Aucun artiste ne reproduit un document photographique dans son intégralité. Celui-ci n'est que le point de départ d'un long et minutieux travail. Parrish peint directement au pinceau sur une diaposi-

tive projetée sur une toile, mais en accentuant certains détails de la composition. Close agrandit des portraits photographiques à un tel point que la distorsion due à la prise de vue nous fait littéralement entrer dans le personnage présenté. De même que Morley, il procède à une mise au carreau de la toile et peint ensuite en remplissant un carré après l'autre, pour s'efforcer de garder la plus grande distance possible par rapport à l'image qu'il transpose. MacLean travaille d'après des documents projetés dans

un épiscopes. Seul Hucleux peint d'après des diapositives, directement, sans retoucher la projection. Vision formaliste plus qu'analy-

tique, l'hyperréalisme tend à démontrer, à force de virtuosité, que la peinture peut créer l'illusion d'une vraisemblance avec l'exactitude du langage photographique.

downloadModeText.vue.download 394 sur 964

IJ

ILLUSTRATION.

Image liée à un texte, l'illustration tient sa place dans le livre, comme la miniature dans le manuscrit. De même que le texte imprimé sur papier permet la transmission des idées nouvelles, de même l'image sert à la diffusion des styles nouveaux. L'illustration joue donc un double rôle, documentaire et esthétique, d'autant plus que chaque siècle a vu paraître quelques livres essentiels auxquels ont collaboré les artistes contemporains les plus représentatifs.

TECHNIQUES.

Bois. La gravure sur bois de fil (c'est-à-dire sur une planche taillée dans le sens des fibres du bois) a été la première employée. C'est la formule la plus typographique : l'épaisseur de la planche gravée, qui est la même que celle des caractères d'imprimerie, permet d'encre et de tirer d'un même coup de presse l'image et le texte : d'où une parfaite homogénéité. Mais la gravure sur bois de fil manque de souplesse dans l'interprétation du modèle. De 1550 à la fin du XVIIIe s., on ne l'emploiera plus que pour les petits décors typographiques. L'invention, par l'Anglais Bewick, de la technique du bois debout (taillé perpendiculairement aux fibres), qui permettait une extrême finesse, relance l'illustration sur bois au XIXe s., jusqu'à ce que les excès de virtuosité des graveurs entraînent par réaction le retour du bois de fil (nabis, fauves).

Taille-douce. La gravure en creux sur métal compliquait les opérations de tirage. Il fallait deux passages sous la presse, un pour le texte, l'autre pour l'image, ce qui introduisit la mode des illustrations en pleine page, en hors texte. On emploie la taille-douce à partir du XVIe s., époque où l'on veut des images documentaires précises, des portraits réalistes, des cartes géographiques ; cette technique a été employée sans interruption jusqu'à nos jours, le burin et l'eau-forte pouvant être utilisés purs, ou, plus souvent, en complément l'un de l'autre. Une variante née en Angleterre, la gravure sur acier, connut un grand succès à l'époque romantique.

Lithographie. Le dessin sur pierre lithographique, né en 1798, présente, comme la

taille-douce, l'inconvénient de ne pas être une

technique « typographique » ; d'où son emploi fréquent en hors texte. La lithographie est la technique préférée des peintres en raison de sa simplicité, et c'est de lithographies que seront illustrés quelques-uns des livres les plus notables du XXe siècle.

IMMACULATES → PRECISIONISM

IMMENDORFF Jörg, peintre allemand

(Bleckede 1945).

En 1963, Immendorff est admis à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf. Après ses études de décor scénique auprès de T. Otto, J. Beuys l'accueille dans sa classe en 1964. Dans la mouvance de Fluxus, il participe à différentes actions politiques : dénonçant l'impérialisme des États-Unis pendant la guerre du Viêt-nam (Vietnam Aktion, Aachen, 1966), critiquant le mode de fonctionnement de l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf (Lidl Akademie, 1968-1969) ou combattant les injustices sociales (Bureau pour les tenants de la solidarité, 1970). Nommé professeur de dessin dans un collège de Düsseldorf à partir de 1968, sa peinture conserve jusqu'à la fin des années soixante-dix un caractère militant. À cette époque, le parti écologiste des Verts le compte parmi ses membres les plus actifs. La rencontre avec A. R. Penck en 1976 lui fait prendre conscience de la situation dramatique créée par le partage de l'Allemagne : désormais, il privilégie la représentation du Café Deutschland, un monde cauchemardesque divisé par des fils de fer barbelés qui évoque à la fois la solitude d'un bar et l'anonymat d'une discothèque (Café Deutschland, Winter, 1978, Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum ; Café Probe, 1980.). L'espace est surchargé d'images qui sont autant de rappels de l'histoire allemande : aigle impériale, miradors, douaniers en uniforme (Kaltmut, 1983). À la Documenta 7 de Kassel (1982), Immendorff donne encore une autre interprétation du thème de la division nationale en réalisant une sculpture monumentale de la porte de Brandebourg. Depuis 1977, ses œuvres peintes et sculptées sont étroitement associées et s'inspirent du langage métaphorique de Brecht. Ces

dernières années ont été consacrées à l'enseignement dans les académies de Stockholm (1981), de Hambourg (1982), de Zurich et de Trondheim (1983), de Cologne et de Munich (1984 et 1985), de Francfort (1989).

IMPRESSION.

Couche de colle ou d'huile (grasse ou maigre, teintée ou non) que l'on applique à l'aide d'un pinceau sur un support en toile, en plâtre ou en bois pour en réduire le pouvoir absorbant.

La préparation du support par application des couches d'impression ne doit pas être confondue avec l'exécution des dessous, qui relève déjà du travail pictural et qui peut correspondre à la mise en place des lumières et des ombres.

IMPRESSIONNISME.

LES EXPOSITIONS DU GROUPE. Pendant le second Empire, quelques jeunes artistes qui commençaient à affirmer leur personnalité, ayant pris conscience que la peinture traditionnelle et officielle ne correspondait plus aux nécessités de leur époque, lassés aussi par le refus systématique de leurs toiles à l'unique manifestation officielle, le « Salon », décidèrent de former un groupe, de constituer une société. La guerre de 1870 retarda la réalisation de ce projet. Par la suite, ces artistes réussirent à organiser une « société anonyme coopérative d'artistes peintres, sculpteurs, graveurs, à capital et personnel variables », dont le premier but était de présenter des expositions libres, sans jury et sans récompense honorifique.

La première manifestation se tient à Paris, 35, boulevard des Capucines, dans les ateliers que le photographe Nadar vient d'abandonner. Elle a lieu du 15 avril au 15 mai 1874 et comprend 165 toiles de 30 participants. Cézanne y présente 3 oeuvres, Monet 5 tableaux et 7 esquisses au pastel, Degas 10 tableaux, dessins et pastel, Sisley 5 paysages, Berthe Morisot 9 peintures, aquarelles et pastels, Pissarro 5 paysages, Renoir, le président, 6 toiles et 1 pastel. Parmi les autres participants figurent Boudin, Bracquemond, Cals, Lépine, Rouart. À

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

394

l'occasion de cette exposition, le groupe reçoit son nom de baptême, inspiré par dérision du tableau de Monet Impression, soleil levant (1872, Paris, musée Marmottan).

Après bien des vicissitudes, malgré les désaccords internes, la société parvient à organiser 8 expositions. La deuxième exposition a lieu 11, rue Le Peletier en avril 1876

et comprend 18 participants. Degas y expose 24 oeuvres, Pissarro 12, Monet 18 toiles, Renoir 15, Sisley 8 ; Berthe Morisot y participe encore, mais Cézanne refuse d'y exposer. La troisième exposition se tiendra 6, rue Le Peletier en avril 1877 ; elle comptera encore 18 participants. Y seront représentés Monet avec 22 toiles et Pissarro avec 22 oeuvres ; Cézanne qui, de nouveau, s'est joint au groupe, y adresse 16 oeuvres. Monet y envoie 20 toiles, Sisley 17, Berthe Morisot 19.

Pour la première fois, la quatrième exposition, qui se tient 28, avenue de l'Opéra en avril et en mai 1879, laisse un léger bénéfice dans les caisses de la société. Elle comprend 15 participants ; Mary Cassatt y figure pour la première fois ; Degas y envoie probablement moins de 12 toiles ; Pissarro y expose, lui, 38 oeuvres, Monet 39 toiles, et Gauguin est invité à y présenter hors catalogue une sculpture. Par contre, on remarque les défections de Cézanne, de Renoir, de Sisley et de Berthe Morisot.

La cinquième exposition, qui se tient 10, rue des Pyramides en avril 1880, comprend encore 15 participants, mais on y note l'absence de Monet, de Renoir, de Sisley et la présence de Gauguin, qui y expose 7 toiles et un buste de marbre ; Degas y envoie 8 tableaux, Pissarro 11 toiles et une série d'eaux-fortes ; Berthe Morisot y est représentée par 15 toiles et aquarelles.

En 1881, la sixième exposition est présentée de nouveau 35, boulevard des Capucines et comprend 13 participants. Degas y envoie une statuette et 7 oeuvres, Pissarro 11 tableaux, Morisot 7 toiles, Gauguin 2 sculptures et 8 tableaux. On y remarque l'absence de Cézanne, de Monet, de Renoir et de Sisley.

En 1882, à l'occasion de la septième exposition, le groupe se réduit à 8 participants, et il se présente au mois de mars dans la gal. de Durand-Ruel. Pissarro y expose 36 oeuvres, Monet 35, Renoir 25, Sisley 27 paysages, Morisot 9 toiles et Gauguin 12.

Pendant plusieurs années, la société reste inactive. Les querelles esthétiques sont de plus en plus violentes, et déjà l'impressionnisme est attaqué par nombre d'artistes et au sein même du groupe. Redon s'y oppose, tandis que Seurat veut lui donner des bases scientifiques. Une huitième exposition est tout de même décidée. Elle se tiendra 1, rue Laffitte en mai et en juin 1886, et elle comprendra 17 participants. Ce sera aussi la dernière. Degas y est représenté par 5 oeuvres et 10 pastels, Pissarro par 20 toiles,

pastels, gouaches et eaux-fortes ; Berthe Morisot y expose 14 oeuvres, Gauguin 19, et Seurat, cause de bien des disputes, y présente 6 toiles et 3 dessins. Monet et Renoir manifestent leur mécontentement à l'égard du nouveau venu en

refusant de se joindre à l'exposition, et, de son côté, Sisley s'abstient.

LES PRÉCURSEURS, LES DÉCOUVERTES.

L'impressionnisme n'est pas une école, mais d'abord une attitude commune de quelques artistes devant les problèmes essentiels de leur art. Même lorsque les moyens sont mis en commun et qu'ils sont proches les uns des autres, les résultats restent profondément individualisés. C'est seulement à la faveur de courtes périodes de travail en commun, dans un site donné, qu'une vision collective se crée. Les peintres qui ont participé à l'impressionnisme ne sont pas très nombreux, et, pour chacun d'eux, il faut considérer l'ensemble de son oeuvre. Ce que l'on nomme aujourd'hui « impressionnisme » est le résultat d'une longue évolution qui place la peinture du XIXe s. sous le signe du paysage. Les tentatives s'enchaînent et se situent de chaque côté de la Manche. En Angleterre, Constable peut oublier, dans ses esquisses, le sujet et étudier les incessantes transformations du paysage ; pour Turner, le sujet n'est plus que le support sur lequel se réfléchit la lumière. En France, Delacroix, qui a longuement interrogé les Vénitiens, pressent les lois de la division des couleurs, des complémentaires et des contrastes. Corot est l'apôtre du « plein-airisme » et reste fidèle au paysage qu'il décrit en l'harmonisant. Courbet, enfin, recompose inlassablement les structures des hautes futaies, des falaises crayeuses de son pays natal.

Mais les véritables précurseurs de cette nouvelle peinture sont d'une part Daumier avec ses recherches de rythmes et d'autre part Millet, les peintres de Barbizon, Rousseau, Daubigny, Diaz, et enfin les peintres de la mer et de l'eau, Boudin et Jongkind. Deux grandes découvertes réalisées durant le XIXe s. vinrent libérer la perception et, du même coup, bouleversèrent les canons traditionnels : l'invention de la photographie et la codification des lois de la couleur par Chevreul.

L'invention par Niepce de la photographie fut rapidement considérée comme un moyen extraordinaire d'investigation. C'était en quelque sorte l'aboutissement de tous les moyens utilisés depuis la Renaissance pour permettre aux artistes de retrouver le vrai, d'imiter avec précision la nature. La photogra-

phie est apparue comme le moyen de réduire préalablement des spectacles naturels à des surfaces où ils prennent leur juste place.

Ainsi, le paysage est ramené à des plans et à des masses, mais l'oeil découvre aussi dans l'épreuve photographique des effets optiques que l'artiste peut prendre comme une base irréfutable. Certains impressionnistes furent les premiers à en tirer un parti systématique.

Enfin, les découvertes du chimiste Chevreul sont d'une importance majeure. Directeur des Gobelins, celui-ci publie de 1828 à 1831 ses leçons de chimie appliquée à la teinture, en 1839 son mémoire De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, puis en 1864 son ouvrage Des

couleurs et leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques.

Ayant observé que la juxtaposition des objets colorés, la « loi des contrastes simultanés des couleurs », permet de prévoir les modifications que subit chaque objet coloré au voisinage d'un autre objet coloré, il résume ses observations en deux points : chaque couleur tend à colorer de sa couleur complémentaire les couleurs avoisinantes. Si deux objets contiennent une couleur commune l'effet de leur juxtaposition est d'atténuer considérablement l'élément commun. Les impressionnistes trouvent dans les théories de Chevreul à la fois un élargissement de la vision et une confirmation de leur intuition. Mais ils ne s'y intéressent que dans la mesure où ces données expérimentales leur permettent de mieux révéler leurs émotions personnelles et subjectives.

Désormais, l'impressionnisme peut se passer des conventions traditionnelles de l'art de peindre : le dessin, la perspective, l'éclairage d'atelier.

LES ARTISTES. Hormis Camille Pissarro, né aux Antilles en 1830, les peintres qui formèrent le groupe impressionniste sont tous nés en moins d'une décennie, entre 1832 et 1841. La majorité d'entre eux sont parisiens, et leurs familles de bourgeoisie aisée. Manet (1832), Degas (1834), Sisley (1839) [de parents anglais], Monet (1840), Guillaumin (1841), Cézanne (1839) [provençal], Renoir (1841) [de famille limousine modeste], Bazille (1841) [montpelliérain], Berthe Morisot (1841). À ces noms, il convient d'ajouter ceux du Grenoblois Fantin-Latour (1836) et de l'Américain Whistler (1834). Aux générations suivantes

appartiennent Gauguin, Van Gogh, Seurat, Toulouse-Lautrec, qui procèdent tous de l'impressionnisme au début de leur carrière.

RÔLE DE MANET. Un pas décisif est franchi avec l'exposition de la Musique aux Tuileries en mars-avril 1863. C'est devant ce tableau que le jeune Monet, qui ne connaît pas encore son auteur, éprouve une terrible commotion. La réaction éclate le 15 mai de la même année devant le Déjeuner sur l'herbe (musée d'Orsay), exposé au Salon des refusés, organisé sur la décision de l'empereur, tant la sévérité du jury du Salon avait suscité de protestations. Le scandale atteindra son apogée au Salon de 1865, où Manet expose l'Olympia (id.), peinte deux ans plus tôt.

MONET ET LE PLEIN AIR. C'est à Jongkind que Monet, après ses premières expériences avec Boudin, doit, selon son propre aveu, l'« éducation définitive » de son oeil. En 1863, Monet entraîne ses camarades à aller peindre en forêt de Fontainebleau, où Renoir rencontrera par hasard Diaz, qui, généreusement, lui accordera son aide. Il admire Daubigny, qu'il fréquente et qui ne cessera de soutenir les futurs impressionnistes, notamment lorsqu'il sera membre du jury au Salon. Après la fermeture de l'atelier Gleyre (1864), il fait avec ses amis divers séjours à Chailly-en-Bière. C'est là qu'il tentera de réaliser en plein air une immense toile de 28 m² qu'il intitule à son tour Déjeuner sur l'herbe (1865). Cette toile, restée

downloadModeText.vue.download 396 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

395

inachevée, puis découpée en morceaux (musée d'Orsay), semble être dans l'esprit de Monet une tentative pour pousser plus loin l'expérience de Manet.

RENOIR, RECHERCHE DE LA DENSITÉ.

Ainsi, l'association amicale Monet-Renoir à deux moments décisifs montre la part que Renoir a prise dans l'élaboration de la technique impressionniste. L'oeuvre de ce peintre se caractérise alors par une recherche de l'unité et une utilisation systématique des complémentaires. Dans ses oeuvres d'Argenteuil, Renoir emprunte à Monet sa touche allongée. Il utilise de fins coups de pinceau, qui donnent une impression de foisonnement à laquelle Monet ne sera pas indifférent. Mais il demeure soucieux de volume, de densité et passionné par la figure humaine, qu'il peigne ses amis ou les

visages et les corps des femmes qui lui sont chères. Jamais il ne tente une investigation psychologique ; il cherche seulement à donner de ces beaux corps généreux une représentation qui traduise l'apparence charnelle et une satisfaction à la fois visuelle et tactile.

Dans ses compositions de 1875-1876, la Balançoire, le Bal du Moulin de la Galette, Montmartre (musée d'Orsay), Sous la tonnelle (Moscou, musée Pouchkine), il utilise la figure humaine d'une façon très originale, comme un motif constitutif du paysage, sur lequel la lumière peut jouer avec plus de richesse et de fantaisie.

L'ÉVOLUTION DE PISSARRO, DE CÉZANNE, DE SISLEY. De retour à Louveciennes en 1871, Pissarro se fixe jusqu'en 1884 à Pontoise, et ses premiers paysages de Louveciennes sont très proches de ceux qu'il faisait en 1870. Sisley s'installe lui aussi à Louveciennes, puis à Port-Marly, où il demeure jusqu'en 1877. Les deux peintres travaillent dans un esprit voisin. Pissarro est plus ferme, plus assuré ; Sisley est plus poétique, un peu incertain devant l'immensité des ciels, devant l'étincellement des eaux. Il va poursuivre son oeuvre non seulement avec persévérance, mais aussi avec une sorte de nonchalance qui explique qu'il affleure plutôt ses thèmes qu'il ne les approfondit.

Pissarro, au contraire, peut détacher des paysages qui lui sont familiers des éléments importants pour en faire des motifs suffisants. Il accorde ainsi une fermeté et même un ton épique à ses plus légères notations de la vie rurale en les traitant sur un plus grand registre.

Son rôle humain est considérable. Sont redevables à Pissarro, Mary Cassatt, Guillaumin et tout particulièrement Cézanne, qui, durant plusieurs mois, entre 1872 et 1873, a travaillé à ses côtés à Pontoise ; cette retraite studieuse auprès d'un ami respectueux et attentif a transformé la technique et l'art du peintre ombreux, encore empêtré dans ses intentions allégoriques et littéraires. La conclusion apparaît lorsque, à l'occasion d'un séjour chez le docteur Gachet à Auvers-sur-Oise, Cézanne exécute la Maison du docteur Gachet et surtout la fameuse Maison du pendu (musée d'Orsay), où il fait preuve d'un métier enfin allégé.

DEGAS : LES MÉCANISMES DE LA VIE.
Après un voyage à la Nouvelle-Orléans, Degas

s'installe à Paris, et l'oeuvre qu'il entreprend le montre attaché définitivement aux mécanismes de la vie quotidienne, dont il poursuit

l'exploration systématique. Ses moyens sont différents de ceux de ses amis. Il se méfie du plein air et revendique les droits de l'imagination. En réalité, il se montre un observateur fidèle, voire maniaque, de la réalité. S'il travaille à l'atelier d'après des dessins ou des esquisses, il est peut-être celui qui donne le mieux l'impression de capter la vie dans ses palpitations et ses fluidités les plus délicates : il tire parti des éclairages de scène violents et dirigés, mais le plus souvent par contraste avec des pénombres, des demi-teintes, des lumières incertaines, créant pour un seul objet des gammes d'intensité très diverses. Les techniques de cadrage et de mise en page empruntées à l'art de l'Extrême-Orient, les vues plongeantes, les diagonales sont pour lui le moyen d'établir pour un même sujet des variations frappantes.

PRÉSENCE DE LA VILLE. La vie urbaine, alors en plein développement, ne pouvait rester étrangère aux impressionnistes, amoureux de toutes les manifestations contemporaines. Monet peint de 1876 à 1878 des paysages urbains à la gare Saint-Lazare, au pont de l'Europe, à la sortie des voies de chemin de fer, paysages où le modernisme du thème est vite dépassé au profit d'une atmosphère. De son côté, Manet réalise une série de scènes parisiennes dont les sujets, marqués par le naturalisme de Zola et de Maupassant, sont transfigurées par la liberté, l'improvisation avec lesquelles elles sont traitées : Nana (1877, Hambourg, Kunsthalle), le Bar des Folies-Bergère (1881, Londres, Courtauld Inst.).

L'ÉCLATEMENT DU GROUPE. Les années 1878-1882 seront très difficiles, et d'abord sur le plan financier. Le chanteur Faure, amateur de peinture, met sa collection en vente : c'est un échec, comme le sera la vente, par décision de justice, des toiles réunies par Hoschedé. Sur le plan moral, les difficultés ne seront pas moindres. De violents tiraillements se produisent au sein du groupe, où Degas ne joue pas toujours le meilleur rôle. Il suffit de rappeler le mot cruel que cet artiste a prononcé à l'encontre de ses amis : « Ils restent inférieurs à l'oeuvre qu'ils tentent, ils bégaiement sans pouvoir trouver le mot. »

Cependant, l'idée de l'impressionnisme continue son chemin. Théodore Duret publie une brochure, les Peintres impressionnistes. Charpentier, qui publie un hebdomadaire artistique et littéraire, offre à certains peintres son local, où l'on peut voir en 1879 les pastels de Renoir, en 1880 les peintures de Manet et de Monet. En 1881, la conjoncture économique est quelque peu meilleure : Durand-Ruel re-

prend ses achats et commence même à verser de petites mensualités à divers artistes.

Grâce à ses efforts, le groupe, à l'occasion de l'exposition de 1882, présentera encore une relative cohésion. Mais la volonté d'action commune n'existe plus. Chacun aspire à suivre désormais la voie qu'il s'est tracée. La plupart des artistes se sont éloignés de Paris. Sisley s'est fixé à Saint-Mammès, près du canal du Loing. Monet a découvert Giverny. Pissarro est à Era-

gny, au coeur du Vexin. Cézanne est revenu en Provence. Renoir vagabonde avant d'adopter la côte méditerranéenne. Les impressionnistes restent pourtant liés les uns aux autres ; ils se fréquentent et continuent à échanger leurs idées et leurs soucis. C'est grâce à l'énergie de Monet que l'Olympia de Manet entrera au musée du Luxembourg (Paris). De même, Renoir, exécuteur testamentaire de Caillebotte, parviendra à vaincre les réserves de l'Administration et à faire accepter 38 tableaux sur les 67 qui avaient été offerts au Louvre.

Préoccupés d'assurer l'accomplissement de leur oeuvre personnelle, les impressionnistes se montrent indifférents aux nouvelles recherches et aux personnalités plus jeunes qui s'affirment à côté d'eux. Seul Pissarro, toujours généreux, garde le contact avec les peintres de la jeune génération. C'est lui qui protège la vocation tardive de Gauguin. Il s'intéresse aussi à Seurat, qui s'applique à formuler scientifiquement les conquêtes empiriques de l'impressionnisme. Lors de la dernière exposition du groupe en 1886, Monet, Renoir, Caillebotte et Sisley ont préféré se retirer ; dominée par Pissarro et grâce à la présence de Seurat, qui a été accepté sur son insistance, elle est ouverte sur l'avenir. Enfin, la publication en 1886 par Félix Fénéon d'un texte important, les Impressionnistes en 1886, qui annonçait le dépassement de l'impressionnisme et qui prenait parti pour Seurat, au sujet duquel le critique créait le terme de « néo-impressionnisme », indiquait qu'une page était définitivement tournée.

IMPRIMATURA.

Couche de couleur opaque, de ton uni, recouvrant uniformément le premier enduit et destinée à le protéger et à préparer l'effet de la peinture proprement dite.

L'imprimatura, ou fond teinté, fut très employée à partir de la seconde moitié du XVI^e s. ; elle était de préférence rouge, brune ou brun-noir. Titien, Rubens et Velázquez n'appliquaient ces couches de couleur opaque que sur des

zones déterminées du support, dans certains cas, selon les effets de profondeur recherchés. La composition de l'imprimatura est variable : elle est tantôt un mélange d'huile, de céruse, de jaune de Naples (composition mentionnée par Vasari), tantôt un simple vernis teinté, tantôt une détrempe de tonalité claire.

INCHBOLD John William,

peintre britannique

(Leeds 1830 - Headingley, près de Leeds, 1888). Il commença par être dessinateur chez un lithographe à Londres, étudia avec Louis Haghe avant de s'adonner à l'aquarelle. Il entra en 1847 à la Royal Academy, où il exposa pour la première fois en 1852. Il voyagea en Europe et en Algérie, visita plusieurs fois la Suisse, où il s'installa les dix dernières années de sa vie. Il y avait d'abord séjourné avec Ruskin, qui s'était intéressé à son oeuvre (le Lac de Lucerne, 1857, Londres, V. A. M.). Mais le critique rompit finalement avec lui, comme il devait le faire plus tard avec John Brett (1858). Préoccupé de reproduire fidèlement la nature, il fut considéré en son temps comme un des principaux pay-
downloadModeText.vue.download 397 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

396

sagistes préraphaélites (il était entré en contact avec eux par le biais de Rossetti) [le Début du printemps, Oxford, Ashmolean Museum ; Bolton ou la Biche blanche de Rylstone, 1853, Leeds, City Art Gal.]. En 1877, il publia un recueil de vers, *Annus Amoris*. Son oeuvre est représentée à Londres (Tate Gal. et V. A. M.).

INDIANA Robert, peintre américain

(New Castle, Indiana, 1928).

Il s'installa à New York après des études de 1949 à 1954 à l'Art Inst. de Chicago, à la Skowhegan School of Painting (Maine), à l'Edinburgh College of Art et à l'Université de Londres. Au contraire de celui des autres artistes qui contribuèrent à l'éclosion du pop'art, son oeuvre est issu moins d'une rébellion contre l'expressionnisme abstrait que d'une adaptation à un style figuratif des qualités plastiques des oeuvres de Leon Polk Smith, de Jack Youngerman ou d'Ellsworth Kelly, adeptes d'une abstraction colorée et contrôlée, rigoureusement « hard edge », et qu'Indiana fréquenta en 1956 à Coenties Slip (un quartier sud de Manhattan). Dès le début

des années soixante, ses oeuvres montrent une sensibilité accordée à celle des premières créations des artistes pop (Rêve américain, 1960, New York, M. o. M. A.). Comme eux, Indiana traite des sujets simples et immédiats, nombres, signes, monosyllabes, souvent chargés d'une pesante valeur affective (« Eat », « Die », « Love »). Lorsqu'il exploite un texte plus élaboré, il le retranscrit à la manière d'un signe, de sorte qu'il n'existe plus aucune différence entre un vers de Whitman, une strophe de negro-spiritual ou les mots clés de la civilisation américaine (Red Diamond American Dream Nr. III, 1962, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum ; God is a Lily of the Valley, 1961, New York, coll. E. Ward). Ce travail infligé au sens des mots, des images et des couleurs différencie Indiana des autres artistes pop. Si l'artiste accepte la vulgarité quotidienne, ce n'est pas sans l'élever au niveau de la poésie, qui, en revanche, devient dans ses tableaux un simple signe. En 1978, il s'installe à Vilnahlaven, dans le Maine, et ses récentes peintures célèbrent les lieux et les thèmes associés à la vie de cette île : « the Vilnahlaven Suite ». De nombreuses rétrospectives de son oeuvre se sont tenues en Hollande, en Allemagne et aux États-Unis (Philadelphie, 1968, New York, Whitney Museum, 1982), ainsi qu'en France (Nice, M. A. M., 1998).

INDUNO Domenico, peintre italien

(Milan 1815 - id. 1878).

Formé sous l'influence de Hayez, Induno se consacra à la peinture d'histoire, puis, après 1846, il se tourna plus spécialement vers des sujets patriotiques ou de genre, minutieusement dépeints et qui parfois se ressentent de l'influence des Macchiaioli (l'École des petites couturières, Milan, G. A. M. ; l'Antiquaire, Florence, G. A. M. Son frère Gerolamo (1827-1890) se destina aussi à la peinture d'histoire : s'étant battu aux côtés de Garibaldi, il puisa dans la guerre d'indépendance l'essentiel de son inspiration (le Chasseur alpin, Milan, mu-

seo del Risorgimento) ; portraits de Mazzini et de Garibaldi (Turin, Museo del Risorgimento).

INFORMEL (ART).

En 1951, Michel Tapié présente, pour la première fois en France, une exposition des « tendances extrêmes de la peinture non figurative » sous le nom de « Véhémences confrontées ». Il y mêle des oeuvres d'artistes français, italiens, américains et canadiens : Bryen, Hartung, Wols, Mathieu, Pollock, De Kooning, Capo-

grossi, Riopelle. Cette manifestation souligne un certain parti pris lyrique mené en toute indépendance de la représentation visuelle appuyée plus nettement sur des effets d'impact obtenus par la pratique de la gestualité ou le traitement brut de la matière. Resserrant son propos, Tapié organise bientôt une autre manifestation, « Peinture non abstraite », où l'on retrouve aux côtés d'Appel, d'Arnal, d'Ossorio, de Dubuffet et de Michaux le grand précurseur de ce type de peinture, l'Américain Pollock. Devenu directeur artistique de la gal. Facchetti, Tapié précise la tendance, dont il se fait le défenseur en organisant une exposition intitulée « Signifiants de l'informel ». Enfin, en 1952, il publie un album-manifeste sous le titre d'Un art autre.

Le terme d'« informel » désigne, plutôt qu'une école, un certain type de peinture pratiquée par les artistes qui se sont un moment trouvés en voisinage. Fautrier, qu'André Malraux et Jean Paulhan patronnèrent tour à tour avec une rare passion, fut cependant le maître de tous ces artistes. Son influence sur ce courant de la peinture fut indéniable, même si elle fut réalisée à son corps défendant. Son sens particulièrement savoureux de la matière fut la source de nombreuses tentatives similaires. Le graphisme en délire de Wols, la gestualité élégante et large de Mathieu, les encres vivement rythmées de Michaux et, un moment, les matérialités de Dubuffet illustrent cette tendance.

INGLÉS Jorge, peintre espagnol

(actif en Castille dans la seconde moitié du XVe s.). Premier représentant en Castille du nouveau réalisme flamand, il est cité dans le testament du marquis de Santillana (1455) qui stipule que le peintre exécutait alors un Retable des anges pour la chapelle de l'hôpital de Buitrago. Cette oeuvre (Madrid, coll. duc de l'Infantado) donne une place essentielle aux portraits des commanditaires D. Inigo López de Mendoza, premier marquis de Santillana, et de sa femme, placés de part et d'autre d'une Vierge sculptée. Ces figures agenouillées rappellent celles de Nicolas Rolin et Guigone de Salins, les donateurs du Polyptyque de Beaune par Van der Weyden (destiné également à l'autel d'un hôpital). Par analogie stylistique sont également attribués à Jorge Inglés le Retable de saint Jérôme (Valladolid, musée national de Sculpture) provenant du monastère de la Mejorada à Olmedo, avec des scènes solidement construites dans des intérieurs, le Retable de la Vierge (église de Villasandino), un Christ au tombeau entre la Vierge et

saint Jean (coll. part.) et une Danse de Salomé (Vienne, anc. coll. Strauss).

Si l'on ignore tout de l'origine et de la formation de cet artiste (son surnom d'Inglés peut indiquer le pays de sa famille), ses peintures dénotent une technique flamande et nettement déterminée par l'art de Robert Campin. De la leçon du grand novateur de l'école de Tournai lui viennent le relief accusé des formes, la lumière crue qui détache les figures, les plis durement cassés, le goût pour les accessoires et les natures mortes disposées dans les niches, enfin, la perspective d'un paysage vu à travers une fenêtre. Puis, au cours de son évolution, on remarque une certaine hispanisation des modèles flamands, qui se caractérise par une accentuation du réalisme tragique des figures et une accumulation d'ornements qui tendent à remplir le vide des compositions.

Son influence s'exerça sur de nombreux peintres castillans de la seconde moitié du XVe s., en particulier sur le Maître de Sopetrán et le Maître de Luna.

INGRES Jean Auguste Dominique,

peintre français

(Montauban 1780 - Paris 1867).

Son père, Joseph, peintre, miniaturiste, sculpteur et ornementiste, lui apprit le dessin et aussi le violon. Mais l'instruction de l'enfant, au collège des frères des Écoles chrétiennes de Montauban, fut limitée, et Ingres le déplora toujours. En 1791, il entra à l'Académie royale de Toulouse, où il eut comme maîtres le peintre Joseph Roques, ancien élève de Vien, et le sculpteur Jean-Pierre Vigan. Il reçut également des leçons du paysagiste Jean Briant et du violoniste Lejeune. Il fut même deuxième violon dans l'orchestre du Capitole. Pendant toute sa vie, la musique fut son « violon d'Ingres ». Muni de certificats élogieux de ses maîtres, il partit en 1797 pour Paris.

PARIS (1797-1806). Dès son arrivée, il entra dans l'atelier de David, qui peignait alors les Sabines. Studieux et sauvage, il ne se mêla pas aux turbulentes fantaisies de ses camarades. Les uns – les « Muscadins » – étaient attirés par le Moyen Âge ; les autres – les « Primitifs » ou « Penseurs » ou encore « Barbus » – ne s'intéressaient qu'aux formes archaïques de l'art et de la littérature (les vases grecs ou « étrusques », les peintures des primitifs italiens, Homère et les poèmes du pseudo-Œsopien). Néanmoins, il fut profondément marqué

par le milieu artistique, à la fois classique et archaïsant, dans lequel il travailla jusqu'en 1801. Il peignit alors plusieurs Académies d'hommes (musée de Montauban ; Paris, E. N. S. B. A.). Il obtint en 1801 le premier grand prix de Rome avec les Ambassadeurs d'Agamemnon (Paris, id. ; esquisse à Stockholm, Nm). Ne pouvant se rendre immédiatement à Rome en raison de la situation politique et financière, il s'installa dans l'ancien couvent des Capucines, non loin de plusieurs autres anciens élèves de David, Gros, Girodet, Granet et le sculpteur florentin Bartolini. C'est là qu'il exécuta ses premières commandes et ses premiers chefs-d'oeuvre, qui sont tous des portraits : Autoportrait à l'âge de vingt-quatre ans (1804, remanié plus
downloadModeText.vue.download 398 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

397

tard, Chantilly, musée Condé), les 3 portraits de la Famille Rivière (1805, Louvre), Napoléon Ier sur le trône impérial (1806, Paris, musée de l'Armée). Ces oeuvres, exposées au Salon de 1806, furent sévèrement jugées par la critique : on leur reprochait leur « genre sec et découpé » et leur style « gothique » imité de « Jean de Bruges » (Jan Van Eyck). Ingres fut profondément et durablement affecté de cette incompréhension, qui devait se renouveler souvent.

ROME (1806-1820). Arrivé à la Villa Médicis en octobre 1806 après avoir admiré à Florence les fresques de Masaccio, il découvrit Rome avec enthousiasme, surtout les chambres de Raphaël au Vatican et la chapelle Sixtine, mais aussi les églises, les ruines des monuments romains et les collections d'antiques. Après les 2 beaux portraits de Granet et de Madame Duvaucay (1807, musées d'Aix-en-Provence et de Chantilly), il peignit de nombreux nus, notamment la Baigneuse à mi-corps (musée de Rayonne) et la Baigneuse dite « de Valpinçon » (1808, Louvre), « envoi de Rome » qui fut très apprécié en raison de la finesse du modelé et aussi de l'éclairage par reflet. En revanche, les déformations expressives de son dernier envoi, Jupiter et Thétis (1811, musée d'Aix-en-Provence), provoquèrent les quolibets des milieux académiques parisiens. À la fin de 1810, son temps de pensionnaire achevé, Ingres décida de rester à Rome, où l'administration impériale et une colonie française nombreuse lui assuraient des commandes. Il peignit plusieurs portraits de fonctionnaires (Marcotte d'Argenteuil, 1810, Washington, N. G. ; Moltedo, 1810, Metropolitan Museum ; Cordier, 1811, Louvre ;

Bochet, id. ; Devillers, 1811, Zurich, fondation Bührle) et de grandes compositions : Romulus vainqueur d'Acron (1812, Paris, E. N. S. B. A., dépôt au Louvre), d'un dessin archaïsant, et le Songe d'Ossian (1813, musée de Montauban), d'inspiration préromantique, tous deux pour le palais impérial de Monte Cavallo au Quirinal, et Virgile lisant l'Énéide (1812, musée de Toulouse) pour la Villa Aldobrandini, résidence du gouverneur de Rome. De 1814, au retour d'un séjour à Naples (où il peignit une Dor-meuse, auj. disparue, et le portrait de la Reine Caroline, coll. part.), datent 3 oeuvres capitales où l'art des arabesques expressives atteint son point culminant : le portrait de Madame de Senonnes, terminé en 1816 (musée des Beaux-Arts de Nantes), la Grande Odalisque (Louvre) et Paolo et Francesca (Chantilly, musée Condé). Ingres s'était marié, en 1813, avec une modiste de Guéret, Madeleine Chapelle.

À la chute de l'Empire, en 1815, il perdit toute son ancienne clientèle. Il dut exécuter pour vivre des portraits, dessinés à la mine de plomb, des membres de la nouvelle colonie anglaise (les Soeurs Montagu, 1815, coll. part.) ou des portraits de famille (la Famille Stamaty, 1818, Louvre), genre qu'il méprisait, mais où il fit preuve d'un talent remarquable par l'élégance et le naturel des attitudes, la précision incisive du trait. Il peint alors des tableaux de petites ou moyennes dimensions à sujets historiques : Henri IV recevant l'ambassadeur d'Espagne (1817, Paris, Petit Palais), la Mort de Léonard de Vinci (1818, id.), le Duc d'Albe

à Sainte-Gudule (1815-1819, musée de Montauban) et Roger et Angélique (1819, Louvre).

FLORENCE (1820-1824). À l'appel de son ancien condisciple, le sculpteur Lorenzo Bartolini, Ingres s'établit pour quatre ans à Florence, peignit quelques admirables portraits (Bartolini, 1820, Louvre ; Gouriev, 1821, Ermitage ; Monsieur Leblanc et Madame Leblanc, 1823, Metropolitan Museum) et exécuta une importante commande du gouvernement français : le Voeu de Louis XIII (1820-1824, mis en place à la cathédrale de Montauban en 1826, avec exécution de la Messe du sacre de Cherubini).

PARIS (1824-1835). En octobre 1824, Ingres accompagna à Paris son tableau, qui reçut au Salon un accueil triomphal : par son sujet religieux, par les souvenirs des Madones de Raphaël, il apparaissait comme le symbole du classicisme et de la tradition en face des Massacres de Scio de Delacroix, manifeste du romantisme, présentés au même Salon. Dès

lors, Ingres se posa en défenseur de la doctrine classique et connut une carrière officielle brillante : croix de la Légion d'honneur, élection à l'Académie des beaux-arts (1825). Il ouvrit un atelier et commença à former de nombreux élèves. L'Apothéose d'Homère (1827, Louvre), destinée à un plafond du Louvre, obtint un grand succès dans les milieux classicisants en face du Sardanapale de Delacroix : par le choix des artistes et des écrivains antiques et modernes qui entourent le poète, Ingres y affirmait en une sorte d'« art poétique » ses convictions et sa doctrine.

Le Portrait de M. Bertin (1832, Louvre) est l'un des sommets de l'art d'Ingres par la vérité du caractère individuel et en même temps par la portée générale du portrait social, celui de la grande bourgeoisie de l'époque de Louis-Philippe. L'échec du Martyre de saint Symphorien (1834, cathédrale d'Autun), dont Ingres fut très affecté, le détermina à ne plus exposer aux Salons et à accepter le poste de directeur de l'Académie de France à Rome.

ROME (1835-1842). Accueilli triomphalement à la Villa Médicis par plusieurs de ses anciens élèves, Ingres consacra la plus grande partie de son temps à l'administration et aux transformations de la Villa, à l'aménagement d'une bibliothèque, à l'enrichissement des collections de moulages de sculpture antique, à la création d'un cours d'archéologie. Il peignit peu : l'Odalisque à l'esclave (1839, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum), Antiochus et Stratonice (1840, Chantilly, musée Condé). Il fit un voyage à Ravenne, où il dessina les monuments byzantins, à Urbino, en pèlerinage raphaélesque (1839), à Assise, où il copia les fresques de Giotto.

PARIS (1842-1867). De cette période date une série de portraits mondains qui lui causaient des peines infinies, mais qui sont de grandes réussites : la Comtesse d'Haussonville (1845, New York, Frick Coll.), la Baronne James de Rothschild (1848, coll. part.), Madame Gonse (1845-1852, musée de Montauban), Madame Moitessier debout (1851, Washington, N. G.) et assise (1856, Londres, N. G.), la

Princesse de Broglie (1853, Metropolitan Museum, coll. Lehman). Ingres, dont la gloire ne cessait de croître, reçut plusieurs commandes importantes de décorations monumentales : l'Âge d'or, grande peinture murale au château de Dampierre (1842-1849, inachevé) ; l'Apothéose de Napoléon Ier, plafond pour l'Hôtel de Ville de Paris (1853, détruit en 1871 ; esquisse au musée Carnavalet) ; 2 séries de cartons

pour les vitraux de la chapelle Saint-Ferdinand à Paris et la chapelle de Saint-Louis à Dreux (1842 et 1844, Louvre). Il peignit aussi des tableaux religieux : la Vierge à l'hostie (1854, musée d'Orsay), Jeanne d'Arc au couronnement de Charles VII (1854, Louvre), Jésus au milieu des docteurs (1842-1862, musée de Montauban), auxquels on a reproché un raphaélisme conventionnel, responsable des fadeurs du « style Saint-Sulpice ».

Cependant, Ingres n'avait rien perdu de sa vigueur créatrice. Trois tableaux de nus couronnent son oeuvre : Vénus Anadyomène, commencée dès 1808 à Rome, mais achevée seulement à Paris en 1848 (Chantilly, musée Condé) ; la Source (1856, musée d'Orsay) ; et surtout le Bain turc (daté de 1862, Louvre), chef-d'oeuvre des dernières années.

Ingres, qui avait perdu sa première femme en 1849, épousa en secondes noces, à soixante et onze ans, Delphine Ramel (son portrait, datant de 1859, est à Winterthur, coll. Oskar Reinhart). Il mourut à Paris le 14 janvier 1867.

LE STYLE D'INGRES. La vie d'Ingres se confond avec sa carrière artistique, partagée entre Paris et Rome. On peut y distinguer deux grandes périodes, séparées par le succès du Voeu de Louis XIII au Salon de 1824 et par celui de l'Apothéose d'Homère de 1827 : une phase d'« expressionnisme archaïsant », anti-classique, et une phase classique et officielle. En fait, l'une et l'autre sont unies par des traits fondamentaux et permanents ainsi que par une forte personnalité : il y a évolution plutôt que véritable rupture.

De sa formation dans l'atelier de David, Ingres conserva – comme l'attestent ses Cahiers – l'habitude de chercher les sujets de ses tableaux dans l'histoire et les littératures anciennes, ses modèles dans les sculptures antiques, les peintures de Raphaël et de Poussin. Mais, à l'exemple de certains de ses condisciples sensibles au courant préromantique, il s'intéressa aussi au Moyen Âge et à l'histoire nationale, à Dante et à Ossian, aux tableaux des Primitifs italiens ou flamands et aux vases grecs archaïques, sans ignorer d'ailleurs des formes d'art postclassiques comme l'art hellénistique ou le maniérisme toscan du XVI^e siècle. Afin de donner à ses compositions une couleur historique, il se documentait scrupuleusement en copiant des gravures ou des moulages. La diversité de style des oeuvres qu'il prenait pour modèles produit inévitablement des disparates : l'exactitude du détail nuit à la vérité de l'ensemble. Mais il impose à ses larcins un style

personnel d'une grande autorité qui rétablit l'unité. Ce style, le plus souvent archaïsant et d'un anticonformisme provocant au cours de
downloadModeText.vue.download 399 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

398

la première période, s'assagit et devint plus classique au cours de la seconde.

Ingres ne néglige pas pour autant le travail d'après nature : tous ses tableaux sont précédés d'études dessinées, parfois au nombre de plusieurs centaines, d'après des modèles vivants qu'il fait poser souvent dans l'attitude des statues ou des figures peintes dont il s'inspire. Il cherche avec obstination le mouvement juste ; mais il préfère l'immobilité, les attitudes de long repos. Il recommande à ses élèves la vérité, la « naïveté », non pour reproduire passivement le réel, mais pour dégager et affirmer le caractère individuel du modèle, figure nue ou portrait.

Là intervient la stylisation, qui est choix, accentuation du caractère, exagération au besoin : d'où ces « déformations » (le cou de Thétis ou de Francesca, les trois vertèbres « supplémentaires » de la Grande Odalisque) que les critiques de son temps lui ont reprochées comme des « fautes », mais qui donnent à ses formes des qualités expressives auxquelles il sacrifie délibérément la construction anatomique et la vraisemblance. Il étire les proportions, recherche les courbes ondulantes, les arabesques des contours. Il manifeste une préférence pour les formes pleines et rondes, desquelles il élimine ce qu'il considère comme des détails : « Il faut modeler rond, disait-il, et sans détails intérieurs apparents. » Son modelé lisse ne comporte ni ombres ni lumières très marquées, mais des passages subtils dans les demi-teintes. Cette tendance à styliser de l'extérieur, par les contours, conduit Ingres à une certaine géométrie : c'est pourquoi certains mouvements artistiques du XXe s. se sont réclamés de lui. C'est aussi à cause des audaces de sa jeunesse, de ses « bizarreries » qu'il trouve grâce parfois aux yeux de Baudelaire, qui lui préfère toutefois Delacroix, plus coloriste et plus poète. En effet, Ingres est avant tout un dessinateur ; Delacroix construisit avec la couleur ; la couleur d'Ingres paraît, au contraire, surajoutée au dessin ; mais elle n'est pas toujours aussi discordante et désagréable qu'on le dit : les portraits de Madame de Senonnes, de Granet et de la Comtesse d'Haussonville, la Baigneuse de Valpinçon sont

à cet égard des chefs-d'oeuvre.

Si l'on constate, dans la seconde période d'Ingres, un certain assagissement et un retour à un classicisme plus traditionnel, les traits essentiels de son style demeurent visibles et son hostilité à l'égard de l'Institut et de l'École des beaux-arts ne désarma jamais. Elle s'explique non seulement par l'incompréhension dont fit preuve l'Académie à l'égard de ses ouvrages de jeunesse et par les humiliations subies, mais aussi, plus profondément, par l'opposition permanente d'Ingres à la doctrine néo-classique du « beau idéal », héritée de Winckelmann et de David et incompatible avec sa propre tendance à l'affirmation expressionniste du caractère individuel. Bien qu'Ingres ait suivi une carrière officielle et qu'il ait été élu dès 1825 à l'Académie des beaux-arts, dont il devint bientôt l'une des personnalités les plus influentes, il eut jusqu'à sa mort de sérieux démêlés doctrinaux avec ses collègues. Le préjugé courant

qui fait d'Ingres un peintre « académique » est donc sans fondement.

En dépit de ses ambitions, il est avant tout un réaliste et un visuel – un « oeil » a-t-on dit –, non un homme d'imagination. Sa fidélité à l'objet lui vaut aujourd'hui la sympathie des adeptes du Nouveau Roman. Ces qualités ne sont cependant pas de celles qui font le grand « peintre d'histoire » qu'il prétendait être, genre dans lequel il a trop souvent échoué. En revanche, il réussit magistralement dans le nu et dans le portrait : il a laissé dans ces deux domaines quelques-uns des chefs-d'oeuvre de l'art universel, non seulement dans ses peintures, mais aussi dans ses innombrables études dessinées et dans ses portraits à la mine de plomb, qui constituent la partie la plus populaire de son art. Personnalité complexe et déroutante, caractère entier et irritable, Ingres suscite aujourd'hui encore des réactions violemment opposées. Ingres a laissé à sa ville natale, Montauban, un ensemble incomparable de tableaux et de dessins (plus de 4 000, en majorité des études préparatoires pour les compositions et certains portraits) qui permettent d'étudier ses méthodes de composition mieux qu'on ne peut le faire pour aucun grand artiste du XIXe s., d'autant plus que sont aussi réunis à Montauban les gravures et les livres dont il se servit.

INNESS George, peintre américain

(Newburgh, New York, 1825 - Bridge of Allan, Écosse, 1894).

Aux environs de 1839, son premier maître fut John James Baker, un peintre itinérant. Il travailla aussi avec les graveurs Sherman et Smith à New York, ainsi qu'avec le Français Régis Gignoux, établi à Brooklyn ; dès 1842, Inness prit l'habitude de dessiner et de peindre en plein air. Ses premières toiles montrent l'influence de Durand, de Cole et des autres peintres de la Hudson River School. Mais c'est surtout l'influence des maîtres anciens (qu'il connaissait par la gravure) que l'on voit s'y manifester. Ce penchant allait s'accroître avec les nombreux séjours que Inness fit au cours de sa vie en Europe, durant lesquels il devint familier des peintres de l'école de Barbizon, Rousseau, Daubigny et surtout Corot, dont l'influence se retrouve tant dans son *Saint Peter's, Rome* de 1857 (New Britain, Conn., Art Museum) que dans des compositions plus tardives (*In the Woods*, Montclair, 1890, Davenport, Iowa, Municipal Art Gal. ; *Harvest Moon*, 1891, Washington, Corcoran Gal.) ; les formes s'y dissolvent dans la lumière, rappelant d'autre part les dernières toiles de Turner ou de Whistler. Malgré l'éclaircissement de sa palette à la fin de sa vie, Inness n'adopta jamais la touche ni la manière impressionnistes, dont il avait cependant eu connaissance lors de ses séjours en Europe. Ses paysages, dont le plus célèbre est sans doute *Peace and Plenty* (1865, Metropolitan Museum), traduisent un sentiment intime et subjectif de la nature. Il évolua à la fin de sa vie vers l'abstraction, dans une vision très personnelle de la nature où les formes s'annihilent ; on peut y voir, outre un souvenir de l'impressionnisme, une vision de la philosophie de Swedenborg, dont il était adepte, ou de

sa propre personnalité (il souffrait d'épilepsie) : *The Home of the Heron*, 1893, (Chicago, Art Inst.). Inness laissa une oeuvre considérable (plus de 600 tableaux se trouvaient dans son atelier après son décès), aujourd'hui répartie dans de nombreuses coll. privées et publiques, telles que celles du musée de Cleveland (Ohio), de l'Albright-Knox Art Gal. de Buffalo, du musée de Providence (Rhode Island) et de l'Art Inst. de Chicago.

IRWIN Robert, peintre américain

(Long Beach, Californie, 1928).

De 1948 à 1954, il se forme à Los Angeles : Otis Art Inst., Jepson Art Inst., Chouinard Art Inst. Il est alors influencé par l'expressionnisme abstrait, dominant à cette époque. Pourtant, à la fin des années cinquante, sa peinture se dépouille : il réalise de grandes oeuvres monochromes très lumineuses, où quelques très

fines lignes droites parallèles scandent l'espace imperceptiblement. À partir de 1963, il travaille sur des châssis incurvés et des surfaces arrondies, accroché à distance du mur et éclairés de telle façon que le spectateur ait l'illusion totale de l'intégration des deux surfaces. Cherchant à révéler une dimension spirituelle à l'exemple de Mark Rothko, il est aussi et surtout fasciné par les conditions de la perception optique : il réalise d'ailleurs des expériences sur la psychologie des sensations aux côtés de James Turrell. Dans les années soixante-dix, il réalise des environnements intérieurs ou extérieurs composés d'écrans de Nylon suspendus par des câbles et parfois mis en valeur par un éclairage ; le but est toujours de confronter le spectateur, à travers ces objets dématérialisés, à la vérité de sa sensation ; il doit pouvoir « se percevoir lui-même percevant ». Il a théorisé son propos sur la compréhension phénoménologique des oeuvres dans un livre expliquant plusieurs de ses interventions : *Being and Circumstances. Notes Toward a Conditional Art* (1985). Une rétrospective s'est tenue à New York (W. M. A. A.) en 1977. Son oeuvre est conservée dans les grands musées américains (New York, M. o. M. A. ; Chicago, Art Inst. ; Los Angeles, L. A. C. M. A. ; La Jolla, M. A. C.) et à Londres (Tate Gal.).

ISABEY, famille de peintres français.

Jean-Baptiste (Nancy 1767 - Paris 1855), peintre portraitiste en miniature, entre, à Nancy, dès 1780, dans l'atelier de Claudot, maître d'Augustin. À Paris depuis 1785, il obtient la commande des portraits des ducs d'Angoulême et de Berry. La reine le remarque et sa carrière de portraitiste de cour paraît tracée. Mais, avec la Révolution, ses modèles prennent le chemin de l'exil, et la reine demande un ultime « portrait de consolation » à l'artiste. Protégé par son maître David, Isabey participe au Recueil de portraits des députés de l'Assemblée nationale et peut, en 1791 et en 1793, exposer des portraits de Conventionnels et de personnalités en vue. Aux Salons de 1794 et de 1797, il introduit avec le Départ, le Retour et la Promenade en barque le genre, nouveau en France, du dessin en manière d'aquatinte anglaise. Sa

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

399

vogue ira désormais croissant. Professeur de dessin à l'institut Campan de Saint-Germain,

il est introduit par ses élèves Hortense et Eugène de Beauharnais auprès de leur mère, la future impératrice Joséphine, dont il sera le meilleur portraitiste dans plusieurs dessins, aquarelles et miniatures (1798, coll. baron Lejeune ; l'Impératrice couronnée de fleurs, musée d'Angers ; l'Impératrice apprenant la victoire d'Austerlitz, coll. Prince-Napoléon ; Devant sa psyché, Louvre ; Après le divorce, Louvre).

Plus nombreuses encore sont ses effigies du premier Consul, qui en apprécie la ressemblance, obtenue sans séance de pose (Bonaparte à Malmaison, Salon de 1802, Malmaison : la Revue du Quintidi, Salon de 1804, Louvre ; la Visite de la manufacture des frères Sevenne, Versailles, musée).

Avec l'Empire, voilà Isabey « Peintre dessinateur du Cabinet de Sa Majesté, des cérémonies et des relations extérieures. Ordonnateur des réjouissances publiques et des fêtes particulières aux Tuileries, Dessinateur du Sceau des Titres, Premier Peintre de la chambre de l'Impératrice pour les présents » ; d'où ses dessins pour les blasons de la nouvelle noblesse, pour l'ordre de la Légion d'honneur (incendés sous la Commune), ses miniatures de l'Empereur ou de l'Impératrice ornant maintes tabatières, ses effigies des familiers de la Cour et surtout, en collaboration avec Fontaine et Percier, l'exécution du monumental Livre du sacre de S. M. l'Empereur (Malmaison ; dessins préparatoires au Louvre).

Décorateur en chef des Théâtres impériaux, attaché à la Manufacture de Sèvres pour la Table des maréchaux (1806-1810, Malmaison) ou le Secrétaire de la famille impériale (projet, musée de Sèvres), Isabey craignait de tomber en disgrâce après le divorce ; mais, inaugurant pour elle la série fameuse de ses « portraits en voiles », il fut nommé professeur de la nouvelle Impératrice et reçut la commande de deux grandes miniatures représentant l'Empereur et l'Impératrice en costume de mariage (Vienne, K. M.) ainsi que d'un collier groupant pour Marie-Louise les visages des membres de sa famille. C'est encore à lui que revint d'exécuter pour l'empereur d'Autriche le premier portrait du Roi de Rome (Vienne, K. M., et esquisse au Louvre ; exemplaire de Napoléon Ier, Malmaison).

Désespéré par la chute de l'Empire, Isabey est cependant chargé, grâce à Talleyrand, de commémorer le Congrès de Vienne (esquisses, Louvre) et peut, pendant les Cent-Jours, apporter à Napoléon un dernier et touchant

souvenir, Marie-Louise et son fils (coll. Prince-Napoléon). Malgré un portrait de Louis XVIII et le titre de peintre du cabinet de Charles X, il voit sa popularité décroître. Il est oublié sous Louis-Philippe, qui lui accorde une maigre pension, et, ultime consolation, Napoléon III lui confère le grade de commandeur de la Légion d'honneur. L'artiste a consigné ses souvenirs dans ses Mémoires.

Eugène (Paris 1803 - Montévrain, Seine-et-Marne, 1886). Fils de Jean-Baptiste Isabey, Eugène Isabey fut contraint par son père

d'embrasser une carrière de peintre. Il chercha son inspiration dans les sites et les régions que ses voyages l'amènèrent à visiter : la Normandie (où il revint sans cesse), la Bretagne, l'Auvergne, le midi de la France, l'Algérie (il accompagna l'expédition d'Alger comme peintre officiel), la Hollande et l'Angleterre. Il débuta au Salon de 1824 avec des marines et ne cessa de pratiquer ce genre (ports, scènes de plage, tempêtes en mer, scènes de pêche), où se trouve le meilleur de sa production. Dans ces peintures se manifeste l'influence reçue des paysagistes anglais, et plus précisément de Bonington. Isabey apprit de celui-ci le jeu des demi-teintes blondes et des gris subtils suscitant une lumière nacrée (Le Pont de bois, Louvre), ajoutant souvent à ces calmes mouvances l'emportement d'un tempérament romantique (Le Port de Dieppe, 1842, musée de Nancy) et s'élevant parfois jusqu'à une grandeur pathétique (L'Embarquement des Cendres à Sainte-Hélène, 1842, Versailles). Mais il prit aussi de lui le goût de l'intimisme (Madame Isabey et sa fille, Paris, musée Carnavalet) et surtout celui des scènes de genre situées dans les siècles passés. Traitées à l'huile ou à la gouache d'un pinceau minutieux, ces scènes évoquent les peintures hollandaises du XVII^e s., dont elles reprirent souvent la composition et les décors (Un mariage à Delft, 1847, Louvre).

Par la diversité de son art et de ses moyens d'expression, Isabey fut un des plus grands parmi les petits maîtres romantiques. Par l'influence directe exercée sur Boudin et sur Jongkind, à qui il enseigna à traduire la luminosité de l'atmosphère, il constitua un des principaux chaînons reliant l'école des paysagistes de 1830 à l'impressionnisme. De nombreux musées conservent de ses œuvres : Amiens, Béziers, Caen, Dieppe, Honfleur, Laval, Le Havre, Marseille, Montpellier, Nantes, Perpignan, Reims, Toulouse, Paris (Louvre ; Tentation de saint Antoine, musée d'Orsay).

ISENMANN Caspar, peintre alsacien

(? - Colmar v. 1472).

Il fut peut-être le maître de Martin Schongauer. Les témoignages sur son existence se limitent à quelques mentions dans les archives de la ville de Colmar et dans celles de l'église Saint-Martin : en 1433, la quittance de la peinture de la Table à calculer municipale, oeuvre de « Caspar, peintre », qui accède à la bourgeoisie en 1436, et, trente ans plus tard, son inscription au registre des pensions de Saint-Martin après l'exécution, de 1462 à 1465, de la dorure et des peintures d'un retable préalablement monté et sculpté, selon les termes d'un contrat de 1462. De cet autel, démoli en 1720, restent 7 panneaux, datés de 1465 et illustrant des Scènes de la Passion avec, au revers, des figures de Saints (Colmar, musée d'Unterlinden). La monumentalité, même dans le format réduit, l'élégance et la justesse du mouvement, la puissance expressive (parfois annonciatrice de Grünewald) des personnages et des scènes situées dans un type de paysage largement ouvert, en collines douces et en bouquets sphé-

riques d'arbres, définissent les caractères généraux de l'art d'Isenmann. Proche de celui de Konrad Witz, le style d'Isenmann se distingue par la fusion, qui se généralise alors à Colmar, de la tradition germanique et des courants flamands, peut-être introduits par Jean de Malines, de passage à Colmar entre 1460 et 1464.

ISRAELS Isaac Lazarus, peintre néerlandais (Amsterdam 1865 - La Haye 1934).

Fils de Jozef Israels, qui l'influença beaucoup, il débute comme élève dans les Académies de La Haye (1878-1880) et d'Amsterdam (1886-1887), où il séjourne jusqu'en 1903. Dès 1878, il accompagne son père dans ses voyages à Paris, fait la connaissance de Manet et de Liebermann, avec lesquels il peindra souvent plus tard, et pratique à ses débuts un réalisme influencé par Bastien-Lepage ; ses portraits et scènes militaires sont bien accueillis au Salon de Paris en 1885 (le Départ des coloniaux, 1883, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller ; Portrait de Jozef Israels, 1887). Épris de modernité, il devient à Amsterdam, avec son compagnon Breitner, le meilleur représentant de l'« Impressionnisme néerlandais », associant habilement la leçon parisienne à celle du réalisme traditionnel de la Hollande (les Trieuses de café, 1893-1894, La Haye, Gemeentemuseum). Son style et ses préoccupations esthétiques se fixent v. 1895 et l'artiste n'évoluera guère malgré la diversité de ses

fréquentations (Mallarmé, Huysmans, Zola, Redon, Van Dongen). À Paris de 1904 à 1913, Isaac prolonge la tradition des nabis, dans des couleurs et une touche chaleureuses (Au bois de Boulogne, 1906 ; Prête à sortir, 1911, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller). Éxilé quelque temps à Londres durant la guerre, il s'intéresse au thème de la boxe (Boxeur, 1915, Utrecht, Centraal Museum) et, après un voyage en Indonésie (1921-1922), s'installe définitivement à La Haye (1923). Il est représenté dans les musées hollandais d'Amsterdam (Rijksmuseum et Stedelijk Museum), d'Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller), d'Utrecht (Centraal Museum), de Groningue et de Rotterdam (B.V.B.) et particulièrement au Gemeentemuseum de La Haye. L'oeuvre d'Isaac Israëls a été l'objet de quelques expositions : au musée de Groningue en 1956, à Amsterdam (Stedelijk Museum) en 1958-1959 et à Paris (Inst néerlandais) en 1959.

ITTEN Johannes, peintre suisse

(Süderen-Linden 1888 - Zurich 1967).

Il commence à dessiner et à peindre dès 1904, et, tout en acquérant une formation scientifique, il suit les cours de l'École des beaux-arts de Genève. Un voyage à Paris en 1910, un autre à Munich en 1911 et un troisième à Cologne en 1912 lui révèlent le cubisme, l'art du Blaue Reiter et les grands peintres de l'époque : Cézanne et Picasso. Il achève sa formation à Stuttgart, chez Hölzel (1913-1916). Ses premières peintures abstraites (Horizontal-vertical, 1915, Berne, K. M. ; Rencontre, 1916, Zurich, Kunsthaus) témoignent de ses recherches sur les couleurs et les rythmes de composition et montrent l'influence de Robert Delaunay. Ces recherches seront à la base de son enseignement lorsque, en 1916, il fondera à Vienne une

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

400

école d'art privée, où il expérimentera, avant les surréalistes, les ressources de l'écriture automatique. Après avoir participé au Sturm en 1916 à Berlin, il expose à Vienne en 1919, année où il fait la connaissance de Walter Gropius, qui l'invite à enseigner au Bauhaus de Weimar. Itten y inaugure le « cours préliminaire », où, à travers une formation générale, il sensibilise l'élève aux matériaux et cherche à développer sa personnalité créatrice. Profondément mystique, il entretient au Bauhaus un esprit de secte qui deviendra insupportable à Gropius.

En 1923, Itten quitte le Bauhaus. Après un séjour en Suisse, l'artiste fonde une nouvelle école à Berlin (1926), puis dirige une école de textile à Krefeld jusqu'en 1938, année où il émigre à Amsterdam, puis retourne à Zurich. Il y dirige la célèbre Kunstgewerbeschule (École des Arts appliqués) et fonde le musée Rietberg. En quittant l'école en 1954, il se consacrera de nouveau entièrement à la peinture et exécutera des compositions géométriques dont l'espace est organisé en fonction des « qualités dynamiques » des couleurs, disposées en aplats. Itten a publié plusieurs ouvrages, dont le plus célèbre, l'Art de la couleur (1967), constitue une suite d'expériences essayant de créer une esthétique à partir des lois physiques de la couleur telles que la tradition goethéenne les a perpétuées.

ITURRINO Francisco, peintre espagnol

(Santander 1864 - Cagnes-sur-Mer 1924).

Basque comme son ami Zuloaga, bien que né en Castille, cet artiste bohème, enfant gâté, inquiet et fantasque, a joué un rôle important dans l'histoire de la peinture espagnole moderne ; il y fut en quelque manière l'introducteur du fauvisme. Mais il passa hors de la Péninsule – et notamment en France – la plus grande partie de sa carrière. Dès 1900, sa haute silhouette efflanquée était familière aux peintres d'avant-garde, à Bruxelles et à Paris ; le tableau d'Evenepoel, l'Espagnol à Paris (musée de Gand), contribua à la populariser, et son Portrait par Derain (1914) est au M. N. A. M. de Paris. Mais, après une période de peinture sombre en Belgique, il allait exposer aux Indépendants et au Salon d'automne, évoluant vers un chromatisme exalté. Plus encore que les influences de Renoir et de Cézanne, il subit celle de Matisse (qu'il devait en 1911 accompagner en Andalousie). Tempérament d'improvisateur, fougueux et capricieux, il délaissa le réalisme, terrien ou maritime, des peintres basques de sa génération, pour évoquer une Andalousie où gitans, cavaliers, toreros, très peu « folkloriques », ne sont que prétexte à des toiles d'inspiration fauviste et qu'il peuple aussi de nus féminins d'une puissante sensualité, souvent disposés en groupes tourbillonnants. Francisco Iturrino fut également un remarquable aquafortiste. Installé en 1920 à Madrid, il effectuera de nombreux séjours dans le sud de la France. Le M. A. M. de Madrid possède de lui une oeuvre importante, les Femmes à la campagne, transposition hispanique du Déjeuner sur l'herbe de Manet. Le musée de Bilbao – où eut lieu en 1926 une rétrospective de son

oeuvre – lui a consacré une salle groupant une douzaine de ses meilleures toiles.

IVANOV Alexandre Andreïevitch,

peintre russe

(Saint-Pétersbourg 1806 - id. 1858).

Pensionnaire de l'Académie de Saint-Pétersbourg à Rome, il fréquente Overbeck et Thorvaldsen. Il est reçu académicien avec une Apparition du Christ à Marie-Madeleine, exposée à Saint-Pétersbourg en 1836. Il travailla pendant vingt ans (1837-1857) à un tableau, l'Apparition du Christ au peuple (Moscou, Gal. Tretiakov). L'ordonnance académique de cette énorme toile d'esprit nazaréen contraste avec le sens de la vie, de la couleur et du « plein air », surprenant pour l'époque, des 600 études peintes, paysages, nus, visages ou draperies (id. ; Saint-Pétersbourg, Musée russe) qui font d'Ivanov un des grands créateurs de la peinture européenne du XIXe siècle. Certaines de ces toiles, par la force de simplification des formes et l'éclat du coloris, font penser, un demi-siècle à l'avance, aux toiles « fauves » de Derain. L'extase mystique des gouaches d'Ivanov pour les Scènes de l'histoire sainte (Moscou, Gal. Tretiakov) rappellent les visions de Blake et annoncent les créations de Vroubel. L'artiste, l'un des premiers « indépendants » de l'histoire de la peinture, ne devait rentrer dans sa patrie qu'en 1857.

IVANOVIC Katarina, peintre yougoslave

d'origine serbe

(Szekesfehervar, Hongrie, 1811 - id. 1882).

Fille de colons serbes vivant en Hongrie, elle commença ses études chez Joseph Pezsky à Budapest, puis, aidée par la duchesse Czaky, entra à l'Académie de Vienne. Elle vécut et travailla à Belgrade en 1846-1847 avant de se fixer dans sa ville natale. Elle fut le premier artiste serbe à séjourner à Paris après 1840. Célèbre par ses natures mortes (Raisins, Vigneron italien) mais surtout par ses portraits (Femme en costume serbe, Mes deux soeurs), elle y manifesta un tempérament artistique qu'on pourrait qualifier d'ingrèsque, comme en témoigne son Autoportrait, l'un des plus séduisants portraits serbes du XIXe siècle. Elle fut moins heureuse comme peintre de genre et d'histoire. Son art, marqué par le Biedermeier viennois, représente un jalon important dans l'évolution de la peinture serbe du XIXe s. ; par son sens du style, et sa vive sensibilité à la ligne pure et à la cou-

leur, elle opère la transition entre le classicisme et le romantisme. Elle a légué toute son oeuvre au M. N. de Belgrade.

JACCARD Christian, peintre français

(Fontenay-sous-Bois 1939).

Après des études à l'École des beaux-arts de Bourges (1956-1960), il travaille immédiatement par le biais de ce qu'il nomme des « outils » – objets naturels (plantes, insectes, etc.), papier, ruban, puis, à partir de 1971, cordes, ficelles, noeuds, échelles. Ces outils remplacent le pinceau pour produire des traces sur la toile, soit qu'il les trempe dans la peinture avant de les appliquer ou qu'il presse la toile contre eux grâce à un rouleau. Vers 1973, il

brûle ces outils contre la toile, qui porte ainsi les traces de la combustion – l'outil disparaissant dans l'opération ; il présente également les outils pour eux-mêmes et, enfin, intègre les noeuds à la toile (1974-1975). Au cours des années quatre-vingt, il est revenu aux noeuds : Concept supranodal (1987) est constitué de quatre colonnes de ganse nouée et renouée tout au long de l'année. Généralement dépourvue de titre, l'oeuvre se présente donc comme la mémoire d'une suite de gestes et de processus dont chaque étape signe la disparition de la précédente, dont elle recueille les restes. On a généralement rattaché C. Jaccard au courant un peu vague de la Nouvelle Peinture (à la fin des années soixante), mais il semble actuellement beaucoup plus proche de Supports/Surfaces, auquel il n'a pourtant jamais appartenu. Le musée des Sables-d'Olonne (1975), le musée d'Art moderne de la Ville de Paris (1979), le musée Cantini de Marseille (1982 et 1990), la maison de la Culture de La Rochelle (1987), le M. A. M. de Saint-Étienne (1996), lui ont consacré des expositions personnelles. Ses oeuvres sont présentes au M. N. A. M. (Paris), dans les collections du F. N. A. C., dans les musées de Céret, des Sables-d'Olonne, de Marseille, de Saint-Étienne.

JACOB CLAESZ VAN UTRECHT,

peintre néerlandais

(Utrecht v. 1480 - ? apr. 1530).

Mentionné comme maître dans la gilde d'Anvers en 1506, il demeure dans cette ville jusqu'en 1512. On le retrouve ensuite de 1517 à 1530 à Lübeck, où il peint le Triptyque de la Vierge à l'Enfant (1520, musée de Riga), proche de la manière anversoise de Joos Van Cleve

et dont les volets représentent les donateurs, H. Herckring et sa femme. Ses tableaux datés s'échelonnent de 1520 à 1524 ; ce sont surtout des portraits, tels ceux d'un Homme avec un petit chien (Stockholm, Nm), d'un Homme (1523, musées de Berlin) et de la Jeune Femme à l'oeillet (Louvre), signé « Jacobus Claes Trajectensis ». Précis et fins, ils représentent, comme ceux d'un Bruyn, une intéressante adaptation de la manière flamande aux exigences d'une clientèle allemande.

JACOBELLO DEL FIORE, peintre italien

(Venise v. 1380 - id. 1436).

L'une des personnalités les plus marquantes du Gothique tardif à Venise, il partagea entre cette ville et les Marches une vaste activité qui est bien documentée. Une partie seulement de sa riche production est conservée. Un petit panneau avec la Vierge à l'Enfant et deux saints, signé, autrefois dans la coll. Lederer (Vienne), un polyptyque avec le Couronnement de la Vierge, également signé, dans l'église S. Agostino à Teramo (Abruzzes), que l'on peut dater des débuts du XVe s., représentent sa première manière : grâce à ces oeuvres, on peut lui attribuer le Polyptyque, peut-être antérieur, de S. Michelina (auj. au Museo Civico de Pesaro). Ces peintures de jeunesse sont encore conformes à la tradition du trecento vénitien de tendance byzantinisante (dans la ligne culturelle de Paolo Veneziano, de Guariento et de Semitecolo).

downloadModeText.vue.download 402 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

401

Vient ensuite une phase moins conformiste et plus ouverte à la poétique du Gothique international, influencée de façon déterminante par la leçon de Gentile da Fabriano, qui travaille à Venise en 1408. On peut situer après cette date le Triptyque de Stockholm (Nm), animé d'un esprit narratif « courtois » particulièrement sensible dans la partie centrale du triptyque, qui représente l'Adoration des mages, de même que dans la Sibylle de Tybur montrant la Vierge à Auguste du musée de Stuttgart. Jacobello atteint son plus haut sommet poétique avec les petites Scènes de la vie de sainte Lucie de la Pin. de Fermo : l'élégance mondaine, la fraîcheur des observations naturalistes, la préciosité de la couleur et la verve de la narration, suscitées par l'exemple de Gentile da Fabriano, font de ces 8 petits tableaux d'authentiques chefs-d'oeuvre du gothique international vénitien.

Avec le triptyque de 1421 de l'Accademia de Venise, qui montre la Justice entre Saint Michel et Gabriel, les qualités stylistiques de Jacobello semblent décroître, au profit d'une graphie « baroque » riche en arabesques. Cependant, avec la Madone de la Miséricorde entre saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, également à l'Accademia de Venise (1416 ?), Jacobello retrouve un meilleur équilibre formel, une réelle gravité gothique. Parmi les autres oeuvres de Jacobello, on peut citer encore tout un répertoire de Madones, dont celle du musée Correr de Venise, tellement séduisante. Le Couronnement de la Vierge peint en 1432 pour l'évêque de Ceneda (auj. Venise, Accademia), reprise assez libre du Paradis de Guariento, au Palais ducal, conclut la carrière du peintre.

JACOBSEN Egill, peintre danois

(Copenhague 1910).

Il suit les cours de l'Académie de Copenhague (1932-1933) et hésite à ses débuts entre diverses esthétiques, du surréalisme à l'expressionnisme. En 1934, il vient à Paris, où il a la révélation de l'oeuvre de Picasso, notamment de son « époque nègre ». De retour au Danemark, il inaugure un style original : l'art préhistorique et l'art populaire scandinaves, l'art primitif servent de références premières à ses grandes études intitulées « masques » ou « objets », qu'il exécute à partir de 1935, et certaines peintures annoncent le meilleur « expressionnisme abstrait » des années 1955-1960 (Entassement, 1937 ; Accumulation, 1938, tous deux à Copenhague, S. M. f. K.). Participant actif du groupe de la revue *Helhesten* pendant la Seconde Guerre mondiale, puis de Cobra (1948-1951), Jacobsen joue un rôle important dans l'art danois contemporain. Ses compositions, rehaussées de vives couleurs, sont généralement évocatrices d'un univers fabuleux où l'être humain, l'animal et la plante se mêlent en un jeu spontané et pourtant rigoureux, mi-décoratif, mi-expressif (Masques verts sur fond vert, 1942, Copenhague, S. M. f. K.).

À partir de 1950, sans renoncer à ses thèmes, l'artiste évolue vers une stylisation dans laquelle le rythme linéaire est en faveur (En brun, 1963), puis il revient à une manière plus nourrie (Catelmaco I, 1971, Copenhague, Statens Kunstfond.). Entre 1956 et 1958, Jacob-

sen exécute une peinture murale pour la salle des mariages de l'hôtel de ville de Hvidovre. Le S. M. f. K. de Copenhague conserve une sélection de ses oeuvres, de même que le musée d'Aalborg. Une exposition lui a été consacrée

(Copenhague, M. A. M.) en 1996.

JACOBSZ Dirck, peintre néerlandais

(Amsterdam v. 1497 - id. 1567).

Fils et élève du peintre Jacob Cornelisz Van Oostsanen dont il peignit le Portrait au che-valet peignant sa femme (v. 1550, Toledo, Mu-seum of Art), Dirck Jacobsz fut aussi marqué par l'exemple de Scorel, dont il fut le condisciple dans l'atelier de son père. Il se consacra presque exclusivement au portrait ; on lui doit notamment l'un des plus anciens tableaux corporatifs connus en Hollande : la Confrérie des arquebusiers d'Amsterdam (1529, Rijks-museum). Ses portraits, si scoréliens d'esprit, se distinguent toutefois par une plus grande importance accordée au paysage, sur le fond duquel se détachent les modèles, et s'imposent par la fermeté du dessin et la franchise un peu austère du coloris. Comme d'excellents exemples de l'art de Dirck Jacobsz, on citera l'attachant Portrait de femme (musée de Besan-çon), jadis attribué à Scorel, les Volets de retable de 1530, représentant des donateurs (Stuttgart, Staatsgal.), ou le portrait du marchand d'Ams-terdam Pompejus Occo (v. 1534), où le modèle se détache très lisiblement sur un fond de pay-sage imaginaire. Dirck Jacobsz apparaît ainsi comme l'un des meilleurs représentants de la jeune école amsterdamoise du XVI^e siècle.

JACOMART (Jaime Baço, dit),

peintre espagnol

(Valence v. 1411 - id. 1461).

Il travaille sous la protection du roi Alphonse V d'Aragon en 1460, et de son fils, Juan II. Un do-cument nous indique qu'en 1442 le souverain l'appelle à Naples et le nomme « peintre de la Couronne ». Les nombreux privilèges qui lui sont accordés prouvent l'estime qu'on lui porte. À partir de 1451, il est de nouveau mentionné à Valence jusqu'à sa mort (1461). Les archives témoignent d'une abondante production, qui, malheureusement, ne nous est pas parvenue. On sait ainsi que, en 1441, il signe le contrat de retables pour l'église de Burjasot et pour la cathédrale de Valence ; en 1447, il décore 20 étendards aux armes royales ; en 1458, il est rétribué pour un Retable de sainte Catherine destiné à la chapelle du palais qu'il fait exécuter par un autre artiste, et en 1460 il commence le retable de l'église de Cau, seule oeuvre conser-vée et documentée. Cependant, la personnalité de l'artiste pose encore de difficiles problèmes, car ce retable révèle une grande parenté sty-

listique avec le Retable de sainte Ursule, signé par Juan Reixach (Barcelone, M. A. C.), ce qui prouverait que Jacomart a de nouveau abandonné l'exécution d'une commande à son collaborateur. Il n'est plus possible de lui attribuer le Retable de sainte Anne, exécuté pour la chapelle funéraire des Borgia à Játiva, depuis la découverte d'un document (Archivio di Stato

de Roma) établissant son paiement à Pedro Reixach en 1452.

L'importance historique de Jacomart, attestée par les documents, justifie un rôle d'initiateur, qu'il est difficile aujourd'hui de définir faute de saisir avec certitude sa responsabilité personnelle dans les oeuvres exécutées en collaboration avec les Reixach.

JACOPO DA BOLOGNA
→ PSEUDO-JACOPINO DI FRANCESCO

JACOPO DE' BARBARI → BARBARI

JACOPO DI CIONE, peintre italien

(documenté à Florence de 1365 à 1398).

Frère d'Orcagna (Andrea di Cione) et de Nardo di Cione, on sait qu'en 1368 il est chargé de terminer le Triptyque de saint Matthieu (Offices), commencé par son frère Andrea. Le passage stylistique de cette oeuvre à d'autres peintures qui lui sont attribuées – comme le grand retable avec le Couronnement de la Vierge et des Scènes de la vie du Christ, peint pour l'église S. Pietro Maggiore (Londres, N. G.) de 1370-1371 (prédelle partagée entre plusieurs musées, à Providence, Philadelphie, Rome et Madrid), ou le Couronnement de la Vierge (1372-1373), peint pour la Zecca, auj. à l'Accademia de Florence – reste quelque peu difficile à expliquer. Sous l'influence probable de Giovanni da Milano, l'artiste tend en tout cas, dans ces oeuvres, à adoucir et à orner la tradition figurative des Orcagna. Mais ses formes restent incurablement dures et annoncent directement celles de Niccolò di Pietro Gerini, avec qui il collabora.

JACQUE Charles, peintre français

(Paris 1813 - id. 1894).

Il reçut une première formation de graveur, le plus souvent inspirée par les Néerlandais du XVIIIe siècle. Venu à Barbizon en 1849, il y resta six années, qui comptèrent parmi les plus fécondes de sa production (Boeufs à l'abreuvoir, 1849, musée d'Orsay). Il assimila avec bonheur l'exemple de Millet et de Rousseau (Moutons à

l'abreuvoir, musée de Reims). La rupture de son amitié avec ces peintres le livra à lui-même. Il se confira alors dans un art plus sec, renouvela peu son inspiration et donna les innombrables scènes de bergerie qui firent sa réputation (la Grande Bergerie, 1881, musée d'Orsay) et lui valurent d'être représenté dans toutes les collections européennes et américaines regroupant les peintures de l'école de Barbizon.

JACQUEMART DE HESDIN, enlumineur

franco-flamand

(connu de 1384 à 1409).

Il est l'auteur d'une partie des Petites Heures (v. 1385, Paris, B. N.), des pleines pages des Très Belles Heures (v. 1400, Bruxelles, Bibl. royale) et des grandes peintures disparues des Grandes Heures du duc de Berry (1409, Paris, B. N.), dont une, le Portement de croix (Louvre), a pu lui être rendue ; on lui attribue aussi un livre de dessins à la pointe d'argent (New York, Pierpont Morgan Library). L'artiste marque un tournant dans la peinture du nord de l'Europe

downloadModeText.vue.download 403 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

402

par le rôle nouveau que joue l'italianisme dans son oeuvre : emprunt direct de compositions iconographiques aux Siennois et, plus profondément, transformation de la miniature en une pleine page enluminée, véritable tableau complet et indépendant, à l'image des peintures du trecento. Avec lui apparaît le paysage naturaliste, développé en profondeur et découpé sur un fond de ciel. Désormais, l'enluminure dépasse sa fonction de décoration et devient le lieu où s'élaborera la grande peinture septentrionale du deuxième quart du XVe siècle.

JACQUET Alain, peintre français

(Neuilly-sur-Seine 1939).

En 1961, Jacquet présente une série de toiles en apparence abstraites, aux couleurs vives, libres variations sur le tapis vert et les flèches du jeu de jacquet (gal. Breteau, Paris). Ces formes molles et colorées sont aussi peintes sur 48 boisseaux entassés en éléments préfabriqués, et c'est par le même procédé et à partir de six couleurs (trois primaires, trois secondaires) que Jacquet se livre à une sorte de camouflage de chefs-d'oeuvre de la pein-

ture (Bronzino [Allégorie de l'Amour], 1963). C'est une logique parallèle de recouvrement d'une image par une autre que Jacquet exploite dans une série de superpositions d'images (la Naissance de Vénus, 1962, où une pompe à essence Shell est peinte en transparence sur la figure). En 1964, l'image elle-même est décomposée par l'agrandissement de la trame, ainsi mise en évidence dans la première peinture « mécanique » (mec art) que l'artiste réalise, le Déjeuner sur l'herbe, transposition agrandie du tableau de Manet à partir d'une photographie contemporaine. Jusqu'en 1968, par le procédé du transfert sérigraphique sur toile, l'artiste restructure de nombreuses images selon des trames variées : linéaire (Olympia, 1966), étoilé (Florence, 1969, Marseille, musée Cantini), déclinant parfois les possibilités de décomposition de la trame en trichromie (dix variantes en positif et négatif du Portrait of man, 1964). La réalisation en 1971 à Genève de Silver Marble, peinture d'une bille géante de douze mètres, marque bien l'importance accordée au point par l'artiste. Il réalise alors une série d'oeuvres fondées sur l'alphabet braille (Clear Book, 1970, livre constitué de feuilles de plastique transparentes numérotées en braille de 1 à 100 dont la superposition crée l'effet d'une boule de cristal), souvent mises en relation avec les dessins des hexagrammes du Yi-King, livre divinatoire chinois. Parallèlement, l'artiste conçoit la création d'un tricot géant qui, fait et défait selon un enchaînement programmé, se transforme en boule-pelote (musée de Łódź, 1969). 1972 constitue une date charnière dans son oeuvre, avec le report sur toile d'un cliché de la Terre pris par les astronautes de la NASA lors de leur petit déjeuner le 19 juillet 1969. Cette image, le First Breakfast (1972), présente la terre dans une trame concentrique, image de la dimension intérieure de la conscience. À partir de 1978, les images des mers, des continents et des nuages qu'il utilise sont soit traitées comme des formes quasi abstraites, soit, en provoquant des visions, se changent en formes humaines

(toréador dans la Grande Corrida, 1983, F. N. A. L.), animales (Aigle, 1984), en objets symboles, voire en anamorphoses (l'Oeuf sur fond rouge, 1987). Récemment, l'artiste a utilisé le report-laser par ordinateur pour réaliser des oeuvres (la Mort d'un représentant de commerce, 1988). Il a réalisé pour le palais des Festivals (Cannes) un rideau de scène (12 x 24 m), peinture acrylique sur PVC en 1995. Alain Jacquet a fait l'objet de rétrospectives à Paris (1978, A. R. C. ; 1993, M. N. A. M.).

JAFFE Shirley, peintre américain

(Elizabeth, New Jersey, 1923).

Artiste américaine, Shirley Jaffe est installée à Paris depuis 1949. Elle a fait ses études à la Cooper Union Art School de New York et s'est rendue dès 1949 à Paris avec son mari, qui était bénéficiaire d'une bourse du G. I.'s Bill. Elle expose à Paris dès 1951 et est à ce moment-là un peintre faisant partie de la tendance de l'expressionnisme abstrait, très proche des autres artistes américains ou canadiens résidant à Paris tels que Sam Francis, Kimber Smith, Jean-Paul Riopelle et Joan Mitchell. De 1952 à 1954, elle se rend de nouveau aux États-Unis et, depuis 1954, réside en permanence à Paris, si l'on excepte un court séjour à Berlin en 1963-1964. Son art a évolué dans le courant des années soixante pour quitter l'esthétique de l'expressionnisme abstrait, fondée sur le geste, la matière travaillée et le sujet expressif. Shirley Jaffe garde de cette première manière une inspiration toujours fondée sur la spontanéité, comme en témoignent ses esquisses, restées très gestuelles mais qu'elle travaille ensuite pour en simplifier la structure, en distinguer les éléments et en clarifier les formes et les couleurs. Son art devient alors non pas géométrique mais dessiné ; ses éléments, qui ne représentent rien, sont disposés selon un ordre personnel, et le rapport des formes et des couleurs crée des rythmes extrêmement vigoureux. L'art de Shirley Jaffe est fondé sur la dislocation et le mouvement. Si l'on a pu lui trouver des points communs avec les papiers découpés de Matisse, c'est en réalité plutôt avec les tableaux abstraits de Stuart Davis que son oeuvre présente le plus d'affinité, surtout depuis que ses compositions montrent des éléments moins imbriqués les uns dans les autres et plus isolés sur des fonds blancs. Avec ses grands formats, l'art de Shirley Jaffe se trouve actuellement sans comparaison (Nord Sud, 1990). Une grande exposition de son oeuvre a eu lieu en 1981 au musée Savoisien de Chambéry. L'artiste a eu l'occasion de réaliser un certain nombre d'oeuvres publiques, en particulier à la Direction régionale des Télécommunications de Bourgogne à Dijon en 1981. Ses tableaux sont conservés dans de nombreuses collections publiques et particulières en France (musée de Grenoble) et aux États-Unis.

JAHNS Rudolf, peintre allemand

(Wolfenbüttel 1896 - Holzminden 1983).

Après avoir effectué ses études à Brunswick, il est mobilisé pendant la guerre de 1915 à 1918. En 1920, il se fixe à Holzminden, où il résidera jusqu'à sa mort. Dès le début des

années vingt, il réalise des tableaux abstraits, qui restent toujours fondés sur la mise en place de formes figuratives très stylisées. À partir de 1925, Rudolf Jahns devient un artiste dans la lignée du constructivisme. Ses compositions jouent sur des aplats de couleur et des formes géométriques simples, disposés dans un espace à deux dimensions structuré par l'horizontale et la verticale : son style, comme le montre son tableau *Nu dans l'espace* (1923, Museum Sprengel, Hanovre), n'est pas sans évoquer celui de Baumeister. En 1924, Rudolf Jahns a l'occasion d'exposer à la gal. Der Sturm à Berlin. Il se lie d'amitié en 1927 à Hanovre avec Schwitters et Buchheister, avec lesquels il participe à la fondation du groupe d.a.h. (Die Abstrakten Hannover [« les abstraits de Hanovre »]), et d'autres artistes, tels que Nitzschke et Domela, qui résidait à Berlin. En 1927, l'un de ses tableaux figure dans le Cabinet des abstraits, installé par El Lissitzky au Provinzial Museum de Hanovre. Jahns sera interdit d'activité en 1933 par les nazis. Après la guerre, il poursuivra son oeuvre dans un style plus organique, pour revenir à la fin de sa vie à une peinture plus construite.

JANCO Marcel, peintre israélien

d'origine roumaine

(Bucarest 1895 - Tel-Aviv 1984).

Il étudie l'architecture à Zurich (1913-1916) et participe avec Arp, Tzara et Ball aux toutes premières manifestations Dada, au Cabaret Voltaire (Portrait de Tristan Tzara, v. 1916, Jérusalem, musée d'Israël). Il réalise alors des reliefs peints, des sculptures (*Masque*, 1919, Paris, M. N. A. M.) et des peintures abstraites (*Architecture Empire brillant*, 1918. Zurich, Kunsthhaus) après avoir connu une courte phase figurative marquée par le futurisme (*Bal* à Zurich, 1917, Jérusalem, musée d'Israël). Janco travaille à Paris de 1920 à 1923 et se sépare bientôt des dadaïstes, par opposition de caractère mais aussi d'idéologie. Rentré à Bucarest en 1923, il y dirige le mouvement et la revue *Contimporanul*. Arrivé en Palestine en 1940, après l'avènement du régime fasciste en Roumanie, il y devient rapidement l'un des principaux animateurs de la vie artistique. En 1948, il est l'un des fondateurs du groupe Horizons nouveaux et expose dans son cadre pendant plusieurs années. En 1953, il fonde le village d'artistes Ein Hod, près de Haïfa, espérant y appliquer ses idées sur l'art, l'artisanat et la fonction de l'artiste dans la société. L'art de Janco se développe suivant deux directions : l'une unit

l'esprit dada à un certain classicisme abstrait et prolonge l'oeuvre de jeunesse dans des peintures et des reliefs fortement structurés (Paysage, 1963, Jérusalem, musée d'Israël), l'autre est expressionniste, quelquefois symbolique, chargée d'émotion tragique (les Sirènes, 1949) et parfois empreinte d'un humour très personnel, manifesté dans les portraits et les scènes de vie orientale. À partir de 1965, dans ses reliefs métalliques, Janco revient, d'une façon spectaculaire, aux conceptions plastiques de sa jeunesse. Il a illustré divers ouvrages (notamment de Tristan Tzara) et exécuté des décors de théâtre. Le musée de Tel-Aviv lui a consacré une exposition.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

403

créé une rétrospective en 1972, Ses oeuvres se trouvent dans les musées d'Israël (Jérusalem et Tel-Aviv), de Roumanie, de Suisse, de Paris (M. N. A. M.) et de Chicago (Art Inst.).

JANMOT Louis, peintre français

(Lyon 1814 -id. 1892).

Depuis sa redécouverte en 1950, à l'occasion de l'exposition de son cycle du Poème de l'âme (Lyon, M. B. A.), Janmot continue à résister à l'analyse et au classement. Il reçut une double formation, philosophique et mystique, au Collège royal de sa ville, artistique, à l'École des beaux-arts de Lyon puis dans l'atelier d'Ingres à partir de 1836. Sa vie fut une suite de déconvenues. Il dut se contenter de commandes décoratives pour des édifices lyonnais. Toutes ses tentatives pour faire carrière à Paris échouèrent : son Poème de l'âme n'obtint pas l'accueil escompté à l'Exposition universelle de 1855 ; il travailla dans l'isolement, se coupant de toute clientèle jusqu'à sa mort, laissant une oeuvre déconcertante. En effet, Janmot conjura ses doutes par le recours à de multiples références (son faux air de préraphaélite s'explique, selon la formule de René Jullian, par un « parallélisme d'époque, d'atmosphère et d'orientation ») et par la fréquentation des catholiques libéraux et des mystiques lyonnais. Cet instable ne parvint jamais à une synthèse : aux oeuvres équilibrées comme sa Fleur des champs (1833, Lyon, M. B. A.) succéda une peinture cyclique, vouée aux fluctuations et à l'inachèvement. Le Poème de l'âme, projeté dès 1835, commencé en 1847, devait compter trente-quatre tableaux ; soutenu par de nombreux desins, il s'arrêta à dix-huit toiles, tandis que les

autres demeuraient à l'état de cartons (Lyon, M. B. A.). De pictural, il devint littéraire, avec la publication en 1881 d'un poème explicatif de quatre mille vers, ultime tentative pour conjurer l'incompréhension. Peut-être faut-il méditer les remarques de Baudelaire, qui trouva dans la peinture de Janmot « un charme infini et difficile à décrire, quelque chose des douceurs de la solitude, de la sacristie, de l'église et du cloître ; une mysticité inconsciente et enfantine ».

JANNECK Franz Christoph,

peintre autrichien

(Graz 1703 - Vienne 1761).

Fils du peintre styrien Martin, il est l'élève de M. Vangus à Graz. Dans les années 1730, il réside à Vienne et exécute des portraits qui accusent la connaissance de modèles français. Vers 1735, il voyage en Autriche et en Allemagne du Sud, particulièrement à Francfort, où il poursuit ses études avec C. H. Brand chez Josef Orient. En 1740, il est de nouveau mentionné à Vienne. Il devient assesseur du directeur de l'Académie en 1752. Tout comme son ami Platzer, mais avec un coloris moins vif, il peint de petits tableaux de cabinet dans la tradition néerlandaise où l'influence française est aussi présente, ce qui peut conduire l'artiste à une fade imitation de Watteau : Scène galante (Salzbourg, Residenzmuseum), la Danse et la Conversation en plein air (Vienne, Osterr. Gal.), le Christ et ses disciples (musée de Karlsruhe), Paysage (musée de Darmstadt). D'une

facture brillante, les scènes pittoresques sont surchargées de figures aux riches costumes, minutieusement détaillées et souvent placées sur un fond de paysage comme celles de J. G. Platzer et Norbert Grund. À Vienne, il fut en relation avec C. L. von Hagedorn, à qui il donna des éléments autobiographiques lors de la rédaction de sa Lettre à un amateur (1755).

JANSSENS Abraham

(dit aussi Abraham Van Nuyssen),

peintre flamand

(Anvers v. 1573/1574 - id. 1632).

Auteur de tableaux religieux, allégoriques et mythologiques, il fut l'un des premiers à introduire le caravagisme en Flandre. Apprenti en 1584-1585 chez le romaniste Jan Snellinck, il est signalé à Rome en 1598. Encore proche des romanistes, il semble alors plus attiré par le

maniérisme des Zuccari, comme en témoigne Diane et les nymphes (coll. part.), oeuvre signée et datée de 1601, année de sa maîtrise à Anvers, où il résidera jusqu'à sa mort. La Vieillesse s'appuyant sur la Foi et l'Espérance pour échapper au Temps (1600, Bruxelles, M. R. B. A.) dérive directement d'un tableau de Frans Floris (Ermitage), puis Janssens soumet ces influences à celle de Caravage, ce qui permet d'avancer l'hypothèse d'un deuxième séjour à Rome et l'influence des oeuvres de Saint-Louis-des-Français, inaugurant un style vigoureux, aux formes amples et calmes, sculpturales, simplifiées et cernées par de fortes oppositions d'ombre et de lumière (L'Escault et la ville d'Anvers, 1610, musée d'Anvers ; Crucifixion, musée de Valenciennes). Le réalisme des visages et le rendu des chairs sont mis en valeur par des couleurs contrastées et généralement vives : la Joie et la Mélancolie (1623, coll. part. ; réplique à Dijon, musée Magnin). Mais si Rubens a adopté avec aisance certains traits du classicisme de Janssens, celui-ci, en revanche, subit de plus en plus fortement l'emprise de son rival (la Paix et l'Abondance liant les flèches de la Guerre, 1614, musée de Wolverhampton ; Diane et ses nymphes, musée de Kassel ; l'Abondance, Anvers, maison de Rubens), ce qui le conduisit à exaspérer les contrastes et à durcir le modelé pour affirmer sa personnalité ; sa brutalité anticipe Jordaens, et parvient malgré tout à concurrencer Rubens (l'Annonciation, musée de Gand). Après 1618, les deux styles pratiqués par l'artiste se côtoient dans son oeuvre sans jamais fusionner.

JAPONISME.

Terme utilisé dans le dernier quart du XIXe s. pour désigner la mode, alors croissante, des estampes, recueils de motifs décoratifs et objets d'art japonais.

Pour de nombreuses raisons, liées tant à l'histoire des relations de l'Occident et du Japon qu'à la recherche de solutions neuves pour sortir de l'éclectisme triomphant, le japonisme joue un rôle déterminant dans l'évolution de la peinture, des arts décoratifs et de l'architecture en Europe et aux États-Unis à la fin du XIXe s. et au début du XXe.

La première participation importante du Japon à une Exposition universelle eut lieu à

Londres en 1862, organisée par les diplomates anglais au Japon, et, parmi le personnel de la firme Farmers et Rogers, chargée de vendre les produits japonais à l'issue de cette manifestation, se trouvait le jeune Arthur Lasenby

Liberty, qui devait ouvrir, en 1875, East India House à Regent Street et jouer un rôle considérable dans l'histoire de l'Art nouveau.

À Londres encore, l'architecte Godwin ornait, en 1862, les murs dépouillés – à la manière japonaise – de sa maison avec des gravures japonaises, et le peintre américain Whistler peuplait ses tableaux d'éléments de décor nippons : des paravents (le Paravent doré, le Balcon), des éventails, des poteries bleu et blanc, des costumes en soieries orientales (la Princesse du pays de la porcelaine, Salon de 1865, Washington, Freer Gal.). Plus tard, en 1876-1877, lorsqu'il peint le décor bleu et or de la Peacock Room (Washington, Freer Gal.), Whistler utilise des motifs décoratifs d'inspiration japonaise qui annoncent déjà certains aspects japonisants du style 1925. L'artiste, qui voyagea souvent entre Paris et Londres, joua un rôle important dans la diffusion du japonisme en France.

À Paris, les pavillons japonais des Expositions universelles, à partir de 1867, obtiennent un immense succès, qui atteint son apogée en 1878. Cette année-là, en même temps que la collection d'oeuvres religieuses rapportées par Émile Guimet en 1876, sont exposés les paysages peints au Japon par son compagnon de voyage Félix Régamey. À l'Exposition universelle de 1889, par la présentation méthodique d'une centaine de livres et de gravures de la collection Gonse, l'art japonais, qui passait jusqu'alors pour essentiellement décoratif, est enfin admis au rang de grand art.

Mais la vogue grandissante des estampes japonaises – qui devaient être si précieuses pour les peintres – se fit par un cheminement indépendant de ces grandes manifestations officielles.

S'il faut tenir pour légendaires certaines affirmations, d'ailleurs tardives, concernant la découverte de ces estampes, il est certain que ce sont les artistes qui, les premiers, ont perçu l'intérêt d'oeuvres que les Japonais considéraient comme de peu de valeur. Ce n'est vraisemblablement pas en 1856 que le peintre Bracquemond a découvert, chez l'imprimeur Delâtre, un volume de la Mangwa d'Hokusai ayant servi à caler des porcelaines expédiées par des Français établis au Japon, mais il faut noter que Delâtre imprima, à partir de 1861, 18 planches inspirées notamment de la Mangwa dans l'ouvrage éclectique de A. de Beaumont et E. Collinot, Recueil de dessins pour l'art et l'industrie, et que Bracquemond ne s'inspira de cette oeuvre que dans une série de gravures

de 1866 (Paris, B. N., cabinet des Estampes). Et ce n'est pas non plus à la même époque que le jeune Monet aurait trouvé à Zaandam « en dépliant un paquet la première estampe japonaise qu'il lui eût été donné de voir ». Peut-être en a-t-il vu au Havre, port où arrivaient les envois du Japon avant le percement du canal de Suez

downloadModeText.vue.download 405 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

404

et où il séjourna jusqu'en 1859 avant d'y retourner en 1862.

Le témoignage d'Ernest Chesneau, dans son long article « le Japon à Paris » (Gazette des beaux-arts, 1878), est plus important : « C'est un peintre qui, flânant chez un marchand de curiosités venues de l'Extrême-Orient, que l'on confondait alors indistinctement sous le nom commun de chinoiserie, découvrit dans un récent arrivage du Havre des feuilles peintes et des feuilles imprimées en couleur, des albums de croquis au trait rehaussés de teintes plates dont le caractère esthétique – et par la coloration et par le dessin – tranchait nettement avec le caractère des objets chinois. Cela se passait en 1862. » Celui qui eut « cette pénétration du regard de découvrir dans les confusions de la Chine morte les clartés du Japon vivant » n'est pas expressément désigné : Chesneau laisse le choix entre Stevens, Whistler, Diaz, Fortuny ou Alphonse Legros.

Plusieurs boutiques spécialisées dans les produits chinois annoncent, à partir de 1861, des articles japonais, notamment « À la porte chinoise », maison fondée sous la Restauration et située alors au 36, rue Vivienne (Baudelaire y est client en 1861 ; les Goncourt y auraient acheté un premier album japonais en 1860). Quant à la célèbre boutique de M. et Mme Desoye, au 220, rue de Rivoli, qui allait devenir un lieu de rencontre des amateurs et des artistes, elle n'existe qu'à partir de 1862, puisqu'elle apparaît dans l'Annuaire du commerce Didot-Bottin de 1863.

En 1878, Chesneau cite, parmi les artistes collectionnant des estampes japonaises, Manet, James Tissot, Fantin-Latour (il légua sa collection d'estampes japonaises à la bibl. de Grenoble), Degas, Carolus-Duran, Monet, Félix Régamey, Bracquemond et Jules Jacquemard. Son témoignage est déjà bien tardif ; dès 1863, Millet et Théodore Rousseau possédaient des albums japonais, et l'on sait que Fantin-Latour,

en 1865, représentait, au premier rang du Toast à la vérité (tableau détruit), son ami Whistler en kimono.

Après 1867, le goût pour le Japon « descend aux bourgeois », comme le notent les Goncourt dans leur Journal le 29 octobre 1868, mais il ne perd pas de son actualité dans le groupe d'artistes qui se réunit au café Guerbois et rassemble déjà les principaux des futurs impressionnistes.

L'influence japonaise commence à se faire sentir dans la composition hardie des tableaux (diagonales de l'Absinthe de Degas), dans le goût des lumières franches (Th. Rousseau) et dans l'intérêt nouveau pour les sujets de la vie quotidienne. Des « japonaiseries » sont représentées, par exemple, dans le Portrait de Zola (musée d'Orsay) par Manet en 1868, où l'on peut reconnaître un paravent et une estampe moderne de Utagawa Kuniaki II, représentant un lutteur, équivalent japonais du Fifre (musée d'Orsay). L'écrivain avait noté (« Edouard Manet, l'homme et l'artiste », dans Revue du XIXe siècle, 1er janv. 1867) une ressemblance entre la peinture de Manet et l'« élégance étrange » et les « taches magnifiques » des estampes japonaises. James Tissot, qui, dès

1863, situait certaines de ses scènes de genre au « pays des mousmés », expose au Salon de 1869 des Jeunes Filles regardant des objets japonais. La folie japonisante envahit tout vers 1875 et atteint les grands magasins (cf. Au bonheur des dames de Zola) ; et sont encore témoins de ce goût exotique le Portrait de Nina de Caillas de Manet (1874, musée d'Orsay) ou Japonnerie de Monet (1876, Boston, M. F. A.).

Si la plupart des voyageurs s'intéressent aux bibelots et céramiques de toutes sortes, ainsi que le faisait déjà, lors de son voyage de 1860, le baron de Chassiron, également amateur de livres illustrés (musée de La Rochelle), il est remarquable de noter que Théodore Duret, futur défenseur des impressionnistes, recherche exclusivement les xylographies et albums japonais qu'il a entrevus à Paris, lorsqu'il part pour l'Extrême-Orient, en 1871, en compagnie de Cernuschi (lui-même amateur de bronzes si importants pour l'art décoratif). Il trouve des oeuvres de Hokusai et des artistes contemporains qui vont faire, en 1873, partie de l'exposition organisée au palais de l'Industrie. Des marchands importants apparaissent bientôt : Sichel a voyagé au Japon en 1873-1874, Bing vend des objets japonais au South Kensington de Londres (V. A. M.) dès 1875, et le Japonais Hayashi reste à Paris après l'Exposition univer-

selle de 1878. Ils contribuent à faire progresser la connaissance de l'art japonais, et certaines des japonaiseries qui avaient enchanté toute une génération commencent à sembler bien vulgaires. En 1883, Louis Gonse organisa une « exposition rétrospective de l'art japonais », gal. Georges Petit, où l'on put admirer, parmi des milliers d'objets, quelques estampes d'Utamaro et des premiers maîtres de l'ukiyo-e, dont le rôle allait être capital pour le mouvement synthétiste et cloisonniste autour de Gauguin, d'Émile Bernard et d'Anquetin, en 1886-1888. Vincent Van Gogh, qui organisa en 1887, chez la Segatori au Tambourin, avenue de Clichy, la première exposition rassemblant uniquement des estampes, se sent responsable de l'évolution de ces jeunes artistes. Pour sa part, il « préfère les crépons vulgaires, colorés à tons plats », à son avis plus utiles pour les peintres que les tirages délavés et trop raffinés. Il en représente dans les deux portraits du Père Tanguy et s'inspire directement d'estampes d'Hiroshige (Pont sous la pluie, Pruniers en fleurs, l'Arbre) ou de Kesai Yeisan (Japonaiserie : Oiran), ou indirectement (le thème des iris, repris plusieurs fois à Arles et à Saint-Rémy, est à rapprocher du Paysage aux iris d'Hiroshige).

Bientôt, les expositions d'estampes se succèdent à l'instigation de Bing, fondateur de la luxueuse revue le Japon artistique : en 1888, dans sa galerie, 22, rue de Provence ; en 1890, à l'École des beaux-arts ; en 1893, chez Durand-Ruel.

Hiroshige et Utamaro y sont à l'honneur, et Pissarro, enthousiaste, écrit le 2 février 1893 : « Ces artistes japonais me confirment dans notre parti pris visuel. » En effet, comme dans le domaine des arts décoratifs, après une première approche où le japonisme n'était souvent qu'un des aspects de l'exotisme, les artistes prennent conscience de l'intérêt profond, au

point de vue esthétique, d'exemples qui ont servi tour à tour de source d'inspiration ou de justification à leurs partis nouveaux.

Claude Monet, l'un des plus fidèles amateurs, continua à explorer les possibilités de l'art japonais, où il avait dû trouver déjà une confirmation de son goût pour les colorations lumineuses ; c'est certainement de suites comme les Vues du mont Fuji qu'il s'est inspiré pour ses séries des peupliers, des meules, des cathédrales de Rouen ; on ne peut nier la relation entre l'ensemble des Nymphéas (Paris, Orangerie) et le décor intérieur des temples ou châteaux japonais, et particulièrement le pavillon orné de chrysanthèmes du Nishi Hon-

ganji à Kyôto, dont la réplique fut exposée à Londres en 1910, puis à Lyon en 1914.

La génération nouvelle était fort intéressée par le côté primitif et pur de l'estampe japonaise, qu'elle se plut à rapprocher de l'imagerie d'Épinal ; Gauguin et ses amis adoptent les traits cernant le motif, les teintes plates et vives, l'absence de perspective, le caractère décoratif des courbes (âges, vagues) et des grandes diagonales ; Gauguin fait aussi des emprunts directs à Hokusai, par exemple Jacob et l'ange de la Vision après le sermon (1888, Édimbourg, N. G.). On a mis en lumière une source japonaise pour le pointillisme de Seurat, et signalé la présence dans les archives Signac d'un motif décoratif japonais, probablement un modèle de kimono dont l'arrangement de lignes a inspiré le décor du fond du célèbre Portrait de Félix Fénéon de Signac (1890, New York, M. o. M. A.). Cela prouve bien que non seulement les estampes de l'ukiyo-e, mais aussi les peintures, les motifs décoratifs, les pochoirs de papier brun découpé servant à l'impression des tissus (Paris, musée des Arts décoratifs) ont fourni aux artistes un répertoire nouveau.

Bien des aspects de l'Art nouveau ne sauraient s'expliquer sans cette référence aux modèles japonais ; et il faut rappeler que Bing à Paris, Meier-Graefe à Berlin et à Paris, Liberty à Londres, Tiffany à New York se sont tous occupés d'art japonais, avant de se consacrer à la diffusion d'un style qui rompait avec l'académisme traditionnel et la hiérarchie des genres.

Il faut citer ici les recherches techniques des graveurs, qui cherchent à imiter par l'eau-forte ou la lithographie en couleurs les effets de la xylographie japonaise (Mary Cassatt, Bonnard, Henri Rivière, Orlik), l'illustration des livres (Beardsley, Bradley, Otto Eckmann), le développement de l'art de l'affiche, avec Grasset, De Feure et surtout Toulouse-Lautrec, et enfin, en corrélation avec ces tendances, les préoccupations multiples des artistes qui se mettent au service de l'art industriel (Van de Velde) ou de l'artisanat (les nabis notamment). Bonnard, surnommé le « nabi très japonard », Vuillard furent, avec Breitner peut-être, ceux qui poussèrent le plus loin ces recherches d'une ornementation qui envahit toute la surface du tableau.

La leçon du japonisme – qui apparaît dans des détails comme les monogrammes que, à la suite de Whistler, Toulouse-Lautrec, Steinlen, Maurice Denis imitent des caractères japonais

– devient de plus en plus difficile à percevoir, car elle est souvent complètement assimilée.

Mais l'intérêt croissant qu'à leur tour les architectes – de Frank Lloyd Wright à Walter Gropius – eurent pour la construction japonaise et sa signification permit de connaître le Japon sous un aspect fort différent de celui qui était apparu, si merveilleusement parfait et riche d'enseignements, aux yeux des peintres de la seconde moitié du XIXe siècle. Déjà, on avait parfois perçu, dans la technique rapide de la peinture au pinceau, dans l'irrégularité voulue de certaines poteries traditionnelles liées à la cérémonie du thé, une démarche de l'artiste différente de celle du peintre occidental. Et ce rôle laissé au hasard, à la nature, tel qu'il apparaît, non plus à travers l'étude d'éléments formels, mais à travers une méditation plus ou moins factice sur le zen, trouve ses prolongements dans l'art de Mathieu ou dans celui, infiniment plus raffiné, de Tobey.

JAQUERIO Giacomo, peintre italien

(Turin v. 1375/1380 - id. 1453).

Les remarquables fresques représentant la Vierge en trône sous un extravagant baldaquin et des Prophètes, dans l'abside de l'abbaye de Saint-Antoine de Ranverso, près de Turin, sont l'unique oeuvre signée de Giacomo Jaquerio. Elles démontrent l'autonomie du maître piémontais et son originalité au sein du climat artistique de la cour ducale d'Amédée VIII de Savoie, qui s'étendait sur Genève, Chambéry, Thonon et Turin. Des oeuvres de jeunesse de l'artiste exécutées à Genève et à Thonon, aujourd'hui perdues, il ne reste qu'une xylographie (1401). On sait que Jaquerio se trouve à Turin et à Pinerolo (Pignerol) de 1429 à 1440.

Il fut en contact avec le gothique international, diffusé dans le Piémont et en Lombardie grâce aux maîtres rhénans et bourguignons qui avaient participé à la construction du dôme de Milan. Il avait pu aussi connaître cette culture grâce aux enluminures des manuscrits de la bibliothèque d'Amédée VIII, acquis par héritage, en 1416, à la mort du duc de Berry. La présence des miniaturistes des Visconti et du Suisse Jean Bapteur est décisive pour Jaquerio, qui reste cependant animé d'un authentique réalisme, de tendance populaire, comme en témoigne la Montée au Calvaire de la sacristie de Ranverso

(cette église comporte un ensemble considérable de fresques, en particulier une série de Scènes de la vie de saint Antoine que l'on peut attribuer à Jaquerio, comme celles signées de l'abside).

Dans les fresques qui doivent également lui revenir (Crucifixion, Saints) au château de Fenis (près d'Aoste) et dans celles de la grande salle (la Fontaine de Jouvence, Preux et preuses) du château de la Manta (Piémont), témoignage d'art de cour où la décoration à fresque est liée à l'exemple des tapisseries, Jaquerio, partant de représentations sacrées, parvient à une figuration plus accessible. Ainsi, dans les églises de Pianezza, de Pecetto, de Piovascetto et d'Avigliana apparaît, marqué par son influence directe, un art populaire qui atteint son plus haut point à Bastia (représentation de l'Enfer, des Vertus et des Vices). La diffusion de cet art

lié à la peinture ligure atteindra encore Pigna et Brigue avec Canavesio, dont les récits réalistes de la Passion, véritable Bible des pauvres, sont semblables aux xylographies populaires exécutées à l'époque.

JAWLENSKY Alexeï von, peintre russe

(Torschok 1864 - Wiesbaden 1941).

Il renonça à la carrière militaire pour se consacrer à la peinture et se forma d'abord à l'Académie de Saint-Petersbourg (1889), puis à Munich (1896) chez Anton Azbé, où il rencontra Kandinsky. En possession d'un métier solide, après des débuts réalistes, il subit l'influence de Van Gogh (Jacinthe et fruits, 1902) et celle du néo-impressionnisme, découvert en France, où il se rend dès 1905 pour exposer au Salon d'automne et faire la connaissance de Matisse (Bord de la Méditerranée, 1907). De retour à Munich en 1907, il rencontre Verkade, qui l'initie aux idées des symbolistes français. Il fonde la Nouvelle Association des artistes de Munich (1909) avec Kandinsky, et tous deux travaillent l'été (à partir de 1908) à Murnau, au pied des Alpes bavaroises. Jawlensky y découvre une expression originale, synthèse des mises en page économes du Jugendstil, des apports matissiens légèrement postérieurs au fauvisme (Nikita, 1910 Wiesbaden, städtisches Museum) ainsi que des stylisations des peintures populaires bavaroises et de celles des icônes traditionnelles (la Russe, 1911, musée de Bielefeld ; Solitude, 1912, musée de Dortmund). Il retrouve l'esprit de celles-ci en 1912 et 1913, surtout lors de l'activité du Blaue Reiter, dans des œuvres maîtresses caractérisées par l'hieratisme des attitudes et l'emploi du cerne exaltant

des couleurs aux sourdes résonances (Dame au chapeau bleu, 1912-1913, musée de Mönchengladbach). En 1912, il participe à l'exposition Sunderbund à Cologne et à la première exposition du Blaue Reiter à Berlin. En 1913, il est représenté à l'Erster Deutscher Herbstsalon à Berlin.

Après un séjour à Bordighera (1914), il réside à Saint-Prex, en Suisse (1914-1921), où il rencontre de nombreux artistes (Archipenko, Arp, A. Segal et Lehmbruck). Il y expérimente une expression beaucoup plus abstraite dans de petites « variations sur un thème de paysage », « chansons sans paroles », écrit-il (lettre au père Verkade, 12 juin 1938) [Grande Variation, matin, 1916 ; Variation, coucher de soleil, v. 1916, Berne, K. M.], qui précèdent des études analogues ayant pour thème le visage, désormais privilégié dans son oeuvre et investi d'une signification éminemment religieuse (Tête de saint, 1919, Stuttgart, Kunstkabinett ; Face du Sauveur, 1920, Long Beach, Cal., Museum of Art). Installé définitivement à Wiesbaden (1921), Jawlensky forme encore avec Kandinsky, Klee et Feininger le groupe éphémère des Quatre Bleus (1924) en souvenir du Blaue Reiter. Il continue ses recherches au profit d'un art toujours plus spirituel, admet un retour à une figuration relative en 1922-1923 (les Yeux ouverts, 1923, New York, M. o. M. A.) et achève son évolution par une longue suite de « méditations » d'inspiration biblique, de très petit format et d'un métier plus dru, visages aux yeux

clos où de grandes barres noires enserrant des hachures verticales offrent un minimum de repères (Méditation, 1930). Les premières atteintes de la paralysie l'ont touché en 1920 et il cesse de peindre en 1938. Publié en 1959, le catalogue de Clemens Weiler comprend 789 numéros.

L'oeuvre de Jawlensky, dans sa quête insaisissable d'une représentation de l'invisible, sans abandonner tout à fait les allusions concrètes, est significative du conflit essentiel de l'art moderne entre abstraction et figuration. Il est représenté à Paris (M. N. A. M.), au musée de Lyon au Museum of Art de Long Beach, Californie, et dans la plupart des musées allemands : Dortmund, Düsseldorf (K. M.), Cologne (W. R. M.), Munich (Städtische Gal.), Stuttgart (Staatsgal.), et surtout Wiesbaden (27 toiles) et Wuppertal (Von der Heydt Museum).

JEAN DE BRUGES → BONDOL Jean

JENKINS Paul, peintre américain

(Kansas City, Missouri, 1923).

Il suivit les cours de l'Art Institute de sa ville natale et fit un apprentissage dans une usine de céramique (1938-1941). Après la Seconde Guerre mondiale, il s'installe à New York et s'inscrit à l'Art Students League (1948-1951). À la suite de voyages en Europe, Jenkins choisit de s'établir à Paris en 1953, et depuis cette date partage ses activités entre cette ville et New York. Sa première exposition personnelle eut lieu au studio P. Fachetti en 1954, préface aux expositions successives de son oeuvre à Paris et à New York, ainsi qu'à la rétrospective du palais des Beaux-Arts de Charleroi. Dans ses toiles intitulées Phénomènes, Jenkins déploie un univers coloré de formes mouvantes et ondoyantes (Phenomena Wakiyaski, 1961, Paris, M. N. A. M.), obtenues en faisant couler sur la toile une peinture très diluée. Cette fluidité contrôlée des couleurs va à l'encontre du all-over des Américains. Les couleurs sont évaluées en fonction de leur luminosité et de leur qualité de non-interchangeabilité (Phenomena Wind Pool, 1977, Dunkerque, musée d'Art contemporain). Il a réalisé un vaste environnement pour l'Opéra de Pékin et conçu un ballet pour celui de Paris (1988). Son oeuvre est présentée dans les principaux musées européens et américains.

JENSEN Christian Albrecht,

peintre danois

(Bredsted, Schleswig, 1792 - Copenhague 1870). Formé à l'Académie de Copenhague (1810-1816), puis à celle de Dresde (1817-1818), il voyagea en Europe et travailla en Angleterre (1839-1840) et à Saint-Petersbourg (1840-1841). Après 1850, il peignit peu. Exclusivement portraitiste, il exécuta de nombreuses et vivantes effigies : la Femme de l'artiste (1825-1826, château de Frederiksborg), la Baronne Stampe (1827, Copenhague, musée Thorvaldsen), H. E. Freund (1835, Copenhague, N. C. G.), Portrait d'H. C. Andersen (1836, Odense, maison Andersen), Marie-Elise Storm (Louvre), qui se situent, par la fermeté de leur

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

406

construction, le tranquille raffinement de leurs coloris clairs et la lucidité de leur éclairage, dans la tradition d'Eckersberg et non loin des

créations de Købke. Il est représenté par des séries de portraits dans les musées de Copenhague (S. M. f. K., Hirschsprungske Samling, N. C. G., musée Thorvaldsen), au château de Frederiksborg, au musée de Sorø et au Nm de Stockholm.

JOAN DE BURGUNYA, peintre espagnol

d'origine française

(documenté en Catalogne de 1510 à 1525).

Fils d'un orfèvre bourguignon, installé à Strasbourg, il aurait séjourné en Italie (Portrait d'une dame d'Estergom, Naples, anc. coll. de S. Marco) avant de se rendre en Espagne. À Valence, il aurait exécuté le Retable de saint André (Valence, chapelle du Miracle, et coll. part.). Dans les 8 scènes de la vie du saint se reflètent déjà les tendances maniéristes de l'artiste, son goût pour les architectures grandioses de la Renaissance, pour les scènes animées par des personnages grandeur nature qui semblent en perpétuel déséquilibre et pour les riches tissus aux dessins chamarrés (à motifs mauresques utilisés à la manière du Valencien Yañez, auprès duquel il a peut-être été formé). Puis son activité est documentée en Catalogne à partir de 1490. À Tarragone (Musée provincial) se trouvent les fragments d'un Retable de la Madeleine, pour lequel il reçut sans doute l'aide d'un de ses disciples. À Gérone, sa présence en 1519 est attestée par un document et par 3 oeuvres importantes : la Crucifixion (Musée provincial), le Retable de sainte Ursule, détruit en 1936 à l'exception du panneau central (id.) et le Retable de saint Félix (église Saint-Félix), commencé par Perrys Fontanyes. Ce dernier ensemble, chef-d'oeuvre de l'artiste, témoigne d'influences germaniques précises : celle de Dürer pour les compositions et celle de Michael Pacher pour la monumentalité des figures. La mort de Joan doit se situer peu avant le 3 décembre 1525, date à laquelle un contrat est passé avec Pedro Nunyes pour terminer le retable de Santa Maria del Pino (Barcelone), commencé par Joan de Burgunya.

JOEST ou JOOST VAN KALKAR Jan (dit

aussi Joest Van Haarlem),

peintre néerlandais

(? v. 1460 - Haarlem 1519).

Les archives de Kalkar le citent en 1480 - ce qui conduisit M. J. Friedländer à supposer que Jan Joest était originaire de cette ville - et

de 1505 à 1508. Entre 1505 et 1508, Jan Joest peignit les volets du maître-autel de Saint-Nicolas de Kalkar, représentant 20 scènes de la Vie du Christ, oeuvre gigantesque, de style anecdotique et dont certains détails font penser à Joos Van Cleve. D'autre part, les archives de la cathédrale de Palencia, en Espagne, attestent qu'un certain Juan de Hollanda exécuta le grand retable de cette cathédrale ; ces documents et une certaine parenté stylistique ont amené Friedländer à attribuer à Jan Joest ce retable, qu'il situe toutefois avant celui de Kalkar, donc avant 1505. C'est une oeuvre aussi gigantesque que celle de Kalkar, qui comporte

un panneau central, représentant Saint Jean et la Vierge avec le donateur Juan de Fonsera et entouré de panneaux plus petits, retraçant la Vie du Christ. Il faut souligner l'importance de Jan Joest, qui influença Barthel Bruyn et le Maître de Francfort, et qui aurait formé, selon Friedländer, Joos Van Cleve.

JOHN Augustus, peintre britannique

(Tendy, Pembrokeshire, 1878 - Fryen Court 1961). Il étudia à la Slade School of Art de l'université de Londres (1894-1898) et s'y fit rapidement la réputation d'un dessinateur insurpassable, héritier de la tradition des grands maîtres du XVIIIe siècle. Son *Moses and the Brazen Serpent* (1898, Londres, University College) lui valut le premier prix de composition à la fin de ses études. Mais John, contrairement à ce que l'on aurait pu penser, ne devint pas un artiste officiel et classique : il fut ainsi au premier rang, dans les années qui suivirent, des avant-gardes les plus audacieuses, probablement sous l'influence des séjours répétés qu'il fit en France à partir de 1899 et qui le mirent au contact des tendances les plus avancées de la peinture de son temps. Il exposa à partir de 1899 au New English Art Club et fit partie du Camden Group en 1911. Il peignait alors aussi bien des paysages (son exposition de 50 *Provençal Studies* en 1910 fit scandale et il travailla avec le paysagiste gallois J. D. Innes à partir de 1911) que des portraits (*The Smiling Woman* (Dorelia) [sa deuxième femme et son modèle le plus célèbre], 1908, Londres, Tate Gal. ; *G. B. Shaw*, 1915, Cambridge, Fitzwilliam Museum) ou de grandes scènes décoratives dans la lignée de Puvis de Chavannes mais empreintes de modernisme (*Lyric Fantasy*, v. 1911 ; *Galway*, v. 1916 ; tous deux à Londres, Tate Gal.). Il mit ainsi à la mode le type de la beauté gitane, auquel son oeuvre sera désormais associé. Sa carrière prit un tour plus conformiste après la Première Guerre mondiale, même si ses oeuvres pouvaient encore choquer : il devint

alors le portraitiste de la haute société et des célébrités de l'entre-deux-guerres (Madame Guilhermina Suggia, 1920-1923, Londres, Tate Gal. ; Dylan Thomas, 1936, Cardiff, National Museum of Wales). A. R. A. en 1921, R. A. en 1928, John était intégré désormais aux cercles artistiques officiels (il fut trustee de la Tate Gal. de 1933 à 1940) et sa peinture apparut, dans les années cinquante, datée et dépassée. Un long déclin critique allait s'ensuivre, dont il ne fait aujourd'hui que sortir. On s'accorde en effet maintenant sur ses qualités techniques autant que sur les audaces formelles dont il fit preuve à ses débuts. Le National Museum of Wales de Cardiff a acheté son fonds d'atelier en 1972 (près de 1 000 dessins, 300 peintures et 3 bronzes). C'est donc là que l'artiste est le mieux représenté (la Tate Gal. conservant des oeuvres importantes). Il en va de même pour sa soeur Gwen John (1876-1939), amie de Rodin, de Rilke, de Jacques Maritain. La carrière de celle-ci a été longtemps occultée par celle de son frère. Son oeuvre, qui ne lui cède pas en qualité, reflète par son intimisme la vie de plus en plus recluse qu'elle mena à Paris, puis à

Meudon après sa conversion au catholicisme, en 1913.

JOHNS Jasper, peintre américain

(Allendale, Caroline du Sud, 1930).

Johns étudia quelque temps à l'université de Caroline du Sud et vint à New York en 1952. En 1955, alors que l'expressionnisme abstrait était à son apogée, il peignit une série de « Drapeaux » américains et de « Cibles » (Flag, 1954, New York, M. o. M. A. ; Target with four faces, 1955, id.), dont quelques-uns furent exposés à New York en 1957 chez Leo Castelli et furent particulièrement remarqués par l'historien d'art Robert Rosenblum. En 1958, quand l'artiste tint sa première exposition personnelle chez Castelli, les « Drapeaux » et les « Cibles » soulevèrent une tempête de protestations. Ces travaux réintroduisaient la figuration dans l'art américain et furent attaqués en tant que productions néo-dadaïstes. Johns utilisait l'ancienne technique de l'encaustique pour modifier la surface de la toile et identifiait ses images avec le fond, ou champ, donnant ainsi priorité à la surface plane et insistant en même temps sur la signification de l'image (Flag on Orange Field, 1957, Cologne, W. R. M., coll. Ludwig). À l'aide d'un répertoire limité d'objets et d'images d'une banalité usuelle, il offrit à l'expression artistique un surprenant éventail de virtuosité picturale : Numbers in Color (1958-1959, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.),

The Big Five (1960, Paris, M. N. A. M.), Gray Alphabets (1956, Houston, coll. de Ménéil), Map (1961, New York, M. o. M. A.). En 1960, il créa une série de « Sculptures » qui n'étaient autres que la reproduction en bronze peint de certains objets quotidiens (boîtes de bière, pinceaux du peintre plongés dans un pot de couleur) et qui posaient les mêmes problèmes théoriques de littéralité que les « Drapeaux » et les « Cibles » mais transposés dans un espace à trois dimensions. Un changement important se produisit après 1960. Johns renouvela alors rigoureusement à la fois son iconographie et sa technique en employant une touche plus brossée qui dissocie l'unité du champ de l'image et en établissant par ailleurs un écart absolu entre la représentation des choses ou leur dénomination (notamment les noms des couleurs : red, yellow, blue) et la réalité toute picturale du tableau (Land's End, 1963, San Francisco, M. o. M. A.). En 1973-1974, il renonce à toute image pour peindre de grands tableaux « abstraits » composés uniquement de hachures obliques, limitées le plus souvent à trois couleurs (Dancers on a plane, 1980, Londres, Tate Gal.). Dans ses tableaux plus récents, ses différents thèmes (drapeaux, mots, hachures, objets, etc.) sont comme entrecroisés et, en 1985, il introduit pour la première fois la silhouette humaine peinte (les Saisons, 1985-1986). Les oeuvres se peuplent de références multiples, souvent cachées (à Grünewald, à Picasso, mais aussi à sa propre bibliographie).

Johns s'est aussi affirmé comme un graveur de tout premier plan. Dessinateur accompli, il a prouvé que son répertoire limité de thèmes prenait une signification totalement différente une fois transcrit sur une surface et par des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

407

moyens différents (Three Flags, crayon sur papier, 1959, Londres, V. A. M.). En 1977, le Whitney Museum de New York et, en 1978, le M. N. A. M. de Paris lui ont consacré une rétrospective, présentée également à San Francisco, Tokyo et Cologne. En 1988, Johns a reçu le prix de la Biennale de Venise.

JOLLI ou JOLI Antonio, peintre et

décorateur de théâtre italien

(Modène v. 1700 - Naples 1777).

Élève à Modène de R. M. Rinaldi, il se perfectionna à Rome auprès de Pannini. Après un séjour à Pérouse et à Modène (1725), où il décora divers palais (palais Donnini de Pérouse), il travailla comme décorateur de théâtre de 1725 à 1744, et plus tard (1754) à Venise, où il fut l'un des fondateurs de l'Académie et l'un des propagateurs du goût émilien pour la scénographie, mais, de nombreux projets pour les théâtres vénitiens, il ne reste que de rares dessins (Albertina) et des gravures de Cristoforo Dall'Acqua et de Francesco Benerdi. Jolli voyagea beaucoup : en Allemagne, en Angleterre (1744-1750), où il travailla comme décorateur de théâtres ou de villas (Richmond, villa Heidegger) et comme védutiste (San Giorgio, Londres, coll. Railing), puis en Espagne (1750), où il fut nommé au théâtre du Buen Retiro. Il finit sa vie à Naples (1762-1777), où il travailla au théâtre San Carlo. De cette ultime période restent deux grandes peintures, représentant l'Embarquement de Charles III à Naples (Prado) et diverses Perspectives architecturales (Naples, Capodimonte).

JONES Allen, peintre britannique

(Southampton 1937).

Après des études de peinture à Hornsey et au Royal College of Art de Londres, il domine très vite le pop'art anglais avec ses amis Hockney et Kitaj. L'une de ses premières grandes toiles, la Bataille d'Hastings (1961-1962), se présente comme une juxtaposition d'éléments figuratifs, parfois géométriques, et de surfaces où la peinture est directement appliquée, quelquefois en coulées. Sunplane (1963, musée de Sunderland) est sa première peinture répondant aux critères du pop'art : bandes de couleurs saturées juxtaposées, stylisation extrême des formes. L'année suivante, Jones introduit l'érotisme avec Dress (1964), où seule une partie du corps féminin est représentée : cette concentration sur le détail, stylisé ou minutieusement peint, et les couleurs saturées sont alors les caractéristiques de son oeuvre. Attiré vers 1965 par l'« image en trois dimensions », Jones réalise quelques objets en Plexiglas peint et corde (7th man, 1965), avant de revenir à la surface de la toile par des compositions où figurent toujours des jambes féminines sur un fond en camaïeu de couleur pure (Sheer Magic, 1967 ; Evening Incandescence, 1967, Londres, coll. A. Tooth). Tournant son attention vers des mannequins de cire habillés ou déshabillés (Hatstand, 1969), il exécute également de nombreux dessins et lithographies et les costumes et décors de la comédie musicale O Calcutta. Il est représenté notamment à Liverpool

(Walker Art Gal.), à New York (M. o. M. A.), à

Amsterdam (Stedelijk Museum) et à Londres (Tate Gal.). Une rétrospective lui fut consacrée en 1979 à Cologne, au W. R. M.

JONGKIND Johan Barthold,

peintre néerlandais

(Latdorp, Overijssel, 1819 - Grenoble 1891).

Il passe son enfance à Vlaardingen et, bien qu'il soit destiné au notariat, son goût pour le dessin le décide à suivre une carrière artistique. Il se rend à La Haye (1837) et y reçoit l'enseignement du paysagiste Andreas Schelfhout. De 1838 à 1842, il travaille assidûment le dessin à Massluis et à La Haye et obtient en 1843 une bourse dont il bénéficiera pendant dix ans.

Il fait la connaissance d'Eugène Isabey à La Haye (1845) et fréquente à Paris l'année suivante son atelier ainsi que celui de François-Édouard Picot. Jusqu'en 1855, Jongkind s'inspire surtout de Paris (nombreuses vues des quais, telles que l'Estacade [1853, musée d'Angers], le Quai d'Orsay [1852, musée de Bagnères-de-Bigorre]) et des ports de la Normandie (Honfleur, Fécamp, Le Havre, Étretat), où il séjourne dès 1849 ; ses aquarelles et ses tableaux le montrent en possession d'un métier accompli, respectueux du motif, mais sans servilité, dans la tradition du paysage hollandais (Le Pont Marie, 1851, coll. part. ; Étretat, 1851, musée d'Orsay).

Son échec à l'Exposition universelle de 1855 le décide à retourner en Hollande, où il réside (à Rotterdam, à Klaaswall, à Overschie) jusqu'en 1860. Mais il regrette Paris et, à l'instigation de ses amis (Cals, le comte Doria), qui redoutent pour lui les résultats de son intempérance, il regagne la capitale. Il rencontre alors une compatriote, Mme Fesser, au dévouement de laquelle il s'abandonne désormais. De 1862 à 1866, il réside l'été en Normandie. En 1862, il exécute ses premières eaux-fortes, Six Vues de Hollande (il laissera 27 planches gravées), et participe l'année suivante au Salon des refusés (Ruines du château de Rosemont, 1861, musée d'Orsay). En 1864, il rencontre Claude Monet à Honfleur, où les deux hommes travaillent ensemble. Après 1860, sa facture s'allège, la touche se fragmente, divise spontanément les tons pour suggérer la vibration de la lumière (Effet de lune sur l'estuaire, 1867 ; la Rade d'Anvers, 1867).

Au cours de ses nombreux déplacements

(Belgique, Hollande, Normandie, Nivernais), il pratique surtout l'aquarelle, souvent à titre d'étude pour un tableau, mais de plus en plus pour elle-même (Le Havre, plage de Sainte-Adresse, 1863, musée d'Orsay). Il fréquente le Dauphiné à partir de 1873 et s'installe à La Côte-Saint-André (Isère), ville natale de Berlioz, en 1878. En 1880, il fait un voyage dans le Midi (Marseille, Narbonne, La Ciotat) et, de 1881 à 1891, revient travailler l'hiver à Paris. L'aquarelle devient alors sa technique de prédilection ; d'un dessin très sûr, suggérant rapidement et avec une vérité intense le lieu et le moment, la tache de couleur fluide, ménageant beaucoup les blancs, ajoute d'abord une dimension complémentaire ; elle s'épanouit librement, sans soutien graphique préalable, utilisant une gamme réduite où dominent les

jaunes et les ocres (Paysage de neige en Dauphiné, 1885). L'art de Jongkind est dû à la fraîcheur d'une vision que matérialisent un crayon ou un pinceau extrêmement subtils, et c'est surtout peut-être par cette attitude devant la nature que l'artiste est le précurseur des impressionnistes. À la fin de sa vie, l'abus de l'alcool provoqua un traumatisme psychologique ; Jongkind meurt à l'asile de Grenoble ; il est inhumé à La Côte-Saint-André.

L'artiste est représenté en particulier dans les musées hollandais (Rijksmuseum ; Rotterdam. B. V. B. ; La Haye, Gemeentemuseum), français (Paris, musée d'Orsay et Petit Palais ; Grenoble, Aix-les-Bains, Reims).

JOOSTENS Paul, artiste belge

(Anvers 1889 - id. 1960).

Peintre, collagiste, assembleur d'objets, écrivain ; après des études à l'Académie des beaux-arts d'Anvers de 1909 à 1913, il peint, à partir de 1914, des oeuvres néo-impressionnistes, influencées par Ensor, puis fauves. En 1916, il exécute des oeuvres fortement construites, mais d'un dessin libre et dynamique, dans la lignée du cubisme et du futurisme - ainsi que ses premiers collages abstraits de papiers colorés ; 1917 est l'année de ses premières expositions personnelles, au Centre artistique d'Anvers et à la gal. Giroux, et de ses premiers assemblages constructivistes tridimensionnels. Dans les années 1920-1922, tout en continuant à produire des peintures de style cubiste, il réalise, influencé par l'esprit dada, une série d'objets, assemblages de matériaux hétéroclites (Objet, 1922, Bruxelles, M. A. M.), parfois proches des constructions de Kurt Schwitters, des collages et des photomontages.

Au même moment, il compose de nombreux dessins satirico-érotiques – sous les pseudonymes de Duco et de Malibot – et publie, dans l'esprit dada, un curieux recueil, *Salopes*, le quart d'heure de rage ou le soleil sans chapeau, orné de linos. Parallèlement, il collabore aux revues *Sélection*, *Ça ira*, *Het Overzicht*. À partir de 1927, se détournant du modernisme, et au cours des années trente, sous l'influence d'une inspiration issue du passé de la Flandre médiévale et des primitifs flamands, Joostens réalise des toiles souvent teintées de mysticisme religieux (*Madone nordique*, 1930, Anvers, M. R. B. A.). À partir de 1935, tout en peignant des oeuvres plus intimes, il réalise de très belles séries de photomontages. Un peu avant la Seconde Guerre mondiale, ses tableaux s'imprègnent d'irrationnel et de thèmes fantastiques et visionnaires (*les Apocalypses*). De 1946 jusqu'à sa mort, l'oeuvre de Joostens présente un dualisme : d'une part une série d'oeuvres où la figure de la femme, madone ou diva, est prépondérante (*Actrice*, 1953) ; d'autre part, il compose, à partir de 1950, de nouveaux assemblages et photomontages, puis des collages dans une lignée néo-dadaïste (*Mes soliloques*, 1957). Son oeuvre, présente dans de nombreux musées belges, a fait l'objet d'une

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

408

rétrospective en 1976 au Centre culturel international d'Anvers.

JORDAENS Jacob, peintre flamand

(Anvers 1593 - id. 1678).

Toute sa carrière se déroula à Anvers, où son succès fut tel qu'il recevait des commandes de l'Europe entière. À la mort de Rubens (1640) et de Van Dyck (1641), Jordaens fut considéré comme le premier peintre de sa ville natale.

Élève en 1607 d'Adam Van Noort, dont il deviendra le gendre en 1616, le jeune homme est reçu franc maître de la gilde d'Anvers en qualité de peintre à la détrempe (1615). Les diverses influences qui participent alors à la formation de son art persistèrent curieusement jusque dans les dernières oeuvres de sa carrière. Jordaens, qui n'ira jamais en Italie, s'intéressa aux recherches d'éclairage de Bassano et d'Adam Elsheimer, comme on peut le constater dans la Sainte Famille avec sainte Anne (v. 1615-1617, Détroit, Inst. of Arts).

PREMIÈRE PÉRIODE. Jordaens acquit très vite un style personnel, mais revint sans cesse sur quelques modèles de ses glorieux aînés, Rubens et Caravage surtout. Dans le caravagisme, il trouva des correspondances très étroites avec sa propre sensibilité : un réalisme âpre, vigoureux, d'amples formes rebondies et un éclairage qui exalte les couleurs vives (Sainte Famille, 1616, Metropolitan Museum ; Adoration des bergers, v. 1617, musée de Grenoble ; les Filles de Cécrops, musée d'Anvers ; Allégorie de la Fécondité, Munich, Alte Pin. ; la Crucifixion, musée de Rennes ; la Tentation de la Madeleine, musée de Lille). Dans ces mêmes tableaux, il subit aussi l'ascendant de Rubens, dont les thèmes et les compositions l'inspirèrent longtemps. Il demeura beaucoup plus italianisant que lui et, selon Charles Sterling, se montra le disciple de Caravage le plus personnel peut-être des Pays-Bas. Son oeuvre oscillera toujours entre ces deux tendances.

LA PÉRIODE 1620-1630.

Jordaens dans l'atelier de Rubens. Jordaens fut plus un collaborateur qu'un élève du maître et travailla durant vingt ans, de 1620 à 1640, à ses côtés. Vers 1620, il participe avec Van Dyck aux grandes compositions que peignait alors Rubens : le Christ chez Simon (Ermitage). Van Dyck étant parti pour l'Italie en 1622, il devint le premier assistant de Rubens. En 1634-1635, il participe aux grandes décorations pour la Joyeuse Entrée du Cardinal-Infant Ferdinand à Anvers ainsi qu'à des compositions mythologiques destinées à Philippe IV d'Espagne pour la Torre della Parada (la Chute des Titans, v. 1636-1638, Prado, signée de sa main, mais composée d'après une esquisse de Rubens, conservée au M. R. B. A. de Bruxelles). À la mort de Rubens, en 1640, ses héritiers confièrent à Jordaens l'achèvement de 2 oeuvres, un Hercule et une Andromède, pour Philippe IV, ainsi que la vaste commande destinée à Charles Ier d'Angleterre : l'Histoire de Psyché, en 7 tableaux. Il apparut alors comme le « successeur spirituel » de Rubens.

Sa carrière personnelle. En dehors de sa collaboration avec Rubens, Jordaens n'en

poursuivit pas moins sa propre carrière. Avec des oeuvres telles que Pan et Syrinx (Bruxelles, M. R. B. A.), le Satyre et le paysan (musée de Kassel), l'Adoration des bergers (Stockholm, Nm ; autres versions aux musées de La Haye et de Brunswick) ou les Portraits de famille de l'Ermitage et du mu-

sée de Brunswick, il atteint sa parfaite maturité ; son style trouve alors sa plus heureuse expression à ce moment et durant la décennie 1620-1630. Dans l'Adoration des bergers (Mayence, Landesmuseum), le groupe de la Vierge, plein de grâce et d'idéalisation, et celui des bergers, vigoureux et réaliste, juxtaposent deux traditions, l'italienne et la flamande. Dans l'Allégorie de la Fécondité (v. 1622, Bruxelles, M. R. B. A.), les formes sont souples, la couleur est très claire, la facture moins lisse qu'à ses débuts. Les Quatre Évangélistes (Louvre, v. 1622-1623), chef-d'œuvre d'art religieux baroque, opposent idéalisme mystique et réalisme humain dans une synthèse très inspirée. Le Martyre de sainte Apolline (1628, église Saint-Augustin d'Anvers ; esquisse à Paris, Petit Palais) est un grand tableau d'église dominé par l'influence de Rubens. Jésus chassant les marchands du Temple (Louvre), grand et joyeux tohu-bohu de personnages et d'animaux, atteste la vigoureuse santé picturale de l'artiste et sa stupéfiante aisance en même temps que son humour.

Portraitiste, Jordaens fait preuve d'une autorité et d'une distinction proches de celles de Van Dyck dans le Jeune Homme et son épouse de Boston (M. F. A.) et dans le Portrait d'homme de Washington (N. G.).

MATURITÉ ET DERNIÈRES ANNÉES. La maturité (1630-1635) et les dernières années de Jordaens furent souvent, et bien à tort, critiquées. Pourtant, jusqu'à la fin de sa carrière, l'artiste réalisa des tableaux de la plus grande qualité. Le Piqueur et sa meute (1635, musée de Lille) reste l'un de ses plus beaux paysages, à la fois rubénien et italianisant. Le plafond avec les Signes du zodiaque, peint v. 1640 pour sa propre maison et aujourd'hui remonté au palais du Luxembourg (Sénat) à Paris, montre sa virtuosité dans les effets de perspective, typiques de l'illusionnisme baroque, les plus audacieux et les plus surprenants. L'Éducation de Jupiter (1635-1640, Louvre) est plus une scène de genre qu'une allégorie ; si les chairs y sont lourdes et les formes rebondies comme dans Suzanne et les vieillards (Bruxelles, M. R. B. A.), l'artiste évite toute rudesse de facture et les teintes un peu crues auxquelles il se complait alors. Ces « défauts », joints à un réalisme brutal, sont plus fréquents dans les deux thèmes chers au peintre, celui du Satyre et du paysan (musées de Bruxelles, de Budapest, de Saint-Petersbourg, de Munich) et celui de Le Roi boit (v. 1638-1640, Louvre). Dans des thèmes analogues, comme le Concert de famille (musée d'Anvers) ou Les jeunes

piaillent comme chantent les vieux (musée de Valenciennes), Jordaens finit par céder à la vulgarité, de même que dans Le roi boit (Vienne, K. M.). Son art religieux, débordant de mouvement et de vie, aux multiples points de vue

perspectifs, assigne ses limites à l'esthétique religieuse baroque, comme en témoignent le tumultueux Jugement dernier (1653, peint pour l'hôtel de ville de Furnes, auj. au Louvre) ou Jésus parmi les docteurs (1663, Mayence, Landesmuseum). De 1650 à la fin, il reste constamment sollicité entre l'équilibre, la grâce italienne (Marsyas châtié par les Muses, Mauritshuis ; le Sommeil d'Antiope, 1650, musée de Grenoble) et l'emphase des figures colossales (Neptune enlevant Amphitrite, Anvers, maison de Rubens) ou l'aspect conventionnel (la Paix de Münster, 1654, Oslo, Ng). Son chromatisme reste très clair et léger dans le Saint Yves, patron des avocats (1645, Bruxelles, M. R. B. A.). Le Triomphe du prince Frédéric Henri de Nassau pour la Huis ten Bosch de La Haye (1652, esquisses aux musées d'Anvers, de Bruxelles, de Varsovie) constitue la preuve de sa tendance finale à la démesure, typiquement baroque, et à une véhémence pathétique dans l'expression, qui apparaît dans ses dernières compositions religieuses : Montée au Calvaire (Amsterdam, église Saint-François-Xavier), le Christ chassant les marchands du Temple (1657, La Haye, Mobilier national). On se prend à regretter qu'il n'ait pas été plus vivement sollicité pour de grands décors, en voyant ces toiles dont l'animation, oeuvre d'un grand décorateur, rappelle mais dans un autre ton celle de Rubens.

DESSINS ET CARTONS DE TAPISSERIES.

Jordaens dessinateur reste célèbre autant par ses copies (de 1630 à 1640) des peintures ou des dessins de Rubens que par ses propres dessins. Éloigné du raffinement graphique et valoriste de Rubens, il pose rapidement de larges taches de blanc et de noir et trace d'abord, d'une ligne épaisse et d'un pinceau chargé d'encre, le contour extérieur des formes. Il pratique souvent le lavis et utilise plus le pinceau que la plume : Moïse faisant jaillir l'eau du rocher (v. 1617, Anvers, cabinet des Estampes). De nombreuses études de visages aux craies de couleur sont conservées au musée de Besançon ainsi qu'au Louvre et à la bibliothèque de l'E. N. B. A. à Paris. Jordaens utilise aussi l'aquarelle et la gouache (Scènes de la vie champêtre, British Museum).

Peintre à la détrempe, il est l'auteur de nombreux cartons de tapisseries, dont l'Histoire d'Alexandre, une Suite de proverbes flamands et l'Histoire de Charlemagne, plusieurs

fois tissées aux XVII^e et XVIII^e siècles. Le Louvre possède quatre cartons peints originaux et le musée de Besançon plusieurs fragments. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Anvers, M. R. B. A.) en 1993.

JORN Asger (Asger Oluf Jørgensen, dit),
peintre danois

(Vejrum, Jutland, 1914 - Aarhus 1973).

Il commence à peindre à partir de 1930 (petits paysages et portraits) et prend connaissance de l'œuvre de Kandinsky par les publications du Bauhaus. À Paris en 1936, il travailla avec Léger, puis l'année suivante sous la direction de Le Corbusier (décoration du palais des Temps nouveaux à l'Exposition universelle). Après son retour au Danemark succèdent à ces influences celles, plus conformes à son tempérament, de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

409

son compatriote Jacobsen, de Klee, de Miró et des gravures d'Ensor. Jorn fonde à Copenhague pendant la guerre la revue *Helhesten* avec Bille, Perdersen, Jacobsen, qui se retrouveront dans Cobra. Son activité s'exerce désormais en faveur d'un art essentiellement spontané, dynamique et coloré (aquarelles des *Didaska*, 1944-1945, Copenhague, S. M. f. K.), et l'artiste joue un rôle de premier plan dans plusieurs mouvements d'avant-garde : Cobra, 1948-1951 ; Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, 1953-1957 ; Internationale situationniste, 1957-1960. En 1958 paraît *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts* (Paris), recueil d'articles sur les positions esthétiques de Jorn depuis Cobra. Intéressé par toutes les techniques (gravure, céramique, tapisserie), Jorn a réalisé un œuvre que distingue une mobilité constante. D'abord surtout figuratif et d'une grande intensité expressive, celui-ci s'inspira de bonne heure du bestiaire fantastique de la mythologie scandinave et fut soumis à l'ordonnance de la spirale viking. L'expérience de Cobra lui insuffla une liberté nouvelle (« peintures historiques », « visions de guerre », dessins dits « *Aganak* »), au bénéfice des tableaux effervescents dans la meilleure tradition expressionniste (*Le Droit de l'aigle*, 1950, musée d'Aalborg ; *Lettre à mon fils*, 1956-1957, Londres, Tate Gal.). Les références surréalistes de Cobra le conduisent également à participer à des travaux collectifs (*la Chevelure des choses*, 1948-1953, « peinture-mots »,

en collaboration avec Christian Dotremont). Un humour irrévérencieux se manifeste un peu plus tard au détriment de toiles « pom-pier » recueillies par l'artiste et sur lesquelles il repeint en y introduisant des créatures agressives (Modifications, 1959 ; Défigurations et Nouvelles Défigurations, 1961 et 1962). Jorn évoqua ensuite, à tous les niveaux de l'expérience, une poétique de l'échange entre le réel et le rêve, en souples balafres de couleur fluide (Au début était l'image, 1965, Louisiana Museum). À partir de 1956, il vécut beaucoup à Paris, où il exposa régulièrement gal. Rive gauche, puis gal. Jeanne Bucher, qui a montré ses derniers travaux (collages, affiches lacérées, gouaches). Jorn graveur ne le cède en rien au peintre. Ses trouvailles expressives annoncent tantôt Dubuffet, tantôt Alechinsky, et la fantaisie qui s'y donne libre cours est toujours aussi rebelle, irréductiblement, à tout dogmatisme (Von Kopf bis Fuss, 1966-1967, 10 lithos couleur ; Entrée de secours, 1971, 9 pointes-sèches ; Études et surprises, 1971-1972, 12 bois couleur). On lui doit encore de vastes ensembles décoratifs, céramiques et tapisseries (en collaboration avec Pierre Wemaere) pour le lycée d'Aarhus, des peintures murales (1967-1968) pour une banque de La Havane. Jorn est bien représenté dans les musées danois, à Louisiana (près de Copenhague), à Aalborg, surtout à Silkeborg, richement pourvu par l'artiste lui-même, ainsi qu'à Vienne (musée du XXe Siècle) et à Paris (donation d'oeuvres graphiques au

M. N. A. M.). Une exposition lui a été consacrée (Copenhague. M. A. M.) en 1996.

JOSEPHSON Ernst, peintre suédois

(Stockholm 1851 - id. 1906).

Issu d'une famille bourgeoise aisée de Stockholm, il étudia à l'Académie des beaux-arts de 1867 à 1876 et visita Paris en 1873-1874. De 1877 à 1879, il séjourna aux Pays-Bas et en Italie, où il copia assidûment les maîtres comme Rembrandt et Titien (David et Saül, 1878, Stockholm, Nm). En 1879, il se fixa à Paris et devint par sa personnalité et son caractère intransigeant le chef de file du mouvement d'opposition des artistes suédois contre l'Académie de Stockholm. Il résida en France de 1886 à 1888 ; en juillet 1888, à l'île de Bréhat, il fut frappé de schizophrénie, maladie qui, pour le reste de ses jours, l'obligea à mener une existence retirée à Stockholm. Dans les années 1870, sa peinture comprend des images très précises d'intérieurs et des portraits d'une matière généreuse, à la manière de Courbet et de Renoir (la Leçon de piano, 1874-1876). Durant les années 1880,

Josephson se consacra à la peinture de plein air (paysages avec personnages), dans le style impressionniste, et exécuta aussi des toiles de motifs espagnols populaires, d'une palette sobre : blanc, gris et noir (Forgerons espagnols, version de 1881, Stockholm, Nm, et version de 1882, Oslo, Ng). Mais sa préférence allait au portrait, et sa magistrale série de figures de femmes et de portraits de ses camarades constitue la synthèse de l'enseignement des musées et des suggestions reçues de Delacroix et de Manet (Portrait de femme, v. 1890, Stockholm, Nm). En même temps, Josephson peignit une suite de tableaux inspirés des mythes populaires nordiques, où le personnage de l'ondin témoigne de son conflit profond entre la fantaisie et le réel (l'Ondin, version de 1882-1883, Stockholm, Nm, et version de 1882-1884, musée de Göteborg ; le Génie des Eaux, 1884, Stockholm, Waldemarsudde). De sa dernière période date la lumineuse toile impressionniste la Joie de vivre (1887, Copenhague, S. M. f. K.), l'un des derniers témoignages de sa lucidité. Son oeuvre de malade mental (env. 200 toiles et env. 2 000 dessins) s'inspire de contes, de poèmes et de l'histoire. Ses peintures sont d'une gamme très contrastée de valeurs. Ses dessins à l'encre de Chine, d'abord en pointillé, aux contours purs et fragiles (Ruth, 1889), admirent ensuite des contrastes plus dramatiques en noir et blanc. Cette forme d'expression a guidé des générations d'artistes suédois, parmi lesquels, notamment, les fauves et les naïfs. L'influence de Josephson a dépassé les frontières de la Suède et a marqué les dernières années de l'expressionnisme allemand (à la suite d'une exposition à Berlin en 1909) ainsi que certains artistes français. Le Nm de Stockholm conserve une partie importante de l'oeuvre du peintre.

JOURNIAC Michel, artiste français
(Paris 1948 - id. 1995).

Après des études de philosophie scolastique et d'esthétique, Michel Journiac présenta à partir de 1968 un ensemble d'actions et d'exposi-

tions conçues autour de la mise en scène de son propre corps. L'un des représentants marquants, en France, de l'art corporel du début des années soixante-dix, Journiac a mené à travers les thématiques du corps sexué, torturé ou religieux, une critique sociologique. Le travestissement lui a permis d'inverser des rôles père, mère, fils, pour « Hommage à Freud » (1972), un ensemble de photographies exploitant stéréotypes et poncifs, ou de parodier la condition féminine avec « 24 h de la vie d'une femme ordinaire » dans un livre de photogra-

phies paru en 1974. Dans toutes ses actions, le corps a toujours été objectivé, soumis, entre la vie et la mort, à un rituel. « L'appropriation d'un corps » (1969) est effective lorsque l'artiste établit au cours de l'action la recette de boudin au sang humain ; « Contrat pour un corps » (1973) proposait à chacun la cession post-mortem de son propre corps à l'artiste pour sa transformation en oeuvre d'art. Michel Journiac est l'auteur de poèmes, le Sang nu, Délit du corps, respectivement publiés en 1968 et 1977. Son enseignement depuis 1973 dans les écoles d'art de Versailles, de Nancy, de Reims, et à la Sorbonne a été étroitement lié à ses créations.

JOUVENET Jean-Baptiste, peintre français (Rouen 1644 - Paris 1717).

Il est le principal membre d'une famille de peintres et de sculpteurs installée à Rouen, mais dont plusieurs membres travailleront à Paris, où il vint lui-même vers 1661. Sans aller jamais en Italie, il se forma dans l'admiration de Poussin et collabora aux entreprises de Le Brun, au moins à partir de 1669 (à Saint-Germain, aux Tuileries, au grand appartement de Versailles : salon de Mars, 1673-1674 et 1678, décor conservé, mais repeint). En 1673, il peignit le May de Notre-Dame (Jésus guérissant le paralytique, perdu, mais gravé) ; en 1675, il fut reçu à l'Académie (Esther et Assuérus, musée de Bourg-en-Bresse). Son oeuvre de jeunesse, formée surtout de plafonds mythologiques, aujourd'hui disparus, est mal connue. On peut en trouver des témoignages dans la Famille de Darius (Paris, lycée Louis-le-Grand), la Fondation d'une ville en Germanie par les Tectosages (1684-1685, musée de Toulouse) et le Départ de Phaéton (musée de Rouen), où la leçon de Le Brun est transposée dans un langage lyrique.

Vers 1685, il se consacre surtout à la peinture religieuse (Annonciation, musée de Rouen), dont il devient le plus grand spécialiste français. Il place ses oeuvres les plus importantes dans les églises parisiennes : Jésus guérissant les malades pour les Chartreux (1689, Louvre), Martyre de saint Ovide (1690, musée de Grenoble) et Descente de croix pour les Capucines (1697, Louvre), 4 toiles géantes (la Pêche miraculeuse, la Résurrection de Lazare, Louvre ; les Marchands chassés du Temple, le Repas chez Simon, musée de Lyon) pour Saint-Martin-des-Champs (1703-1706, répétitions pour la tapisserie à partir de 1711, aux musées de Lille, d'Amiens et d'Arras), Magnificat (1716, à Notre-Dame). Il exécute des oeuvres importantes pour des couvents ou des églises de province : Louis XIV guérit les scrofuleux pour l'abbaye de Saint-Riquier, le Christ au

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

410

jardin des Oliviers (1694, musée de Rennes) pour Saint-Étienne de Rennes, l'Éducation de la Vierge (1699, église d'Haramont) pour l'abbaye de Longpré, la Déposition de croix (1708, Saint-Maclou de Pontoise) pour les jésuites de Pontoise, le Centenier aux pieds du Christ (1712, musée de Tours) pour les Récollets de Versailles, la Mort de saint François (musée de Rouen) pour les Capucins de Rouen. Il peint aussi quelques toiles mythologiques pour le Grand Trianon (2 en place : Zéphyre et Flore, 1688-1689 ; Apollon et Thétys, 1700-1701), Marly et Meudon (Latone et les paysans de Lycie, 1700-1701, auj. au château de Fontainebleau), mais surtout de grandes décorations pour le parlement de Rennes (1694-1695, conservées ; esquisse pour le Triomphe de la justice au Petit Palais à Paris), pour le dôme des Invalides (1702-1704, fresques dégradées ; esquisses des Douze Apôtres au musée de Rouen), pour la chapelle de Versailles (Pentecôte, 1709, conservée), pour le parlement de Rouen (oeuvre détruite ; esquisses du Triomphe de la justice aux musées de Rennes et de Grenoble). La fin de sa vie est assombrie par une paralysie qui le force à peindre de la main gauche. Son art est fondé sur un vif sens du réel, bien visible dans ses dessins (Stockholm, Nm) et ses portraits (Raymond Finot, Louvre), et sur l'emploi d'une pâte riche dans un coloris simplifié, qui lui permettent de rajeunir la tradition classique, à laquelle il reste très attaché. Jouvenet est représenté par un bel ensemble de peintures (parmi lesquelles son Autoportrait) et de dessins au musée de Rouen.

JUAN DE BORGÑA, peintre

peut-être d'origine française

(actif en Espagne de 1494 à 1536).

On suppose qu'il séjourna en Italie ; il semble, en tout cas, avoir connu des oeuvres florentines et lombardes. Il apparaît en 1494 à Tolède, où les fresques qu'il a peintes au cloître de la cathédrale ont disparu. Sa première grande oeuvre est le retable du maître-autel de la cathédrale d'Ávila ; par un contrat signé en mars 1508, il s'engage à poursuivre les peintures entreprises par Pedro Berruguete et Santa Cruz 5 panneaux lui sont attribués : Annonciation, Nativité, Purification, Transfiguration, Descente

aux limbes ; la composition habile et équilibrée, les architectures classiques et le traitement de la perspective révèlent l'influence des fresques florentines. C'est à Tolède que s'affirme le talent de l'artiste, qui, de 1509 à 1511, exécute les 15 fresques de la salle capitulaire de la cathédrale consacrées à la Vierge (cycle complet, de la Rencontre à la porte Dorée à l'Assomption) et au Christ (Descente de croix, Mise au tombeau, Résurrection, Jugement dernier). La série des portraits d'évêques et le décor floral du vestibule complètent cette décoration, qui fit de Juan de Borgoña le peintre favori du cardinal Cisneros. Il exécuta d'autres travaux à la cathédrale de Tolède (retables des chapelles de la Trinité, de l'Épiphanie et de la Conception) ; en 1514, Cisneros lui commanda pour la chapelle mozarabe 3 grandes fresques, d'une composition assez monotone, décrivant la Conquête d'Oran. Après la mort du cardinal Cisneros

(1517), son activité dans la cathédrale décroît. Il réalise alors des retables pour des églises du diocèse de Tolède (à Camarena, Villa del Prado, 1518-1523 et 1534-1535 ; Pastrana, 1535 ; Escalona, 1536) et des couvents (S. Catalina de Talavera, 1527-1530 ; S. Miguel de Los Angeles de Tolède, 1531-1536). Provenant d'un couvent dominicain de Tolède, le Louvre et le Prado conservent 2 panneaux avec des Saints qui appartenaient à un retable de la Crucifixion. L'art de la Renaissance italienne, que Juan de Borgoña introduisit en Castille, trouva un écho chez ses successeurs Antonio de Comontes, Pedro de Cisneros, Juan Correa de Vivar et chez son fils Juan de Borgoña le Jeune. Par l'équilibre qu'il maintient entre un naturalisme de caractère nordique (qu'il doit peut-être à son origine française) et un goût, appris sans doute en Italie même, pour l'organisation rigoureuse des volumes et de l'espace, Juan de Borgoña rejoint d'autres Espagnols, tels que Pedro Beruguete ou Alejo Fernández. Il retrouve aussi certains peintres lombards (Spanzotti) ou provençaux (Changenet, Lieferinxe) de la fin du XVe siècle.

JUAN DE FLANDES, peintre flamand

(? v. 1465 - Palencia v. 1519).

Il entra en 1496 au service d'Isabelle la Catholique ; on ne connaît pas d'oeuvres antérieures à cette date et l'on ignore dans quelles circonstances il arriva à la Cour, où la peinture des Flandres était appréciée.

La première oeuvre qu'on peut lui attribuer est une série de petits panneaux illustrant les Scènes de la vie du Christ et de la Vierge. Ces

tableaux proviennent d'un retable peint entre 1496 et 1504 pour l'oratoire de la reine, en collaboration avec Michel Sittow. Des 47 tableaux mentionnés dans l'inventaire après le décès d'Isabelle la Catholique, 28 ont été retrouvés. À l'exception de 3 (Louvre ; Washington, N. G. ; coll. part.), qui sont dus à Michel Sittow, ces panneaux doivent revenir à Juan de Flandes. Ils sont actuellement dispersés entre le Palais royal de Madrid, qui en conserve 15, et divers musées (Louvre ; Washington, N. G. ; Londres, N. G. et Apsley House ; Detroit, Inst. of Arts ; Vienne, K. M. ; musées de Berlin et coll. part.). Les tons clairs, l'importance accordée au paysage et la minutie de la technique caractérisent ces scènes. Après la mort d'Isabelle (1504), le peintre abandonne la Cour et signe l'année suivante un contrat pour décorer le retable de la chapelle de l'université de Salamanque ; de ce premier ensemble, attesté par les documents, ne subsistent que 2 représentations de Saintes à mi-corps (Apolline et Madeleine), peintes en grisaille. Le retable consacré à saint Michel (Salamanque, musée diocésain) date de la même période. L'oeuvre la plus importante, conservée en place, est le grand retable de la cathédrale de Palencia (1505-1506 ; 12 Scènes de la vie du Christ). La plénitude du modelé rivalise avec la sculpture dans des essais de trompe-l'oeil chers au réalisme flamand ; les visages sont parfois traités dans un style grimaçant, où le tempé-

rament septentrional se plie aux exigences du pathétique espagnol.

Pour le maître-autel de l'église S. Lazaro de Palencia, Juan de Flandes peignit un autre grand retable du même style ; 4 panneaux (Annonciation, Nativité, Adoration des mages, Baptême du Christ) sont à la N. G. de Washington ; les autres (Visitation, Jardin des Oliviers, Résurrection de Lazare, Ascension, Pentecôte), au Prado. Il faut encore signaler de la main de l'artiste une Décollation de saint Jean-Baptiste au musée de Genève et une délicate Pietà (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), où apparaît clairement l'une des sources principales du style de l'artiste : l'influence de Hugo Van der Goes. On attribue également à Juan de Flandes divers portraits de la famille royale, notamment celui d'Isabelle la Catholique (Madrid, Palais royal) et celui d'une jeune fille (Jeanne la Folle ?), au Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid. L'artiste eut une influence considérable en Espagne, où il fit école. Son fils, Pedro demeura aussi à Palencia, sans que l'on puisse exactement déterminer sa production.

JUAN DE JUANES

(Vicente Juan Macip, dit),

peintre espagnol

(Fuente la Higuera, région de Valence, v. 1523 - Bocairiente, id., 1579).

Il est le représentant le plus célèbre d'une famille qui compte trois générations d'artistes. Son oeuvre est parfois difficile à distinguer de celle de son père, Vicente Macip, auteur du Retable de la Vierge (1530, cathédrale de Segorbe), l'un des premiers adeptes espagnols du style de Raphaël. Juan de Juanes traita les thèmes chers à la dévotion populaire : Sainte Famille, Sauveur à l'hostie, Ecce homo, Immaculée Conception (Valence, église des Jésuites), Cène (musée de Valence). Les tons clairs, émaillés, les effets de sfumato dans le modelé caractérisent son oeuvre. Les modèles italiens, et spécialement lombards, que Juanes put connaître en Italie, sont constamment présents (Sainte Famille, Madrid, Acad. S. Fernando ; Noces mystiques du vénérable Agnesio, musée de Valence). Les tableaux qu'il peignit pour l'église S. Nicolas de Valence, en collaboration avec son père, tranchent par le traitement réaliste de la nature morte, la fraîcheur candide et bucolique des paysages verdoyants et des nus (Paradis terrestre, Pêché originel).

Dans les scènes de la Vie de saint Étienne (7 au Prado avec une Cène), l'artiste interprète le style de Raphaël sur un mode mineur. Sa piété, comparable à celle de Fra Angelico, lui gagna la faveur d'un immense public ; après sa mort, ses trois enfants continuèrent à exécuter des images de dévotion.

JUDD Donald, artiste américain

(Excelsior Spring, Missouri, 1928 - New York 1994).

Après avoir servi en Corée, Judd suit les cours de l'Art Students League de New York, de l'université de Williamsburg (Virginie) puis de l'université Columbia (New York) [1948-1953] ; diplômé de philosophie, il obtient en outre en 1959 une maîtrise d'histoire de l'art. Tout en

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

411

pratiquant la critique d'art (il enseignera éga-

lement à plusieurs reprises, dont au Brooklyn Inst. of Arts, en 1962-1964, et à Yale en 1967), il abandonne la peinture pour les reliefs (1960-1961) puis pour les objets en trois dimensions (1962). Il commence à exposer avec C. André, R. Morris, et rédige le texte fondateur du Minimal Art, *Specific Objects* (1965) ; ni peinture ni sculpture, l'objet d'art se tient dans l'espace réel du spectateur, sur lequel il agit directement. Les pièces sont fabriquées industriellement de manière à éviter tout affect, les formes géométriques régulières – parallélépipèdes rectangles, fermés ou ouverts, en « piles » ou en successions – disposées selon des intervalles mathématiques ; sans titre, elles mettent l'accent sur la scansion de l'espace réel : ainsi, le nombre de « boîtes » disposées verticalement au mur dépend de la hauteur du plafond du lieu. Enfin, le matériau et la couleur varient selon la situation recherchée : tantôt en Plexiglas rouge – le rouge étant de l'avis de Judd la couleur qui adhère le plus à la forme –, tantôt en contreplaqué, en acier inoxydable, etc., certains matériaux provoquant des effets de leurre étudiés par Judd depuis quelques années. Trop facile à résumer, ce travail conquiert une existence physique et totale qui réalise l'ambition de Judd : qu'une oeuvre ne soit rien de plus, mais rien de moins, que la somme de ses parties.

Judd a participé à la plupart des grandes expositions (Biennale de Venise en 1980, Documenta de Kassel en 1982, Art minimal à Bordeaux, C. A. P. C., en 1985, « Qu'est-ce que la sculpture moderne ? », Paris, M. N. A. M., 1986, rétrospective au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1988. Judd, qui a créé en 1986 le Chinati Foundation pour l'art contemporain (New York et Marfa, Texas), est représenté dans tous les grands musées internationaux.

JUEL Jens, peintre danois

(Balslev, Fionie, 1745 - Copenhague 1802).

Formé à Hambourg chez Michael Gehrman et, à partir de 1765, à l'Académie de Copenhague, il obtint le prix de Rome (1771) et fit des séjours à Rome (1773-1776), à Paris (Portrait de J. F. Clemens, 1776, Copenhague, S. M. f. K.), à Dresde et à Genève (1777-1780) [Portrait de Mme de Prangin, 1777, Portrait de Tronchin, 1779, Copenhague, S. M. f. K.], avant de se fixer à Copenhague, où il fut portraitiste de

la Cour (1780) [Portrait du roi Christian VII, 1780-1785, Pederstrup, Lolland] et professeur à l'Académie (à partir de 1786), dont il devint directeur (1795-1797 et 1799-1801). Paysagiste

de talent, attentif à la vérité des effets lumineux les plus rares (Paysages, Copenhague, S. M. f. K. et musée Thorvaldsen), et peintre de fleurs, il fut surtout un portraitiste de renom, dont le style se modifia conformément à l'évolution de l'époque, passant du style « à la française » d'un Pilo ou d'un Tocqué à la manière plus internationale de Batoni, de Graff et des peintres de Conversation pieces, et enfin au néoclassicisme davidien. Ses meilleurs portraits ainsi que ses esquisses se distinguent par l'harmonie de la couleur et du dessin (Comtesse Charlotte Louise Scheel, 1781, Gammel Estrup, Jutland ; Princesse Louise-Augusta, 1787, château de Frederiksborg).

Juel est bien représenté au S. M. f. K. de Copenhague (la Famille Ryberg, 1796-1797 ; l'Artiste avec sa femme, id.).

JUGENDSTIL.

Nom donné en Allemagne au mouvement artistique de rénovation des arts graphiques et décoratifs des dernières années du XIXe s., et tiré du titre de la revue illustrée Jugend. Le terme fut sans doute utilisé pour la première fois en 1899 dans un texte paru dans la revue Insel de Rudolf Alexander Schröder. On peut le considérer comme l'acception allemande, avec ses caractères propres, de l'expression Art nouveau.

JULES ROMAIN → GIULIO ROMANO

JUSTE DE GAND, peintre flamand

(mentionné à Urbino de 1473 à 1475).

C'est avec une grande vraisemblance qu'on l'identifie au peintre gantois Joos Van Wassenhove, connu de 1460 à 1469. Ce dernier est d'abord reçu franc maître à Anvers en 1460, puis à Gand le 6 octobre 1464. Il apparaît plusieurs fois ensuite dans les archives de la confrérie des peintres de Gand, notamment en 1467 pour se porter garant de Hugo Van der Goes et, en 1469, d'Alexandre Bening. Il paraît avoir été protégé par la riche famille bourgeoise des Van der Zickele, qui lui fait un don d'argent au moment de son départ pour l'Italie, probablement en 1469. Une série de textes de la confrérie du Corpus Domini d'Urbino,

échelonnés de 1473 à 1475, concerne le paiement d'un tableau consacré à la Communion des apôtres à « maestro Giusto », qui peut être identifié avec lui grâce aux témoignages de Guicciardini et de Vasari, qui parlent de « Juste de Gand, qui fit le tableau de la communion

du duc d'Urbino ». Il paraît également pouvoir être assimilé au « maestro solenne » que le duc Frédéric d'Urbino fit venir des Flandres et auquel il fit exécuter, selon Vespasiano da Bisticci, les portraits d'hommes célèbres de son studiolo. Grâce à ces données, l'oeuvre du peintre peut être reconstituée. La Communion des apôtres (1474, Urbino, G. N.) est un tableau surprenant pour un maître flamand par l'ampleur de ses proportions et son style monumental. Mais aujourd'hui en assez mauvais état, il est probablement resté inachevé. Quant aux 28 Portraits d'hommes célèbres du studiolo d'Urbino (14 replacés in situ à Urbino, G. N. ; 14 au Louvre), ils sont l'objet d'une interminable querelle d'attribution.

Cependant, l'étude des documents et l'examen attentif des oeuvres ont permis d'établir l'intervention successive de deux maîtres. Le premier, Juste de Gand, le « maestro solenne » cité par Vespasiano da Bisticci, exécuta les dessins préparatoires et peignit une grande partie des figures ; le second, Pedro Berruguete, le « Pietro Spagnolo pittore » mentionné dans un acte notarial urbinat en 1477 et supposé le même artiste que le « pintor español » désigné par le théoricien Pablo de Céspedes (1604), apporta d'importantes modifications au décor architectural et à un grand nombre de figures. La main de ce second artiste se retrouve dans d'autres tableaux peints plus tard pour Frédéric de Montefeltre : le double Portrait du duc et de son fils Guidobaldo (Urbino, G. N.), les 4 panneaux des Arts libéraux provenant du palais ducal de Gubbio (2 à Londres, N. G. ; 2 détruits à Berlin en 1945) et Frédéric et sa cour écoutant une conférence (Hampton Court).

La découverte récente (1997) d'une copie dessinée en 1632 (Paris, B. N.) de la Communion des apôtres portant en guise de signature l'inscription « Petrus Hispanus », ne doit pas remettre en question l'attribution de cette grande pala à Juste de Gand mais sans doute indiquer la renommée dont jouissait encore le peintre espagnol à Urbino au début du XVIIe siècle.

downloadModeText.vue.download 413 sur 964

KABAKOV Ilya, artiste russe

(Dniepropetrovsk 1933).

Installé à Moscou dès 1945, Kabakov poursuit en parallèle, depuis 1956, sa création artistique et sa carrière d'illustrateur de livres pour enfants. Dessins, série des Albums (1970-1978), peintures auxquelles il intègre parfois des ob-

jets, tous ces supports deviennent lieux d'une interrogation sur l'oeuvre d'art, son contexte et les systèmes qui la régissent par le biais d'un réseau relationnel complexe entre image et texte mêlés. Sa démarche rejoint celle du Sotsart, mouvement d'avant-garde soviétique né en 1972 qui entend se positionner face à l'art officiel. Ainsi, dans son travail pictural, s'il recopie, par la maîtrise d'un savoir-faire académique, des reproductions de tableaux réalistes, c'est pour démontrer analytiquement les moyens propres à une tradition spécifiquement nationale. Au début des années quatre-vingt, il poursuit cette recherche dans des installations qui le feront connaître en Europe dès 1985 où se multiplient ses interventions. Il quitte son pays d'origine en 1988, année de création de sa première « installation totale » (les Dix Personnages). Depuis, artiste nomade, il se concentre essentiellement sur ce concept. On peut recenser environ soixante-dix installations, métaphores de l'univers soviétique, espaces de résistance aux utopies de masse, espaces perceptifs non dominés par une pensée unique. En 1993, la Biennale de Venise couronne son Pavillon rouge. Une exposition lui est consacrée (Francfort, Bruxelles, Ljubljana) en 1996.

KAHLO Frida, peintre mexicain

(Coyoacan 1907 - id. 1954).

Frida Kahlo fait ses études à l'École préparatoire nationale de Mexico (1922-1925) et vient à la peinture après un terrible accident de tramway survenu en 1925, dont elle conservera des séquelles. Mariée à Diego Rivera, et bien qu'elle ait suivi son engagement politique, elle développe une oeuvre singulière aux antipodes du muralisme mexicain. Ses toiles, de dimension réduite, se répartissent en représentations hallucinées de ses souvenirs et souffrances physiques (la Colonne brisée, 1944, Fond. Do-

K

lores Olmedo) et en portraits, de son mari, de ses amis et surtout d'elle-même (Autoportrait aux singes, 1943 ; Autoportrait, v. 1938, Paris, M. N. A. M.). La technique soignée et précise, l'attention portée aux détails, les couleurs vives témoignent de son intérêt pour l'art populaire, notamment les ex-voto, et pour la photographie. Sa peinture suscite l'intérêt de Breton : l'année de leur rencontre, en 1938, il préface le catalogue de sa première exposition individuelle, gal. Julian Levy à New York. Depuis, son oeuvre a fait l'objet de plusieurs rétrospectives. Sa maison de Coyoacan a été transformée en musée en 1958.

KALCKREUTH Léopold, comte de,

peintre allemand

(Düsseldorf 1855 -

Eddelsen, près de Hambourg, 1928).

Il reçut de son père, Stanislas, paysagiste romantique, et de l'Académie de Munich (1879-1884, avec Benezur et Piloty) une formation conventionnelle. C'est à Dachau, le Barbizon munichois, et lors d'un premier voyage en Hollande, entrepris sur les conseils de Liebermann (Funérailles à Dachau, 1883, musée de Weimar), qu'il trouve sa voie. Ses premiers tableaux de la vie rustique s'inspirent encore de Millet, mais leur caractère symbolique, souvent exprimé par la représentation monumentale de l'homme lié à la terre par le labeur, est plus prononcé (l'Été, 1890, Brème, K. M. ; la Vie, 1898, triptyque, Munich, N. P.). La portée symbolique des toiles s'affaiblit dès que l'artiste transpose en peinture des expériences vécues. Ses portraits sont l'objet de compositions sobres et presque monumentales (Wolf accroupi, 1900, Hambourg, Kunsthalle ; Marie Zacharias, 1904, id.). Dans ses paysages purs, Kalckreuth s'applique à rendre l'horizontalité des vastes étendues contemplées en Hollande, dans la plaine silésienne et dans le port de Hambourg (le Retour des travailleurs sur l'Elbe, 1894, id.). Il fut professeur à Weimar (1885-1890), à Karlsruhe (1895-1899), directeur de l'Académie de Stuttgart (1900-1905) et il occupa à partir de 1903 la chaire de président de la nouvelle association des artistes

(Künsderbund), qui regroupait les diverses sécessions. Sa personnalité artistique séduisit surtout Lichtwark, qui l'appela à Hambourg, aux côtés de Liebermann et de Corinth (Alfred Lickwark, 1912, Hambourg, Kunsthalle ; Portrait de l'épouse de l'artiste, 1902, Dresde, Gg). Kalckreuth est représenté à Hambourg (Kunsthalle), au musée de Karlsruhe, à Cologne (W. R. M.), à Stuttgart (Staatsgal.), aux musées de Weimar et de Wiesbaden.

KALF Willem, peintre néerlandais

(Rotterdam 1619 - Amsterdam 1693).

Élève de Pot au dire d'Houbraken, mais influencé à ses débuts par Ryjckhals et aussi par Cornelis Saftleven, Kalf est le maître de l'école amsterdamoise de nature morte. Il peignit tout d'abord des scènes rustiques dans le goût mis à la mode par Adriaen Van Ostade : Intérieurs

de chaumière, Cours de ferme (Louvre, musée de Strasbourg, musées de Berlin, Ermitage). La plupart de ces tableaux furent peints à Paris, où il se trouvait entre 1642 et 1646, fréquentant l'importante colonie flamande de Saint-Germain-des-Prés et se rapprochant de Bourdon, peintre de « bambochades ». Ce type d'oeuvres (dans le goût de Brouwer, des Van Ostade, de Teniers et de C. Saftleven) est d'autant plus intéressant à signaler que celles-ci ont laissé d'évidents souvenirs chez Watteau (l'Écureuse de cuivres, musée de Strasbourg), Boucher et Chardin.

Mais, dès 1643, Kalf peint aussi de somptueuses Natures mortes avec des pièces d'orfèvrerie (Cologne, W. R. M. ; musée du Mans, de Rouen) et des armures (musée du Mans) caractérisées par un rendu particulièrement savoureux de la matière, des accords poétiques et mystérieux de tons recherchés et surtout des oppositions de pénombre (gris-brun) et de « coups de lumière » (ors, argents, jaunes) dérivés de l'esthétique de Rembrandt et de ses disciples, comme Dou. Rentré en Hollande v. 1646 (il réside en tout cas à Amsterdam à partir de 1653), il y perpétue ce style chaud et précieux auquel son renom est attaché à juste titre. Son répertoire comporte des juxtapositions d'orfèvrerie, de verres, de faïences ou

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

413

de porcelaines de Chine et d'objets plus rares (coquillages, nautilus, corail), disposés sur des tapis luxueux ; citons les Natures mortes du Rijksmuseum, du musée d'Amiens, de Berlin, de Rotterdam (B. V. B.), du Mauritshuis (1658), de Copenhague (1678, S. M. f. K.), de Paris (Institut néerlandais) ; la plus belle oeuvre qu'il ait produite est certainement la superbe Nature morte d'Aix-la-Chapelle (Suermondt-Ludwig-Museum), jouant sur un illusionnisme métallique, d'or et d'argent.

Nettement en réaction contre la nature morte austère et monochrome de Claesz et de Heda, Kalf, avec Beyeren et J. D. de Heem, caractérise bien dans ce domaine, aux environs de 1650, la nouvelle orientation de la peinture hollandaise vers un art somptueux, dérivé de tendances baroques. Son influence sur des peintres comme Van Streeck, Van Hulsdonck, Janssens, Roestraten fut si nette que l'on a parfois confondu leurs oeuvres avec les siennes.

KALKAR → JOEST VAN KALKAR

KANDINSKY Wassily, peintre français

d'origine russe

(Moscou 1866 - Neuilly-sur-Seine 1944).

NAISSANCE D'UNE VOCATION. Il s'engage d'abord dans des études de droit et d'économie, comme il est alors de mise dans la grande bourgeoisie moscovite ; les leçons de dessin, de peinture et de musique qu'il avait reçues plus jeune l'attiraient sans doute davantage vers la profession de peintre, mais, écrira-t-il plus tard, « je trouvais mes forces trop faibles pour me sentir en droit de renoncer aux autres obligations ». En 1889, il est envoyé en mission dans le gouvernement de Vologda, où l'architecture paysanne et l'art folklorique semblent cependant l'intéresser autant – comme en témoignent les pages de son calendrier – que l'étude du droit coutumier paysan, but officiel de sa mission. Sa première entrée dans une isba, au cours de ce même voyage, restera fixée dans sa mémoire : lorsque, devant les images populaires aux couleurs « vives et primitives » qui ornent les murs, il a le sentiment d'« entrer dans la peinture », n'est-il pas déjà à la source même de sa quête ultérieure, cette « nécessité intérieure » qu'il définira à l'époque du Blaue Reiter ? Une autre révélation décisive fut celle de la Meule de foin de Monet, devant laquelle Kandinsky, alors attaché à la faculté de droit de Moscou (1895), sentait « sourdement que l'objet (le sujet) manquait dans cette oeuvre ». Celle-ci pourtant le pénètre profondément, et tous ses détails se gravent dans sa mémoire ; dès lors, l'objet (ou le sujet : l'hésitation est ici révélatrice) devait inconsciemment perdre pour lui de son importance en tant qu'« élément indispensable du tableau ». Ainsi, d'appel en appel, Kandinsky renonce peu à peu à la carrière de juriste qui s'ouvre devant lui, et, lorsque, en 1896, une chaire de professeur lui est offerte à l'université de Dorpat, il démissionne pour se consacrer à la peinture.

LA FORMATION. Il arrive à Munich à la fin de l'année 1896 et s'inscrit à l'école Azbé, dont les cours de dessin ne l'intéressent guère.

Il travaille seul quelque temps, notamment à des études de paysages, avant de suivre les cours de Franz Stuck à l'Académie (1900), où ses « extravagances de couleurs » lui valent les plus vives critiques du maître. Pour la première exposition du groupe Phalanx, qu'il fonde en 1901 et dissout trois ans plus tard, il crée une affiche qui n'échappe pas aux impératifs du

Jugendstil, alors en vigueur à Munich. L'année suivante, il enseigne à l'école qui se rattache au groupe : parmi ses élèves se trouve Gabriele Münter, qui sera sa compagne jusqu'à la déclaration de guerre en 1914. Déçu sans doute par le conservatisme inébranlable du milieu artistique munichois, il effectue bientôt avec elle de nombreux voyages : Venise, puis Odessa et Moscou (1903), Tunis (1904), Dresde, Odessa de nouveau, puis l'Italie (1905), avant de séjourner une année entière près de Paris, à Sèvres. Durant cette période, riche et très active, Kandinsky, à travers divers procédés et techniques, cherche sa voie. « Chaque ville a un visage, Moscou en a dix » : le « modèle » qu'est pour lui sa ville natale le guide souvent, tant dans ses peintures « par cœur » que dans ses études ou croquis pris sur le vif. Exécutés dans le vieux Schwabing de Munich – dont la luminosité intense rappelle les couleurs de Moscou –, ces derniers le déçoivent cependant, car ils s'avèrent n'être qu'un « effort infructueux pour capter la force de la nature ». De ses tableaux peints « par cœur », on retient surtout ses « peintures romantiques », exécutées en atelier, de mémoire, telles que Promenade (1901), Vieille Ville (1903, Munich, Städtische Gal.) ou Panique (1907), dont le caractère moyenâgeux et russe à la fois se retrouve dans ses bois gravés (146 de 1902 à 1912). Ceux-ci, comme Poésies sans paroles (12 bois, 1904, Moscou) et surtout Xylographies (5 bois, 1906, Paris), s'apparentent beaucoup à son oeuvre peinte quant au « sujet », mais révèlent une plus grande maîtrise de la couleur, traitée pour elle-même.

MURNAU. De retour à Munich en 1908 après avoir sillonné l'Europe, Kandinsky s'installe bientôt à Murnau avec Gabriele Münter. C'est là qu'il accomplira son « saut dans l'abstraction ». Rentrant un soir dans son atelier, il voit, dans la demi-pénombre, « un tableau d'une indescriptible beauté, tout imprégné d'un flamboiement intérieur » ; ne percevant « que des formes et des couleurs dont la teneur [lui reste] incompréhensible », il reconnaît bientôt un de ses propres tableaux, accroché à l'envers. « Je sus dès lors expressément que les "objets" nuisaient à ma peinture. » Peu à peu, dans sa recherche de l'expression, Kandinsky refuse le simple remplissage par la couleur de formes « objectives » et confère ainsi à la couleur sa fonction expressive propre (Paysage avec clocher, 1909, Paris, M. N. A. M.). C'est à cette époque qu'il participe à l'exposition d'art graphique organisée à Dresde par Die Brücke (1909) ; la même année, il fonde avec son ami Jawlensky la Nouvelle Association des artistes de Munich. Mais, à la suite de divergences fondamentales sur l'essence même de l'art, il quitte

le groupe et, luttant contre l'académisme, pré-

pare avec Franz Marc l'Almanach du Blaue Reiter.

ÉLABORATION D'UN LANGAGE ABSTRAIT.

L'almanach, bien que terminé dès 1911, paraît en mai 1912, après les deux retentissantes expositions du mouvement (décembre 1911 et février 1912), qui ont pour but de « montrer, dans la diversité des formes représentées, comme le désir intérieur des artistes se concrétise diversement ». Si l'opinion est préparée par les deux éditions successives de *Du spirituel dans l'art* (*Über das Geistige in der Kunst*), Kandinsky ne s'en trouve pas moins en butte aux vigoureuses attaques des critiques. Car, chez lui, le peintre précède toujours le théoricien. Cette « nécessité intérieure », qu'il justifie dans son essai par l'anthroposophie du philosophe autrichien Rudolph Steiner, l'amène à se détacher de plus en plus des éléments figuratifs : les surfaces colorées, distinctes des formes objectives et cernées de noir, deviennent « signes » (*Improvisation III*, 1909, Paris, M. N. A. M. ; *Esquisse pour Composition II*, 1909, New York, Guggenheim Museum). Puis, par l'abandon de l'illusionnisme spatial traditionnel, il affirme le caractère bidimensionnel de la toile et, par là même, le caractère arbitraire de son espace. Peu à peu, les cernes noirs deviennent éléments graphiques autonomes, en nombre sans cesse croissant, en même temps que la couleur déborde les limites de l'« objet » figuré (*Église*, 1910, Munich, Städtische Gal. ; *Avec l'arc noir*, 1912, Paris, M. N. A. M. ; *Improvisation*, 1912, New York, Guggenheim Museum). Sa première aquarelle abstraite (Paris, M. N. A. M.) date de 1910 env., et l'aquarelle a été pour lui la technique expérimentale par excellence. Il lui faut cependant plus d'un an pour se détacher totalement de l'objet dans ses peintures à l'huile, dont la technique plus lente nécessite une plus grande élaboration constructive. Dès lors, tandis que ses *Impressions* restent des représentations expressives de la nature, ses *Improvisations* et surtout ses *Compositions* deviennent peu à peu de pures constructions de formes et de couleurs.

En 1912, la gal. Der Sturm organise une rétrospective de son oeuvre à Berlin, où, en 1913, il participe au premier Salon d'automne allemand. La même année, il publie son autobiographie, *Regards en arrière* (*Rückblicke*), et un recueil de poèmes illustrés de 6 bois gravés, *Sonorités* (*Klänge*), « petit exemple de travail synthétique » (Kandinsky).

PÉRIODE DE LA GUERRE. En 1914, la

guerre éclate, et Kandinsky rentre à Moscou. Nommé membre de la section artistique du Commissariat pour le progrès intellectuel (1918), il enseigne à l'Académie des beaux-arts et crée l'année suivante le musée de Culture artistique de Moscou ainsi que 22 musées de province. Mais, après avoir fondé l'Académie des sciences artistiques (1921) et devant « tout l'enthousiasme culturel qui s'effrite peu à peu », il quitte Moscou avec Nina de Andreevsky – sa femme depuis 1917 – et revient en Allemagne. Il est nommé professeur au Bauhaus de Weimar, où Klee enseigne déjà. Si, durant l'intermède russe, Kandinsky est peu productif (les matériaux sont rares), les conceptions de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

414

l'avant-garde lui permettent cependant de préciser sa théorie d'une « science de l'art », qu'il va développer à Weimar.

LE BAUHAUS. C'est une nouvelle période de son oeuvre qui s'ouvre, caractérisée par ce qu'il nomme lui-même « un géométrisme lyrique ». Mais chaque forme, chaque couleur, leur organisation dans l'espace ont une fonction précise : « La nouvelle esthétique ne peut naître que lorsque les signes deviennent des symboles », et c'est pourquoi « il faut que l'on comprenne enfin que la forme n'est pour moi qu'un moyen d'atteindre le but et que si je m'occupe, en théorie aussi, avec tant de minutie et si abondamment de la forme, c'est que je veux pénétrer à l'intérieur de la forme ». C'est dans ce sens qu'il apprend à ses élèves « à observer précisément et à représenter précisément non pas les apparences extérieures d'un objet, mais ses éléments constructifs, ses lois de tension... ». Il livrera une partie de ses réflexions dans *Point, ligne, surface* (*Punkt und Linie zu Fläche*), publié en 1926, et dans diverses études théoriques, publiées notamment par les *Bauhausbücher*. La période du Bauhaus est celle de la plus intense production ; celle aussi où son génie est le mieux reconnu. Les trois figures fondamentales – cercle, triangle, carré – s'associent à un véritable code chromatique pour constituer un nouvel espace où chaque ligne est tension, où chaque couleur « affirme son dynamisme » (*Composition VIII*, 1923, New York, Guggenheim Museum ; *Jaune-rouge-bleu*, 1925, Paris, M. N. A. M. ; *Accent en rose*, 1926, id.).

En 1922, Kandinsky réalise pour la *Jurifreie*

Kunstaustellung de Berlin un décor monumental, qui s'étend sur les quatre murs d'un salon. Ce décor a été reconstitué au M. N. A. M. de Paris en 1977.

À Dessau, où Kandinsky fête son soixantième anniversaire, de nouvelles nuances de couleurs apparaissent, tandis que le géométrisme s'accroît (Quadrat, 1927, Paris, coll. Maeght) ou, au contraire, s'amenuise pour laisser l'espace se remplir de formes plus souples et « organiques » (Noir pointu, 1931).

Poursuivant dans le sens de la « synthèse des arts », Kandinsky met en scène (décors et costumes) Tableaux d'une exposition de Moussorgski (1928) et exécute de grands panneaux muraux de céramique pour la Salle de musique de Mies Van der Rohe à l'Exposition internationale d'architecture de Berlin (1931). En 1933, le Bauhaus, transféré à Berlin l'année précédente, est fermé par la Gestapo.

LA « TROISIÈME PÉRIODE », NEUILLY.
Venu s'établir à Neuilly-sur-Seine avec sa femme, Kandinsky entame alors la « troisième période » de son oeuvre. L'amenuisement des formes, le compartimentage de la toile amènent à rapprocher certaines figures de l'idéogramme (Trente, Paris, M. N. A. M.). Dans les toiles de ses dernières années, les formes souples, tentaculaires, ramassées ou déployées, se partagent l'espace avec les derniers éléments géométriques simplifiés.

Si grand que fût le prestige de Kandinsky de son vivant, ce n'est qu'après la guerre que son oeuvre fut saisie dans toute son ampleur, alors

même que son champ d'influence se percevait à travers les nouvelles formes de l'abstraction auxquelles il avait ouvert la voie. La période antérieure à 1914 est bien représentée à Munich (Stadtische Gal.) grâce notamment à la donation de G. Münter. Le M. N. A. M. de Paris (donations Nina Kandinsky 1966, 1975 et très important legs de 1980), les musées allemands (Cologne, Düsseldorf, Essen, Hambourg), russes et américains (Los Angeles, Chicago, New York, M. o. M. A. et surtout Guggenheim Museum, possesseur d'un ensemble très important) conservent également des tableaux de Kandinsky. Le Solomon R. Guggenheim Museum de New York a organisé de 1983 à 1985 trois expositions concernant Kandinsky. Une autre exposition « Compositions » a été présentée (New York, M. o. M. A. ; Los Angeles, County Museum of Art) en 1995.

KANOLDT Alexander, peintre allemand

(Karlsruhe 1881 - Berlin 1939).

Fils de peintre, il se forma, à partir de 1899, à l'École des arts décoratifs, puis à l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe, où il vit en 1906 des tableaux de Cézanne et de Seurat. Il se rendit en 1908 à Munich, où, dès la fondation de la Nouvelle Association des artistes en 1909, il joua un rôle actif aux côtés de Kandinsky et de Jawlensky ; ses tableaux de cette période témoignent d'une compréhension aisée du style inauguré par ces derniers à Murnau, puis du cubisme cézannien (la vallée de l'Eisaak, 1911).

Kanoldt devint, après la guerre, un des principaux représentants de la tendance classicisante de la nouvelle objectivité dans ses figures et surtout ses natures mortes, d'une construction rigoureuse, géométrisée, où une lumière froide fige les couleurs et les objets dans un espace intensément calme (Nature morte à la guitare, 1926, Stuttgart, Staatsgal.). Professeur à l'Académie de Breslau en 1925, il fut nommé directeur de l'École des beaux-arts de Berlin en 1933. Il est représenté dans les musées de Berlin, de Hambourg, de Wuppertal, de Mannheim, surtout de Stuttgart et de Karlsruhe (ce dernier conserve toutes les lithographies de l'artiste, exécutées principalement à partir de 1921).

KAPISME

(dit aussi « COLORISME POLONAIS »).

Nom donné au groupe d'artistes polonais fondé en 1923 par les élèves de Jozef Pankiewicz, professeur à l'Académie des beaux-arts de Cracovie, dans le dessein de continuer leurs études à Paris. Les « kapistes » firent le voyage en 1924 et passèrent sept ans à Paris, où ils travaillèrent ensemble, visitant méthodiquement le Louvre et s'intéressant aux problèmes de la couleur, notamment chez Cézanne et Bonnard. Les membres les plus actifs furent Jan Cybis, promoteur du mouvement, Jozef Czapski, Jozef Jarema, Artur Nacht-Samborski, Piotr Potworowski, Hanna Rudzka-Cybisowa, Janusz Strzalecki, Zygmunt Waliszewski. Ils organisèrent leur première exposition en 1930 à Paris, gal. Zak, et la deuxième en 1931 à Genève. De retour en Pologne la même année, leur troisième exposition eut lieu à Varsovie. La

préface du catalogue résume le programme du groupe en soulignant la « raison purement picturale » de l'existence d'une toile, qu'elle ait été exécutée d'après nature ou qu'elle soit oeuvre d'imagination. Le kapisme ne fut pas seule-

ment un épisode de l'impressionnisme tardif en Pologne : ses membres jouèrent un grand rôle dans la vie artistique de leur pays. Ils rédigèrent notamment une revue, *Głos Plastyczny* (La Voix des artistes), et, bien qu'ils aient évolué ensuite dans des directions fort différentes, ils exercèrent une influence considérable sur le développement et sur l'enseignement de la peinture en Pologne. Cybis, Nacht-Samborski, Strzalecki, Rudzka-Cybisowa devinrent professeurs à l'Académie des beaux-arts de Varsovie et à celle de Cracovie.

KAPROW Allan, artiste américain

(Atlantic City, New Jersey, 1927).

L'activité de Kaprow dans le domaine des performances et du happening font de lui l'un des créateurs et des théoriciens majeurs de cette tendance. Après des études auprès de Hans Hofmann en 1947-1948 et une thèse sur Mondrian sous la direction de Meyer Schapiro, il commence à créer des collages et des assemblages à l'aide de matériaux divers, liant les influences de Schwitters et de Pollock dans des oeuvres mêlant peinture, textes peints, tissus, affiches (*Véronica*, 1956, Nîmes, M. A. C.) parfois traitées en volume (*Kiosk*, 1957-1959). L'enseignement de John Cage en 1956-1958 à la New School for Social Research l'amène à développer des happenings qui rejettent la distinction entre les différents arts, en y intégrant de la musique, du théâtre ou de la chorégraphie. Cherchant à prendre en compte l'environnement social et à combler la dichotomie acteur/spectateur, les happenings forment des actions spectaculaires dans le cadre quotidien (*Chicken*, 1962, Philadelphie ; *Gas*, 1966, Montauk Point, New York). De 1967 à 1971, une série d'actions lie travail physique et jeu comme *Sweet Wall* (1970), construction d'un mur à Berlin dont les moellons sont tenus par un mortier en beurre et confiture. Depuis 1971, Kaprow réalise des activités, réflexion sur des actions de la vie quotidienne qui relient fréquemment attitudes humaines et environnement physique, inspirée d'une enquête de type phénoménologique, où des participants réalisent des actes simples définis dans un script (*Air Condition*, 1975). En 1979, il crée une grande tour de pneus à Bochum, en Allemagne. Depuis 1974, il enseigne au département des Arts visuels à l'université de San Diego (Californie). Une exposition rétrospective lui a été consacrée à Dortmund, musée Am Ostwall en 1986.

KASSÁK Lajos, peintre et écrivain hongrois

(Ereskújvár 1887 - Budapest 1967).

C'est en voyageant notamment en Europe et à Paris que Kassák effectue sa formation : il a, en 1909, des contacts avec Apollinaire, Delaunay, Picasso et Modigliani. Il commence dès ce moment son activité d'écrivain. En 1912, il rencontre Marinetti. En Hongrie, il édite la revue Tett (« l'Action »), puis fonde, en 1915,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

415

le groupe Ma et publie, en 1916, la revue du même nom avec Sandor Bortnyik et Béla Uitz. En 1919, après l'échec de la révolution de Budapest, il émigre à Vienne, où il poursuivra jusqu'en 1925 la publication de sa revue, à laquelle collaboreront aussi bien Arp que Kurt Schwitters, El Lissitzky, Walden et Archipenko. En 1921, il a sa première exposition personnelle à Vienne : ses oeuvres sont alors marquées par le constructivisme et sont directement issues du vocabulaire de Malevitch et d'El Lissitzky. Les formes qu'il emploie évoluent vers la construction architecturale : ses oeuvres s'intitulent Bildarchitektur. À cette époque, il réalise également des collages, d'inspiration dadaïste-constructiviste. En 1922, il publie, avec László Moholy-Nagy, le célèbre Buch neuer Künstler, un livre publié en hongrois, en allemand et en anglais, qui dresse un bilan des principales tendances de l'art contemporain. À ce moment-là, Kassák se trouve à Berlin : il a une exposition à la gal. Der Sturm et publie ses premiers poèmes dadaïstes. Il rentrera en 1926 à Budapest. En 1927, il fonde, avec Kurt Schwitters, le Ring neuer Werbegestalter (« le Cercle des nouveaux graphistes publicitaires »), qui réunit les principaux artistes s'occupant de publicité en Allemagne et en Europe centrale. Il publiera ensuite, de 1928 à 1938, à Budapest, la revue Munka (« Travail »), puis cessera de travailler.

Après 1950, il recommencera son activité de peintre dans la direction de la peinture abstraite et géométrique.

KATZ Alex, peintre américain

(New York 1927).

Des études à la Skowhegan School of Painting (Maine) et l'influence de Jackson Pollock et de Matisse amènent Katz, après la réalisation de séries d'arbres alignés, à peindre des oeuvres à partir de photographies en utilisant une pein-

ture en aplat (Quatre Enfants, 1951). À partir de 1954, il opère un retour à la perception directe et à l'usage de couleurs plus vives traitées en aplats mais laissant apparaître les coups de brosse, dans des portraits généralement sur fond neutre, monochrome (Ada en robe blanche, 1958). Après 1962, la représentation se fait plus nette, dans des oeuvres de grande taille, des portraits ou des fleurs, souvent sur un fond de paysage (Eli, 1963, New York, Whitney Museum). Des sujets proches, sa femme, son fils, un cercle restreint d'artistes, de poètes, de danseurs, réapparaissent régulièrement dans des scènes de la vie moderne (Cocktail Party, 1965), traitant de plus en plus fréquemment du monde des loisirs, scènes de repos, de plage (Round Hill, 1977). Les cadrages en gros plan (Lawn Party, 1977), souvent issus de la technique du cinéma ou des affichistes, trouvent une application en 1977 dans vingt-trois portraits en grand format placés à Time Square. Le goût pour un monde calme, représenté avec des couleurs douces, marqué par un intérêt pour les relations psychologiques se retrouve dans les années quatre-vingt dans de très grands tableaux mettant en parallèle des couples (Pas de deux, 1983). Il a réalisé des décors pour la Paul Taylor Dance Company de 1960 à 1977, et des séries d'estampes à partir

de 1965. L'oeuvre de Katz a fait l'objet d'une rétrospective en 1986 à New York au Whitney Museum.

KAUFFMANN Angelica, peintre suisse

(Coire, Grisons, 1741 - Rome 1807).

Fille d'un décorateur d'églises ambulant, elle passa sa première enfance à Morbegno, en Valteline, où elle apprit le dessin. Son père, pour tirer profit de son extraordinaire précocité, l'emmena à l'âge de dix ans en Italie, où l'exécution du portrait de l'évêque Nevroni, de Côme, assura sa réputation d'enfant prodige. Néanmoins, elle compléta sa formation à Milan en copiant les maîtres anciens.

En 1762, elle travailla avec son père à une fresque pour l'église de Schwarzenberg, les Douze Apôtres, d'après les gravures de Piazzetta, et elle gagna ensuite Florence. Les Offices lui commandèrent son Autoportrait, où l'on peut apprécier la grâce de son art : simplicité de la composition, plasticité du sujet, accentuées par la robe antiquisante. La mollesse générale, qui est ici élégance, sera perçue comme un défaut dans ses portraits d'hommes. Elle devint membre de l'Académie florentine.

À Rome, l'année suivante, elle fit la connaissance de Winckelmann, dont elle exécuta le Portrait (Zurich, Kunsthau), de Benjamin West, dont elle fit également le Portrait (1763, Londres, N. P. G.), et de lady Wentworth, qu'elle suivit en 1766 à Londres, où elle épousa en 1781 le peintre italien Antonio Zucchi et où elle passera quinze années, devenant l'amie d'artistes tels que Reynolds ou Gavin Hamilton et jouissant dans les Salons d'un succès prodigieux auprès des amateurs.

Membre en 1768 de la Royal Academy, elle en décora la Lecture Room en 1779-1780 (l'Invention, la Composition la Peinture et le Dessin ; esquisses à Londres, V. A. M.). Elle entretient une correspondance suivie avec S. Gessner et Klopstock, dont elle illustra la Messiad. Elle commença à graver vers 1772. En 1781, elle quitta Londres, gagna Venise, où le grand-duc Paul de Russie acheta son Léonard de Vinci expirant dans les bras de François Ier, ce qui assura la célébrité immédiate de l'artiste.

À Naples, la reine Caroline essaya en vain de la garder à sa cour et lui commanda un portrait de famille. Elle s'installa définitivement à Rome, où son atelier devint l'un des pôles d'attraction de la ville et où elle exécuta de nombreux portraits : le Docteur Auguste Tissot (1783, musée de Lausanne), la Baronne de Krüdener et son fils (1786, Louvre), l'Architecte Michael Novosielski (1791, Édimbourg, N. G.), Cornelia Knight (1793, Manchester, City Art Gal.). Comme Mme Vigée-Lebrun, alors exilée à l'étranger, elle devint une portraitiste prisée de toutes les cours européennes ; c'est ainsi qu'elle peignit les portraits de Paul Ier, de Joseph II, de Louis de Bavière, de Sophie de Suède et de Christian VII de Danemark.

Liée avec Herder, Tischbein, Philip Hackert et Goethe, dont elle fit le Portrait (Weimar, Goethe Nm), elle exécuta à Rome, outre des portraits, quelques peintures d'histoire : la Musique et la peinture (1782, Hampstead, Kenwood House), Praxitèle donnant à Phriné

la statue de Cupidon (1794, Rhode Island School of Design), qui sont un exemple du classicisme pathétique et sentimental du XVIIIe siècle. Elle exposa jusqu'en 1797, fut membre de l'Académie de Saint-Luc à Rome, de l'Académie Saint-Clément à Bologne, des Académies de Florence et de Venise. En 1802, elle peignit un Couronnement de la Vierge pour l'église de Schwarzenberg ; elle devait mourir de phthisie sept ans plus tard. Son héritage alla au Vorarlberger Landesmuseum de Bregenz (Autriche).

Remise à l'honneur grâce aux expositions de Bregenz et de Vienne en 1968-1969, Angelica Kauffmann apparaît comme une artiste internationale ; son style, tributaire du portrait anglais, élégant et mondain, introduisit cette influence dans le milieu romain de la fin du XVIIIe siècle. Sa peinture d'histoire, à la facture lisse, avec ses personnages gracieux proches de ceux de Lagrenée, est typique du néo-classicisme international.

KAULBACH Wilhelm von, peintre allemand (Arolsen 1804 - Munich 1874).

L'évolution de Kaulbach, peintre d'histoire et illustrateur, fut déterminée par l'enseignement reçu en 1822 à l'Académie de Düsseldorf de Cornelius, qui lui vint en aide et l'emmena avec lui à Munich (1826).

En 1835, Kaulbach se rendit en Italie. Son tableau *Die Hunnenschlacht* (la Bataille des Huns, 1834-1837, musée de Poznań) est l'exemple le plus ancien des tableaux monumentaux où il développe sa manière historico-symbolique qui le rendit célèbre. Il fut nommé peintre officiel de la cour du roi Louis Ier de Bavière (1837) et directeur de l'Académie de Munich (1849). Il exécuta pour l'escalier du Neues Museum de Berlin (1847-1865) des fresques (détruites en 1945) représentant la Tour de Babel, la Fleur de la Grèce, ainsi que des oeuvres dans un style tout aussi académique, pour la Neue Pin. de Munich (1850), ayant pour thème général l'Essor des Arts sous le règne de Louis Ier (esquisses dans les coll. de l'État bavarois, Neue Pin.).

La peinture historique de Kaulbach fut bientôt rejetée dans l'ombre par la manière vigoureuse de Piloty qui, tout en s'opposant à celle des nazaréens, n'échappe pas, lui non plus, à l'emphase et reste aussi largement ancré dans la tradition de la peinture d'histoire dégénérant en anecdotes. Il réalisa surtout des portraits (Munich, id. et Städtische Gal.) et des illustrations pour les classiques allemands, la Bible et les contes, grâce auxquelles il doit d'être encore connu (Reinicke Fuchs de Goethe, 1841). Une étude pour son tableau des musées de Berlin, la Maison des fous (Munich, Städtische Gal.), gravée par Caspar H. Merz, est mentionnée par Baudelaire dans l'Art philosophique.

KAWARA On, artiste américain d'origine japonaise (préfecture d'Aichi, Japon, 1933).

Compris dans l'ensemble des artistes concep-

tuels, On Kawara a réalisé une oeuvre picturale matérialisée dans les Date Paintings (Peintures de dates), série de peintures commencée le downloadModeText.vue.download 417 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

416

4 janvier 1966. Chaque oeuvre se présente comme la peinture d'une date, écrite en blanc dans la langue du pays où elle est réalisée. La peinture présente un fond monochrome, au début parfois rouge ou bleu ciel, mais généralement dans une couleur foncée proche du noir, du gris-brun, du gris-vert ou du bleu sombre. Le format va de 20,5 cm x 22,5 cm à 155 cm x 225 cm. Cette matérialisation picturale d'une mesure temporelle abstraite est généralement associée à une boîte en carton contenant un fragment de journal ou même un journal, si la boîte le permet, du jour de création de l'oeuvre, objet qui ancre le caractère abstrait de la peinture et du code linguistique dans la réalité extérieure, quotidienne. Plus de 1 700 oeuvres ont ainsi été réalisées. Cette longue série avait été préparée au milieu des années soixante par différentes oeuvres : en 1964, les Rulers, mises en perspective de deux règles graduées, dessinées au crayon ; en 1965, les Locutions Paintings, donnant la latitude et la longitude de lieux géographiques réels et anticipant le caractère littéral des Date Paintings ; et les Codes, constituées de séries de lignes horizontales dessinées en traits hachés multicolores, simulacre de signes linguistiques. L'ensemble de l'oeuvre apparaît comme une matérialisation, sous des formes répétitives, d'actes essentiels de la vie humaine. Plusieurs séries coexistent : de 1966 à 1979, I Read est constitué de coupures de quotidiens extraits des jours de production des Date Paintings ; depuis 1968, I Met restitue sous formes de listes dactylographiées les personnes rencontrées quotidiennement et I Went indique sur des plans les déplacements quotidiens de l'artiste. La voie postale est utilisée par On Kawara dans deux séries : I got up, cartes postales envoyées chaque jour du lieu de résidence et portant l'heure du réveil de l'artiste, et I Am Still Alive, télégrammes confirmant sa réalité existentielle.

La mise en évidence des facteurs de continuité et de discontinuité temporels et géographiques de la vie humaine trouve un répondant dans deux oeuvres : One Million Years-Past (1970-1971) et One Million Years-Future (1980), représentation dactylographiée dans 10 livres d'un million d'années. Ayant participé

aux principales expositions d'art conceptuel, son oeuvre a fait l'objet d'expositions importantes à Berne (Kunsthalle, 1973), à Stockholm (Moderna Museet), à Essen (musée Folkwang), à Eindhoven (Van Abbe Museum, 1980-1981), à Dijon (Consortium, 1985) et à Villeurbanne (Nouveau Musée) en 1996.

KEIL Bernardo (dit Monsù Bernardo),

peintre danois actif en Italie

(Elseneur 1624 - Rome 1687).

Ce nom dérive de la forme italianisée Bernardo Cailo ; le vrai nom du peintre, d'après Baldinucci, était Eberhard Keilhau, et il était connu en Italie sous le surnom de « Monsù Bernardo ». Si les tableaux de Bernardo Keil, longtemps attribués à Antonio Amorosi, sont, à la suite des études de Longhi, aisés à reconnaître, la biographie de l'artiste est moins sûre. Il travailla chez Marten Van Steenwyck à Copenhague, puis fut l'élève de Rembrandt à Amsterdam

(1642-1644). Présent à Venise de 1651 à 1654, puis à Bergame, à Milan, à Ravenne, Keil arrive à Rome en 1656 et semble s'y être fixé jusqu'à sa mort.

Ses nombreux tableaux (Famille dans un intérieur, Rotterdam, B. V. B., Jeune Homme aux fleurs, Rome, Gal. Pallavicini ; deux Scènes de genre, Boston, M. F. A.) sont d'une exécution libre, voisine de celle de Fetti, mais plus fluide et déliée. Leur originalité réside toutefois dans les sujets, populaires et rustiques, qui donnent une place de choix à l'artiste parmi les réalistes étrangers travaillant en Italie, entre les peintres de bambochades et Todeschini.

KEIRINCKX Alexander, peintre flamand

(Anvers 1600 - Amsterdam 1652).

Membre de la gilde d'Anvers en 1619, il se rendit en Angleterre v. 1625-1626, où il exécuta pour Charles Ier des vues des châteaux royaux d'Écosse. On sait qu'il était en 1636 à Amsterdam, où on le retrouve en 1643, après un voyage à Londres en 1641. Il s'est inspiré de Coninxloo (Vivier dans le bois, 1620, Dresde, Gg. ; Vue de forêt avec un chêne, Rotterdam, B. V. B.), mais a été aussi influencé par Bruegel de Velours (Paysage boisé, Bruxelles, M. R. B. A.) et les tendances plus baroques du paysage anversoises (la Chasse au cerf, 1630, musée d'Anvers ; la Tentation du Christ, 1635, Munich, Alte Pin. ; Forêt, musée de La Fère). Enfin, des compositions comme le Paysage, daté de 1644, de la

Kunsthalle de Hambourg évoquent par leur simplicité et l'harmonie de leur tonalité les paysages hollandais. Poelenburgh, S. Vranckx ou F. Francken ont exécuté les figures de certains de ses paysages.

KELLY Ellsworth, peintre

et sculpteur américain

(Newburgh, New York, 1923).

Après de brèves études à l'École du M. F. A. de Boston (1946-1948) où il pratique une figuration de type expressionniste, il s'inscrit en 1948 à l'E. N. B. A. de Paris. Dès cette période, son refus de toute subjectivité le conduit à chercher des méthodes de création impersonnelle, en ayant par exemple recours au strict décalque de la réalité. Il utilise également le hasard : Meschers (1951) est fait d'un dessin découpé puis assemblé aléatoirement : avec Fenêtre (1949, Paris, M. N. A. M.), le bois utilisé pour la représentation d'une fenêtre se confond avec celui de la fenêtre représentée. C'est durant cette même période que Kelly découvre la « puissance de la couleur pure ». Sa technique consiste alors à assembler des panneaux de mêmes dimensions, peints chacun d'une seule couleur et sans modulation tonale. Kelly élabore ainsi plusieurs séries de tableaux où la couleur devient l'objet même de la représentation (Couleurs pour un grand mur, 1951, New York, M. o. M. A. ; Peintures pour un mur blanc, 1952). À son retour à New York en 1954, il participe au grand mouvement de réaction contre la peinture « lyrique ». Ses toiles « hard edge » introduisent des formes nettes, aux contours tranchants qui reprennent la silhouette d'objets réels (Atlantic, 1956, New York, Whitney Museum), où le

traditionnel rapport entre les figures et le fond se trouve aboli par la disposition des surfaces de couleurs pures qui limite l'espace pictural à deux dimensions (Charter, 1959, Yale University Art Gal. ; Green, Blue, Red, 1964, New York, Whitney Museum). Après une grande exposition à la Washington Gal. of Modern Art (1964), Kelly s'attache à partir de 1966 à la création de compositions qui lient indissolublement les formes colorées à leur support. Il utilise une couleur par panneau qu'il assemble à 90° dans la série des Pièces d'angle ou tout à fait frontalement, comme dans le White Angle (1966, New York, Guggenheim Museum). En 1972-1973, il revient à l'affrontement de deux couleurs sur une toile triangulaire dans la série des Curves, avant de se consacrer essentiellement à des oeuvres monochromes où il

s'attache à explorer les tensions entre vision et littéralité, entre subjectivité et objectivité. Ses formes simples peuvent être transposées dans l'acier corten et ainsi donner lieu à des sculptures, peintes ou non. C'est le cas des formes de la série Curve, dont, par exemple, celle qui porte le numéro XXII et qui fut installée au Lincoln Park de Chicago en 1981.

Une rétrospective de ses sculptures a été présentée à New York (Whitney Museum) en 1983. Après celles du M. o. M. A. à New York en 1973 et du M. N. A. M. à Paris en 1980, une rétrospective a été présentée en 1996 au Guggenheim Museum à New York (puis Los Angeles, Londres et Munich) exposition consacrée aux années parisiennes de Kelly (1948-1954) a circulé en 1993-1994 à Paris (G. N. du Jeu de Paume), Münster et Washington.

KEMPENER Peter de → CAMPAÑA Pedro

KERN Anton, peintre allemand

(Tetschen, Bohême, 1710 - Dresde 1747).

Le peintre Lorenzo Rossi s'occupe de l'apprentissage du jeune Kern durant un an à Dresde, puis l'emmène à Venise, où Kern est l'élève de Pittoni pendant sept ans. L'artiste retourne en Bohême, où il peint de nombreux tableaux pour les églises (Sainte Agathe, Prague, église de Lorette) et pour le couvent d'Osek ainsi que pour le comte Czernin à Prague, où il est mentionné en 1735. Appelé en 1738 à Dresde pour exécuter les décorations à l'occasion d'une fête de mariage, il est chargé de fournir les projets pour les plafonds et les tableaux d'autel de la nouvelle église catholique de la cour. Ceux-ci sont très appréciés par le roi Auguste III, qui décide de l'envoyer à Rome pour parfaire ses études. La construction de l'église de la cour de Dresde ne s'achèvera qu'en 1756, après la mort de Kern ; ses projets ne purent donc être réalisés.

À Rome, de 1738 à 1741, il subit l'influence de Trevisani, que l'on décèle dans le Massacre des Innocents (Dresde, Gg), qu'il envoie à son mécène. De retour à Dresde, il est nommé peintre de cour et se livre dès lors à une abondante production de tableaux allégoriques et mythologiques. Un souci d'élégance, des drapés vivement colorés et largement déployés, des visages pointus et des expressions parfois

lourdes caractérisent ces oeuvres : Loth et ses filles (musée d'Augsbourg), Renaud et Armide (Francfort, Städel. Inst.), Diane et Bacchus, Flore et Vénus, Jésus parmi les docteurs (musée de Nuremberg). Le trait vibrant et nerveux des dessins rappelle la manière vénitienne (Alexandre et la famille de Darius, id. ; Scène de sacrifice, Dresde, cabinet des Estampes).

KERSTING Friedrich Georg,

peintre allemande

(Güstrow 1785 - Meissen 1847).

Il fut élève, de 1805 à 1808, de l'Académie de Copenhague, puis de celle de Dresde, où il se lia d'amitié avec C. D. Friedrich (avec qui il fit un voyage dans le Riesengebirge), J. C. Dahl et Carus. Il fut nommé professeur de dessin à l'Académie de Dresde. En 1812-1813, il prit part à la guerre de libération contre les armées napoléoniennes. Nommé en 1816 professeur de dessin à Varsovie, il fut, à partir de 1818, directeur de la section de peinture à la manufacture de porcelaine de Meissen. Outre des portraits (Autoportrait, 1811, musée de Weimar), il a peint surtout de calmes intérieurs bourgeois (la Brodeuse, 1812, musée de Weimar), animés de subtils effets de lumière, avec des figures très dessinées qui trahissent l'enseignement qu'il reçut à Copenhague. Il fit à plusieurs reprises le portrait de son ami Friedrich au travail dans son atelier (1811, Hambourg, Kunsthalle ; v. 1811, musées de Berlin ; v. 1819, musée de Mannheim).

KESSEL (les Van), peintres flamands.

Hieronymus (Anvers 1578 - id. 1636). Il fut l'élève de Cornelis Floris en 1594. Il se rendit en 1606 à Francfort et à Augsbourg et aurait séjourné à Strasbourg entre 1609 et 1615. Il collabora avec Bruegel de Velours, dont il épousa la fille, Paschasie, en 1624. Il eut une importante activité de portraitiste (exemples à Cologne, W. R. M.).

Jan I (Anvers 1626 - id. 1679), son fils, fut l'élève de son oncle Jan II Bruegel et de Simon de Vos en 1634-1635. Maître à Anvers en 1644, il a peint, souvent sur cuivre, des Bouquets de fleurs (musée de Tour-nai ; 1664, musée d'Angers) et surtout des Guirlandes entourant un cartouche dans la tradition de Daniel Seghers (1651, musée de Sibiù ; 1664, Ermitage ; 1672, musée de

Marseille ; musées de Mayence et de Bordeaux ; Prado), sans toutefois atteindre à la puissance des volumes et à la simplicité monumentale des compositions de son modèle. Il collabora parfois avec Téniers : Guirlande avec la tentation de saint Antoine (Bruxelles, M. R. B. A.), Guirlande avec la Sainte famille (Louvre). Jan I exécuta aussi, à la suite de Bruegel de Velours et de Hoefnagel, de minuscules Études de fleurs, de fruits ou d'insectes, présentées sur un fond gris clair (Rijksmuseum ; Oxford, Ashmolean Museum ; Cambridge, Fitzwilliam Museum), véritables planches de zoologie ou de botanique. Il eut deux fils peintres qu'il ne faut pas confondre avec Johannes (ou Johan) Van Kessel (1641-1680), peintre de paysage,

ami de Hobbema, auteur de Linge en train de blanchir (Moscou, musée Pouchkine).

Jan Thomas (Anvers 1677 - id. 1741) fut maître à Anvers en 1704. Il peignit des scènes de genre et des corps de garde dans le goût de Brouwer et de Téniers : Deux Fumeurs (musée de Hanovre), l'Alchimiste (Vaduz, coll. de Liechtenstein).

KET Dick, peintre néerlandais

(Den Helder 1902 - Bennekom 1940).

Peu connu, le peintre Dick Ket est pourtant l'un des représentants les plus attachants du réalisme magique néerlandais. De 1921 à 1925, il est élève à l'École d'arts appliqués d'Arnhem. Les premières oeuvres du peintre, des natures mortes, des portraits et des paysages, se situent dans la veine impressionniste d'un Breitner. Souffrant d'une maladie cardiaque qui devait l'emporter, il est contraint de ne pas quitter son atelier où il va trouver, à partir de 1929, ses sources d'inspiration, se représentant lui-même et peignant des natures mortes. L'Autoportrait (1931, Amsterdam, Stedelijk Museum) où il utilise le miroir, la Nature morte avec de nombreux objets (1930, Utrecht, Centraal Museum) sont caractéristiques de son style. L'artiste combine à la fois un réalisme minutieux dans la représentation, une construction rigoureuse qui doit beaucoup au cubisme et au purisme français (les allusions à Cassandre y sont fréquentes), une culture savante dont témoignent des citations de la peinture ancienne souvent teintées d'ironie. Ainsi l'Autoportrait au géranium rouge (1932, Rotterdam, B. V. B.) évoque directement les modèles de l'art italien et allemand de la Renaissance, tandis que ses Trois Autoportraits (1930-1939, Arnhem, Gemeentemuseum) en forme de triptyque tra-

duisent bien sa vision totalement dérisoire de l'humanité. Par sa construction et son sujet, la Nature morte aux nids d'oiseau (1940, La Haye, Gemeentemuseum) débouche sur une évocation tragique, annonciatrice de son propre destin et de celui du monde. Dick Ket a peu exposé de son vivant : en 1941, une exposition commémorative de son oeuvre a été présentée au Stedelijk Museum d'Amsterdam ainsi qu'au Gemeentemuseum de La Haye.

KETTLE Tilly, peintre britannique

(Londres 1735 - Alep, Syrie, 1786).

Fils d'un décorateur de carrosses, il étudia à l'Académie de Shipley et à celle de Saint Martin's Lane et fréquenta la galerie du duc de Richmond. Ses premiers portraits reflètent l'influence de Reynolds. À partir de 1765, il exposa à l'Incorporated Society of Artists. En 1769, il partit pour les Indes, où il remporta un vif succès de portraitiste jusqu'en 1776, année de son retour en Angleterre. Il exposa à la Royal Academy de 1777 à 1783 des portraits d'officiers ou des scènes teintées d'exotisme, comme le Grand Moghol passant en revue les troupes de l'East India. À la suite d'une banqueroute et d'un échec à Dublin, il repartit pour les Indes et trouva la mort à Alep au cours du voyage. Le portrait d'un Jeune Homme à la veste de daim (Londres, Tate Gal.) et celui de Warren Hastings (Londres, N. P. G.) évoquent le talent sans

génie de cet artiste qui donne à ses modèles une certaine raideur.

KEUNINCK Kerstiaen ou Christiaen de, peintre flamand

(Courtrai v. 1560 - Anvers 1635).

Élève de Hans Bol, fixé à Anvers en 1577, Franc maître dans cette ville en 1580, il s'y marie en 1585. La critique reconstitue depuis peu son oeuvre, composée à ce jour d'une douzaine de paysages de conception fantastique, striés de coups de lumière vive, relevant des bruns et des bleu-vert d'un éclat froid très particulier. Keuninck reste dans l'esprit de H. Bol et de G. Van Coninxloo. Il leur doit ses compositions pittoresques, avec des branchages brisés, d'invraisemblables rochers et des villes imaginaires. Ses peintures n'évitent ni le désordre ni l'excès (Diane et Actéon, musée d'Anvers). Mais, suivant l'évolution de l'art de Van Coninxloo et de Bril, il se montre sensible aux valeurs d'atmosphère dans Paysages montagneux (Vienne, K. M.), l'Incendie de Troie (musée de Courtrai), la Montagne (Bruxelles, coll. du baron Coppée).

Ses Calamités humaines (musée de Gand) révèlent un sentiment exalté de la nature et préludent à la conception du paysage héroïque de Rubens ; l'Ermitage conserve 4 Paysages. L'oeuvre de son fils Kerstiaen II (1587-1642) est souvent confondue avec la sienne.

KEY Willem, peintre flamand

(Breda 1515/1516 - Anvers 1568).

Auteur de tableaux religieux et mythologiques, il est aussi l'un des rénovateurs du portrait en Flandre.

Lorsque son père, peintre à Breda, vint s'établir à Anvers, il l'y suivit, et on le trouve inscrit en 1529 comme apprenti de Pieter Coecke sous le nom de « Willem Van Breda ». Il aurait été le condisciple de Frans Floris chez Lambert Lombard à Liège v. 1540, et la présence de sculpture antique dans des oeuvres comme Suzanne et les vieillards (1546, Pommersfelden, coll. du comte Schönborn), marqué d'une influence romaniste, peut le laisser supposer. Il est franc maître à Anvers en 1542 et acquiert une grande réputation comme portraitiste (Portrait d'homme, 1543, musée d'Anvers ; Portrait de femme, id. et musées de Berlin). Frappé par le portrait qu'il peignit du cardinal de Granvelle, le duc d'Albe lui commande son propre portrait en 1568 (Madrid, coll. duc d'Albe). La sentence de mort des comtes d'Egmont et de Homes, signée devant le peintre au cours d'une séance de pose à Bruxelles, l'émut au point, dit-on, qu'il en mourut quelques jours plus tard. La plupart des oeuvres de Key furent détruites en 1581 par les iconoclastes. Celles qui nous restent, la Pietà de 1553 (autrefois à Unkel, Rhénanie, coll. Henkel) ou la Cène (musée de Dordrecht), révèlent un art volontiers archaïsant, marqué par les compositions de Q. Metsys mais visiblement séduit par le style de Frans Floris, et attestent un souci de vérité et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

418

de fidélité aux physionomies, qui est plus particulièrement manifeste dans les portraits.

KEYSER Thomas de, peintre néerlandais

(Amsterdam 1596/1597 - id. 1667).

Fils de l'architecte et sculpteur Hendrick, il fut son élève pendant deux ans à partir de 1616. Il

entre dans la gilde des tailleurs de pierre d'Amsterdam et ne peint que par exception jusqu'en 1654, date à laquelle il cède son commerce de basalte, mais, en 1662, Thomas de Keyser acquiert la charge d'architecte et d'entrepreneur de la Ville.

Ses plus anciennes oeuvres datées sont déjà des portraits (Portrait d'une jeune fille, 1619, coll. Thoré au XIXe s. ; Leçon d'anatomie du Dr Egbertz, 1619, Rijksmuseum), et c'est à eux qu'il dut sa renommée. Il n'exécuta que de très rares tableaux religieux, d'un sentiment monumental et digne, comme la Vierge et son enfant, un Saint Jean (1630, Amsterdam, musée Amstelkring), et divers tableaux de genre raffinés dans la manière de Palamedes et de Pieter de Codde (la Leçon de musique, musée de Rouen).

À l'origine de son art se trouve le très actif milieu des portraitistes d'Amsterdam, tels que Cornelis Van der Voort, dont les Régents (1618, Rijksmuseum) ont visiblement marqué le jeune Keyser, Elias Pickenoy, si raffiné dans son usage des blancs et des noirs, Cornelis Ketel ou même Aert Pietersz. Plus encore que dans le portrait collectif (Quatre Membres de la corporation des orfèvres d'Amsterdam, 1627, Toledo, Ohio, Museum of Art ; la Compagnie du capitaine Cloeck, Rijksmuseum), c'est dans l'effigie isolée, souvent traitée en pied, de face et en petit format, avec un raffinement inégalé dans le rendu des étoffes luisantes, que Thomas de Keyser, non sans avoir visiblement retenu la leçon d'un Frans Hals, connaît ses plus belles réussites. Sur le plan du portrait, ces oeuvres se laissent facilement comparer avec les tableaux de conversation alors à la mode (Codde, Duck, Duyster), et, parmi les meilleures, l'on comptera le Portrait d'homme du Louvre de 1632 et son pendant daté 1626, un Portrait de femme (musées de Berlin), Constantin Huyghens avec son secrétaire (1627, Londres, N. G.), le Portrait d'homme du musée de Genève (1634), Hendrick Verburg et sa femme du musée de Saint-Omer (1628), le Portrait de Loef Vrederiex (1626, Mauritshuis). On s'explique le vif succès du peintre auprès de la haute bourgeoisie d'Amsterdam comme son influence sur le jeune Rembrandt arrivant dans cette ville en 1631 et qui rencontre chez Keyser la formule parfaitement mise au point du grand portrait d'apparat à la fois opulent et réservé, éloquent et austère, voué aux seules richesses du clair-obscur et des harmonies majeures du noir et du blanc. Après 1640, conséquence de son changement de profession, ses tableaux deviennent plus rares sans toutefois qu'il ait cessé complètement de peindre. Le Portrait de

famille (1640, Cologne, W. R. M.) témoigne en fait d'un métier non seulement toujours aussi

fin, mais assez souple pour annoncer déjà l'art d'un Ter Borch.

Un très intéressant développement est apporté à cet égard par les tableaux équestres des dernières années, qui forment dans l'oeuvre de Thomas de Keyser un groupe exceptionnel, plus coloré et exploitant une lumière plus douce et plus claire, attestant l'heureuse adaptation du peintre aux changements du goût.

L'artiste est représenté aux musées de Budapest, Kassel, Cologne (W. R. M.), Tarbes (Portrait de femme, pendant d'un Portrait d'homme de 1631 au musée de Richmond, Virginie), Francfort (Städel. Inst.), Worms, La Haye (musée Bredius), au Metropolitan Museum et surtout à Amsterdam, au Rijksmuseum (Portrait équestre de Pieter Schout, 1660, avec un paysage d'Adriaen Van de Velde).

KHNOPFF Fernand, peintre belge

(Grembergen-lez-Termonde 1858 - Bruxelles

1921).

Appartenant à une famille patricienne originaire de Heidelberg (son père était conseiller à la cour d'appel et son frère poète), et après une enfance à Bruges, il interrompit ses études de droit et suivit à l'Académie de Bruxelles les cours de Mellery, puis à Paris (1877) ceux de G. Moreau et de J. Lefebvre. Il fut le premier adepte belge du Sâr Péladan ; anglophile, ami de Burne-Jones, influencé par les préraphaélites, il collabora à partir de 1894 à la revue Studio. Lié avec les poètes symbolistes, il devint l'un des chefs de file du symbolisme en Belgique et cofondateur en 1884 des XX ; l'intimisme de ses débuts (En écoutant du Schumann, 1883, Bruxelles, M. R. B. A.) fit place à un art d'inspiration allégorique et littéraire, d'une distinction délicate et froide (Des Caresses, ou l'Art, ou le Sphinx, 1896, id. ; la Méduse endormie, 1896, pastel, coll. part.). Il participe au premier Salon de la Rose-Croix à Paris en 1892 et le Sâr Péladan le loue avec emphase, le déclarant l'égal de Gustave Moreau. La perfection du dessin réaliste comme la rigueur de la mise en page ajoutent à l'ambiguïté des symboles : sa soeur lui servit souvent de modèle et incarnait son type féminin préféré (Portrait de la soeur de l'artiste, 1887 ; la Ville abandonnée, 1904, dessin, Bruxelles, M. R. B. A.). Il a ailleurs utilisé la photo, et le réel le moins transposé se heurte alors à une impossible connaissance (les sept

jeunes femmes de Memories, pastel, 1889, id.). Khnopff partage avec d'autres symbolistes une conception ambivalente de la femme, créature céleste ou sphinx. Décorateur, l'artiste exécutera également des maquettes pour le théâtre de la Monnaie et dessina en 1900 les plans de sa maison, véritable temple voué au culte narcissique et pessimiste de la solitude. Le musée d'Orsay conserve un portrait (Marie Mommon, 1887). On doit aussi à l'artiste quelques sculptures.

KIEFER Anselm, peintre allemand

(Donaueschingen, Bade-Wurtemberg, 1945).

Il suit à Karlsruhe (1965) des études de droit, de français et de peinture, d'abord sous la direction de Peter Dreher, ensuite sous celle de Horst Antes. Kiefer voyage en Europe (1969)

et continue ses études à la Staatliche Kunstakademie (Düsseldorf), où il a pour professeur Joseph Beuys (1970-1972). Il s'installe par la suite à Hombach/Odenwald. Sa première exposition personnelle se tient à la gal. im Kaiserplatz (Karlsruhe, 1969). Avec « Bilder und Bücher » à la Kunsthalle de Berne (1978), et plus particulièrement depuis sa participation à la Biennale de Venise, pavillon allemand (avec Georg Baselitz, 1980), son travail retient l'attention internationale. Pour certains inscrite dans la mouvance du néo-expressionnisme allemand, inspirée et marquée par l'histoire, la tradition romantique et la mythologie nordique, l'oeuvre de Kiefer porterait l'empreinte des angoisses et des illusions brisées de l'Allemagne de l'après-guerre (Säulen, 1983). Une exposition Kiefer a été présentée à Berlin (N. G.) et à Paris (gal. Lambert) en 1991.

KIPRENSKI Oreste Adamovitch,

peintre et dessinateur russe

(Niéjinskaïa, près de Koporïe, 1782 - Rome 1836). Élève de Levitski et de Doyen à l'Académie de Saint-Petersbourg, il passa à Rome, après 1816, une grande partie de sa vie. Il est surtout apprécié comme auteur de portraits, souvent de veine romantique : Autoportraits (1808-1835, Offices ; Saint-Petersbourg, Musée russe), le Hussard E. Davydov (1809, id.), Madame Avdoulina (1823, Kiev, anc. coll. Tierechtchenko). Son plus célèbre tableau est l'effigie en buste du Poète A. S. Pouchkine (1827, Moscou, Gal. Tretiakov).

KIRCHNER Ernst Ludwig, peintre allemand
(Aschaffenburg 1880 - Frauenkirch, près de

Davos, 1938).

Il passe son enfance à Chemnitz et, en 1898, découvre à Nuremberg les gravures allemandes anciennes et, en particulier, celles de Dürer. Il entre, à Dresde (1901), à l'École technique supérieure, fréquente à Munich (1903-1904) l'école d'art de Hermann Obrist et, de retour à Dresde, découvre au musée ethnographique les sculptures africaines et océaniques, dont l'influence le marquera longtemps. Cofondateur de Die Brücke (1905), il est la personnalité dominante du mouvement et montre une précoce maîtrise comme graveur sur bois, après assimilation du japonisme comme de l'intimisme de Vallotton (l'Homme et la femme, suite, v. 1904 ; Baigneuses, v. 1906). En peinture, la leçon du divisionnisme, de Van Gogh et de Munch est d'abord sensible dans un usage de couleurs pures et contrastées (Rue à Dresde, 1908, New York, M. o. M. A.), mais la pratique de la gravure comme de la sculpture sur bois le conduit à élaborer un style d'une rare tension, où la couleur violente, disposée en aplats, est contenue par un dessin sobre et ramassé (Jeune Fille assise : Fränzi, 1910-1920, Minneapolis, Inst. of Arts). L'activité graphique proprement dite (plume, crayon, craie, aquarelle), intense et variée (scènes de cabaret, de danse), témoigne en revanche d'un dynamisme qui ira s'accroissant. La période de Dresde de Kirchner se distingue surtout par un érotisme et un sentiment de la nature héritiers à la fois des nabis et de Gauguin, période où Kirchner peint de jeunes

downloadModeText.vue.download 420 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

419

modèles (Dodo, Fränzi) nus dans des intérieurs (Marzella, 1909-1910, Stockholm, Moderna Museet) ou en plein air sur les bords du lac de Moritzburg (Quatre Baigneuses, 1909, Wuppertal, Von der Heydt Museum ; Nus jouant sous les arbres, 1910). Enfin, avant l'installation à Berlin, le Nu au chapeau de 1911 (Cologne, musée Ludwig) est la plus remarquable d'une série de toiles de la même année, construites selon un mode plus synthétique, et constitue une magistrale réponse de Kirchner au grand style matissien de 1909-1910. Parallèlement, Kirchner réalise des sculptures en bois, taillées massivement, où la découverte de l'art africain du Cameroun est sensible (Femme dansant, 1911, Amsterdam, Stedelijk Museum). À Berlin en 1911, le contact avec le cubisme, qu'il ignorait à Dresde, se traduit par l'allonge-

ment des formes, l'adoucissement relatif de la palette, une exécution moins unifiée. Kirchner exprime dans les oeuvres berlinoises le sentiment de claustrophobie qu'apporte la vie citadine, avivé par un érotisme latent ou manifeste, dans des scènes de rue ou d'intérieur (Cinq Femmes dans la rue, 1913, Cologne, Musée Ludwig ; la Chambre dans la tour, 1913). Le cabaret et le cirque l'intéressent toujours pour leur dynamisme (l'Écuyère, 1912, coll. part.), tandis qu'il retrouve dans l'île de Fehmarn (étés de 1912 à 1914) une inspiration plus bucolique (Lever de lune à Fehmarn, 1914, Düsseldorf, K. M.). Mobilisé en 1915, il s'adapte fort mal à la vie militaire, fait une dépression nerveuse et est réformé ; de puissants autoportraits témoignent de ce moment de crise : le Buveur (1915, musée de Nuremberg), Autoportrait en soldat (1915, Oberlin, Allen Memorial Art Museum). Il grave la même année un de ses chefs-d'oeuvre, les bois pour Peter Schlemihl (l'homme qui vendit son ombre au diable), de Chamisso. Il se retire en 1917 à Davos, en Suisse, s'installe à Wildboden, près de Frauenkirch, en 1923, et connaît une manière plus sereine : paysages alpins et types rustiques, à partir de 1917-1918 (Davos sous la neige, 1923, musée de Bâle). Dans la même veine, il réalise des modèles pour des tapisseries au petit point, à partir de 1921, accentuant la schématisation des formes et les aplats colorés (Vie de la montagne, 1924-1925, Kiel, Kunsthalle).

Son évolution, marquée par une tentative assez timide d'abstraction de caractère lyrique (1926-1929), puis par un essai de synthèse entre l'agrément décoratif et l'expression (Deux Nus dans le bois, 1927-1929 ; Couple d'amants, 1930), trahit un certain désarroi devant les nouvelles formes de l'art moderne, étrangères à son expressionnisme foncier. Ses dernières peintures révèlent pourtant un nouvel accord entre la figuration et les exigences de la couleur et de l'espace au bénéfice d'un réel apaisement (Bergers le soir, 1937).

Son oeuvre gravé et lithographie, un des plus importants de la première moitié du siècle, a conservé jusqu'au bout une qualité très homogène. Il comprend (catalogue Dube, 1967) 971 bois, 665 eaux-fortes et 458 lithographies. Citons la série des portraits et autoportraits sur bois de 1917-1918 (Henry Van de Velde, 1917 ; Autoportrait à la mort qui danse,

1918). Comme en peinture et avec plus de réussite peut-être, le thème du nu et du couple a constamment inspiré Kirchner dans ses gravures et lithographies ; parmi ces dernières se détache l'extraordinaire suite érotique de 1911

(6 lithos), digne des Japonais, suivie en 1915 d'études sur des comportements plus spéciaux (l'Onanisme à deux, le Sadique, l'Amateur de seins). Kirchner a exercé quelque influence après la guerre, notamment sur le Hollandais Wiegiers, qui le rencontra dès 1920. En 1934, il s'entretint avec Klee et Schlemmer. La confiscation par le gouvernement nazi de 639 de ses oeuvres, en 1937, fut une épreuve qui explique en partie son suicide quelques mois plus tard. Une exposition rétrospective de son oeuvre s'est déroulée en 1979-1980 (à Berlin ; Munich, Haus der Kunst ; Cologne, musée Ludwig).

KISLING Moïse, peintre français

d'origine polonaise

(Cracovie 1891 - Sanary, Var, 1953).

Élève de J. Pankiewicz, à l'Académie de Cracovie, il se rend à Paris en 1910 sur son conseil. Il est à Céret en 1911-1912 avec Picasso et Gris. Il s'installe rue Joseph-Bara à Montparnasse et reçoit beaucoup, notamment Modigliani, Soutine, Derain, Gris, Picasso. La diversité de ces contacts peut expliquer l'éclectisme de ses premiers tableaux, où coexistent assez harmonieusement la mise en page disciplinée du cubisme et la couleur (Nature morte au pichet, 1913, Genève, Petit Palais, Fond. Ghez). Engagé dans la Légion étrangère, blessé et réformé (1915), Kisling réside entre 1917 et 1920 dans le Midi (Marseille, environs de Toulon, Sanary) ; il y exécute des portraits (Jean Coc-teau, 1916, id. ; l'Homme à la pipe, 1916, id.) et des paysages d'une stylisation assez naïve. Le somptueux Nu au divan rouge (1918, id.), à la fois expressionniste et décoratif, illustre bien le syncrétisme de son art. Une exposition chez Duret, en 1919, affirme son succès et Kisling devient le peintre des « années folles ». Si l'artiste subit, comme tant d'autres, l'ascendant de Derain après la guerre, il ne renonça pas à ses premiers acquis, notamment à la couleur. Ses nombreuses figures féminines, portraits et nus, souvent empreintes d'une nostalgie proche de celle de Modigliani, occupent une place non négligeable dans l'iconographie de l'après-guerre, avec leur composition un peu raide, leur dessin sec limitant des tons parfois stridents (la Rousse, 1929, id. ; Jeune Fille au châle polonais, 1928, Paris, M. N. A. M.). Kisling vécut à New York de 1941 à 1946 et, à son retour en France, surtout à Sanary. Il est représenté dans de nombreux musées, Paris (M. N. A. M.), Grenoble, Genève (Petit Palais, Fond. Ghez), Cologne (W. R. M.), Stockholm (Nm).

KITAJ Ronald, peintre américain

(Cleveland 1932).

Il suit les cours de la Cooper Union à New York, puis ceux de l'Académie des beaux-arts de Vienne et de la Ruskin School of Drawing à Oxford. Il utilise des éléments de bandes dessinées, de graffiti et de journaux, qui l'apparentent au pop'art, aussi bien que des allusions à

des mythes anciens ou à des dessins d'Indiens d'Amérique (Tarot Variation, 1958, Atlanta, High Museum of Art). Ses oeuvres, traitées dans des couleurs vives, s'organisent selon une structure complexe, aux centres multiples. De 1957 à 1968, il a vécu principalement à Londres, où il a joué un rôle important dans l'émergence du pop'art anglais et exercé une influence sur des artistes comme Allen Jones, David Hockney, Patrick Caulfield. Il cesse pratiquement de peindre entre 1969 et 1975 et vit successivement à Hollywood, à Londres et en Catalogne. C'est la « découverte » de Degas à Paris qui lui permet de mettre fin à ces années de quasi-inactivité et d'inaugurer une nouvelle et féconde période de création où le pastel sera sa technique privilégiée. Son registre s'étend alors du décoratif (The Orientalist, 1976-1977) à l'expressionnisme (The Rise of Fascism, 1979-1980, ou Cecil Court, London WC2, The Refugees, trois oeuvres à Londres, Tate Gal.). Les nus et les portraits, dessinés ou traités au pastel, sont extrêmement fréquents dans son oeuvre et rappellent volontiers Degas (Lucian Freud, 1990, Metropolitan Museum). Il est représenté à la Tate Gal. de Londres, dans la coll. Ludwig (Cologne, W. R. M.) et à Paris (M. N. A. M.). Une rétrospective lui a été consacrée (Londres, Tate Gal.) en 1994.

KLAPHECK Konrad, peintre allemand

(Dusseldorf 1935).

Issu d'une famille d'historiens d'art, il se forma à l'Académie de Düsseldorf (1954-1958) dans l'atelier de Bruno Goller, dont l'enseignement le marqua vivement. En pleine période tachiste, ses débuts affirment une conception tout opposée : en 1955, il peint sa première Machine à écrire, dont la froide objectivité est exactement contemporaine de celle des premiers « Drapeaux » de Jasper Johns. Cette manifestation inactuelle prolonge en fait deux tendances historiquement définies : la Neue Sachlichkeit (« nouvelle objectivité ») allemande des années vingt, dont la technique impersonnelle restitue les objets de l'entourage quotidien, et le surréalisme, pour lequel les choses ont une

signification symbolique, aux profondes répercussions psychiques. Klapheck donna à ses tableaux représentant des machines à écrire, des machines à coudre, des téléphones ou des robinets des titres choisis – Die Sittenrichter (les « Censeurs », 1963, Krefeld, Kaiser Wilhelm Museum), Das Muttersöhnchen (le « Fils à maman », 1963, Wolfsburg, coll. de la ville), Heldenlied (« Épopée », 1975, Cologne, coll. Ludwig) –, titres qui, comme ceux de Klee, ajoutent une dimension nouvelle au tableau.

Cette interprétation des « objets » utilitaires éclaire d'un jour nouveau l'homme et son activité quotidienne. Comme la forme nettement circonscrite, la couleur joue dans les oeuvres de Klapheck un rôle décisif ; surtout monochromes, les motifs disposés parallèlement présentent une plasticité nette et un coloris explicite, malgré sa matité et sa sobriété, et se détachent sur des fonds clairs. Après un assez long séjour à Paris en 1955-1956, où il se familiarise avec l'oeuvre de Duchamp et de Roussel, Breton le reconnaît en 1961 comme

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

420

le représentant de la troisième phase du sur-réalisme et en 1965 compare ses tableaux aux machines célibataires des dadaïstes. Klapheck acquit une position internationale grâce à son exposition de New York, en 1970.

KLEE Paul, peintre suisse

(Münchenbuchsee 1879 - Muralto-Locarno

1940).

En marge des grands courants de l'art du XXe s., mais participant à la fois du cubisme et du sur-réalisme, de l'expressionnisme et de l'abstraction, la situation de Paul Klee est exceptionnelle par l'intérêt suscité dans le milieu restreint de l'art d'avant-garde et, après 1960, dans le public.

APPRENTISSAGES. Son père, Hans, et sa mère, qui étaient musiciens, lui inculquèrent l'art du violon à Berne. Après ses études, bien qu'il hésitât entre la musique et les arts plastiques, il s'inscrivit à l'Académie de Munich où il travailla à partir de 1900 l'anatomie avec Franz Stuck. Il poursuivit sa formation par un séjour en Italie au cours de l'hiver 1901-1902 à Rome puis à Naples et Florence. De retour à Berne, il y demeure jusqu'en 1906, gagne sa vie

comme musicien de l'orchestre municipal et, dans l'espoir d'obtenir des commandes d'illustrations, travaille le dessin, la gravure et, dès 1905, les aquarelles « sous verre ». Les oeuvres de ces premières années témoignent d'un effort intense pour se libérer de la tradition. Il introduit peu à peu le clair-obscur et s'essaie à la couleur, notamment dans le portrait « hodlérien » de sa Soeur (1903, Berne, K. M., Fond. Paul Klee). Ses dessins respirent encore un symbolisme proche du Jugendstil : organisation de l'espace en fonction des seules structures linéaires, mais d'une sévérité et d'une rigueur que Michaux appelle « son attention horlogère au mesurable » et qui constituent une donnée fondamentale de son art. Thématiquement, les difficultés des années bernoises s'expriment dans une amertume qui prit le visage d'une ironie mordante et dont l'aspect littéraire évoque parfois certaines attitudes surréalistes (Inventions, exposées en 1906 à la Sécession de Munich, notamment la Tête menaçante, 1905, Berne, K. M., Fond. Paul Klee). Klee est alors un artiste symboliste et son art, déjà original, se situe néanmoins dans la suite de Max Klinger et d'Alfred Kubin. En 1905-1906, il visite Paris et Berlin. Après son mariage avec la pianiste Lily Stumpf, le ménage s'installe à Munich ; leur fils Félix naît en 1907. Au cours de son voyage en Allemagne, Klee avait découvert Rembrandt et Grünewald ; une série d'expositions en 1908 et en 1909 lui révéleront Van Gogh et Cézanne, « le maître par excellence », tandis qu'il étudie passionnément les gravures de Blake, de Goya et d'Ensor. En 1910, le musée de Berne présente sa première exposition : 56 dessins, gravures et « sous-verre » ; 1911 fut une année décisive : constitution du « Cavalier Bleu » (Blaue Reiter), dont les théories confirmeront ses investigations personnelles ; rencontre de Kandinsky, de Marc, de Jawlensky, d'Arp ; enfin découverte du cubisme. Il commencera également de tenir un catalogue précis de ses oeuvres depuis 1899, document essentiel pour la connaissance de ses premiers travaux. En 1911 et 1912, il réalise

26 illustrations grotesques pour le Candide de Voltaire (publiées en 1920, Berne, Fond. Paul Klee) et traduit l'Essai sur la lumière de Delaunay, qu'il venait, avec Marc, de rencontrer à Paris.

TUNIS. Lumière et couleur, souvent réduites aux effets monochromes (Rue avec char, 1907, Cincinnati, coll. Frank Laurens), n'avaient eu jusqu'alors qu'une place restreinte dans l'oeuvre de Klee, tandis que son trait avait progressivement brisé sa linéarité et tendait, au moyen de hachures et de griffures, à rendre une atmosphère impressionniste (Munich, gare

centrale, 1911, Berne, K. M., Fond. Paul Klee ; Voiliers, 1911). Aussi le voyage entrepris en 1914 en compagnie de Macke et de Moilliet à Tunis, à Hammamet et à Kairouan fut-il une révélation. À son retour, il note dans son journal : « La couleur me tient, je n'ai plus besoin de la poursuivre [...] voilà le sens de cette heure heureuse, moi et la couleur ne faisons qu'un. Je suis peintre » (Coupoles rouges et blanches, 1914). Avec le départ de Kandinsky pour Moscou, la mort de Macke en 1914 et celle de Marc en 1916, la guerre brisa son cercle d'amis. Malgré sa mobilisation, il put partiellement poursuivre son travail, tandis que sa renommée allait croissant. Démobilisé en 1918, il rédige un essai sur les éléments de l'art graphique, essai qui constituera un chapitre de sa *Schöpferische Konfession*, credo créateur publié la même année, en 1920 ; parallèlement à la publication par la galerie Der Sturm d'un volume de dessins, Daeubler et Hausenstein lui consacrent deux monographies, et la galerie Goltz de Munich organise une rétrospective (quelque 362 numéros).

LE BAUHAUS. En novembre 1920, Gropius propose à Klee de collaborer à l'enseignement du Bauhaus. En janvier 1921 débute à Weimar la carrière pédagogique de Klee. Ces dernières années avaient été de plus en plus productives. Depuis l'expérience de l'Afrique du Nord, « essence concentrée des mille et une nuits », ses horizons psychique et spirituel s'étaient élargis, et la vision subjective s'était totalement libérée dans un monde de fantaisie et d'abstraction formelle. L'adoption d'éléments cubistes (géométrisations) va purifier les structures : le dessin, affiné, abandonne la symbolique du clair-obscur pour celle du motif (échelles, parallèles, flèches, etc. : *Cavalier démonté et ensorcelé*, 1920 ; *Ménage idéal*, 1920), alors que l'aquarelle, toute en vibrations et en transparences, acquiert par sa forme et sa perfection technique la finesse cristalline de la miniature. Les oeuvres antérieures répondaient à des suggestions vécues de Van Gogh, de Cézanne, de Delaunay ou du cubisme (*Fillette aux cruches*, 1910, Berne, coll. Félix Klee). Au cours des années vingt, il développe dans les huiles une nouvelle expression, où les couleurs interviennent en fonction de leur « sonorité », composées, dans un jeu de verticales et d'horizontales, avec des motifs simplifiés, arbres, oiseaux, lunes, coeurs, véritables paysages intimes (*Ville R*, 1919, musée de Bâle ; *le Pavillon des femmes*, 1921). Ses années d'enseignement, particulièrement fertiles, lui permirent, grâce aux échanges qu'il avait avec collègues et élèves, d'élargir considérablement

le champ de ses possibilités et surtout de défi-

nir avec précision, dans l'étroite relation pédagogie-activité créatrice, une orientation tout intuitive. Ses cours furent édités dans la série du « Bauhausbücher » : Wege des Naturstudiums (Chemins vers l'étude de la nature) en 1923 et l'important Pädagogisches Skizzenbuch (Esquisses pédagogiques) en 1925. Ainsi allaient s'épanouir les idées d'élaboration, de progression, de construction. Les formes seront de plus en plus ressenties pour elles-mêmes, en tant qu'expression pure, sans présupposition de contenu. Mais l'originalité de Klee sera de sublimer aussitôt cette objectivation en dépassant la simple notion de construction pour développer celle de totalité et en préservant le rôle primordial, sinon absolu, de l'intuition. Dès 1920 apparaissent les premiers motifs linéaires tirés à la règle : parallèles (Enchaînement, 1920, Berne, K. M., Fond. Paul Klee), angles aigus (Montagne en hiver, 1925, Berne, K. M.), perspectives (Chambre avec habitants, vue perspective, 1921, Berne, K. M., Fond. Paul Klee ; Rue principale et rues secondaires, 1929, Cologne, Museum Ludwig). Par ailleurs, l'enseignement de la tapisserie le sensibilisa aux qualités matérielles (grain et texture), rendues dans le fractionnement et la répétition du motif, véritable calligraphie évoquant certains thèmes décoratifs orientaux (Pastorale, 1927, New York, M. o. M. A.). Dans l'ordre chromatique, les recherches sur l'intensité tonale le conduisent dès 1923 aux damiers (Gradation de couleur du statique au dynamique, 1923 ; En rythme, 1930, Paris, M. N. A. M.), puis, en brisant l'homogénéité des structures, au divisionnisme (Coucher de Soleil, 1930 ; Chambord au nord, 1932, Berne, K. M., Fond. Paul Klee). En 1924, Klee passe six semaines en Sicile et, l'année suivante, suit le Bauhaus à Dessau. Désormais, il profitera de ses vacances pour voyager et visitera successivement l'Italie, le Portugal, la Corse, la Bretagne et l'Égypte. Pour son 50^e anniversaire, la gal. Flechtheim de Berlin, puis le M. o. M. A. de New York organisèrent une grande rétrospective de ses oeuvres.

LES DERNIÈRES ANNÉES. L'enseignement au Bauhaus était à la longue devenu pesant ; aussi accepta-t-il la chaire de technique picturale à l'Académie de Düsseldorf, poste dont les nazis le destituèrent en 1933. Rentré définitivement à Berne, il est affaibli considérablement par les premières attaques de la sclérodémie qui devait l'emporter. La préparation d'une importante exposition à Berne en 1935 l'épuisera et 1936 sera une année presque stérile. Ses oeuvres s'emplissent dès lors d'une profonde angoisse. Le dialogue avec le monde et lui-même se modifie, l'ironie devient tristesse et la mort est constamment présente. Les élé-

ments thématiques récurrents dans toute son oeuvre sont spiritualisés, et leur présence se fait plus profondément symbolique. Le visage du Savant (1933), porteur de tout un drame dans la gravité objective de ses traits, se dissout dans une sorte d'archétype, image primordiale ou noyau organique : la Peur (1934, New York, coll. Rockefeller). Ainsi, dans leur « primitivisme » de dessins d'enfants, souvent joint à une extrême économie de moyens, le fruit,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

421

le serpent, le masque ou la flèche deviennent un véritable vocabulaire métaphysique (Pleine Lune au jardin, 1934, Berne, K. M.). Ce dernier, dès 1936, se muait en notations hiéroglyphiques. Klee entrait dans la phase ultime de son art : le motif figuratif réduit peu à peu au pur échange rythmé de signes, runes ou idéogrammes en larges traits, transcendant désormais le symbole dans la totale liberté de leur association (Projet, 1938, Berne, K. M., Fond. Paul Klee ; la Mort et le feu, 1940, id.). Durant les derniers mois, l'image de la mort s'impose avec plus d'insistance (Voyage sombre en bateau, 1940), mais elle est désormais sereine, trop réelle, trop concrète pour être terrifiante. Les derniers regards enfantins de Klee la retrouvent dans les motifs heureux d'autrefois : l'Armoire (1940) et Nature morte, son ultime peinture. Le 29 juin 1940, Paul Klee s'éteint à Muralto-Locarno.

En 1946, une société Paul Klee constitua une fondation comprenant une partie importante de l'oeuvre, déposée en 1952 au musée de Berne.

REGARDS SUR L'OEUVRE. Le génie de Klee réside dans la multiplicité de ses sources, de ses thèmes d'inspiration et de ses formes. Sa conception de l'art est particulière : « La création formelle jaillit du mouvement, est elle-même mouvement fixé, et elle est saisie dans le mouvement. » Elle fonde la nature de sa démarche et de son enseignement. Mais, si le processus créateur se situe au-dessous du niveau de la conscience, l'oeuvre ne surgit pas automatiquement du subconscient. Elle est le fruit d'une élaboration organique impliquant gestation, observation, méditation et finalement maîtrise technique, qui tendent à une exacte identification du moi créateur avec l'univers. « L'art ne rapporte pas le visible, il rend visible », ce qui exclut tout naturalisme, bien

que, puissance génératrice, le travail de l'artiste soit semblable à celui de la nature : métamorphose de formes, comparable au développement musical d'un motif et qui, accomplie dans l'oeuvre, prend une valeur métaphorique. La musique est d'ailleurs constamment présente dans l'oeuvre de Klee. Un grand nombre de peintures, d'aquarelles ou de dessins sont de véritables transmutations graphiques de lignes musicales avec leurs rythmes, leurs accords, leurs mesures, leurs textures chromatiques (Blanc polyphoniquement serti, 1930, Berne, K. M. Fond. Paul Klee). Le parcours de Klee n'a, de nos jours, rien perdu de sa valeur exemplaire. Moins par l'originalité du langage et ses capacités de renouvellement que par l'engagement moral, l'authenticité qu'il suppose. En dehors de la fondation Paul Klee à Berne, l'artiste est représenté dans de nombreuses coll. part. et publiques, notamment à Düsseldorf (K. N. W., 91 tableaux, aquarelles et dessins), au musée de Bâle (une trentaine de peintures, dont Senecio, 1922), à Paris (M. N. A. M., où la collection s'est étoffée notamment avec la donation Berggruen, 1972, le legs Kandinsky, 1981, et la donation Leiris), au musée de Grenoble, à la Kunsthalle de Hambourg, à New York (M. o. M. A.), et à Buffalo (Albright-Knox Art Gal.). De nombreuses rétrospectives de

son oeuvre ont été organisées, en particulier en 1985 au M. N. A. M. de Paris sur le thème Klee et la musique, et en 1987 à New York (M. o. M. A.).

KLEIN Yves, peintre français

(Nice 1928 - Paris 1962).

Originaire d'une famille de peintres, il fit ses études à l'École nationale de la marine marchande de Nice et à l'École des langues orientales. Dès 1949, il réalise, sur papier ou sur carton, de petits monochromes qu'il accroche dans sa chambre et qui ne quittent pas la sphère de l'intime. Entre 1950 et 1954, il voyage en Angleterre et en Irlande, séjourne au Japon pour se perfectionner dans la pratique du judo, sport qu'il enseignera à Madrid (où il expose encore en privé des peintures monochromes) puis à Paris. En 1955, à la gal. des Solitaires, il expose pour la première fois à Paris ; l'année suivante, à la gal. Colette Allendy (préface de P. Restany), il présente ses Propositions monochromes, toutes de différentes couleurs, et participe au premier festival d'Art d'avant-garde organisé à Marseille par M. Ragon et J. Polieri. En 1957, successivement à Milan, gal. Apollinaire, et à Paris, chez Iris Clert, puis chez Colette Allendy, Klein expose ses peintures et sculptures d'un

bleu outremer profond qu'il appelle I. K. B. (International Klein Blue), la couleur bleue matérialisant l'expansion infinie de l'univers. Il décore le nouvel Opéra de Gelsenkirchen (1957-1959), dans la Ruhr, avec des monochromes bleus et des reliefs muraux constitués d'éponges imprégnées de bleu. À l'occasion de sa collaboration à l'Opéra de Gelsenkirchen, Klein donne en 1959 deux conférences en Sorbonne sur l'Évolution de l'art et de l'architecture vers l'immatériel. Dès 1958, il avait réalisé ses premières expériences du « pinceau vivant » annonçant les Anthropométries (1960-1962) et les Suaires, empreintes sur le papier ou sur la toile de modèles nus enduits de bleu qu'il dirige au gré de son inspiration.

En février 1960, au musée des Arts décoratifs de Paris dans le cadre de l'exposition Antagonismes, il présente pour la première fois un « monogold » (or fin sur toile) et le projet de l'Architecture de l'air, et, avec ses Cosmogonies, il utilise les éléments naturels : pluie, vent, foudre ; il expose avec les Nouveaux Réalistes à Milan et participe à Paris à la fondation du groupe. En 1961, au moyen d'un jet de gaz incandescent, il crée au centre d'essais du Gaz de France les « peintures de feu », empreintes anthropométriques du feu (Feu couleur FC 1, 1962, Paris, M. N. A. M.), et, en 1962, il moule en plâtre le Portrait-relief d'Arman (id.), dont le bronze peint en bleu est présenté sur panneau doré (de la même année date le Portrait-relief de Martial Raysse). Résolvant la crise de l'abstraction à la fin des années cinquante, Klein, au-delà de son utopique conquête du vide et de l'immatériel, a orienté un nouveau courant de recherches. S'il a dérouté d'abord le public (exposition du Vide, 1958, gal. Iris Clert, où 2 000 personnes assistaient au vernissage des murs nus), son oeuvre apparaît maintenant comme une nouvelle synthèse du réel contemporain, matérialisant les éléments comme les êtres hu-

ains dans les traces fugitives ou affirmées de leur passage sur le support. Klein est représenté dans de nombreux musées d'art moderne, notamment à Paris (M. N. A. M.), à New York (M. o. M. A.), à Londres (Tate Gal.), à Houston (The Menil Coll.), et dans les musées de Krefeld et de Cologne. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Cologne, Düsseldorf, Londres, Madrid) en 1995, après celle qui s'est tenue à Paris (M. N. A. M.) en 1983.

KLIMT Gustav, peintre autrichien

(Vienne 1862 - id. 1918).

L'art de Klimt est issu des deux tendances anta-

gonistes de la peinture autrichienne à la fin du XIXe s., la peinture d'histoire traditionnelle sous ses différentes formes (Rahl, Canon, Makart) et un impressionnisme très proche de la peinture de plein air française.

LES DÉBUTS. Klimt se forma à l'École des Arts décoratifs de Vienne, où il fut l'élève de Ferdinand Laufberger. Ses premières oeuvres relèvent d'une tradition académique et d'une vision naturaliste jusqu'au détail (collaboration avec Makart pour l'Entrée triomphale de l'empereur en 1879 ; plafonds et rideaux de théâtre pour Karlsbad, 1880, Reichenberg, Bucarest). Klimt travaille alors en collaboration avec son frère Ernst et son condisciple Franz Matsch, qui interviennent également pour le décor du Burgtheater de Vienne (1888, plafonds des deux grands escaliers illustrant l'histoire du théâtre).

En 1890-1891, il décore les pendentifs du grand escalier du Kunsthistorisches Museum d'allégories qui révèlent pour la première fois une tendance fondamentale de l'artiste : la définition lapidaire de la silhouette, qu'agrémentent un goût avoué pour l'ornement, rappelant l'oeuvre contemporaine de Khnopff ou de Toorop. Il est chargé ensuite de peindre deux dessus-de-porte pour un salon de musique du palais appartenant au mécène Nikolaus Dumba : Allégorie de la Musique et Schubert au piano (1898-1899). Le traditionnel effet de clair-obscur disparaît peu à peu et fait place dans la Musique à une lumière neutre et sans ombre. Les silhouettes délicates, aux contours légers mais pourtant fermes, sont des éléments de composition auxquels Klimt restera toujours fidèle, et les mêmes caractères se retrouvent dans le Portrait de Sonja Knips (1898, Vienne, Österr. Gal.), où se manifeste un autre trait particulier à l'art de Klimt, la mise en page asymétrique, quelque peu japonisante. Ces divers travaux sont déjà représentatifs de l'esprit de la Sécession, interprétation viennoise de l'Art nouveau, et témoignent de l'importance de l'artiste au sein de ce mouvement, dont il fut le premier président (1897-1905) ; il collabora en 1898 à Ver sacrum, revue ouverte aux principaux représentants du symbolisme (Beardsley, Burne-Jones, Puvis de Chavannes).

LE STYLE DE KLIMT. Klimt reçoit en 1894 la commande pour le plafond de la salle des fêtes de l'Université de la Philosophie, la Médecine, la Jurisprudence, souvent modifiées jusqu'à leur achèvement en 1907. La Philosophie, médaille d'or à l'Exposition universelle de 1900, provoque dès ce moment une violente

controverse et une interpellation à la Chambre dues à l'érotisme provocant et désespéré qui l'imprègne et l'artiste dut retirer ses oeuvres (détruites à la fin de la Seconde Guerre mondiale, études à l'Albertina). La composition asymétrique est reprise dans les allégories de la Philosophie et de la Médecine, de format vertical ; dans l'une et l'autre peinture s'élève vers l'infini une masse compacte de corps humains dont une partie est coupée par le bord de la composition ; la traduction illusionniste des corps et de la lumière, aux teintes étrangement assourdies, atteint ici une rare virtuosité. La Jurisprudence, plus tardive, présente au contraire des silhouettes aux contours strictement définis. La ligne devient pour Klimt le moyen d'expression essentiel et s'impose dans ses deux dernières oeuvres murales : la Frise de Beethoven, destinée au bâtiment de la Sécession à l'occasion de l'inauguration de la statue de Beethoven par Max Klinger (1902), et la mosaïque pour la salle à manger du palais Stoclet à Bruxelles (1904-1909). L'agencement non illusionniste des surfaces engendre un rythme immédiatement perceptible : les espaces vides alternent avec des effets de foule dense (frise de Beethoven), les silhouettes humaines émergent à peine de la profusion des ornements (palais Stoclet). Cet art de la surface à deux dimensions, cherchant une union étroite entre peinture et architecture, est la contribution, capitale, de Klimt au renouveau de l'art monumental, auquel ont participé à des titres divers Gauguin, Munch, Toorop et Hodler. Ces nouveaux principes de composition murale ont été appliqués à certaines toiles, dont les plus célèbres sont Judith (1901, Vienne, Österr. Gal.), le Baiser (1907-1908, id.), ainsi qu'à quelques portraits (Fritza Riedler, 1906, id. ; Adèle Bloch-Bauer, 1907, id.). Cette tension entre éléments dorés stylisés et abstraits et souci naturaliste est le trait majeur de la période dite du « style doré » (1900-1910) ; l'Espérance ; 1903, Ottawa, N. G. ; les Trois Âges, 1905, Rome, G. A. M.).

Après 1910, la stylisation s'adoucit et une nouvelle palette plus diversifiée apparaît dans les grandes allégories (la Mort et l'Amour 1911-1913 ; la Vierge, 1913, musée de Prague ; la Fiancée, 1917-1918, inachevée). On observe dans quelques grands portraits en pied une symétrie rigoureuse conférant une attitude hiératique aux personnages, tandis que la couleur est appliquée par touches de plus en plus nuan-

cées et presque impressionnistes (Adèle Bloch-Bauer II, 1912, Vienne, musée du XXe Siècle ; Friederike-Maria Beer, 1916 ; Mademoiselle Lieser, 1917-1918, inachevée). À la stylisation de naguère s'ajoutent des motifs empruntés aux arts médiéval, byzantin, oriental et exotique ; les visages et les mains, représentés de manière naturaliste, semblent étrangers au foisonnement d'éléments dans lequel le peintre les a insérés. Deux forces antagonistes entrent ici en jeu : d'une part, la volonté de parvenir à une liberté absolue vis-à-vis de l'objet et qui conduit à la création d'un jeu de formes ornementales ; d'autre part, l'intensité de sa perception de la nature, qui permet à Klimt de sentir le danger de cette ornementation luxuriante. Dans sa production ultime, l'artiste s'efforce

de concilier ces deux sollicitations, et opère en quelque sorte un retour à la nature.

LES PAYSAGES. La transposition du motif en une surface plane pour affirmer la structure architectonique du tableau se retrouve également dans les paysages, auxquels Klimt commença à s'intéresser v. 1900. Les premiers paysages sont encore assez réalistes, puis apparaissent un découpage recherché des surfaces et une composition asymétrique ; la couleur est appliquée en touches pointillistes, et la palette gagne en intensité (Rosiers sous les arbres, 1905, musée d'Orsay). Un sentiment de calme et d'isolement émane des derniers paysages (Litzlbergerkeller am Attersee, 1915-1916). Le thème du pommier illustre parfaitement l'évolution du style de Klimt : en 1903, le Pommier doré (détruit en 1945), où l'ornement est extrêmement petit et touffu, annonce l'Arbre de vie de la frise du palais Stoclet ; v. 1912 le Pommier I (Vienne, musée du XXe Siècle) présente une structure légère et quasi frémissante ; en 1916, le Pommier II (Vienne, Österr. Gal.), est un arbre sombre aux couleurs ternes qui se dresse devant une allée de troncs rabougris. Une évolution analogue est perceptible dans une des œuvres les plus importantes de cette dernière période, la Mère et les deux enfants (v. 1900-1910) ; les têtes claires des trois personnages endormis, blottis dans une obscurité insondable, offrent une vision pleine d'un tragique infini. Cette vision annonce déjà une nouvelle époque, celle de l'expressionnisme de Kokoschka et de Schiele, dont l'art est en relation directe avec celui de Klimt.

KLING Franz, peintre américain

(Wilkes Barre, Penn., 1910 - New York 1962).

Cet artiste, dont l'influence et l'exemple furent

considérables aux États-Unis, possède un vocabulaire de formes immédiatement identifiable. Il se forma d'abord au Girard College de Philadelphie et à l'université de Boston (1931-1935) ; mais, intéressé par l'art moderne européen, il passa deux ans à Londres (1936-1938), travaillant à la Heatherley School of Fine Art. Cependant, son oeuvre demeurait encore semi-figurative, et l'influence du portrait expressionniste et même celle de la peinture de genre américaine y étaient fort sensibles (Leighton, 1946, Leighton, Penn., American Legion Post 314). En 1950, Kline abandonna pour toujours la figuration. Son style atteignit à la simplicité totale par l'agrandissement de dessins au pinceau et à l'encre noire, qu'il exécutait sur des enveloppes, des journaux, des feuilles d'annuaire téléphonique. Kline transposa ces intuitions picturales sur une grande échelle en mettant l'accent sur le dynamisme de l'exécution et en apportant la même attention au travail de la brosse qu'à l'équilibre rythmique des blancs et des noirs (Nijinsky, 1950, dépôt à New York, Metropolitan Museum ; Andes, 1957, musée de Bâle). Jusqu'en 1955, il s'exprima uniquement par des valeurs absolues. Avec la réintroduction de la couleur aux environs de 1957, l'espace ainsi créé devint plus complexe, plus dense, plus délicatement hiérarchisé dans un ensemble illusionniste (Jaune, rouge, vert, bleu, 1956, Baltimore, Museum of Art ;

Horley Red, 1960, New York, coll. R. C. Sall). Il mourut en 1962, alors qu'il était au sommet de son art. Il est représenté dans de nombreux musées américains, notamment à New York (M. o. M. A., Metropolitan Museum et Guggenheim Museum) et à Pittsburgh (Carnegie Inst.). Une grande rétrospective de son oeuvre a été présentée en 1985-1986 au musée de Cincinnati (Ohio), puis en 1994-1995 à New York, Chicago, Barcelone, Londres, Madrid.

KLINGER Max, peintre, graveur

et sculpteur allemand

(Plagwitz, près de Leipzig, 1857 - Grossjena, près de Naumburg, 1920).

Il fut l'élève de Karl Gussow en 1874-1875 à la Kunstschule de Karlsruhe et le suivit à l'Académie de Berlin (1875-1878), où il apprit à graver. Après avoir séjourné à Bruxelles (1879), à Munich (1880), à Berlin (1881-1883), à Paris (1883-1887) et à Rome (1888-1892), il s'installa en 1893 à Plagwitz. En 1897, il est nommé professeur à l'Académie d'art graphique de Leipzig et correspondant de la Sécession de Vienne, dont il est l'un des trois invités étran-

gers en 1901 avec Rodin et Segantini. En 1912, il participe à la fondation de la Leipziger Jahresausstellung, dont il est le président. Son oeuvre gravé est capital. Il exécuta, de 1878 à 1915, 14 cycles à l'eau-forte, qui sont ses oeuvres les plus remarquables : le plus célèbre reste Paraphrase über den Fund eines Handschuhs (« Paraphrase sur la découverte d'un gant », 1880), dont 8 dessins furent exposés dès 1878 à Berlin et lui apportèrent une reconnaissance immédiate. La technique de la gravure, le style ainsi que le scepticisme de l'attitude par rapport au monde extérieur révèlent maintes affinités avec Goya : dans un univers à la fois cocasse et mystérieux, il explore la dualité entre le monde de la mythologie classique et sa sensibilité aux drames contemporains ; suicides, meurtres, adultères sont chez lui des thèmes récurrents. Un trait incisif et sûr, un sens vigoureux de la plastique mêlé d'un réalisme archaïsant confèrent une grande puissance à ses images. Dans l'oeuvre peint, son premier tableau important est Der Überfall an der Mauer (« l'Attaque du mur », 1877, musées de Berlin), qui élève un événement sans signification historique au niveau de l'allégorie des conflits humains et de la disharmonie entre la société moderne et la nature. La Crucifixion (1891, musée de Leipzig) est un exemple d'une conception moderne qui ne se réfère plus aux thèmes chrétiens traditionnels. Son style s'apparente à celui de Böcklin : l'Heure bleue (1890, Leipzig, Museum der Bildende Künste) alimente le sentiment d'étrangeté par son éclairage dramatique et sa composition énigmatique. La dérision s'y ajoute dans la Mort qui pisse (1900, coll. part.). À partir de 1892, il aborda la sculpture, à laquelle, sous l'influence de l'Antiquité, il associa la couleur (pierres de teintes différentes et sculptures peintes). Il dut sa célébrité en matière de sculpture à son Beethoven assis (1902, musée de Leipzig), exposé dans la salle aménagée par V. Hoffmann et décorée par Klimt, à la Sécession de 1902. En 1891, il rédigea une étude théorique, Malerei und Zeichnung (« la Peinture et le Dessin »).

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

423

Le symbolisme fantastique de ses gravures permet de le considérer comme un précurseur du surréalisme, mais il prolonge aussi le romantisme allemand et annonce Munch et Käthe Kollwitz. Il est représenté en particulier à Leipzig. Vienne (K. M.) conserve l'immense Jugement de Paris (1886-1887).

KNAUS Ludwig, peintre allemand

(Wiesbaden 1829 - Berlin 1910).

Ce peintre de genre de l'école de Düsseldorf compléta sa formation à l'Académie de Düsseldorf (1846-1848) par des voyages à Berlin, à Dresde, à Vienne, à Munich, où la vie du peuple et les musées l'intéressèrent également. Médaille d'or en 1852 à Berlin, il acheva sa formation à Paris (1852-1860), où il connut un certain succès : médaillé en 1853, 1855 et 1857, il fut fait chevalier de la Légion d'honneur en 1859 puis officier en 1867. La Promenade aux Tuileries (1855, Paris, musée des Arts décoratifs) fut acquise par l'État en 1862 et il fut grande médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris en 1867. Il travailla ensuite surtout à Düsseldorf (1867-1874) et à Berlin, où il enseigna à l'Académie de 1874 à 1882. Le succès international de Knaus s'explique par la popularité de ses sujets ainsi que par la virtuosité de sa technique de coloriste et ses dons d'observateur précis du détail. L'artiste transposa le genre hollandais au XIXe s. et se spécialisa dans les scènes villageoises d'auberges, de foires et de la vie familiale, qu'il relevait par un accent moralisateur (les Joueurs de cartes, 1861, Düsseldorf, K. M.). Improprement appelé le Courbet allemand, il traite ses sujets avec une sentimentalité complaisante. Sa conception de la scène d'intérieur est archaïsante, avec des effets de clair-obscur dans lesquels une couleur vive et émaillée se détache d'une gamme généralement sombre. Ses représentations urbaines eurent en revanche une grande influence sur des peintres comme Heilbuth ou Béraud. Les musées de Düsseldorf, de Berlin, de Hambourg et de Cologne conservent des tableaux de Knaus.

KNELLER sir Godfrey, peintre britannique

d'origine allemande

(Lübeck 1646 - Londres 1723).

Il travailla à Amsterdam avec F. Bol vers 1666 avant de partir pour l'Italie en 1672, où l'on présume qu'il rencontra Bernin et Maratta. Il retourna en Allemagne en 1675. Arrivé en Angleterre en 1676, il attira l'attention de Vernon, secrétaire du duc de Monmouth, ce qui lui valut de faire les portraits de ces derniers. Il voyagea probablement à l'étranger entre 1677 et 1683, car aux alentours de 1680 son style révèle une certaine maturité, alors que son oeuvre antérieure est dans la tradition conventionnelle de Lely et de Wissing. Sa Duchesse de Portsmouth (1684, Goodwood House, Sussex)

devint, pour une génération au moins, le type du grand portrait d'apparat. Kneller exécuta les effigies de Charles II et de Jacques II, reçut, en 1688, la charge de « principal painter » du roi, qu'il partagea avec John Riley jusqu'à la mort de ce dernier, en 1691, et, l'année suivante, fut nommé chevalier. Vers 1690, il exécuta une

suite de portraits (les Belles de Hampton Court, Hampton Court), par esprit d'émulation avec les fameuses Belles de Windsor de Lely. Plus tard, l'abondance de sa production entraîna le relâchement de son style et une certaine négligence d'exécution. Comme Lely, l'artiste avait un atelier très achalandé, ce qui l'obligeait à faire appel à de nombreux collaborateurs. Bien qu'il ait ainsi exécuté beaucoup d'oeuvres de qualité médiocre, Kneller pouvait se surpasser, en particulier lorsqu'il cherchait vraiment à rendre la personnalité et le caractère de ses modèles (Matthew Prior, 1700, Cambridge, Trinity College). L'une des meilleures illustrations de son talent réside dans la série des 42 Portraits du club des Kit-Kat, exécutés entre 1703 et 1721, avec notamment celui de Jacob Tonson (1717, Londres, N. P. G.). Mais les poses généralement conventionnelles et les visages dépourvus d'expression qui abondent dans l'oeuvre de Kneller ont dominé de son vivant le portrait anglais, et ce style s'est perpétué fort avant dans le siècle, avec des peintres comme Jonathan Richardson. Kneller fut le premier gouverneur de la première académie de perfectionnement des artistes en Angleterre en 1711. Il est représenté dans les musées d'Amsterdam, d'Anvers, de Budapest, de Dresde, de Florence, de Glasgow, de Saint-Petersbourg et particulièrement bien à Londres, à la N. G. et à la N. P. G. : l'Empereur Charles VI, George Ier, George II, Isaac Newton, Jacques II, Robert Harley.

KNIFER Julije, peintre yougoslave

(Osijek 1924).

D'un premier groupe d'oeuvres figuratives, un saisissant ensemble d'autoportraits dessinés montre d'emblée (v. 1949) le goût de Knifer pour l'introspection ainsi que pour le travail par série. Sa formation se déroule ensuite entre 1951 et 1957 à l'Académie des beaux-arts de Zagreb auprès d'un ancien élève de Malevitch, Djuro Tiljak. En 1959, il contribue à la création du groupe Gorgona ; c'est dans l'esprit nihiliste, le goût pour l'absurde et la fascination du néant professés par ses membres qu'il faut comprendre l'entreprise de réduction que Knifer fait progressivement subir à ses compositions abstraites, jusqu'à parvenir, en 1960, au motif définitif de son art : le méandre. Sa répétition

inlassable et quasi obsessionnelle en fait une figure de l'absurde, valeur hautement revendiquée par l'artiste en ce que « l'absurde est une forme de la liberté ». Mais, pour celui qui tient quotidiennement un journal des faits les plus dérisoires (le « journal banal »), le méandre est aussi une figure du temps mis à nu et du cadre temporel dans lequel se développent les circonvolutions de toute pensée. Le temps est en fait au coeur de l'art de Knifer, y compris dans le primat donné au processus sur le résultat. Processus réduit au minimum dans les tableaux, simplement couverts d'une seule couche picturale en une rapide application ; processus dilaté, au contraire, dans les dessins minutieux que l'artiste produit depuis le milieu des années soixante-dix, où la mine passe et repasse inlassablement des heures et des jours durant, produisant une surface dense et noire, brillante ou mate, lisse ou grenue, selon la tex-

ture et les fibres du support choisi. À côté de la signature de l'artiste, l'énoncé des journées où il s'est penché sur la feuille fixe la chronologie de son labeur fastidieux et monotone. Si la monotonie est constitutive de ce que Knifer revendique comme une forme d'anti-art, le méandre a cependant connu d'innombrables et subtiles variations portant sur sa période, son amplitude, la largeur et la taille de ses segments, son inscription dans le cadre. Depuis quelques années, son développement est coupé par les bords du support, qui ne contient plus que de monumentales compositions orthogonales devant être lues comme des détails agrandis de méandres. Aucune rétrospective d'ampleur n'a encore été consacrée à l'art de Knifer, qui a pourtant exposé à de nombreuses reprises, notamment en Allemagne et en France, où l'artiste s'est installé en 1994.

KNOEBEL Imi, peintre et sculpteur allemand (Düsseldorf 1940).

Après des études à la Werkkunstschule de Darmstadt, il s'inscrit à l'Académie de Düsseldorf, où il suit les cours de Joseph Beuys. Dès 1964, Knoebel conçoit des tableaux de lignes, peints en noir et blanc, qui révèlent un agencement de droites verticales et horizontales. Par la suite, il réalise des tableaux blancs en forme de chimère : tableaux de dragons (1969) ou des tableaux lumineux dits Projections (1970-1972). En 1975, il crée la série des Constellation d'images, composée de différents rectangles ou polygones irréguliers, où l'influence de Malevitch est plus qu'évidente.

Parallèlement à ses travaux picturaux, Knoebel a réalisé de nombreuses installations.

Dans Hartfasenaum (1968), il n'utilise que des plaques d'isorel de tailles différentes, découpées suivant des formes régulières proches de celles des minimalistes. Dans Genter Raum, qu'il présente en 1980 dans le cadre de l'exposition « Kunst in Europa 68 », à Gand, il crée, à partir de 46 éléments de bois, une accumulation de plaques posées sur le sol ou accrochées aux murs. L'ensemble s'articule entre ce qui est achevé (les panneaux accrochés) et ce qui est à réaliser. Même si chaque oeuvre, en fin de compte, peut exister isolément, dans toutes les installations de Knoebel, ce qui importe avant tout c'est la mise en scène proprement dite, le phénomène « d'interaction » sous l'effet des conditions spatiales auxquelles elles sont soumises. Imi Knoebel a participé à de nombreuses manifestations internationales, Documenta 5, 6, 7, 8 de Kassel, « Von hier aus », en 1984, à Düsseldorf. Une rétrospective de son oeuvre a circulé dans toute l'Europe en 1996-1997 (Munich, Amsterdam, Valencia, Düsseldorf, Grenoble). Il est bien représenté dans les musées allemands, hollandais et français (Mamatu, 1986, musée de Grenoble).

KNOLLER Martin, peintre autrichien

(Steinach-am-Brenner 1725 - Milan 1804).

Il se forme auprès de son père, Franz, peintre de village à Steinach, puis à Innsbruck chez Ignaz Pögl, enfin à Vienne chez Paul Troger. Il obtient le deuxième prix de l'Académie en 1753. Sa première fresque, au plafond de l'église
downloadModeText.vue.download 425 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

424

d'Anras (1744), le montre encore très proche du style baroque de son maître Paul Troger. Deux séjours à Rome, en 1755-1758, puis en 1760-1765, lui permirent de rencontrer Winkelmann et Mengs et de se convertir peu à peu au goût néoclassique. Il sera d'ailleurs l'élève de Mengs, avec Christoph Unterberger et Anton Maron, mais Knoller est généralement considéré comme le plus important des trois. Entre-temps, il était entré au service du comte Karl Joseph von Firmian, qui l'appela à Naples (1758), puis l'emmena à Milan (1759). Il fut alors chargé d'y décorer le palais Vigoni-Firmian. Ses plafonds ne comportent que quelques figures de grande taille, à l'allure aimable, telles celles que l'Aurore entraîne dans le mouvement de son char. Ses attaches milanaises ne l'empêchent pas d'exécuter régulièrement des travaux en

Autriche (palais Függer-Taxis à Innsbruck) ni d'exécuter à Munich, au plafond de l'église du Bürgersaal, une Assomption (1772-1774, détruit en 1944 ; modello au Louvre). Dans les fresques du cloître de l'église de Neresheim (1775), les figures, conçues chacune pour elle-même, et non plus comme élément pictural à l'intérieur d'un groupe, baignent dans une lumière froide favorisant la netteté du contour et la précision du modelé. L'influence antique, le goût des costumes historicisants, l'attention aux formes font disparaître de l'Apothéose d'Alberico tout caractère illusionniste et irréel (Milan, plafond du palais Belgiojoso, 1781-1783). Knoller pratiqua également la peinture de chevalet, où il se montra éclectique. Son Autoportrait (1801, musée d'Innsbruck), proche de Mengs par son austérité, est caractérisé par une recherche de l'intensité d'expression. En 1793, il fut nommé professeur à l'Académie Brera à Milan. Winckelmann disait de lui qu'il était « sans aucun doute le premier peintre de fresques d'Allemagne ».

KNÜPFER Nicolaus, peintre allemand

(environs de Leipzig v. 1603 - Utrecht 1655).

S'étant d'abord formé à Leipzig, puis à Magdebourg, il fréquente l'atelier d'Abraham Bloemaert à Utrecht en 1630 et est mentionné à la gilde de cette ville en 1637 comme « passant ». En 1640, il s'y marie et y demeure jusqu'à sa mort. Peintre de scènes mythologiques et bibliques et de quelques tableaux de genre, Knüpfersubit dans ses débuts l'influence d'Elsheimer et plus encore celle de Bramer, mais l'alacrité même de sa facture et son aisance à réunir un vif naturalisme et une peinture d'histoire sérieuse et allégorique, dans la meilleure veine des caravagesques maniéristes d'Utrecht, font de lui un artiste original et vivant, qui exercera la plus heureuse influence sur son principal élève, Jan Steen. Le style de Salomon adorant les idoles (v. 1635, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum) illustre bien cette époque charnière de la peinture hollandaise qui aboutira finalement à Rembrandt et à son cercle. Avec le Mariage de Tobie et Sara de 1654 et le Dégustateur de vin, le musée d'Utrecht offre un choix bien représentatif de ce peintre très doué, sorte de Claude Vignon néerlandais, dont les oeuvres sont également conservées à l'Ermitage, au Rijksmuseum, à Brunswick (He-

rzog Anton Ulrich-Museum), à Dresde (Gg), à Copenhague (S. M. f. K.), à Munich (Alte Pin.), à Oldenburg (Landesmuseum) et dans les musées de Bourges et de Narbonne.

KOBELL Wilhelm von, peintre allemand

(Mannheim 1766 - Munich 1853).

Fils de Ferdinand, il fut l'artiste le plus remarquable de la famille. Formé par son père, par Egidius Verhelst et par Franz Anton von Leidsdorf à l'Académie de Mannheim, il fut influencé principalement par les peintres hollandais du XVIIIe s. Cuyp, Wouwermann et Berchem, mais aussi par l'oeuvre de Johann Heinrich Roos. Les peintres de chevaux et de chasses anglais et la « sporting print » le marquèrent également (Paysage aux vaches, 1803, musée d'Innsbruck). En 1791, il se rend à Salzbourg ; en 1793, il est peintre de la Cour à Munich, où son style devient plus réaliste. À partir des dernières années du XVIIIe s., Kobell se spécialisa dans la représentation de paysages des environs de Munich traités avec un rare sens poétique montrant, le plus souvent, des figures au premier plan, restituées par un dessin précis, dans une lumière nette qui accuse la rigueur de la composition (Chasseurs près de Schorndorf, 1823, Essen, Folkwang Museum ; Chevaux dans l'Isar près de Munich, 1815, Schweinfurt, coll. Schäfer ; Vue du Tegernsee, 1838, Munich, Neue Pin.). En 1806, il peint pour le maréchal Berthier les hauts faits des campagnes de Napoléon en Bavière et en Autriche ; à partir de 1803, Louis, le prince héritier, lui commande aussi des tableaux de batailles que l'artiste prépare en se rendant sur les lieux des combats, ainsi qu'à Vienne et à Paris, en 1808 et 1810. Il fut nommé professeur de peinture de paysage à l'Académie de Munich en 1814. Dans les dernières années de sa vie, il peignit des « rencontres » silencieuses dont les personnages ressemblent à des statues, d'une composition architectonique rigoureuse. Son oeuvre gravé comprend 134 eaux-fortes et aquatintes d'après ses propres compositions et surtout d'après des tableaux néerlandais.

KØBKE Christen, peintre danois

(Copenhague 1810 - id. 1848).

Il fut sans doute le plus grand des peintres de l'« âge d'or danois », période faste de l'art danois où, au rebours des tendances préromantiques d'Abildgaard et sous l'influence classique d'Eckersberg, tout un groupe de peintres (notamment W. Bendz, C. Hansen, J. Roed, C. A. Jensen, J. Th. Lundbye) peignent des scènes d'intérieur, des portraits familiaux, des vues de la campagne danoise, et cela avec une justesse dans l'observation de la lumière, un raffinement de palette et une sûreté de mise en page qui font de leurs meilleures oeuvres, le

plus souvent de petites dimensions, des morceaux de peinture de la plus subtile qualité.

Købke se forma à l'Académie de Copenhague, dans l'atelier de C. A. Lorentzen, de 1822 à 1832, et fut l'élève d'Eckersberg à partir de 1828. Hormis un voyage en Italie (Rome, Naples, Capri, 1838-1840), il se fixa dans la banlieue de Copenhague. Dès sa première oeuvre importante (la Salle des moulages de

Charlottenborg, 1830, Copenhague, Hirschsprungske Samling), il a trouvé son style (science de l'éclairage, qui fait jouer les blancs et anime l'espace ; composition stricte, mais ne refusant pas l'insolite) et son ton d'intimisme tranquille (le Marchand de cigares, 1830, Louvre ; Vue prise d'un grenier dans les remparts de la citadelle de Copenhague, 1831, Copenhague, S. M. f. K.). Ses portraits d'amis (Frederic Sodring, 1832, id.), ses paysages des environs de Copenhague (le Port, 1834, Copenhague, N. C. G.) illustrent la même maîtrise que celle de ses débuts, la même sensibilité chaleureuse et discrète. Sa touche, fluide et précise, traduit, au-delà de la leçon d'Eckersberg, une vision très personnelle de la lumière et des valeurs colorées. Il peint sous plusieurs angles le Château de Frederiksborg (1835, Copenhague, Hirschsprungske Samling, et 1836, Copenhague, S. M. f. K.), dont les toits à clochetons, se détachant sur la campagne, lui fournissent les motifs de grands panneaux décoratifs (Copenhague, musée des Arts décoratifs ; projet à Copenhague, C. L. Davids Samling). Il peint ses proches, ses amis (Marstrand, 1836, Copenhague, S. M. f. K. ; H. E. Freund, Copenhague, Académie royale ; Adolphine, la soeur de l'artiste, 1832, Louvre). Vers 1838, il est attiré par le romantisme de G. D. Friedrich, qui le conduit à exalter parfois les mystères brumeux de l'aube et les effets d'arbres dépouillés à contre-jour (le Matin au bord du fleuve, 1838, Copenhague, N. C. G.) ou la poésie de l'attente (l'Embarcadere sur le lac de Sortedam, 1838, id.), tendance que son séjour en Italie en compagnie de Hilker devait atténuer (1838-1840, le Castel de l'Uovo à Naples, id.). À son retour à Copenhague en 1842, il est nommé membre de l'Académie et participe, en 1844-1845, au décor pompéien du musée Thorvaldsen ; il fournit également des peintures décoratives pour les propriétés de particuliers (les Puggaard, à Ordrup).

L'oeuvre peint de Købke, qui comprend un peu plus de 200 numéros, est pour une bonne part conservé à Copenhague. Chacun des musées de la ville (S. M. f. K., N. C. G., Hirschsprungske Samling) conserve un bel ensemble d'oeuvres de l'artiste. Il est également repré-

senté à Stockholm (Nm), à Winterthur, Fond. Oskar Remhart à Londres (Le Pont de la citadelle de Copenhague, 1837, N. G.), au Metropolitan Museum, dans les musées de Cleveland et de Toledo.

KOCH Josef Anton, peintre allemand

(Obergiblen, Tyrol, 1768 - Rome 1839).

Issu d'une famille de paysans pauvres, aidé par l'évêque d'Augsbourg, il entre en 1785 dans la célèbre Karlsschule, à Stuttgart, mais, peu satisfait de l'enseignement traditionnel qu'il y reçoit, il la quitte en 1791, enflammé par les idées de liberté que propage la Révolution, après avoir réalisé ses premiers essais de paysage. Après un séjour à Strasbourg, il passe en Suisse (1792-1794), où la grandeur des Alpes l'impressionne profondément mais où, pour des raisons politiques, il ne peut séjourner. Il s'établit finalement en Italie en 1794 et réside à Rome à partir de 1795, où il admire les oeuvres de Carstens. Il explore alors la peinture mythologique et

downloadModeText.vue.download 426 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

425

historique, produit une série de paysages héroïques (Hercule à la croisée des chemins, 1805, Essen, Museum Folkwang) et s'oppose au cercle des vedutistes. En 1812, il quitte Rome pour Vienne, où il fréquente Tieck, Brentano, les frères Schlegel et le groupe de Schnorr von Carolsfeld. Malgré les succès qu'il y recueille, il retourne en 1815 en Italie, sa seconde patrie. Il célébrera les sites montagneux des environs de Rome et plus particulièrement le village d'Olevano. Les peintres romantiques Fohr, Richter, Preller, Rottmann subiront profondément son influence. En 1839, le « vieux Koch », figure déjà légendaire, meurt à Rome. Koch a dessiné des illustrations remarquables, en particulier pour la Divine Comédie, et c'est aussi à Dante qu'il emprunte les thèmes des fresques qu'il exécute de 1827 à 1829 avec les nazaréens pour une pièce de la Villa Massimi à Rome. Dans la Cascade de Schmaldribach (1821-1822, Munich, Neue Pin.), il montre déjà son goût pour la constitution physique des terrains et l'action des éléments (Paysage héroïque à l'arc-en-ciel, 1815, Munich, id.). Sa vision de la nature est si pénétrante que les paysages qu'il imagine sont doués d'une ampleur toute naturelle et d'un caractère expressif, telle la scène biblique du Sacrifice de Noé (K13, Francfort, Städel. Inst.) ou celle, dramatiquement pittoresque, de Mac-

beth et les sorcières (1829, musée de Bâle). Il rénova profondément le paysage en Allemagne, dépassant la conception classique par une vision expressive que renforcent ses coloris lumineux, d'une dureté métallique. Il eut de nombreux élèves à Rome, parmi lesquels H. Hess et L. Richter. Il est représenté dans la plupart des musées allemands et autrichiens (70 dessins à Vienne, Bibliothek der Akademie et V. K.).

KOCH Pyke, peintre néerlandais

(Beeck 1901 - Amsterdam 1991).

Après des études de droit à Utrecht, de 1920 à 1927, il se tourne vers la peinture. Son admiration pour l'oeuvre de Charley Toorop ainsi que les exemples de Schrimpf et de C. Mense l'incitent dans la voie d'un surréalisme symboliste. Par ailleurs, de fréquents séjours en Italie, en particulier à Florence, autour de 1938-1940, au cours desquels il étudie les maîtres du quattrocento, ne seront pas sans marquer ses choix, notamment celui d'une disposition volontairement « scénographique » de ses compositions (Mercedes di Barcelona, 1930 ; le Ramoneur debout, II, 1944, La Haye, Gemeentemuseum). Son oeuvre, qui débute en 1929-1930, s'applique essentiellement au thème de la « Femme fatale », qui, mêlé à celui de la « Magna Mater », exerce sur lui un double phénomène d'attraction-répulsion : dans Bertha d'Anvers (1931, La Haye, Gemeentemuseum) et le Stand de tir, (1931, Rotterdam, B. V. B.), la sexualité féminine, d'un érotisme pervers et agressif perçu à la fois comme fascinant et démoniaque, joue un rôle prédominant. Ailleurs apparaissent également ces mêmes mannequins féminins morts (la Rhapsodie des bas quartiers, 1929, Amsterdam, Stedelijk Museum). Les oeuvres se situent dans des espaces le plus souvent vides et clos (Nocturne, 1930, Arnhem, Gemeentemuseum ; Souvenir d'un songe, 1966), ou

encore dans un monde nocturne, artificiel et mécanisé (la foire, le cirque) comme le montre la Grande Contorsionniste (1957, Amsterdam, Stedelijk Museum), dans lequel le sentiment de grotesque l'emporte. Comprise comme une entreprise délibérée de parodie des institutions sociales, morales et esthétiques, sa peinture est toujours d'une précision technique quasi photographique, certaines de ses oeuvres ayant d'ailleurs été réalisées d'après des photographies (Poésie de minuit, 1931) ou à partir de séquences de films (Portrait de Asta Nielsen, 1929). Lors de l'exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1972, Koch s'impose, avec Carel Willink, comme l'un des maîtres du réalisme magique. Une rétrospective de

son oeuvre a eu lieu en 1982-1983 à Paris (Inst. néerlandais), Arnhem (Gemeentemuseum) et Liège (musée d'Art moderne). Des oeuvres de l'artiste ont de nouveau été présentées (Paris, Inst. néerlandais) en 1995.

KOEBERGER → COEBERGER Wengel

KOEKKOEK Barend Cornelis,

peintre néerlandais

(Middelburg 1803 - Clèves 1862).

Fils aîné et élève du peintre de marines Johannes Hermanus, il se forma à l'Académie d'Amsterdam, voyagea en Belgique, en Rhénanie et en Allemagne centrale. En 1826, il s'installa à Hilversum et en 1832 devint membre de l'Académie d'Amsterdam. Fixé à Clèves en 1834, il fonda en 1841 une Académie de dessin, qu'il dirigea jusqu'à sa mort. Il fut distingué dans les Salons parisiens en 1840, en 1843 et en 1855. Paysagiste, il procède de l'école hollandaise du XVIIe s., ajoutant à sa leçon le sens romantique de la lumière et le détail anecdotique propre au XIXe siècle. Ses motifs de prédilection furent les vues de landes et des forêts, bordées de montagnes, en été ou en hiver (Paysage de montagne au soleil couchant, 1849, Rotterdam, B. V. B. ; Paysage d'été à la rivière, 1831, château de Neuwied am Rhein). En 1962, le catalogue de F. Gorissen répertoriait 432 tableaux, parmi lesquels de rares portraits (Autoportrait, v. 1857, musée de Clèves). Il est représenté notamment à Amsterdam (musée Fodor et Rijksmuseum), à Brème (Kunsthalle), à Cologne (W. R. M.), au musée de Leipzig. Il rédigea ses souvenirs en 1841 (Herinneringen en Mededeelingen van eenen Landschapschilder, Amsterdam). Son frère Marinus Adrianus subit son influence.

KOERBECKE Johann, peintre allemand

(Münster v. 1410 - id. 1491).

Il fut le plus éminent des peintres westphaliens du milieu du XVe siècle. Les documents attestant son existence proviennent pour la plupart de la ville de Münster et s'échelonnent de 1453 à 1491. Dans sa jeunesse, l'artiste travailla sans doute avec le Maître du retable de Schöppingen. On retrouve également dans son oeuvre mainte affinité avec les peintres de Westphalie de la première moitié du siècle, tel Conrad de Soest, qu'il ne connut cependant pas. Mais l'art de Koerbecke est aussi tributaire de la peinture flamande contemporaine et de Stephan

Lochner.

Le Retable de Langenhorst (Münster, Landesmuseum), qui date de 1440-1450, est caractéristique de ses débuts. Chacun des 2 volets s'orne de 4 Scènes de la Passion, compositions presque exclusivement à deux dimensions, d'une ordonnance maladroite et d'une perspective hésitante. L'artiste demeure fidèle au « style doux », et seuls quelques rares détails annoncent le réalisme des travaux futurs.

Le retable à volets de l'abbaye cistercienne de Marienfeld est l'oeuvre majeure de Koerbecke. Un document atteste qu'il fut achevé en 1457. Sa partie centrale formait une châsse, qu'il est impossible de reconstituer ; les volets étaient, selon la tradition, décorés, à l'intérieur et à l'extérieur, de 8 scènes. De ces 16 panneaux disséminés lors de la sécularisation du couvent, tous, sauf un, ont été retrouvés ; 5 d'entre eux sont au Landesmuseum de Münster, 2 autres à Berlin ; le musée Pouchkine de Moscou, le musée Calvet d'Avignon, le musée Czartoryski de Cracovie, l'Art Inst. de Chicago, le musée de Nuremberg, la N. G. de Washington, le Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid en possèdent chacun un ; le quinzième appartient à une coll. part. Le retable, fermé, présente le cycle de la Passion, de l'Arrestation du Christ à la Résurrection ; ouvert, il illustre l'histoire de la Vierge, de la Présentation au Temple à l'Assomption. Par le style et la composition, les Scènes de la Passion, qui durent être exécutées en premier, sont encore très proches de celles du Retable de Langenhorst, bien que plus développées. La représentation de la vie de la Vierge s'inspire d'éléments particuliers à Stephan Lochner (Présentation au Temple, musée de Darmstadt), à Maître Francke et aux dernières oeuvres de Conrad de Soest. En outre, des inflexions flamandes, qui s'accroîtront dans les oeuvres suivantes, apparaissent déjà.

Par ses personnages au relief accusé et son souci de rendre tangible la réalité, Koerbecke est le premier peintre de Westphalie qui ait aspiré à un réalisme nouveau, tout comme Witz ou Pseudo-Multscher dans la région du lac de Constance. Il est tout imprégné encore de l'esprit médiéval et enclin à négliger des détails qui lui paraissent sans importance par rapport à l'ensemble. C'est précisément ce langage expressif, à la fois réaliste et respectueux de la vérité intérieure, qui le distingue des autres peintres westphaliens.

De ses dernières oeuvres nous ne possédons que quelques rares témoignages, 3 panneaux représentant le Baptême du Christ

(Münster, Landesmuseum), le Christ et saint Jean (coll. part.) et la Décapitation de saint Jean (La Haye, Museum Meermanno-Westreenianum) semblent avoir appartenu à un retable de saint Jean datant probablement des environs de 1470. L'influence de la peinture contemporaine de Cologne, du Maître de la Vie de la Vierge notamment, y est nettement sensible. De même que ceux du retable de Marienfeld, ces panneaux sont caractérisés par d'éclatantes

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

426

couleurs, un réalisme particulièrement subtil dans les détails et l'atmosphère du paysage.

KOKOSCHKA Oskar, peintre autrichien

(Pöchlarn 1886 - Montreux 1980).

Étudiant à l'école des Arts décoratifs de Vienne (1905-1909), il n'apprécie guère son enseignement et compose deux drames en vers pendant cette période, le Sphinx et l'Épouvantail et Assassin, espérance des femmes, dont l'affiche (Pietà, 1908, Vienne, K. M.) est une des œuvres maîtresses de l'expressionnisme à ses débuts. D'abord marqué par Romako, par Klimt (premiers dessins de nus) et surtout par l'art extrême-oriental, il montre vite son originalité dans les dessins qu'il exécute pour ses drames et dans les tableaux exposés au Kunstschau de Vienne (1908 et 1909). Il collabore aux travaux des Ateliers viennois (les Enfants qui rêvent, 8 lithos en coul., 1908), fondés par Hoffmann en 1903. L'architecte Loos l'introduit en 1908 dans les milieux artistiques et littéraires, dont les personnalités servent de modèles à la célèbre suite de portraits dits « psychologiques », réalisée entre 1909 et 1914 et l'une des créations les plus originales de l'expressionnisme viennois. Les portraits montrent des êtres livrés au doute intérieur, aux grimaces qui dévoilent et stigmatisent leur fragilité. Jusque v. 1910, Kokoschka concède encore un rôle important au graphisme dans ses tableaux (Adolf Loos, 1909, musée de Berlin ; Auguste Forel, 1910, musée de Mannheim). Le portrait d'Herwarth Walden (Stuttgart, Staatsgal), que Loos lui a présenté et qui l'appelle à collaborer à Der Sturm en 1910 (il y publie de nombreux portraits dessinés), est un des chefs-d'œuvre de cette période, dans lequel la précision aiguë du dessin relève la séduction de la couleur. En 1909, accompagnant Loos dans un voyage en Suisse, il est frappé par les sites alpestres

et peint quelques paysages, premier contact avec un genre auquel il devait se consacrer plus tard (la Dent du Midi). À Berlin, à partir de 1910, Kokoschka acquiert rapidement la notoriété, et sa vie intime se reflète davantage dans son oeuvre (Autoportrait avec Alma Mahler, 1912) ; un séjour en Italie (1913), qui lui révèle la peinture vénitienne et Tintoret en particulier, confirme le sens de son évolution vers la conquête d'un métier plus dynamique et pictural : la Fiancée du vent, 1914, musée de Bâle, est un hommage au baroque retrouvé. Engagé volontaire, Kokoschka, grièvement blessé en septembre 1915, est soigné à Dresde, où il réside de 1917 à 1924 (il est nommé professeur à l'Académie en 1919). Il recommence à travailler pour le théâtre et pour l'opéra (Job et le Buisson ardent, 1919, théâtre Max Reinhardt), et pour Hindemith en musique : Assassin, espérance des femmes (1920, représenté en 1921 au Frankfurter-Schauspielhaus). Ces années correspondent à un changement de vision comme de technique ; les tableaux de 1917 et de 1918 se distinguent par leur matière dense, que morcelle le rythme fiévreux de l'exécution, et par leur pathétique expressif (Autoportrait, 1917) ; une facture plus unifiée et de grandes plages de couleurs vibrantes caractérisent les oeuvres postérieures (l'Esclave, 1924). Les

portraits aquarelles, dessinés ou lithographies, sont nombreux au début des années vingt, et le registre de l'interprétation est fort vaste, d'une définition serrée à une invention beaucoup plus libre (Gitta Wallerstein, aquarelle, v. 1921). Mais Dresde voit surtout le premier développement cohérent de Kokoschka paysagiste (le Pont Auguste au steamer, 1923, Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum), avec pour corollaire l'abandon relatif de l'expressionnisme qui se manifeste encore dans les autoportraits et de virulentes études d'animaux (le Mandril, 1926, Rotterdam, B. V. B.). Le paysage est désormais le thème de prédilection, renouvelé au cours de fréquents déplacements (Marché à Tunis, 1928-1929 ; le Pont Charles à Prague, 1934, musée de Prague) et traité dans une mise en page ample et détendue, une couleur de plus en plus claire et au moyen d'une touche allègre qui poursuit les découvertes des impressionnistes sans pour autant se plier à leur écriture. La sienne frappe par son rythme brusque et souvent désordonné, par sa spontanéité excessive. Entre 1924 et 1931, Kokoschka vit beaucoup à Paris, où il expose chez Georges Petit en 1931. Il habite ensuite Vienne (1931-1934) et Prague (1934-1938). En 1937, considéré comme un artiste dégénéré, le gouvernement nazi confisque 417 de ses oeuvres. Il se réfugie en Angleterre (1939), devient sujet britannique

(1947) et se retire en 1953 à Villeneuve, sur le lac de Genève. Son évolution – où prennent place, à côté des paysages, de vastes compositions sur des thèmes classiques (la Bataille des Thermopyles, 1954, Hambourg, faculté de Philosophie) – retrouve la verve décorative et lyrique du baroque autrichien (la Tamise vue de Vickers Building, 1961).

L'activité du décorateur et du lithographe concurrence celle du peintre : décors et costumes pour la Flûte enchantée de Mozart (1953) et pour le Bal masqué de Verdi (1953) ; suites lithographiques : le Roi Lear, 1963 ; l'Odyssée, 1963-1965 ; Saül et David, 1966-1968 ; les Troyennes, 1971-1972. Une mosaïque monumentale pour Saint-Nicolas de Hambourg a été inaugurée en 1973 (Ecce homines). Kokoschka a publié en 1971 à Munich une autobiographie, Mein leben ; cette même année, le Belvédère de Vienne lui a consacré une ample rétrospective, puis la Haus der Kunst à Munich a exposé ses portraits (1907-1970). L'artiste est représenté dans la plupart des grands musées européens et américains. Ses œuvres sur papier (1897-1917) ont été présentées (New York, Guggenheim Museum) en 1994 et une exposition « Kokoschka et Dresde » a eu lieu (Dresde, Vienne) en 1996-1997.

KOLÁŘ Jiri, poète tchèque

et auteur de collages

(Protivin 1914 - Prague 2002).

Après avoir passé par le surréalisme, cet autodidacte a trouvé sa source d'inspiration dans les manifestations de la civilisation urbaine. Dans les années quarante, il fit partie du groupe Quarante-Deux et développa la poétique du « folklore urbain » (recueils le Limbe et autres poèmes, les Journées dans l'année). Kolář a progressivement abandonné la poésie verbale

pour s'acheminer vers une « poésie évidente », fondée essentiellement sur le collage, qui offre cette possibilité de « méditation pure » qu'avant lui Kurt Schwitters avait pour la première fois exploitée. Dans les années soixante, il imagine une vingtaine de types de collages à 2 ou à 3 dimensions, les plus originaux étant sans conteste le « khiasmage » et le « déploiement ». Le « khiasmage » est composé d'un grand nombre de fragments de pages de vieux livres, de textes en caractères latins, arabes ou hébraïques, de signes chinois, de xylogravures, de partitions, d'horaires de train, de pages du Petit Larousse illustré, souvent agencés en formes géométriques de caractère emblématique (Cercle,

1966, musée de Prague). Le « déployage », qui représente le pôle maniériste de Kolář, est réalisé à partir de reproductions d'oeuvres d'art, de clichés, découpés en bandes ou en carrés et restitués dans un ordre nouveau. Fondé sur les principes de la variation et de la permutation, le déployage crée des anamorphoses qui ne délient pas seulement des portraits de Bronzino ou d'Ingres mais des lieux, tels que l'Arc de triomphe ou l'île Saint-Louis. Par leur caractère constructif, les papiers collés se situent souvent aux confins de l'abstraction géométrique, mais ils conservent leur pouvoir poétique. Kolář est représenté notamment à Paris (M. N. A. M.) et à Vienne (musée du XXe Siècle). Une exposition lui a été consacrée (Madrid, Centro de Arte Reina Sofia) en 1996.

KONINCK Philips, peintre néerlandais

(Amsterdam 1619 - id. 1688).

Issu d'une famille d'artistes, élève de son frère Jacob à Rotterdam av. 1640, Philips subit d'abord la forte influence de Rembrandt, sans qu'il soit pour autant prouvé qu'il fut son élève, comme l'a prétendu Houbraken. Plus significatif apparaît son mariage en 1641 avec la Rotterdammoise Cornelia Furnerius, nièce d'Abraham Furnerius, talentueux dessinateur de paysages qui fut élève de Rembrandt et dont la manière présente tant d'analogies avec celle de Koninck. Le peintre s'établit à Amsterdam dès 1641 et fut souvent en relation avec Rembrandt. Comme beaucoup d'autres artistes contemporains, il semble avoir eu un deuxième métier, exploitant un service de navigation entre Amsterdam et Rotterdam. Il laissa une importante collection de dessins qu'il annotait de ses initiales – P. Ko – au verso, avec quelques vers de son cru.

Ses plus anciennes oeuvres conservées sont des scènes de genre et des histoires religieuses ou mythologiques qui attestent des influences très diverses et insuffisamment maîtrisées, allant de Rembrandt (pour les dessins), à Maes, à Steen (Fête de Bacchus, 1654, La Haye, musée Bredius), à Bloot, à Brouwer et aux réalistes rustiques de Rotterdam, comme Sorgh (Cou-seuse, 1671, Ermitage). Son activité de portraitiste (Autoportrait, 1667, Offices ; Portrait de Vondel, 1674, Rijksmuseum), quoique notable, se révèle assez conventionnelle dans son rem-branisme imprégné de Bol ou dans une vision mondaine proche de l'art d'un Jan de Boen. Le dessinateur, abondant, pastiche même avec une rudesse et un laisser-aller désagréables, sinon vulgaires, la souveraine maestria de
downloadModeText.vue.download 428 sur 964

Rembrandt, sauf dans le domaine du paysage, où son écriture énergique trouve des accents heureux et une incontestable largeur de vision.

La vraie grandeur de Koninck réside dans ses paysages (près de la moitié de tout l'oeuvre peint connu de l'artiste) et dans la place originale qu'il occupe au sein de la peinture néerlandaise du XVIIe s., au point de jouir à l'époque moderne d'une célébrité toujours plus grande. Ses plus anciens paysages connus datent seulement de 1647 (Londres, V. A. M.) et de 1649 (Metropolitan Museum), mais ils attestent déjà une formule originale, celle d'un paysage panoramique aux vastes horizons rythmés par des alternances de plans sombres (masses vertes des arbres) et de plans clairs (étendues d'eau ou zones illuminées par le soleil), et dont toute la poésie si prenante consiste en un approfondissement et une intensification de l'espace. Peu de paysages hollandais donnent une telle impression d'immensité, irréaliste à force de rigueur réaliste : non que les vues soient celles de sites déterminés (ce n'est que d'une manière vague et générale que les paysages de Gueldre ont pu inspirer Koninck, qui réutilise arbitrairement les mêmes motifs d'un tableau à l'autre), mais l'artiste semble s'effacer devant son spectacle, à la différence d'un Hercules Seghers, virtuose et fantastique, d'un Rembrandt, visionnaire, ou d'un Jacob Van Ruisdael, lyrique et harmonieux. Le recours délibéré aux horizontales infinies et comme prolongées au-delà des bords du cadre qui les coupe, mais ne les arrête pas, apparaît ainsi propre à Koninck. Même franchise réaliste dans son coloris vert, bleu, blanc et gris, animé parfois de quelques notes rouges qui tranchent sur les splendides monochromies dorées et brunes de Rembrandt et de Seghers. L'art de Koninck réside dans une conciliation suprême des tendances au paysage idéal (qui, à la même époque, se rencontrent dans toute l'Europe, notamment chez les Italiens et les Français Claude Lorrain, Dughet, Poussin) et des exigences d'une vision réaliste.

La conception du paysage chez Koninck apparaît donc comme l'aboutissement du courant néerlandais depuis Esaias Van de Velde et Van Goyen, qui préconisait l'abaissement de la ligne d'horizon et réservait au ciel une place grandissante, tout en représentant parfaitement le grand tournant des années 1650 vers un art plus baroque et plus lyrique, et qui

s'exprime ici dans une véritable fascination de l'espace, élargi et approfondi jusqu'au-delà des limites matérielles du tableau. Cette synthèse sera sans lendemain – on en trouverait quelques échos chez Ruisdael lui-même, qui semble bien avoir subi ici l'influence de Koninck, de Van der Hagen et de Vermeer de Haarlem – dans la mesure où triomphe, dans la seconde moitié du siècle, l'art d'évasion des paysagistes italianisants.

Parmi les plus beaux paysages de Koninck, qui affectionnait les grands formats (en général 1,30 x 1,40 m sur 1,60 x 1,70 m), signalons ceux des musées de Copenhague (1654, S. M. f. K.), du Rijksmuseum (surtout celui daté de 1655 et autref. dans la coll. du comte de Derby), d'Oxford (Ashmolean Museum), de

Rotterdam (1664, B. V. B.), de Londres (N. G., 3 exemples). Dans quelques paysages tardifs (Locking House, coll. Loyd ; 1676, Rijksmuseum), le peintre devient moins rigoureux et fait contraster ses horizontales avec de grosses masses d'arbres à l'avant-plan, d'un effet manifestement moins heureux, comme s'il paraissait céder, par compromis, à la mode du paysage arcadique des italianisants.

KOSICE Gyula, artiste argentin

(frontière hungaro-tchécoslovaque 1924).

Sa famille émigré en 1928 en Argentine. Il étudie le dessin et la sculpture aux Académies libres de Buenos Aires entre 1939 et 1940. Il participe aux premières entreprises de Carmelo Arden Quin, avec la création de la revue Arturo (1944), du groupe Art concret-Invention (1945) et du groupe Madí (1946). Dès 1945, il compose des sculptures en bois ou métal, avec des éléments amovibles que le spectateur est appelé à transformer lui-même. L'année suivante, il emploie le tube de néon pour des reliefs lumineux, puis le Plexiglas qui dématérialise la frontière entre l'espace et l'oeuvre et met en valeur les jeux de lumière.

À Paris, il expose à plusieurs reprises au Salon des Réalités nouvelles. À partir de 1957, ses oeuvres se singularisent nettement par l'intégration de l'élément aquatique, qu'il utilise en mouvement dans des structures de Plexiglas. Ses objets peuvent atteindre des dimensions monumentales lorsqu'ils sont destinés à s'intégrer à une architecture. Il a également cherché à matérialiser ses découvertes dans son projet utopique de la Cité hydrospatiale (1946-1975). Il est représenté dans de nombreuses collections publiques latino-américaines (Buenos

Aires, Montevideo, Caracas...), en France (Paris, M. N. A. M.), aux États-Unis (Houston, New York), en Israël et à Stockholm. Kosice est également l'auteur d'une oeuvre poétique (Buenos Aires, 1984).

KOSSOFF Leon, peintre britannique

(Londres 1926).

Depuis l'âge de douze ans, Kossoff peint Londres avec obsession ; ses premières oeuvres décrivent les empreintes de la guerre sur cette dernière. Il étudie dans la journée à la Saint Martin's School of Art (1949-1953) et suit les cours de Bomberg à la Borough Polytechnic le soir (1950-1952). De 1953 à 1956, il est élève du Royal College of Art et enseigne à la Chelsea School of Art. (Londres). Il organise sa première exposition personnelle en 1957. En 1962, il rejoint le London Group formé par Francis Bacon, Lucian Freud, Frank Auerbach ainsi que Michael Andrews.

Dans les oeuvres de Kossoff, les couleurs et le dessin sont confondus. Il travaille sur plusieurs séries en même temps et son répertoire de motifs est limité. Il choisit des personnes proches de lui ou des personnes anonymes dans un espace public, qu'il peint isolées ou intégrées à un de ses sites favoris, souvent des lieux tristes de la ville : Willesden (School Building, Spring 1981, 1981, Londres, Saatchi Coll. ; School Building, Willesden, May 1983, 1983, id.), la station de métro de Kilburn (Outside

Kilburn Underground Station, Summer 1976, 1976, Leicestershire Museum and Art Gal., Leicestershire), etc.

Dans ses peintures, les personnages sont toujours solitaires, sans aucune relation. En 1996, une exposition lui a été consacrée à Londres (Royal Academy).

KOSUTH Joseph, artiste américain

(Toledo, Ohio, 1945).

Généralement considéré comme l'un des artistes les plus éminents de l'art conceptuel, Kosuth par ses nombreux écrits théoriques comme par son oeuvre s'inscrit au coeur de ce courant. Durant dix ans, il suit successivement les cours de la Toledo School of Design (1945-1962), du Cleveland Art Inst. (1963-1964) puis de la School of Visual Arts de New York. Ses premières oeuvres mettant en jeu des textes apparaissent en 1965 sous forme de mots écrits sur des vitres (Any five foot sheet of glass

to lean against any wall), d'énoncés en néon (Five words in blue neon) ou d'agrandissements de définitions du dictionnaire mis en parallèle avec l'objet ou la situation décrite (ombre, temps), ou les variations d'éléments (eau, glace, hydrogène) en faisant ressortir les rapports de représentation entre le langage et l'objet matériel ainsi qu'entre l'image et l'objet. À travers ce travail sur les relations, pris dans une recherche sur l'« art comme idée comme idée », Kosuth développe ses « investigations », comme en 1968 la présentation dans les journaux sous forme d'encarts publicitaires du « Synopsis des catégories » du Roget's Thésaurus (deuxième investigation), jusqu'à des relations temporelles marquées dans l'espace par des horloges murales (huitième investigation, 1971). Parallèlement, tout en effectuant de nombreux voyages, Kosuth étudie la philosophie et l'anthropologie, à la New School for social research de New York. Au début des années quatre-vingt, il s'intéresse à nouveau à l'image liée à la tradition et à l'expérience, s'interrogeant sur le mode de transmission du contenu d'une oeuvre, ainsi dans la série Cathexis, confrontant des détails de tableau classique et un texte, reliés par des X colorés. Cette relation au contenu textuel se développe, en 1985, à partir de textes de Freud, dans des environnements de textes rayés (Zero & Non, 1985, Lyon, Musée Samt-Pierre Art Contemporain) ou des mises en parallèle de textes, schémas et photographies (Légitimation # 3, 1987, Nîmes, M. A. C.). D'importantes expositions ont été consacrées à Kosuth en 1974 à Lucerne et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, et en 1989 à Anvers, M. A. C.

KOUNELLIS Jannis, peintre italien

(Le Pirée, Grèce, 1936).

Après avoir passé ses vingt premières années en Grèce, où il commence à suivre un enseignement artistique, Kounellis s'installe à Rome en 1956 et suit les cours de l'Académie des beaux-arts. Marqué par l'oeuvre d'Alberto Burri et de Lucio Fontana, puis par celle d'Yves Klein et de Piero Manzoni, il peint à partir de 1958 de grands tableaux composés d'agencements de lettres, de chiffres et de signes (flèches ou symboles mathématiques), reports sur toile de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

428

signes appartenant à l'espace social de la vie quotidienne, présentés lors de sa première ex-

position personnelle à Rome (gal. La Tartuga, 1960). Après 1963, Kounellis peint des mots simples, jours de la semaine associés à des couleurs (Lunedì, martedì, mercoledì, 1963) ou des signes musicaux liés à des titres de partitions. Après une interruption de 1965 à 1967, où l'artiste prend conscience du caractère fragmenté de la société et de l'inadéquation de la peinture, mode d'expression d'une unité historique et de la mesure, à exprimer cet éclatement social, Kounellis développe des propositions plastiques radicalement nouvelles. Il combine dans de nombreuses oeuvres des formes inorganiques quant à la structure avec des matériaux organiques quant à la sensibilité, comme la laine brute, le minerai de charbon ou des animaux vivants : ainsi, en 1967, un perroquet devant une plaque de métal rectangulaire. Ces oeuvres sont présentes dans les expositions de l'« Arte Povera » (1969, Bologne) ou de l'« anti-form » (Quand les attitudes deviennent formes, Berne, Londres, 1969). Ce besoin d'implication de l'art dans la vie réelle amène Kounellis à présenter douze chevaux vivants dans une galerie (gal. L'Attico, Rome, 1969), marquant une mutation physique des sens habituels de la perception dans un espace artistique. L'usage du feu, répondant à l'utilisation d'un matériau de perturbation, sans stabilité, commencé avec Margherita (1969), se poursuit avec la présentation de bonbonnes de gaz projetant des flammes au niveau des yeux (gal. Iolas, Paris, 1969), ou au sol dans la même direction (1971), ou fixé à des cadres de sommiers métalliques ; liée au feu, l'utilisation de la fumée apparaît dans de nombreuses oeuvres, trace mélancolique de la fugacité du temps et de l'histoire, souvent conjuguée à l'usage du fragment, de l'image cassé, particulièrement des moulages brisés de sculptures classiques, dans une sorte d'« iconographie de l'iconoclasme », signe de la cohésion brisée de l'histoire, créant des mises en scène de fragments posés sur des stèles superposées et alignées dans l'espace (Sans titre, 1981, Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain). À partir de 1969, année où Kounellis réalise sa première porte murée à San Benedetto del Tronto, composée de blocs de pierre superposés selon un appareillage grossier, l'artiste réalise fréquemment des structures de blocage de la vision, d'enfermement de l'espace, jouant sur des matériaux divers, fragments de statues, planches (exposition « Zeitgeist », 1982, Berlin), planches posées en diagonale (Bordeaux, M. A. C., 1985). Au milieu des années soixante-dix, Kounellis commence à favoriser les relations de cohérence entre les différents éléments de son vocabulaire formel, permettant une évocation poétique du présent à partir d'archétypes artistiques et mythiques :

ainsi, en 1977, dans une installation à Lucerne où une série de bonbonnes de gaz et de feu est interrompue par un tableau de Soutine et un homme recouvert de pigments jaunes. À partir de 1980, l'artiste exécute des oeuvres dans lesquelles des étagères présentent des matériaux de récupération qu'il utilise pour murer ses portes et fenêtres. Cet intérêt pour la surface

murale s'accroît à partir de 1983 avec la réalisation de grands panneaux d'acier synthétisant plusieurs éléments de son vocabulaire : panneau avec poutres, sommier et bec de gaz, étagères d'acier avec objets dans des couvertures, fragments de bois, traces de fumée (1984), séries de panneaux d'acier avec feu et sacs de toile espacés (Sans titre, 1985, Bordeaux, M. A. C. ; Sans titre, 1985, musée de Grenoble). L'oeuvre de Kounellis a fait l'objet de plusieurs rétrospectives dont la plus récente a été présentée à Madrid (Centro de Arte Reina Sofia) en 1996-1997. Son oeuvre est représentée dans de nombreux musées en France et à l'étranger.

KOWALSKI Piotr, artiste français

d'origine polonaise

(Lvov, Pologne, aujourd'hui Russie, 1927).

Après des études de science et d'architecture, Kowalski aborde, à partir de 1958, en France, un ensemble de réalisations se situant au carrefour de la science, de la technologie et de l'art. Installations mobiles, sonores et lumineuses, les oeuvres de Kowalski sont l'objet de commandes et de projets pour des lieux urbains spécifiques (tour lumineuse pour le théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine 1972-1973 ; sculpture flottante EDF, Orléans-la-Source 1967-1973). Étudiant les rapports énergie/matière, son/mouvement, perception/environnement, l'artiste a recours à des moyens technologiques de pointe tels que l'informatique, l'image numérique pour créer dans l'espace des dispositifs monumentaux ou des objets interactifs manipulés par le public. Le Centre Georges-Pompidou de Paris lui consacre une exposition personnelle en 1981 dans laquelle est présentée l'une de ses réalisations les plus élaborées, « Time Machine I et II ». Conçue comme un ordinateur, cette pièce permet la mesure du temps par le son et par l'image, et la réversibilité de ces ordres de mesure. Doté de nouveaux outils, l'art selon Kowalski quitte le champ de la représentation des images pour une expérience du temps et de l'espace réel. Il s'inscrit dans une réflexion sur une redéfinition de l'espace-temps continu développée dans les domaines de la recherche scientifique, mathématique et philosophique.

KRAMSKOÏ Ivan Nikolaïevitch,
peintre russe

(Novaïa Sotnia, gouv. de Voronej, 1837 - Saint-Pétersbourg 1887).

Principal théoricien des Peredvijniki, il s'est attaché à rendre un aspect psychologique dans ses peintures réalistes religieuses (le Christ dans le désert, 1872, Moscou, Gal. Tretiakov) ainsi que dans ses scènes de genre (Chagrin inconsolable, 1884, id.) et dans ses remarquables portraits (Tolstoï, 1862, id. ; Soloviov, 1873, id.).

KREMSERSCHMIDT → SCHMIDT Martin

KROHG Christian, peintre norvégien

(Oslo 1852 - id. 1925).

Il se forma d'abord en Allemagne avec Hans Gude et Karl Gussov à Karlsruhe puis à Berlin et devint un adepte convaincu du naturalisme. Un séjour à Paris (1881-1882) attira son attention sur les impressionnistes et plus

particulièrement sur Manet et Caillebotte (Karl Nerdotröm à Grez, 1882, Oslo, N. G.). Au cours de vacances d'été dans le petit port de pêche danois de Skagen, dans les années 1879-1884, Krohg interpréta la vie quotidienne des pêcheurs, sur mer ou dans leurs foyers. Alliant à un puissant réalisme une grande richesse de coloris, il peignit alors quelques-unes de ses meilleures toiles : Femmes coupant le pain (1879, Bergen, Billedgalleri), À bâbord, un peu (1879) et On natte les cheveux (1888, Oslo, N. G.), Mère endormie (1883, Bergen, Billedgalleri, Rasmus Meyers Samlinger). Parallèlement à ses peintures de mer et à une suite d'excellents portraits, il se consacra, dans les années 1880, à des interprétations de la vie citadine moderne, souvent à tendance sociale. La prostitution constitue le thème de son roman Albertine (1886), ainsi que celui de son oeuvre manifeste : Albertine dans la salle d'attente du médecin de la police (1886-1887, Oslo, N. G.). À cette époque, Krohg était la figure centrale d'un cercle d'artistes et d'écrivains norvégiens radicaux appelés « les bohèmes de Christiania ». À partir de 1890, il se consacra davantage au journalisme et se fit connaître par ses remarquables interviews.

En 1901, il s'établit à Paris avec sa femme, la portraitiste Oda Krohg, et il y professa, de 1902 à 1909, à l'Académie Colarossi, où son fils Per reçut une formation artistique. Il se rend fréquemment à la Closerie des Lilas, où il retrouve

peintres et poètes. De 1909 à 1925, il fut professeur et directeur de l'Académie des beaux-arts d'Oslo, qui venait d'être fondée. Un choix important, richement illustré, de ses oeuvres littéraires fut édité (1920-1921), sous le titre de la Lutte pour la vie (nouvelle éd. en 1952).

KRØYER Peder Severin, peintre danois

(Stavanger, Norvège, 1851 - Skagen 1909).

Formé à l'Académie de Copenhague (1864-1870), puis chez Bonnat à Paris (1877-1879), il s'installa à Skagen en 1882. Il a laissé des scènes de la vie collective des artistes à Skagen, traitées avec objectivité et selon une technique inspirée de l'impressionnisme, qu'il a connu lors de son séjour en France : le Déjeuner des artistes scandinaves à Skagen (1883, musée de Skagen). La Hirschsprungske Samling de Copenhague conserve nombre de ses tableaux.

KRUGER Barbara, artiste américaine

(Newark, New Jersey, 1945).

L'oeuvre de Barbara Kruger est une remise en question, par le jeu de la relation texte-photo, du statut de l'image et de ses modes de signification. Après avoir travaillé comme maquettiste pendant une dizaine d'années pour les Conde Nast Publications, elle mêle en 1978 le texte et l'image dans un livre, Picture/Reading, juxtaposant des vues d'appartements de la classe moyenne à une description de la vie des habitants. Tout au long des années quatre-vingt, Barbara Kruger utilise des photographies de grand format provenant d'illustrations, de publicités découpées, juxtaposées et recadrées, fréquemment des objets, des animaux, des visages ou des mains en gros plan (Achetez-moi, je changerai votre vie, 1984),
downloadModeText.vue.download 430 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

429

souvent encadrés de rouge. Introduits dans des bandeaux dans le champ de l'image, des textes, dans un jeu d'opposition visuelle et de contraste de sens, s'adressent au spectateur. Cette relecture critique vient perturber le fonctionnement traditionnel de l'image-publication et remettre en cause les valeurs économiques, les rapports sociaux et les relations hommes-femmes traditionnellement établis (et utilisés comme support « constant » par l'image publicitaire) [Sans titre, La surveillance est votre

raison d'être, 1984]. La relation texte-photo ainsi créée prend un sens critique évident et, parallèlement, pousse le spectateur à rechercher une valeur narrative nouvelle, ouverte, à l'oeuvre. L'artiste a présenté son oeuvre en 1984 au Nouveau Musée de Villeurbanne et en 1989 au château de Rivoli.

KUBIN Alfred, peintre, dessinateur

et graveur autrichien

(Leitmeritz, Bohême, 1877 - Zwickledt, Haute-

Autriche, 1959).

Après une jeunesse difficile (tentative de suicide en 1896) à Salzbourg, il part pour Munich et se forme à l'Académie (1898). Il s'installe en 1906 dans un manoir à Zwickledt, où il demeurera jusqu'à sa mort, ne le quittant que pour accomplir quelques voyages, qui le conduisent notamment à Prague, à Paris (1905 et 1914) et dans les Balkans. À Munich, il découvre les oeuvres de Klinger, Goya, Munch, Ensor et Redon, qui l'enthousiasment, ainsi que les trésors du cabinet des Estampes de Munich et les tableaux de Bruegel l'Ancien, qu'il admire lors d'un séjour à Vienne en 1904, et, en 1913, il participe au Salon d'automne organisé par Der Sturm.

Le style très personnel de Kubin se situe au confluent du Symbolisme, de l'expressionnisme et du surréalisme. Il fait surgir dans ses dessins un univers peuplé de visions crépusculaires ou nocturnes hallucinatoires : la Guerre (1903, Vienne, H. M. der Stadt ; La nuit tombe, le jour s'enfuit (v. 1907-1910), mais le grotesque, l'humour, la raillerie, le sarcasme trouvent aussi place dans son art, souvent satirique et moralisateur. Les animaux sont représentés sous les traits d'êtres fabuleux, inquiétants ou espiègles (Sumpfpflanzen, 1903-1906, Vienne, Oberösterreichisches Landesmuseum).

Ses premières oeuvres, encore sous l'influence du Symbolisme, sont des lavis légèrement repris d'aquarelle dont les teintes savamment dégradées dégagent une froideur sinistre. Les 20 compositions abstraites qu'il exécute en 1906 ne connaîtront pas de prolongement. À partir de 1907, Kubin n'a plus fait appel qu'à des moyens graphiques pour représenter son univers de crépuscules, d'étrangeté mais aussi de merveilleux. Plus tard, il aura recours de nouveau à l'aquarelle pour rehausser certaines parties de ses dessins. Auteur d'un roman fantastique, Die andere Seite (« l'Autre Côté »), paru en 1908, il illustre également de nom-

breux ouvrages, notamment ceux de Poe (le Scarabée d'or, 1910 ; le Coeur qui bat, 1923), de Hoffmann, de Flaubert, de Balzac, de Strindberg, de Dostoïevski, de Kleist, de Wedekind et de Tourgueniev. Les ondulations reptiliennes

(qui apparaissent pour la première fois en 1907), les grilles et les réseaux qui se resserrent autour des objets sont spécifiques du style de Kubin. Son mépris pour la forme, son écriture désordonnée font qu'il demeure avant tout un dessinateur.

KUBIŠTA Bohumil, peintre

et graveur tchèque

(Vlškovice, près de Hradec Králové, 1884 - Prague 1918).

Il suit les cours de l'École des arts et métiers et de l'École des beaux-arts de Prague (1903-1904) et fait également de brefs séjours d'études à Florence (1906) et à Berlin (1909-1910). Ses premières oeuvres, surtout influencées par Van Gogh, se caractérisent par l'emploi d'une couleur intense et une écriture dramatique (Notre basse-cour, 1907, musée de Prague) ; mais, épris de mathématique et de sciences exactes, Kubišta repense le problème de la composition et tend à une organisation méthodique du tableau. Il assimile la leçon de Cézanne, interroge aussi les maîtres anciens (Greco, Poussin), étudie les modernes (Derain), puis est séduit par la couleur des fauves. Toutes ces influences sont amalgamées avec brio dans les tableaux des années 1909-1911 : Nature morte à la lampe (1909, musée de Brno), le Café (1910, musée de Hradec Králové), la Baignade des hommes (1911, musée de Prague). En 1910, Kubišta parvient au seuil du cubisme, comme la plupart de ses anciens compagnons du groupe des Huit. Mais ses tableaux restent marqués par la volonté de synthèse de la période précédente, qui apparaît dans son motif de la Vieille Prague (1911, musée de Prague), de même que dans ses figures à pans coupés (la Femme épileptique, 1911, musée de Brno), matérialisation des conflits de l'univers intérieur de l'homme. L'artiste développe les moyens d'expression du cubisme, en y introduisant aussi l'élément dynamique du futurisme (la Cascade dans les Alpes, 1912, Prague, coll. Jan Zrzavý ; l'Artillerie côtière en action, 1915, musée de Prague). Kubišta a cherché à mettre ce style nouveau au service d'un contenu spirituel, comme le suggère le choix des sujets : Nature morte au crâne (1912, id.), Saint Sébastien (1912, id.), le Pendu (1915, id.). Ceux-ci reflètent le climat existentiel de l'Europe centrale (illustré en littérature

par les oeuvres de Ladislav Klíma et de Kafka), climat qui a infléchi son point de départ cubiste vers la forme originale du « cubisme expressionniste », tant pratiqué après la guerre. Sa vie tragique s'acheva prématurément lors d'une épidémie de grippe espagnole. Des oeuvres de l'artiste ont été présentées à l'exposition « Cubismes tchèques » (Paris, M. N. A. M.) en 1992.

KULMBACH Hans Süss von,

peintre allemand

(Kulmbach v. 1480 - Nuremberg 1522).

Contemporain et disciple de Dürer, qui lui fournit des dessins pour son chef-d'oeuvre, L'Építaphe de Lorenz Tucher (1513, Nuremberg, église Saint-Sebald), Kulmbach est l'un des artistes les plus doués de l'entourage du maître. C'est à Nuremberg, où il semble s'être

fixé dès 1500, que se situe l'essentiel de son activité de peintre (nombreux tableaux religieux et portraits), de dessinateur (notamment des illustrations pour le Char triomphal de Maximilien), de graveur et de peintre de vitraux ; toutefois, il reçut à plusieurs reprises des commandes de Cracovie, où il a peut-être séjourné entre 1514 et 1516 ; il y aurait exécuté le Retable de sainte Catherine (1515, panneaux des volets conservés dans l'église Notre-Dame de la ville). Très influencé par Dürer, sensible comme lui aux leçons de Jacopo de' Barbari et aux séductions vénitiennes, Kulmbach, s'il ne possède pas la psychologie pénétrante de son maître, fait preuve, dans ses compositions religieuses (Adoration des mages, 1511, Berlin) et dans ses portraits (Margrave Casimir de Brandebourg, 1511, Munich, Alte Pin.), d'un sens très subtil de la couleur, qui donne à ses oeuvres un caractère poétique.

KUPECKÝ ou KUPEZKY ou KUPETZKY Jan
ou Johannes, peintre tchèque

(Prague ? v. 1667 - Nuremberg 1740).

Issu d'une famille protestante appartenant à l'Union des frères moraves qui, persécutée, se réfugia à Pezinok en Slovaquie, il est le grand portraitiste de l'Europe centrale au début du XVIIIe siècle. De caractère plus européen que tchèque ou allemand, il reflète, tant par son art que par sa clientèle, le cosmopolitisme du siècle.

Après avoir reçu une solide et sévère éducation religieuse, il s'enfuit de chez ses parents,

ceux-ci le destinant au métier de tisserand. Au cours de ses pérégrinations, il rencontra à Holič, au château d'un comte Czobor, le peintre Benedikt Klaus, qui l'emmena à Vienne en 1684. Après trois années d'apprentissage chez ce peintre, il partit pour l'Italie, où il séjourna durant vingt-deux ans. Il vécut surtout à Rome, n'ayant pas réussi à s'établir à Venise, où il avait puisé aux mêmes sources que Halbax, et, après des débuts difficiles, il devint un peintre fort renommé. Lors de ses voyages d'étude, il visita Bologne, Florence, Mantoue et de nouveau Venise. Il fréquenta de nombreux artistes allemands, s'inspira aussi bien de Strozzi que de Loth, de Bombelli que de Ghislandi, des maîtres de la renaissance vénitienne et romaine.

Son art subit aussi une certaine influence des Bolonais, particulièrement celle de Guido Reni. Répondant à une invitation du prince Adam de Liechtenstein, Kupecký se fixa à Vienne en 1709. De cette année datent le portrait du Miniaturiste Karl Bruni (musée de Prague) et son Autoportrait (Vienne, Österr. Gal.), dont il existe plusieurs répliques. Peintre de la noblesse et de la Cour, l'artiste avait un tel renom que Pierre le Grand, séjournant en 1711-1712 à Karlsbad, l'appela pour exécuter son Portrait (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum). Il travailla en 1716 à Prague avec P. Brandl. Après 1723, craignant pour sa foi dans un milieu catholique, Kupecký se réfugia à Nuremberg, où il resta jusqu'à sa mort. Lors de son séjour viennois, il s'était inspiré, pour répondre au goût de sa clientèle, du grand portrait d'apparat de Rigaud et de Largillière, tout en gardant son sens de la profondeur

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

430

psychologique, de la mesure et de la réalité concrète. À Nuremberg, sous l'influence des maîtres septentrionaux, son art se simplifia encore, cherchant à scruter la vie intérieure du modèle : Michael Kreisinger âgé (musée de Prague). En son temps, les tableaux de Kupecký étaient très célèbres grâce aux séries de gravures qu'en fit, notamment, Daniel Valentin Preisler. Il a exercé une influence très large dans le domaine du portrait au XVIIIe s. (A. Graf, Desmarées, par exemple). L'artiste n'a que rarement signé ses œuvres. Sa production est considérable (selon certaines estimations, de 1 000 à 1 500 tableaux, surtout des portraits) ; il se faisait aider par des élèves qui sont aussi les auteurs des nombreuses répliques, dont la

datation se révèle souvent difficile.

KUPKA František, peintre tchèque

(Opočno, Bohême orientale, 1871 - Puteaux

1957).

Aîné d'une famille nombreuse, il entre comme apprenti chez un sellier à Dobruška, où son père était secrétaire de mairie. D'une grande sensibilité, il est très vite influencé par son maître, qui l'initie au spiritisme et découvre en lui un don de médium. Mais, n'ayant aucune disposition pour le métier de sellier, il s'enfuit. Au cours de sa fugue dans cette partie de la Bohême orientale, riche enclave baroque, il a la révélation de l'art de cette région et particulièrement des sculptures de Mathias Braun. À son retour, son maître lui fait rencontrer Archleb, maire de Dobruška, lui aussi fervent de spiritisme et qui sera son premier mécène. Grâce à ce dernier, il peut suivre les cours de l'école technique de Jaroměř, où le peintre Studnička lui fait connaître l'oeuvre de Josef Mánes et le prépare à entrer à l'Académie des beaux-arts de Prague. De toutes les influences qu'il subit, celle de ce professeur fut peut-être la plus profonde. Pendant son séjour à Prague (1887-1891), élève brillant, il découvre la peinture européenne contemporaine et continue à se passionner pour le spiritisme. Il se rend ensuite à Vienne pour y suivre les cours de l'Académie. De cette époque datent différents portraits (Schéhérazade ; Dernière Vision de Henri Heine, étude, musée de Prague), tableaux symbolistes peints dans le style académique de l'époque. En 1894 se placent un court séjour à Londres et un plus long dans les pays scandinaves. En 1896, il arrive à Paris, qu'il ne quittera plus que pour de brefs séjours.

Pour subsister, Kupka donne des cours de dessin à des modistes et fournit à des journaux des dessins satiriques. Le cycle qu'il exécute pour l'Assiette au beurre (l'Argent, la Paix) est une violente diatribe contre l'injustice et la cruauté des hommes. Puis, le succès venu, il abandonne l'illustration des journaux pour celle de livres de bibliophiles. De 1904 à 1906, il illustre l'Homme et la Terre d'Élisée Reclus ; entre 1905 et 1909, le Cantique des Cantiques,

les Erynnies de Leconte de Lisle, Lysistrata d'Aristophane et le Prométhée d'Eschyle, où se retrouve, particulièrement dans les deux premières oeuvres, l'influence d'Alfons Mucha. Il n'avait pourtant pas cessé de peindre et, au début de son séjour parisien, avait expérimenté l'impressionnisme (le Bibliophile, musée de

Prague). Bientôt, il exécute des toiles de caractère symbolique où le goût de la ligne prédomine, sacrifiant parfois l'expression plastique à l'idée (*Défiance* ou *l'Idole noire*, 1903, musée de Prague). Installé à Puteaux et voisin de J. Villon, il participe à la Section d'or. À partir de 1905, il retourne à l'impressionnisme avec une touche plus expressive et s'oriente bientôt vers le fauvisme. Entre 1907 et 1910, il exécute des tableaux de caractère fauve et expressionniste (scènes de rues, prostituées), dont plusieurs seront donnés en 1963 au M. N. A. M. de Paris par la veuve de l'artiste (*l'Archaïque*, 1910).

Influencé par le praxinoscope de Reynaud et la chronophotographie de Marey, il s'efforce, bien avant Marcel Duchamp et les futuristes italiens, de traduire le mouvement et la lumière. En 1909, il peint le tableau qui marque un tournant dans son art : *les Touches du piano – le Lac* (musée de Prague). À cet effet, il découpe sa toile en une série d'étroites bandes parallèles, qui donnent ces « plans par couleur » à l'origine de ses premières toiles abstraites, peintes dès 1910 (*Madame Kupka* parmi les verticales, 1910-1911, New York, M. o. M. A.), et qui font de Kupka l'un des pionniers les plus précoces de l'art abstrait, au même titre que Kandinsky, Malevitch, les De-launay ou Mondrian. *Amorpha*, fugue à deux couleurs (musée de Prague) et *Plans verticaux I* (1912, Paris, M. N. A. M.), qui firent sensation respectivement au Salon d'automne de 1912 et au Salon des indépendants de 1913, sont les premières oeuvres en rupture délibérée avec la figuration à avoir affronté le jugement du public. Leurs titres, choisis par l'artiste lui-même, explicitent d'une part motifs circulaires, caractérisés par une interférence de formes elliptiques et de couleurs souvent chaudes, et d'autre part les motifs verticaux, se définissant par une géométrie sensible et des couleurs souvent froides (*la cathédrale*, 1913, coll. part.). À la même époque, l'intérêt pour les sciences naturelles se reflète dans des oeuvres comme *Printemps cosmique I* (1913-1919, Narodni Gal., Prague) ou *Création* (1911-1920, id.), qui mettent en scène des genèses, des croissances, cosmiques ou naturelles, qui montrent que l'artiste peut « créer aussi logiquement que fait la nature », qu'il peut être « aussi rationnel que la volonté cosmique ». La question des origines, qui taraudait Kupka depuis son époque symboliste (*Quam ad causam sumus*, étude, 1900-1903, id.), trouve enfin une vraie forme où s'incarner : elle se lit dans l'histoire de la constitution, du développement et de la maturation de l'organisme pictural abstrait. Avant la

Première guerre mondiale, Kupka a également

terminé la rédaction de La création dans les arts plastiques, monumental essai théorique qui compte parmi les textes fondateurs de l'art abstrait, auquel il fournit certaines de ses bases conceptuelles les plus originales, même si sa diffusion restreinte (écrit en français, il n'est publié qu'en 1923 à Prague et une édition française n'est disponible que depuis 1989) ne lui a pas assuré le même succès que les écrits de Kandinsky, Klee ou Malevitch.

Après s'être engagé dans les légions tchèques en France au cours de la Première Guerre mondiale, Kupka poursuit son grand cycle organique, qui met en oeuvre sa pensée du vivant, comme dans la série, au titre explicite, des Contes de pistil et d'étamines (1919-1920). Ses oeuvres ont toutes en commun une facture large et épaisse qui laisse visible l'articulation des formes, leur croissance à partir d'un noyau, par poussées successives d'empâtements colorés. Des formes cellulaires se dilatent sur la surface de l'oeuvre, des cercles se propagent à partir d'un point nodal (Autour d'un point [1911, 1927-1930] Paris, M. N. A. M.), des courbes brisées s'enchaînent mutuellement. Après le magistral bilan des Quatre histoires de blanc et noir, recueil de gravures sur bois publié en 1926, Kupka semble traverser une période d'hésitation. Il peint une série de toiles sur le thème de la machine, dont Synthèse (1927-1929, Prague, Narodni Gal.) qui n'est pas sans faire penser aux Disques de Léger, dans un chromatisme plus sourd. Au début des années trente, alors qu'il contribue à la fondation du groupe Abstraction-Création, il revient à ses thèmes géométriques avec une nouvelle rigueur, comme le montre une série des Abstractions, dessins en noir et blanc dont la radicale simplicité n'a guère d'équivalent en son temps. Réfugié à Beaugency durant la Seconde Guerre mondiale, il retourne ensuite à Puteaux, où il retouche d'anciennes toiles (Trois Bleus, trois rouges, 1913-1957, Paris, M. N. A. M.) et peint des compositions de surfaces régulières qui s'organisent en plans perpendiculaires dans un espace non illusionniste (Blanc autonome, 1951-1952, id.). En 1953, le Salon des Réalités nouvelles reconnaît l'importance de son apport en lui consacrant une vaste rétrospective. Son art reste toutefois celui d'un solitaire et son oeuvre ne fut vraiment reconnue qu'après sa mort. Le M. N. A. M. de Paris, avec les 163 tableaux et dessins qui proviennent en grande partie de la donation d'Eugénie Kupka, sa femme, en 1968, conserve, avec le musée de Prague, le plus vaste ensemble de son oeuvre. De nombreuses rétrospectives ont été organisées, en particulier en 1975 au Guggenheim Museum de New York, en 1989-1990 au mu-

sée d'Art moderne de la Ville de Paris, et en 1997 au Dallas Museum of Art.
downloadModeText.vue.download 432 sur 964

L

LAAR → LAER Pieter Van

LABILLE-GUIARD Adélaïde,

peintre français

(Paris 1749 - id. 1803).

Elle fut l'élève du miniaturiste F. E. Vincent (dont elle épousera, en 1800, le fils, François-André, le compagnon de toute sa vie) et de Quentin de La Tour (1769). Elle fut presque exclusivement portraitiste, comme peintre à l'huile et comme pastelliste. Brillante rivale de Mme Vigée-Lebrun, elle fut reçue à l'Académie en même temps que celle-ci (Pajou modelant le buste de Lemoyne, pastel, 1783, Louvre ; A. Van Loo, 1785, Versailles). Elle devint « Peintre de Mesdames » (Portraits de Mesdames Élisabeth, Adélaïde et Victoire, Versailles). Elle ne quitta pas Paris durant la Révolution et fit le portrait de quelques personnalités révolutionnaires (Robespierre, coll. part. ; Madame Roland, musée de Quimper). Ses effigies vigoureusement exécutées sont moins sensibles à l'influence de Greuze que celles de Mme Vigée-Lebrun, montrant davantage le goût d'une mise en page savante, peut-être hérité de La Tour (F. A. Vincent, pastel, 1782, Louvre), ainsi que celui des accessoires fastueux (Madame Labille-Guiard et ses élèves, 1785, Metropolitan Museum ; Louise-Élisabeth, duchesse de Parme, 1788, Versailles ; le Prince de Bauffremont, 1791, id.).

LACOMBE Georges, peintre et sculpteur

français

(Versailles 1868 - Alençon 1916).

C'est à l'Académie Julian et par l'intermédiaire de Sérusier que celui qui va bientôt porter le surnom du « nabi sculpteur » rencontre les artistes du groupe en 1892. Sculpteur sur bois d'inspiration symboliste, il exécute un Lit sculpté comprenant les panneaux de la Naissance, le Rêve, l'Amour, la Mort (1894-1896, musée d'Orsay), où l'influence de Gauguin est nette. Il doit également au synthétisme de ce dernier et au japonisme fin de siècle le meilleur de son oeuvre peint, dont les simplifications sont parfois très hardies (Marine bleue, v. 1892, musée de Rennes ; Falaises à Camaret, v. 1892, musée

de Brest ; la Mer jaune, id.). Il se tourne ensuite

autour de 1905 vers un néo-impressionnisme inspiré de Cross et de Van Rysselberghe.

LAER ou LAAR Pieter Boddigh Van

(dit aussi Bamboccio ou Bamboche),

peintre néerlandais

(Haarlem 1599 - id. ? 1642 ?).

De son véritable nom Pieter Boddigh Van Laer, il a pu être l'élève d'Esaias Van de Velde à Haarlem. Vers 1625, Van Laer se rendit à Rome, où il resta jusqu'en 1639 avec son frère Roelant (1610/1611 - v. 1640), peintre lui aussi. Il s'y lia d'amitié avec Herman Van Swanvelt et Sandrart et y rencontra aussi Claude Lorrain et Poussin ; il dut jouer un rôle assez important dans le cercle d'étrangers bruyants qui travaillèrent à Rome entre 1630 et 1640, et plus particulièrement dans le groupe de peintres nordiques rassemblés dans la « Schilderbent » ou gilde des peintres. À cause de sa taille difforme (émouvants Autoportraits à la Gal. Pallavicini de Rome et aux Offices), il fut surnommé « Bamboccio », mot que l'on pourrait traduire par « pantin ». Ce surnom est à l'origine de l'appellation donnée à un nouveau genre de peinture que Van Laer créa à Rome et qui l'a rendu célèbre : la « bambochade », représentant des scènes de la rue romaine (le Coup de pistolet, Ermitage ; Scène italienne, Offices ; Voyageurs avec des chevaux devant une auberge italienne, Florence, Pitti ; Voleurs devant une grotte, Cavaliers devant une auberge, Rome, Gal. Spada ; les Flagellants, Munich, Alte Pin.). Ces scènes sont animées de types populaires vêtus de haillons et coiffés de grands chapeaux à larges bords. Le peintre utilisait des couleurs sourdes et empâtées, mêlant sa formation hollandaise à la tradition caravagesque. Les « bambochades » se vendirent aussitôt très facilement à Rome et furent imitées par un groupe de « bamboccianti », parmi lesquels on compte Miel, Lingelbach, Cerquozzi et Boudon. On a redécouvert récemment l'importance de Van Laer paysagiste ; il fut le premier peintre néerlandais à composer ses paysages de quelques groupes d'arbres et de collines de dimensions assez importantes au milieu desquels il plaçait des figures de genre ; celles-ci,

grandes par rapport à la surface, peintes avec souplesse et de façon vivante, forment une partie essentielle de la composition : le Départ de l'hôtellerie (Louvre), les Pâtres (id.), Forges dans des ruines romaines (1635, musée de

Schwerin). Il s'agit souvent de bergers accompagnés de leurs animaux ou de chasseurs avec leurs chiens : Bergers et lavandières (Rijksmuseum), Ruines et troupeau (Prado). Ainsi Van Laer fut-il le créateur de deux genres nouveaux qui devaient avoir beaucoup de succès en Hollande apr. 1640 et être imités jusqu'au XIXe s. : le « tableau pastoral » et le « tableau de chasse ». Vers 1640 et plus tard, ce furent non seulement des paysagistes italianisants (Berchem, Asselijn, Dujardin, Weenix) qui s'inspirèrent de ces genres introduits par Van Laer, mais aussi des peintres qui, selon toute probabilité, n'ont jamais voyagé eux-mêmes dans le Midi : Adriaen Van de Velde, Dirck Stoop, Philips Wouwerman. En 1639, Van Laer rentra à Haarlem, en passant par Amsterdam. Il peut avoir influencé les peintres néerlandais non seulement par les oeuvres qu'il peignit à son retour, mais aussi par les tableaux qu'il exécuta à Rome, qui, comme les documents nous l'apprennent, furent achetés très cher en Italie et transportés en Hollande à cette époque. Van Laer lui-même repartit pour l'Italie en 1642, mais, à partir de cette date, sa vie n'est plus documentée, comme l'écrit plaisamment son biographe Schrevelins, « il disparut comme Empédocle ».

LAERMANS Eugène, peintre belge

(Molenbeck Saint-Jean 1864 - id. 1940).

Élève de l'Académie de Bruxelles (1887), il manifesta de bonne heure un réalisme vigoureux, à tendance sociale et humanitaire, dans des compositions à nombreux personnages et généralement de grand format. Ses compositions mettent en scène la vie des paysans, des ouvriers (Un soir de grève, 1893, Bruxelles, M. R. B. A.), des pauvres (les Émigrantes, 1896, musée d'Anvers), dans des thèmes privilégiant les mouvements de foule. En 1894, il participe à la première exposition de la Libre Esthétique, où il sera invité à de nombreuses reprises par la suite. Ce style monumental, où les tons,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

432

fortement contrastés, mettent en valeur une mise en page synthétique, gagne en sobriété expressive dans les premières années du siècle, notamment sous l'influence de Bruegel, et annonce par là l'expressionnisme flamand (Le Mort, v. 1904, Bruxelles, M. R. B. A.). Il poursuit son oeuvre en développant des thèmes empreints d'une plus grande gaieté (En été, 1920)

jusqu'à ce que, atteint de cécité, Laermans cesse de peindre en 1924. Il est représenté au M. R. B. A. de Bruxelles (Flânerie au village, 1893 ; Joueurs de boules, 1924), au musée Charlier de Bruxelles (la Promenade), aux musées d'Ixelles (Retour des champs), de Mons (l'Eau songeuse, 1898) et d'Anvers (l'Aveugle, 1898 ; le Bain).

LAETHEM-SAINT-MARTIN.

Village de la Flandre, dans la vallée de la Lys, non loin de Gand. Le sculpteur George Minne, illustrateur de Maeterlinck, s'y établit en 1898 et y rencontra Albijn Van den Abeele, qui peignait avec une ferveur naïve les sites de sa région natale. En 1899, le poète symboliste Karel Van De Woestyne s'y installa avec son frère Gustave ; enfin le paysagiste Valerius De Saedeleer y séjourna de 1904 à 1908. Les préoccupations de ce premier groupe se rattachent au symbolisme, fortement imprégné de religiosité, de la fin du XIXe siècle. À Bruges, en 1902, l'exposition des primitifs flamands fut une révélation pour G. Van de Woestyne et pour De Saedeleer, qui s'inspirèrent étroitement des maîtres anciens, et en particulier de Bruegel (De Saedeleer : Paysages d'hiver aux fermes, 1907, coll. part. ; Van De Woestyne : l'Aveugle, 1910, musée d'Anvers). Albert Servaes, à Laethem en 1905, partageait les convictions religieuses de ses devanciers, mais il s'exprima bientôt avec plus d'ampleur ; ses Ramasseurs de pommes de terre (1909, Bruxelles, M. R. B. A.), dont la mise en page relève encore du symbolisme, annoncent, par la recherche du caractère synthétique de la scène, l'expressionnisme. Mais ses futurs représentants, quand ils séjournent à Laethem, ne manifestent pas de telles ambitions. Gustave De Smet, familier de Laethem à partir de 1901, et Frits Van den Berghe, qui le rejoint en 1904, se satisfont alors d'un impressionnisme sage, dans des paysages, des scènes d'intérieur où l'on retrouve parfois l'atmosphère d'intimité des nabis (Van den Berghe : la Petite Ève, 1904). Dernier venu, en 1909, Constant Permeke chercha une voie personnelle, d'abord dans les exemples proposés par De Saedeleer et Servaes, mais plus encore par Bruegel (l'Hiver en Flandre, 1912, musée d'Anvers). La petite colonie fut dispersée en 1914. Après l'armistice, la vallée de la Lys fut de nouveau très fréquentée par les mêmes artistes qui s'installèrent ou travaillèrent temporairement à Laethem, Astene, Afsnée ou Deurle. Le concept de l'école de Laethem se cristallisa à partir de deux expositions (à Laethem en 1924, à Bruxelles en 1925) et il a connu depuis une singulière fortune. En 1960, en 1961 et en 1964, la municipalité de Laethem a organisé des

expositions destinées à préciser la portée des œuvres qui y virent jadis le jour.

LA FOSSE Charles de, peintre français

(Paris 1636 - id. 1716).

Il est de bonne heure l'élève de Le Brun, avec qui il collabore dans les années 1650 au séminaire de Saint-Sulpice et à l'hôtel Lambert. De 1658 à 1663, il séjourne à Rome, à Parme et longuement à Venise, dont il gardera toujours l'empreinte.

Après son retour à Paris, Le Brun l'emploie aux Tuileries, puis au grand appartement de Versailles : lunettes du salon de Diane et Sacrifice d'Iphigénie, sur la cheminée ; plafond du salon d'Apollon, 1672-1673 (peintures conservées, mais retouchées ; l'esquisse du Lever du soleil est au musée de Rouen). La Fosse fut reçu à l'Académie en 1673 (Enlèvement de Proserpine, Paris, E. N. B. A.), dont il deviendra directeur en 1707 grâce à l'appui d'Hardouin-Mansart. Il peindra divers tableaux pour le Grand Trianon (Clytie changée en tournesol, Apollon et Thétys, 1688, en place), pour Marly (Bacchus et Ariane, 1699, musée de Dijon), pour Meudon (Triomphe de Bacchus, 1700, Louvre), pour Versailles (Moïse sauvé des eaux, 1701, Louvre), tableaux dont la composition parfois un peu embarrassée est compensée par un coloris doré d'inspiration vénitienne. Auteur de nombreuses toiles religieuses pour les églises et communautés parisiennes ou provinciales (Présentation de la Vierge, 1682, musée de Toulouse ; Résurrection de la fille de Jaïre, Paris, église Notre-Dame de Bercy ; Adoration des Mages, 1715, peinte pour le chœur de Notre-Dame de Paris, Louvre ; plusieurs toiles à l'Ermitage et au musée Pouchkine de Moscou), il est aussi un grand décorateur, dont l'art s'éloigne fortement de Le Brun ou d'un contemporain comme Jouvenet. Il décore notamment l'église Sainte-Marie-de l'Assomption à Paris (v. 1680, coupole conservée, mais repeinte : Assomption de la Vierge ; esquisse au musée Magnin de Dijon), une partie de l'église des Invalides (1702-1704, coupole avec Saint Louis au ciel, pendentifs avec les Évangélistes, dégradés ; esquisses à Paris, musée des Arts décoratifs) et l'abside de la chapelle du château de Versailles (Résurrection du Christ, 1709, conservée). Ces grandes décorations, avec leurs couleurs chaudes, le dynamisme de leurs formes rondes, l'audace des raccourcis perspectifs font figure d'événement européen et ont certainement frappé un Pellegrini. On sait, d'ailleurs, que La Fosse se rendit en Angle-

terre de 1689 à 1692, appelé par lord Montagu pour décorer son palais à Bloomsbury Square. Cet ensemble considérable, exécuté avec la collaboration de Monnoyer et de J. Rousseau, a disparu. À la fin de sa vie, La Fosse est un habitué du milieu Crozat, où il rencontre le jeune Watteau. Grand ami de Roger de Piles, il est le meilleur peintre du camp des rubénistes, ou

coloristes, dans la querelle qui les oppose aux poussinistes.

LA FRESNAYE Roger de, peintre français

(Le Mans 1885 - Grasse 1925).

Issu d'une famille de Normandie, il se sentit très tôt des dispositions pour le dessin et, ses études classiques terminées, s'inscrivit à Paris à l'académie Julian. Conscient de la faiblesse de l'enseignement qui y était dispensé, il la quitta en 1905 et entra en 1908 à l'académie Ranson, où professaient Denis et Sérusier. C'est volontairement et par admiration pour leur oeuvre qu'il se soumit alors aux conseils de ces deux « patrons », qui l'initierent aux véritables problèmes de la peinture et lui firent découvrir les impressionnistes, Gauguin et Cézanne.

LES DÉBUTS. La facture des oeuvres qu'il exécuta en 1908 et en 1909 est effectivement très proche tantôt de celle de Maurice Denis (le Printemps, 1908 ; Ève, 1909, coll. part.), tantôt de celle de Sérusier (Paysage de Bretagne, 1908, New York, anc. coll. G. Seligmann), tantôt de celle de Gauguin (la Femme aux chrysanthèmes, 1909 ; Nus dans un paysage, 1910, Paris, M. N. A. M.). Mais, si sa véritable personnalité se révèle un peu lente à se dégager, on peut malgré tout en entrevoir déjà la marque dans la Gardeuse de moutons (1909, coll. part.) et l'Homme buvant et chantant (1910, coll. part.), toiles d'un réalisme fortement stylisé et d'une expressivité un peu caricaturale qui les apparentent curieusement à l'imagerie populaire.

Cette tendance à l'imagerie se retrouve au demeurant dans certaines oeuvres postérieures, telles que le Cuirassier de 1910 (Paris, M. N. A. M.) ou la Jeanne d'Arc de 1912 (Troyes, M. A. M., donation P. Lévy), mais ces deux derniers tableaux font entrer en jeu un élément nouveau : l'affirmation résolue des volumes essentiels, procédé que La Fresnaye a hérité de Cézanne, dont il subit profondément l'influence à partir de la fin de 1910.

L'INFLUENCE CUBISTE. Avec la seconde version de l'Artillerie (1912) et le Portrait

d'Alice, exécutés durant l'hiver de 1911-1912 et exposés aux Indépendants de 1912 (musée de Lyon), La Fresnaye aborde la période la plus fructueuse de sa production. Renonçant aux règles de la perspective albertienne, il construit alors son espace par le système de superposition des plans inauguré par Picasso et par une utilisation très subtile et personnelle de « passages », plus cézanniens que cubistes il est vrai, mais qui lui permettent néanmoins de briser l'encombrante carcasse linéaire de la composition traditionnelle. Travaillant par aplats colorés à peine « rabattus » par endroits pour suggérer le modelé, il efface le plus possible les lignes de contour des objets, les réduisant à de simples indications graphiques flottant dans un espace qui n'est plus mesuré, c'est-à-dire dans lequel la profondeur est encore présente, mais sans être nettement évaluée. Bien plus que la première, la seconde version de l'Artillerie révèle en outre une assez nette préoccupation de l'expression du mouvement : au début de 1912, les futuristes italiens tinrent leur première exposition à Paris (gal. Bernheim-Jeune), événement

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

433

ment qui, malgré son caractère passablement tapageur, laissa peu de peintres indifférents.

LA PÉRIODE COLORISTE. L'influence de Delaunay devait bientôt se révéler très profonde et extrêmement féconde. Indubitable, elle fut aussitôt relevée par Apollinaire. Rendant compte du Salon d'automne de 1913, il notait en effet : « Dans le très petit nombre de toiles intéressantes figure, dans le premier rang, la Conquête de l'air de Roger de La Fresnaye, lucidement composée et distinguée. Aussi influence de Delaunay » (les Soirées de Paris). Comme Delaunay, La Fresnaye utilise la loi du contraste simultané, qui lui permet d'aviver ses couleurs, de les rendre plus brillantes ou plus profondes – procédé qui a fait très justement vanter la luminosité remarquable de ce tableau –, et aussi d'en modifier l'intensité de manière à faire avancer ou reculer les plans colorés les uns par rapport aux autres. Cette omnipotence de la couleur se retrouve dans le 14-Juillet (1914, Paris, M. N. A. M.) et surtout dans l'Homme assis (id.) qui, du point de vue technique, marquent le point culminant de cette période et plus généralement de toute la production de La Fresnaye. S'il l'utilise dans un sens moins dynamique que les Delaunay, la couleur, en effet, y prend malgré tout une valeur construc-

tive et spatiale presque absolue, sans être à la fois « forme et sujet », La Fresnaye se refusant énergiquement à aller jusqu'à la non-figuration.

LA RÉACTION NÉO-CLASSIQUE. La Première Guerre mondiale devait mettre un terme brutal à cette évolution. Bien que réformé à la suite d'une pleurésie, La Fresnaye s'engagea et partit pour le front, où il ne put guère peindre que quelques aquarelles. D'une santé bien trop fragile pour la vie qu'il y menait, il contracta la tuberculose en 1918 et dut être évacué. L'année suivante, il s'installa à Grasse avec son ami le peintre Jean-Louis Gampert, qui le soigna avec un remarquable dévouement. En 1919 et 1920, il exécuta un certain nombre de belles aquarelles encore empreintes du souffle coloriste de 1913-1914, mais, dès 1920, avec le Portrait de J.-L. Gampert (Paris, M. N. A. M.), puis des œuvres comme le Bouvier (1921, Troyes, M. A. M., donation P. Lévy), la Table Louis-Philippe (1922, id.) et surtout le Portrait de Guye-mer (1921-1923, Paris, M. N. A. M.), il tomba dans un néo-classicisme qui n'est pas sans qualités, mais marque une étonnante rupture avec l'esprit des années d'avant guerre.

Son « retour à l'ordre » laissera toujours planer un doute sur les véritables possibilités de l'artiste, et il est permis de se demander si son idéal profond n'était finalement pas d'adapter un style moderne à une vision traditionnelle plutôt que de renouveler celle-ci totalement. Épuisé par la maladie, La Fresnaye ne produisit plus, durant ses dernières années, que des des-
sins d'un classicisme presque ingresque.

LAGRENÉE (les), peintres français.

Louis-Jean-François, dit l'Aîné (Paris 1725 - id. 1805), élève de Carle Van Loo, obtint en 1749 le prix de Rome. Il passa quatre années en Italie (Autoportrait, 1754, Helsinki, Ate-neum) et, dès son retour, fut reçu à l'Aca-

démie grâce à son Enlèvement de Déjanire (1755, Louvre), qui remporta un franc succès. En 1760, il fut invité par l'impératrice Élisabeth à Saint-Pétersbourg, où il devint directeur de l'Académie des beaux-arts, mais il revint à Paris dès 1762. Il fut appelé à diriger l'Académie de France à Rome de 1781 à 1785. Les événements politiques de la France révolutionnaire ne troublèrent en rien sa carrière, et Lagrenée devait être encore nommé en 1804 conservateur des Musées.

Artiste appliqué et consciencieux, il a beaucoup produit et laissé un livre de raison :

scènes antiques ou mythologiques (la Lacédémonienne, 1770, Stourhead, National Trust ; Télémaque et Ternoisiris, id. ; Mort de la femme de Darius, 1785, Louvre ; la Tête de Pompée présentée à César, 1777, musée de Varsovie ; Mercure et Bacchus, musée d'Angers ; les Deux Veuves d'un officier indien, 1783, musée de Dijon ; Cérès ou l'Agriculture, Trianon, Versailles), tableaux religieux (Saint Germain l'Auxerrois donnant une médaille à sainte Geneviève, 1771, Paris, Saint-Thomas-d'Aquin ; Saint Ambroise, 1764, Paris, Sainte-Marguerite) ou scènes historiques (allégorie à la Mort du Dauphin, 1765, Fontainebleau). Sa couleur est claire et agréable, et sa composition habile mais sans rigueur. Plus traditionaliste que novateur, Lagrenée est l'excellent représentant d'un genre, la peinture mythologique aimable, qui assura à la France un grand rayonnement dans l'Europe de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Ses petits tableaux, précieux et raffinés, comptent parmi les expressions les plus réussies du premier néoclassicisme (Pygmalion, 1781, Detroit, Inst. of Arts).

Jean-Jacques, dit Lagrenée le Jeune (Paris 1739 - id. 1821), son frère et élève, l'accompagna en Russie en 1760 après avoir obtenu la même année le second prix de Rome. Il séjourna en Italie de 1763 à 1769 et fut, l'année de son retour, agréé à l'Académie, où il est reçu en 1775. Son morceau de réception, l'Hiver, orne encore aujourd'hui le plafond de la galerie d'Apollon du Louvre, où l'Académie tenait alors ses séances. Le peintre devait exposer régulièrement au Salon de 1771 à 1814. De ses contemporains et rivaux, Lépicié, Brenet, Durameau, Doyen, Lagrenée le Jeune, s'il est le plus productif, est sans doute le moins original. Ses plafonds (Apollon au milieu des Grâces et des Muses, théâtre du Trianon de Versailles) montrent son talent de décorateur, qui lui valut sans doute d'être choisi comme directeur de l'Académie de la Manufacture de Sèvres. Ses toiles (notamment le Mariage antique [1776, musée d'Angers], la Vierge et l'Enfant avec saint Jean [1765, musée de Karlsruhe], le Moïse sauvé des eaux [1785, préfecture de Chambéry] et le Saint Jean prêchant dans le désert [1783, musée de Grenoble]) sont en quelque sorte la traduction revue

par Boucher de l'académisme bolonais du XVIIe siècle.

LA HAYE (ÉCOLE DE).

Ce nom a été donné à un groupe de peintres néerlandais dont la principale période d'activité

s'étend de 1870 à 1890 environ. Si le fondateur, Johannes Bosboom, s'est fait surtout apprécier par ses intérieurs d'église et Jozef Israëls par des scènes de genre entachées de sentimentalité, le mérite essentiel des peintres de La Haye, qui n'ignoraient pas l'école de Barbizon française, est d'avoir renouvelé en Hollande la conception du paysage, en lui offrant d'autres motifs de prédilection : les vues de mer ou de plage à marée basse dont les sites des environs de La Haye, Scheveningen en particulier, furent les modèles. Y furent attirés H. W. Mesdag (en 1868), Anton Mauve (en 1874), Jacobus Maris (en 1871), mais ses frères cadets Matthijs et Willem furent davantage retenus par le paysage traditionnel, rustique et urbain. Le meilleur peintre du groupe, J. H. Weissenbruch, connut pourtant une évolution analogue à celle de ses amis, d'une objectivité responsable d'un métier tout classique à une interprétation du sujet servie par une technique beaucoup plus libre. L'école de La Haye eut une influence importante, et les grands artistes de la fin du XIXe s. (Breitner, Van Gogh) partirent de ses leçons.

LA HYRE Laurent de, peintre français

(Paris 1606 - id. 1656).

Son père, Étienne, peintre lui-même à ses débuts, lui inculque les premiers rudiments de son art. Cette éducation est complétée dans le milieu parisien de l'atelier de Georges Lallemant ainsi que par l'examen attentif des décorations du château de Fontainebleau (des oeuvres de jeunesse comme la Tuile, Louvre, ou l'Adonis mort, id., en témoignent). Il profita certainement des conseils de Quentin Varin, ami de sa famille et premier maître de Poussin aux Andelys.

Sa première grande commande, Visite du pape Nicolas V au tombeau de saint François (1630, Louvre), exécutée pour la chapelle Saint-François des Capucins du Marais, allie des traits maniéristes à une sensibilité déjà ordonnée et classique. Celle-ci se manifeste aussi dans une toile comme le Chien gardant sa proie (1632, musée d'Arras), cas unique dans la peinture française de ce temps d'un tel sujet dont l'école flamande fournit de nombreux exemples. La passion de l'artiste pour la chasse peut l'expliquer. L'exécution des 2 mays de Notre-Dame de Paris, Saint Pierre guérissant les malades de son ombre (1635, Notre-Dame de Paris) et la Conversion de saint Paul (1637, id.), consacre sa réputation. Le caractère baroque de cette dernière oeuvre, dont l'éclairage dramatique n'est pas sans rappeler Vouet ou Blanchard, marque le terme de la première

phase dans l'évolution de La Hyre.

À partir de 1640, il exécute des travaux de décoration (hôtels de Tallemant et de Montorron), dessine des cartons de tapisseries (série de la Vie de saint Étienne, pour Saint-Étienne-du-Mont à Paris, dessins au Louvre) et répond à la demande de nombreux amateurs pour des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

434

tableaux « de cabinet » ou à celles des ordres religieux commandant des retables pour les églises nouvellement édifiées. Il est aussi en 1648 l'un des douze fondateurs de l'Académie de peinture.

Ces activités multiples sont à l'image des intérêts nombreux d'un artiste éclectique, mélomane et attiré par les mathématiques et l'archéologie. Peintre représentatif du milieu parisien, il amorce une réaction contre la fougue de Vouet, épure ses compositions par un effort lucide vers l'élégance et la sérénité (la Vierge à l'Enfant, 1642, Louvre). Le paysage prend dans ses oeuvres une place grandissante, étayée toujours par quelque motif d'architecture dans un souci de précision archéologique, comme en témoignent déjà la Naissance de Bacchus (1638, Ermitage) ou l'un des chefs-d'oeuvre de sa maturité classique, Laban cherchant ses idoles dans les bagages de Jacob (1647, Louvre), où l'action s'insère dans un paysage calme et transparent. Le coloris clair, proche des tonalités de Gentileschi, soutient discrètement le drame sans violence de la Mort des enfants de Béthel (1653, musée d'Arras) ou de Moïse sauvé des eaux (Detroit, Inst. of Arts). Dans le Paysage au joueur de flûte (1647, musée de Montpellier) ou le Paysage aux baigneuses (1653, Louvre), les personnages s'estompent au profit du paysage, qui devient le sujet du tableau (Paysage, musée de Lille). Ses biographes anciens affirment d'ailleurs qu'à la fin de sa carrière La Hyre multiplie les petits paysages que se disputent les amateurs. La limpidité de la touche et la finesse de l'observation ont fait penser à l'influence du paysagiste Jacques Fouquières, formé à Anvers et établi à Paris à cette époque. Ce goût prononcé se manifeste aussi, au cours des années 1640, dans une série de gravures très fines, d'une rare sensibilité et d'une grande sûreté d'exécution, qui comptent parmi ses meilleures oeuvres (Paris, B. N.).

Cependant, La Hyre peint jusqu'à la fin de

sa vie des tableaux mythologiques ou antiques (Hersé et Mercure, 1649, musée d'Épinal ; Cornélie, musée de Budapest ; Baiser de la Paix et de la Justice, 1654, musée de Cleveland), d'amples et éloquentes compositions religieuses, telles que l'Apparition de Jésus aux trois Maries (Louvre), la Descente de croix (1655, musée de Rouen), l'Apparition du Christ à la Madeleine et les Disciples d'Emmaüs (1656, musée de Grenoble), très remarquables pour leur singulière puissance dramatique.

Il ne subsiste que des morceaux dispersés pour témoigner de son activité de décorateur qui semble avoir été plus importante qu'on ne le pensait jusqu'à une date récente. Les allégories des 7 Arts libéraux provenant de l'hôtel Tallemant en sont les spécimens les plus remarquables et les plus célèbres : l'Astronomie (1649, musée d'Orléans), la Géométrie (1649, coll. part.), la Musique (1649, Metropolitan Museum), encadrée par deux Putti musiciens (Dijon, musée Magnin), l'Arithmétique (1650, Heino, Fond. Hannema de Stuers), la Grammaire (1650, Londres, N. G.), la Dialectique et la Rhétorique (1650, coll. part.). On connaît de nombreux dessins de l'artiste, à la sanguine (Saint Jean, Louvre) et à la pierre noire

(les Trois Grâces, musée de Montpellier). Son influence, trop mésestimée, s'exerça sur la production normande. Il est l'un des meilleurs représentants de « l'atticisme parisien » et compte parmi les plus grands paysagistes du XVII^e siècle. Une importante rétrospective a eu lieu en 1989 (Grenoble, Rennes, Bordeaux).

LAIB Konrad, peintre autrichien

(Eislingen, près de Nördlingen, v. 1410 - apr. 1460).

Il est mentionné pour la première fois comme peintre à Salzbourg en 1442 et acquiert en 1448 le droit de bourgeoisie. Il travaille vraisemblablement jusqu'après 1460. Sa première oeuvre connue (v. 1440), un Retable de la Vierge dont subsistent 2 panneaux – la Nativité au séminaire de Freising et l'Adoration des Mages au musée de Cleveland – et destiné à Salzbourg, permet de le rattacher à la tradition salzbourgeoise.

Si un voyage aux Pays-Bas reste hypothétique, Laib possède certainement une expérience personnelle de l'art véronais et de l'art padouan, et surtout de la manière d'Altichiero. La grande Crucifixion de 1449 dérive des fresques d'Altichiero à Padoue ; elle fut

peinte par Laib pour s'acquitter de l'impôt que comportait l'inscription sur la liste des bourgeois et exposée dans la cathédrale de Salzbourg (auj. Vienne, Österr. Gal.). La mention « L. Pfenning » sur un des panneaux fut longtemps interprétée à tort comme la signature d'un maître. Les panneaux des volets de cette Crucifixion sont aujourd'hui fragmentés et dispersés : trois éléments – l'Annonciation, la Naissance de la Vierge et la Nativité – sont au Palazzo Vescovile de Padoue et celui qui illustre la Mort de la Vierge est au Seminario Patriarcale de Venise ; les volets extérieurs correspondants représentent, à gauche, Saint Corbinien (parties supérieure et inférieure au Palazzo Vescovile de Padoue) et, à droite, Saint Florian (partie supérieure, id. ; partie inférieure, Seminario Patriarcale de Venise). Deux panneaux triangulaires (musée de Salzbourg), représentant Saint Hermès et Saint Primus, constituent les éléments survivants de la partie supérieure du retable ; ils révèlent par ailleurs l'influence de la peinture néerlandaise et des préoccupations voisines de celles de Konrad Witz et du Pseudo-Multscher.

On peut dater d'avant 1449 un Saint Maximilien (Bischofen). Le tableau peint pour la cathédrale de Graz, représentant aussi la Crucifixion, est proche du tableau de Salzbourg ; il est signé « Laib » et daté de 1457 (musée de Graz).

Le triptyque de l'église paroissiale de Pettau (Yougoslavie, Prokrajinski Muzej), qui peut être considéré comme la dernière oeuvre importante de Konrad Laib, est un curieux mélange du type germanique de retable à volets et d'icône vénitienne ; on voit, lorsqu'il est ouvert, la Mort de la Vierge, et, sur les volets, Saint Jérôme et Saint Marc ; une fois fermé, une Crucifixion et, sur les côtés, Saint Nicolas et Saint Bernardin de Sienne. Sur la prédelle est figurée une Sainte Véronique présentant le linge miraculeux porté par deux anges. L'attribution

à Laib d'une Vierge à l'Enfant (Munich, Alte Pin.) est contestée. Deux fresques de l'église franciscaine de Salzbourg peuvent être attribuées avec certitude à ce maître (le Christ au jardin des Oliviers, l'Homme de douleur).

LAIRESSSE Gérard de, peintre flamand

(Liège 1640 - Amsterdam 1711).

Jadis appelé laudativement le « Poussin hollandais », il est issu du milieu artistique de Liège, où l'influence de l'art classique français et romain l'emportait sur le courant baroque

flamand issu de Rubens. Fils du peintre Renier, sur qui nous savons très peu de chose, filleul de Gérard Douffet, il fut l'élève de Berthollet Flémalle, à qui il doit sa passion du classicisme, qui triomphait alors à Paris. Il ne visita pourtant aucune de ces capitales et ne connut que par des gravures l'oeuvre de Poussin, à qui il voua un véritable culte.

Le brio de la facture, l'élégance classique des formes, les qualités du coloris, particulièrement les teintes argentées et violacées, s'imposent dans la Conversion de saint Augustin (musée de Caen) et dans le Baptême de saint Augustin (Mayence, Landesmuseum), oeuvres qui furent peintes pour l'église du couvent des Ursulines de Liège. En 1664, une aventure amoureuse l'oblige à quitter Liège. Laïresse se réfugie à Bois-le-Duc, puis réside à Utrecht en 1665. Il se fixe définitivement à Amsterdam en 1667, sans doute après les propositions du marchand de tableaux Uylenburg. Il va connaître un rapide succès comme introducteur de la manière classique de Poussin, de Le Brun et de Raphaël dans l'école néerlandaise. Il travaille pour le stathouder Guillaume d'Orange, futur roi d'Angleterre, ainsi que pour la haute société hollandaise, et entreprend une série de 7 vastes compositions tirées de l'histoire romaine, qui décorent la chambre civile (Binnenhof) de La Haye. Il exécute également de grandes décorations pour les châteaux de Soestdyck et de Loo ainsi que des décorations allégoriques en grisaille qui comptent parmi ses meilleures oeuvres (musée d'Orléans et Rijksmuseum). Laïresse est frappé de cécité en 1690. Dès lors, il organise des conférences sur la peinture et publie plusieurs ouvrages d'esthétique : *Gron-dlegginge der Teeken Kunst* (Amsterdam, 1701) et *Het Groot-schilderboek* (1707). Ce Grand Livre des peintres, traduit en français en 1728, exalte l'académisme le plus intransigeant, que seul Poussin incarne complètement à ses yeux, et Rubens comme Rembrandt sont à peine cités. L'auteur prône la copie servile de l'antique et de la nature, car, selon lui, « l'art procède de la raison et du jugement ». Le peintre et le théoricien connurent une gloire posthume à mesure que se développaient au XVIIIe s. le goût de l'antique et le néo-classicisme des dernières décennies. Le peintre marchand J.-B. Lebrun fit rééditer en 1787 le Grand Livre des peintres et louait le génie de l'artiste comme l'un des plus puissants de la peinture.

LAJOUE Jacques de, peintre français
(Paris 1686 - id. 1761).

Fils d'un architecte, il fut agréé à l'Académie en 1721. Avec Pineau et Meissonnier, il est

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

435

qualifié par Blondel comme l'un des « trois premiers inventeurs du genre pittoresque ». Il est l'auteur de nombreux projets pour des jardins imaginaires dont l'ordonnance s'adapte à la « rocaille » lancée par Meissonnier (recueils gravés et dessins au musée des Arts décoratifs de Paris, au cabinet des Estampes de la B. N. F., à l'Ermitage, à la Kunst Bibl. de Berlin), et il travailla à des décorations de théâtre (Paris, musée de l'Opéra). Le plus important de son oeuvre est constitué de compositions décoratives (musée de Pontoise ; Paris, Petit Palais), de scènes de genre aimablement fantaisistes (le Cabinet de physique de M. Bonnier de La Mosson, Blessington, coll. Beit) et surtout de paysages chargés d'éléments d'architecture, de fantaisie, pleins de verve et d'élégance, traités dans un métier clan rappelant les bergeries de Boucher (Louvre, Ermitage, musées d'Avignon et de Darmstadt) ; Lajoue exécuta aussi des portraits (Autoportrait avec sa famille, Salon de 1737, Louvre).

LALLEMANT ou LALLEMAND Georges,

peintre français

(Nancy v. 1575/1576 - Paris 1636).

Établi à Paris dès 1601, semble-t-il, il dirigea jusqu'à sa mort un des plus importants ateliers de la capitale, qui fut fréquenté par un grand nombre de jeunes artistes, dont Poussin, Champaigne et La Hyre. Son oeuvre peint, presque entièrement disparu jusqu'à une époque récente, réapparaît peu à peu à la suite des recherches de l'érudition contemporaine. Ses tableaux conservés, les Échevins de Paris peint en 1611 pour l'Hôtel de Ville (musée Carnavalet), la Charité de saint Martin (Paris, Petit Palais), l'Adoration des mages (musée de Lille), Georges prompt à la soupe (Varsovie, M. N.), témoignent d'un attachement certain aux formules maniéristes dans les attitudes, les costumes et le coloris en particulier, avec toutefois une tendance aux compositions plus calmes et plus monumentales. La gravure de P. Brebiette d'après le may de N.-D. de 1630 (Saint Pierre et saint Jean guérissant les malades, perdu comme celui de 1633) confirme l'archaïsme de Lallemand à cette date. Sa manière et son originalité se manifestent de même vers 1620, dans les peintures murales heureusement conservées

de la chapelle de Vie (Assomption, Évangélistes, Annonciation, Apparition du Christ à la Vierge) à Saint-Nicolas-des-Champs. Enfin, une de ses ultimes créations, la Descente du Saint-Esprit, signée et datée de 1635, récemment retrouvée à Rouen (église Saint-Ouen), témoigne de l'effort du peintre pour organiser l'oeuvre avec équilibre et grandeur, tout en conservant les formes mouvementées et le coloris chatoyant des tableaux antérieurs. Les sources anciennes nous apprennent qu'il a travaillé aussi, entre autres, pour les Chartreux (1611), Saint-Josse (1613 et 1615), les religieux de la Mercy, Sainte-Geneviève-du-Mont (6 autels), les Feuillants (Vie de saint Bernard dans le cloître) et qu'il a fourni quantité de dessins pour des tapisseries. De cette dernière activité, seule témoigne aujourd'hui une pièce de la tenture de Saint Crépin et saint Crépinien tissée dans les ateliers du Louvre en 1634 pour la chapelle des maîtres

cordonniers à Notre-Dame (Mob. nat.). Ses dessins, assez nombreux (l'Entremetteuse, Nancy, Musée lorrain ; Nm de Stockholm, Ermitage, Accademia de Venise), fréquemment à la plume, où s'allient maniérisme et réalisme, dénotent une personnalité vigoureuse qui mérite attention. Ils sont souvent confondus avec ceux de Bellange, plus élégants et d'une plus grande liberté d'imagination. Lallemant occupe une place essentielle avant le retour de Simon Vouet en France en 1627.

LAM Wifredo, peintre cubain

(Sagua la Grande, Cuba, 1902 - Paris 1982).

Tardivement affilié au mouvement surréaliste, Lam y a introduit une forme d'imagination qui se ressent de ses origines. Après avoir passé son enfance à Cuba, où il commence ses études, il les poursuit à Madrid et à Barcelone, jusqu'à ce que la guerre d'Espagne le conduise à se réfugier en France en 1937. Introduit par Picasso auprès de Breton et des surréalistes, il est aussitôt accueilli par eux, et c'est avec A. Breton qu'il se rend aux Antilles en 1941. Depuis, Lam a voyagé à travers les îles du Pacifique, l'Amérique du Sud et l'Europe. Ce n'est qu'à son retour à Cuba, après une première exposition parisienne (1938), qu'il donne quelque ampleur à son oeuvre : les formes végétales entrelacées, où se cachent des figures mythiques, s'étirent verticalement sur un fond sombre (la Jungle, 1943, New York, M. o. M. A., et Paris, M. N. A. M. ; la Harpe astrale, 1944, Paris, M. N. A. M.). Ses personnages totémiques se détachent ensuite sur de vastes aplats aux couleurs moins vives (Umbral, 1950-1951, Paris, M. N. A. M.). À partir des années soixante, il étire à l'extrême

ses figures effilées et aiguës sur de grandes toiles horizontales et revient parfois dans des tableaux de grand format à l'abondance exubérante de la Jungle (le Tiers Monde, 1966, Palais présidentiel, La Havane ; les Invités, 1966). Au cours des dix dernières années de sa vie, Lam s'est surtout consacré au pastel, à la gravure et à la céramique. C'est par le biais de cette dernière qu'il aborde la sculpture. Elle est profondément expressive de ce qu'il y avait de plus essentiel dans l'art de Lam : l'importance du graphisme et la référence aux arts africains et océaniens. L'une lui dicte de très beaux bijoux, plaques où vient s'inscrire une forme complexe mais linéaire, l'autre lui fait dresser en 1975 sur la terrasse de sa maison d'Albissolamare une forêt de grands totems de bois. Tout se conjoint dans les reliefs et les rondes-bosses que Lam donne à la fin de sa vie, en particulier en 1979. Vevé vivant, Yemaya, Osun sont des bronzes de dimensions moyennes, de peu d'épaisseur, offrant surtout chacun deux faces planes, à la découpe complexe, tout entières incisées, gravées profondément. Même s'ils ne rappellent qu'assez lointainement les objets rituels afrocubains, ils sont issus de la même culture. Une rétrospective de son oeuvre a eu lieu au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1982.

LAMBERT George, peintre britannique
(Kent ? v. 1700 - Londres 1765).

Élève du Néerlandais Van Hassel, influencé par Wootton, il était réputé comme décorateur de

théâtre. Il travailla d'abord pour le Lincoln's Inn Fields Theatre, puis devint v. 1736 le peintre principal du Covent Garden Theatre. Il fréquentait le milieu artistique londonien. Il était membre du Beef Steak Club, où il rencontra Hogarth, qui lui prêta son concours pour étoffer de personnages certains de ses paysages. Avec Hayman, il participa à la fondation en 1761 de la Société des artistes de Grande-Bretagne (première ébauche de la Royal Academy, qui fut créée en 1768), dont il fut le premier président.

Aquarelliste, graveur, Lambert est aujourd'hui connu pour ses paysages commandés par de grands amateurs pour décorer leurs maisons de campagne : en 1742, il peignit pour lord Burlington des vues de Chiswick Villa (Chatsworth, coll. du duc de Devonshire). Il se souvenait des paysages de Poussin, dont il avait exécuté de nombreuses copies, notamment celle de Diogène jetant son écuelle (Londres, V. A. M.). À la lumière de Claude Gellée et de Dughet, il associait une facture d'inspiration hollandaise et consacrait son talent à rendre

la poésie particulière de la campagne anglaise. Précurseur de Wilson, il apparaît comme le créateur de cette école des grands paysagistes britanniques. Hier oubliée, sa peinture est recherchée aujourd'hui : la Tate Gal. de Londres a acheté en 1951 un Paysage vallonné avec un champ de blé (1733). Une exposition tenue à Kenwood (Hampstead) en 1970 a contribué à dégager de la légende et des incertitudes le nom et l'oeuvre de cet artiste.

LAMI Eugène, peintre français

(Paris 1800 - id. 1890).

Élève d'Horace Vernet, puis de Gros, il subit une plus grande influence de Géricault et de Bonington, qui transparait dans les deux aspects très différents de son art. Tantôt, animé d'un souffle romantique, il donna une peinture sombre et épique, non dénuée de grandeur (tableaux de batailles historiques à Versailles : Combat de Puerto da Miravete, 1824 ; l'Affaïre de Claye, 1831 ; Bataille de Wattignies, 1837 ; Bataille de Hondshoote, 1838 ; Siège d'Anvers, 1838), tantôt, cédant au goût des scènes de genre aimables et colorées (Entrée de la duchesse d'Orléans aux Tuileries, v. 1840, Louvre ; série de tableaux au musée Condé de Chantilly ; les Grandes Eaux à Versailles, 1864, Versailles), il témoigna, ainsi que dans ses brillantes aquarelles (Louvre), de ce qu'il dut à l'école anglaise. Peintre de moeurs, il fut l'historiographe de la société élégante de Paris et de Londres, où il prolongea ses séjours. Il laissa en outre un oeuvre abondant d'illustrateur et de lithographe.

LAMIEL Laura, artiste française

(Morlaix 1948).

Ce sont de larges peintures noires à la matière dense et striée – significative d'une recherche de lumière – qui caractérisent l'art de Lamiel dès la fin des années soixante-dix. En 1989, un double mouvement intuitif de la pensée lui permet, d'une part, de faire le deuil d'une peinture liée au plan du mur et, d'autre part, d'opérer un dépassement d'un certain état limite de la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

436

peinture incarné à ses yeux par l'art de Ryman et de certains minimalistes qui suscite chez elle un vif intérêt. Elle conçoit et réalise cette

année-là un élément en acier émaillé blanc au format identique à celui d'une brique. Celui-ci symbolise la première pierre d'une création à venir, l'ouverture à une conception de la peinture par d'autres moyens, bien qu'elle soit toujours concernée par la lumière, et se situe dans la continuité du Carré blanc de Malevitch. Le processus de l'acier émaillé blanc constitue en lui-même un module que Lamiel va déployer dans des pièces aux formats variables, dont certains annoncent la dimension architecturale de cette oeuvre. Les caractéristiques constitutives de ce module – absorption et réflexion de la surface, blancheur irradiante, plan et volume conjugués – offrent une capacité d'accueil sans pareille que Lamiel va explorer pour aller, à rebours, opérer une déconstruction de l'identité de cette nouvelle peinture. Dans un premier temps, la mise en abîme, rendue possible par la technique de la sérigraphie sur acier émaillé, constitue un des moyens permettant cette expérience. Des photographies de l'atelier viennent ainsi rejoindre le module premier dans un ensemble de pièces datées de 1990 à 1992. Dans un second temps, les oeuvres de Lamiel deviennent des installations à part entière. Des objets du quotidien, choisis intentionnellement, viennent à la rencontre de pièces en acier émaillé blanc afin de rendre visibles les éléments constitutifs du processus pictural. Ainsi, housses de volant de voiture désignent le cadre ; molletons de ponceuse désignent tout à la fois l'outil, le geste et la douceur de la surface de l'acier émaillé ; sièges de métro, chariots et chaises sont des supports et des espaces d'accueil... D'autres éléments du réel, propres à la vie intime de l'artiste, se juxtaposent peu à peu afin de rendre visibles également les processus de pensée à l'oeuvre dans cette création. Lieu de tous les possibles, le module blanc porte dans ses constituants mêmes l'alliage de la force et de la fragilité – image de la grâce – caractéristique de cette création singulière. En 1998, le Quartier, centre d'art contemporain de Quimper, a consacré une exposition à cette oeuvre dont le F. N. A. C. et le M. N. A. M. conservent des pièces dans leurs collections.

LAMPI ou LAMP Johann Baptist

(dit l'Ancien ou le Chevalier Lampi),

peintre autrichien

(Romano, Tyrol du Sud, 1751 - Vienne 1830).

Il s'installa à Trente après un apprentissage à Salzbourg, qui reste assez obscur, et une période d'activité indépendante. En 1783, il part pour Vienne parès avoir transformé son

véritable nom, Lampi, en celui, plus harmonieux, de « Lampi ». En 1786, il est nommé professeur à l'Académie. Cependant, dès 1788, il voyage de nouveau : on le trouve en Pologne, en 1791 en Russie, en 1797 il rentre à Vienne. Il a peint des tableaux d'autel, mais surtout des portraits, effigies pompeuses dans l'esprit baroque de Largillière et Rigaud, dont le style se simplifie progressivement et tend à devenir plus bourgeois. Ses portraits de l'Empereur Joseph II avec les insignes de grand maître de

la Toison d'or (Vienne, Österr. Gal.), de l'Impératrice de Russie Catherine II (Ermitage) et de Maria Feodorovna (Chantilly, musée Condé) ont encore très grande allure. Une plus grande simplicité caractérise son Autoportrait de 1810 (musée d'Innsbruck) et le portrait du Dr Franz Rollett (Bade, près de Vienne, Rollettmuseum), bien qu'ils soient encore marqués d'esprit baroque, comme le Comte Potocki et ses deux fils du Louvre. Lampi a également peint de beaux portraits de femme (Vienne, Österr. Gal.). Son morceau de réception à l'Académie de Vienne ne manque pas d'ampleur. Lampi fut l'un des derniers virtuoses de tradition baroque sillonnant l'Europe, peignant de cour en cour, d'évêché en évêché, ce qui explique la dispersion de ses œuvres que l'on rencontre dans la plupart des musées.

LANCRET Nicolas, peintre français

(Paris 1690 - id. 1743).

Élève de P. Dulin avant 1708, puis de Gillot de 1712 à 1718, il fut reçu à l'Académie en 1719. Cet émule de Watteau se spécialisa très tôt dans les fêtes galantes, sans en retenir tout l'aspect de réflexion mélancolique sur la destinée humaine. Ses brillantes mascarades, son talent un peu froid mais aimable, lui valurent de très nombreuses commandes des grands collectionneurs, comme le duc d'Antin, le comte de Carignan, Crozat, le comte Tessin, Frédéric II (qui posséda plus de 25 tableaux du peintre, dont le Moulinet, la Danse, le Jeu de pied-de-boeuf, le Bal [Berlin, Charlottenburg]) et le surintendant des Bâtiments royaux. Lancret travailla pour Fontainebleau (Noce de village, 1737, in situ), la Muette (les Saisons, 1738, Louvre), Versailles (le Déjeuner de jambon, 1735, Chantilly, musée Condé). Très lié avec Lemoyne, qui admirait autant que lui Van Dyck, il ne toucha guère à la peinture d'histoire (Chasse au tigre, 1736, peint pour Versailles, musée d'Amiens). Les deux esquisses du Louvre (le Lit de justice tenu à la majorité de Louis XV, la Réception à Versailles des chevaliers du Saint-Esprit) constituent des excep-

tions dans son oeuvre. Lancret s'inspire aussi des Fables et des Contes de La Fontaine, et il retient essentiellement des Pays-Bas le goût un peu familier des sujets de genre, traités sur un ton plus léger (le Montreur de boîte d'optique, Hechingen, château des Hohenzollern ; la Chercheuse de poux, Londres, Wallace Coll. ; la Cuisine, Ermitage), bien que les scènes purement rustiques se trouvent plus nombreuses dans son oeuvre après 1736. Ses portraits (la Famille Bourbon-Conti, Illinois University, Krannert Art Museum) sont traités comme des scènes de genre. De même, Lancret, goûtant fort le théâtre, en introduit des scènes dans un décor champêtre, à l'instar de Watteau ; si Gillot s'est contenté de représentations de la comédie italienne, il s'intéresse aux types de Gilles et d'Arlequin, puis aux artistes français eux-mêmes, qu'il peint (la Camargo, 1730, Ermitage, Londres [Wallace Coll.] et musée de Nantes) ; mais, à la différence de Pater, il paraît beaucoup plus sensible aux problèmes de la décoration qu'à ceux mêmes de la peinture. Son oeuvre, moins émouvant et moins vibrant que celui de

Watteau, est l'un des témoins les plus brillants – par sa note d'humour, sa touche vive et par le chatoyement de ses couleurs – du goût de la société du XVIIIe s. pour un art aimable. Nicolas Lancret a laissé de beaux dessins à la sanguine et aux trois crayons (Paris, musée Jacquemart-André ; musée de Dijon ; British Museum ; Stockholm, Nm ; Washington, N. G.).

LANDSEER sir Edwin Henry,

peintre britannique

(Londres 1802 - id. 1873).

Il fut d'abord l'élève de son père, qui était graveur, et exposa des dessins dès l'âge de treize ans ; en 1815, il travaillait avec Haydon et, l'année suivante, il étudiait à la Royal Academy. Ses premières peintures d'animaux (Chiens se battant, 1818, Louvre) dénotent l'influence de Rubens et de Snyders, et son exécution vive et large fut particulièrement admirée par Géricault quand celui-ci séjourna en Angleterre en 1821. L'oeuvre la plus caractéristique de cette manière, la Chasse de Chevy Chase (1826, Birmingham, City Art Gal.), lui fut peut-être inspirée par sa visite à Walter Scott au cours de son premier voyage en Écosse en 1824, dont il conserva surtout un intérêt passionné pour la vie sauvage menée dans les Highlands, thème désormais fréquent dans son oeuvre.

Élu à la Royal Academy en 1831, Landseer devint l'ami intime de la famille royale après

avoir peint le portrait de la reine Victoria. Il exécuta le portrait de quelques autres personnages contemporains (Portrait de Walter Scott, Londres, N. P. G.). Les faveurs royales l'amènèrent quelquefois à aborder la scène d'histoire (la Reine Victoria et le duc de Wellington passant en revue la garde, 1839). Annobli en 1850, Landseer fut honoré en 1867 par la commande de la décoration de la colonne de Nelson à Trafalgar Square, pour laquelle il présenta le modèle des quatre lions.

Mais c'est par sa peinture d'animalier, à la conception anthropomorphique et sentimentale (Un membre distingué de la société, v. 1838, Tate Gal.), qu'il établit sa réputation, au point de susciter l'admiration de Ruskin (qui loue sa Veillée mortuaire du vieux berger, Londres, V. A. M.), de devenir un des peintres officiels de l'époque victorienne et de recevoir en 1855 la médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris, où il présentait le Sanctuaire (1842). Transposant les grands thèmes historiques dans le monde des animaux (Alexandre et Diogène, 1848, Londres, Tate Gal.), parfois avec un sens profond du drame (Le Défi, 1844, coll. du duc de Northumberland), il prête à ces derniers des regards doux et tendres (Celui qui pleure le plus le vieux berger, 1858). Cette tendance et l'adoption d'une facture de tradition hollandaise, très lénitive, ont contribué à faire oublier l'indiscutable talent de peintre animalier de Landseer.

LANE Fitz Hugh, peintre américain

(Gloucester, Mass., 1804 - id. 1865).

Lane était le fils d'un fabricant de voiles. Il fut très tôt malade des jambes et se déplaça toujours difficilement. Après la mort de son père (1816), il devint cordonnier et apprit le dessin dans une firme lithographique locale, Clegg et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

437

Dodge (1832), puis à Boston chez le graveur William S. Pendleton, beaucoup plus réputé. Sa première lithographie datée avec précision remonte à 1835 (View of the Old Building at the Corner of Ann Street), sa première d'un paysage à 1836 (View of Gloucester). Lane vécut ainsi de la gravure dans les années 1830-1840, produisant des publicités, des marques commerciales ou des illustrations pour partitions musicales. Ce n'est que plus tardivement qu'il se tourna vers la peinture, se spécialisant dans

les marines. Sa réputation alla grandissant avec une assurance et un style personnel de plus en plus affirmés, et, ayant vendu un tableau à l'American Art Union en 1848, Lane retourna s'installer à Gloucester, où il vécut désormais, en 1849. Il voyagea beaucoup le long des côtes de Nouvelle-Angleterre, à la recherche de sujets, ses motifs préférés restant les environs de Boston et le Maine, où il séjourna pendant l'été à partir de 1848 et jusqu'en 1863. Ses toiles représentent ainsi des navires en pleine mer, plus généralement dans des estuaires, près des côtes, au port, souvent à l'ancre ou au départ, le tout baigné d'effets lumineux qui leur donnent une profonde poésie et font de Lane l'un des maîtres du « luminisme ». Il représenta ainsi fréquemment le port de Boston entre 1855 et 1860 (coll. part. ; Boston, M. F. A. ; Washington, Maison-Blanche ; Fort Worth, Texas, Amon Curter Museum). La fin de sa vie voit Lane simplifier de plus en plus ses toiles, dans un idéalisme de la représentation qui le rapproche du paysage romantique, sans perdre toutefois son côté réaliste et descriptif (Owl's Head, Penobscot Bay, 1862, Boston, M. F. A.) Il fut oublié très vite après sa mort (sa réputation, quoique bien établie, était surtout locale). Redécouvert à la fin des années 1940, il est aujourd'hui tenu pour un des principaux paysagistes américains et le premier peintre de marines des États-Unis. La N. G. de Washington et le M. F. A. de Boston lui ont récemment consacré une exposition (1988).

LANFRANCO Giovanni, peintre italien

(Parme 1582 - Rome 1647).

À Parme, il eut pour premier maître Agostino Carracci, alors peintre du duc Ranuccio Farnese au « Palazzo del Giardino », qui lui inculqua des principes classicisants. À la mort de son maître, en 1602, Lanfranco part pour Rome avec son condisciple Badalocchio, et ensemble ils fréquentent le milieu artistique où règne Annibale Carracci. Grâce à ce dernier, il est chargé, vers 1605, de décorer de fresques et de toiles le « Camerino » dit « degli Eremiti » (en raison du sujet de la décoration), contigu au palais Farnèse. Ces peintures, réparties entre l'église S. Maria dell'Orazione e Morte (Rome) et Capodimonte (Naples), prouvent que, dès ses débuts, il se dégage des principes classiques officiels et utilise des moyens expressifs – contrastes de lumière et d'ombre, composition désinvolte – dérivant du naturalisme de son contemporain Caravage et de ses disciples. Certains morceaux de paysage – l'arrière-plan, par exemple, de Sainte Madeleine enlevée par les anges, maintenant à Naples

(Capodimonte) – donnent une impression de

vérité étonnante qui s'oppose décidément à la vision idéalisée d'Annibale Carracci.

Après la mort d'Annibale, en 1609, Lanfranco s'installe en Émilie et il étudie Corrège, dont le luminisme diffus et le sens audacieux de l'espace le fascinent ; un voyage en Émilie le remet en contact avec des oeuvres de jeunesse d'Annibale Carracci, conçues sous l'influence vénitienne, dont le coloris brillant et la composition mouvementée l'impressionnent vivement. De cette période datent des oeuvres telles que la Rédemption d'une âme (Naples, Capodimonte), la Madone, saint Charles Borromée et saint Barthélemy (id.), Saint Luc (Plaisance, Collegio Notarile).

Son tempérament essentiellement romantique, qui l'éloigné de l'académisme, s'épanouit après son retour à Rome en 1614 dans une série d'oeuvres religieuses, peintes pour diverses églises (la Vierge, saint Antoine et saint Jacques, Vienne, K. M.). Elles se caractérisent toutes par un contraste marqué entre les formes pleines, fermes, naturalistes et l'éclairage intense qui semble surgir d'une source surnaturelle, mais produit des effets réalistes. De ce contraste naît une tension dramatique qui annonce le climat exaltant de l'illusionnisme baroque. C'est du reste Lanfranco qui fut le créateur de ce climat dans la fresque gigantesque de la coupole de S. Andrea della Valle (l'Assomption de la Vierge), dont il enleva la commande à son rival Dominiquin en 1625 et qu'il acheva deux ans plus tard. Ses contemporains eux-mêmes se rendirent compte de la nouveauté de cette peinture conçue comme une symphonie « où tous les tons ensemble forment l'harmonie » ; il s'agit en effet d'une myriade de figures s'envolant comme un tourbillon à la conquête de la voûte céleste, où elles se dissolvent dans la profondeur resplendissante d'un Empyrée symbolique. Son goût pour la composition hardie et dynamique, renforcé par l'étude de Corrège et que révèle déjà la voûte de la chapelle Buongiovanni (1616, Rome, S. Agostino), s'exalte ici dans cette lumineuse coupole, dont Lanfranco s'inspirera pour d'autres oeuvres similaires et qui servira de modèle à Pierre de Cortone et à Baciccio, à Rome et ailleurs. Parmi les peintures qu'il exécute à cette période, on peut citer l'Extase de sainte Marguerite de Cortone (Florence, Pitti) et une série de toiles, aujourd'hui dispersées, peintes en 1624-1625 pour la chapelle du Saint-Sacrement à S. Paolo fuori le Mura de Rome (entre autres : Dublin, N. G. ; musées de Marseille et de Poitiers ; Los Angeles, musée P. Getty). À la fin de la troisième décennie,

Lanfranco – avec Bernini pour la sculpture – est à l'avant-garde de l'art officiel : sa peinture exprime à la fois une liberté formelle affranchie des préceptes académiques – naguère attaqués par les réalistes et défendus maintenant par Dominiquin – et une adhésion entière à l'idéologie de l'Église catholique triomphante : après les luttes de la Réforme, l'Église, pour s'affirmer encore davantage, a besoin d'un langage artistique assez conservateur pour ne pas être déconcertant, mais assez nouveau pour séduire. Il lui faut un style qui s'impose par ses effets illusionnistes, par sa ferveur sentimentale et son

faute spectaculaire, mais dont la grâce facile lui assure une compréhension universelle.

Miracles, martyres, extases, couronnements célestes, allégories de Vertus seront dorénavant les thèmes de Lanfranco, sauf quelque concession aux sujets mythologiques. Spécialisé dans la fresque, il trouve à Naples – qui appelait à l'époque les meilleurs artistes – le terrain le plus favorable à son génie de décorateur. Les vastes surfaces nues des coupoles et des pendentifs de l'église du Gesù (1634-1636, seuls les Évangélistes subsistent), la tribune et la voûte (Martyre des apôtres) de l'église des S. Apostoli (1638-1644), la coupole (Gloire des bienheureux) de la Cappella del Tesoro au Dôme (1643) furent couvertes par ses soins d'une multitude de figures brûlant d'un feu sacré et sentimental qui conquièrent les peintres de Naples et conditionnèrent l'art à venir, de Luca Giordano à Francesco Solimena. Rentré à Rome en 1646 pour y décorer à fresque la tribune de l'église S. Carlo ai Catinari, où trente ans plus tôt il avait peint le retable de l'Annonciation, un de ses chefs-d'œuvre, il y mourut sans avoir pu terminer la commande.

En dehors de l'Émilie, de Rome et de Naples, Lanfranco a laissé des œuvres dans différentes villes d'Italie. Son art a influencé un grand nombre de peintres tant italiens (Anastasio Fontebuoni, Francesco Cozza, Giacinto Brandi notamment) que français (Simon Vouet et François Perrier surtout).

LANGETTI Giovanni Battista,

peintre italien

(Gênes 1625 ? - Venise 1676).

Langetti doit à sa formation génoise le goût de la couleur, acquis au contact de Castiglione, de De Ferrari et de Strozzi. Après un bref séjour à Rome, à l'école de Pierre de Cortone, il s'installa v. 1650 à Venise, où il termina son éducation

dans l'atelier du Génois G. F. Cassana. Surtout influencé par le naturalisme caravagesque de Ribera, qu'il connut par l'intermédiaire de Luca Giordano, son meilleur propagandiste (sans doute à Venise entre 1650 et 1654), il garde cependant son originalité dans sa touche, riche et grasse, et dans son chromatisme, encore renforcé au contact de Tintoret, surtout sensible dans certaines oeuvres de ses débuts à Venise, telles que le Bon Samaritain (musée de Lyon). Sa production est abondante et comprend surtout des toiles mythologiques ou sacrées, qui groupent, dramatiquement, en gros plan dans un espace compact, des personnages herculéens, dont la musculature puissante est soulignée avec une force souvent ostentatoire. Parmi ses oeuvres les plus caractéristiques, on peut citer la Crucifixion de l'église de la Teresa (1664, auj. à Venise, Ca' Rezzonico), la Vision de saint Jérôme (musée de Cleveland), Apollon et Marsyas (Dresde, Gg), Hercule (Vienne, K. M.) ou le Mercure et Argus (Gênes, Gal. di Palazzo Bianco). À Venise, qui épuisait l'héritage du XVIe s., Langetti eut un rôle important dans la seconde moitié du XVIIe s. ; il donna naissance à un courant naturaliste violent et ribéresque qui n'exclut pas les influences de Strozzi ou de Rubens, attirant dans son orbite des artistes tels que l'Allemand Johan Carl Loth, Ant-

downloadModeText.vue.download 439 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

438

nio Zanchi, Francesco Rosa, Andrea Celesti à ses débuts ; par la robustesse de ses formes, il annonçait parfois Piazzetta et la peinture vénitienne du commencement du XVIIIe siècle.

LANSKOY André, peintre français

(Moscou 1902 - Paris 1976).

Il passe sa jeunesse à Saint-Pétersbourg. En 1918, pendant la révolution, il se rend à Kiev et découvre sa vocation de peintre. En 1919, il s'engage dans l'armée blanche et participe à la guerre civile en Crimée jusqu'à son départ de Russie. À Paris en février 1921, il dessine d'après nature à l'Académie de la Grande Chaumière et fait quelques études avec le peintre russe Soudeikine. Lanskoy commence à exposer d'abord dans un groupe à la gal. la Licorne en 1923, et bientôt au Salon d'automne, où son envoi (la Noce) est remarqué par Wilhelm Uhde, qui, par la suite, lui achète régulièrement ses toiles et le recommande au marchand Bing, qui organise sa première exposition particu-

lière en 1925. Il se compose une palette très colorée dont il devait plus tard accentuer l'éclat. Figuratif très imaginaire, il traite alors avec une interprétation très libre des sujets divers : paysages, fleurs, portraits, groupes de personnages dans des intérieurs et de nombreuses natures mortes. En 1928, il rencontre l'amateur Roger Dutilleul, qui, pendant quinze ans, va acheter presque toute sa production. Les meilleures réussites de cette époque sont des portraits, souvent de petit format (Mon portrait au chapeau melon, 1933), et des natures mortes. Vers 1937, Lanskoy commence à se dégager de l'objet, dont il ne se libère complètement qu'en 1944, en passant par une période semi-abstraite (1941, gouaches). En 1948, ses œuvres nouvelles font l'objet d'une exposition à la gal. Louis Carré, avec qui il allait rester lié par contrat pendant une dizaine d'années. Lanskoy a dépassé la contradiction entre la convention figurative et le concept abstrait, atteignant par la liberté du geste à l'expression lyrique de son monde intérieur : Multitudes (1949, Paris, M. N. A. M.). Cette œuvre abondante est d'une grande variété d'invention de rythmes et d'harmonies, toujours équilibrés par la rigueur du dessin des structures et la justesse des accords chromatiques. L'artiste a exécuté aussi des cartons de tapisseries, d'un style original obtenu parfois par la technique du collage, qu'il a utilisée encore pour l'illustration de plusieurs livres (Cortège, de Pierre Lecuire, la Genèse), ainsi que les 150 planches, y compris les pages de texte, pour le Journal d'un fou, de Gogol. Le musée d'Art moderne de Villeneuve-d'Ascq ainsi que ceux de Lille et de Grenoble, le M. N. A. M. de Paris conservent plusieurs de ses œuvres.

LAPICQUE Charles, peintre français

(Taizé, Rhône, 1898 - Orsay 1988).

Ayant reçu une formation d'ingénieur, il commence à peindre et, à l'occasion d'études de machines et d'architecture, se passionne pour les projections géométriques et les perspectives. Les encouragements de Jeanne Bucher et

de Lipchitz l'amènent en 1928 à se consacrer plus exclusivement à la peinture.

Entre 1931 et 1935, son poste de préparateur à la faculté des sciences lui permet de mettre au point une doctrine chromatique. Une commande, en 1937, de 5 décorations pour le palais de la Découverte lui permet de s'attaquer à de grandes surfaces. Dès 1939, rompant avec l'espace univoque de ses compositions précédentes, Lapidique instaure une

synthèse entre l'espace syncopé et complexe du cubisme et celui, plus fragmentaire, des vitraux et émaux cloisonnés anciens.

Lors de l'exposition Jeunes Peintres de tradition française (1941) à la gal. Braun, son oeuvre trouve une audience considérable auprès des autres peintres, dont Singier, Le Moal, Bazaine (Figure armée, 1940 ; Sainte Catherine de Fierbois, 1940). Lapicque reprendra à la Libération les thèmes marins qui lui sont chers : régates, récits, retours de pêche. Ses réflexions, l'étude de l'anatomie, le conduisent entre 1948 et 1950 à une série d'oeuvres inspirées par la mort (Danse macabre, 1948 ; Hamlet, 1949) et l'histoire (la Bataille de Waterloo, 1949). À la grille bleue de ses anciennes compositions, Lapicque tend à substituer un cerne blanc, sinueux, plus lumineux. Raoul Dufy abandonne en sa faveur une partie du prix qui lui a été décerné à la Biennale de Venise de 1952. Cela lui permet de découvrir les nuits vénitiennes et l'art de Véronèse et de Tintoret. Mauves, pourpres et carmins, tons violacés s'accordent alors en des symphonies opulentes, dans un expressionnisme baroque de façades, de jardins et de paysages (Hommage à Véronèse, 1954 ; Nuit vénitienne, 1956). Les occasions de voyages à Rome (1957), en Grèce (1964) ou aux Pays-Bas (1974) sont autant de prétextes pour le peintre à illustrer l'histoire de la ville impériale et chrétienne (la Mort de Pompée, 1957), à ressusciter quelques grands mythes de l'Antiquité (la Naissance d'Aphrodite, 1964) ou à restituer les motifs néerlandais familiers.

Dédaigneux des modes, Lapicque, après avoir été un pionnier de l'art non figuratif, n'a pas hésité à revenir à une « interprétation nouvelle » de l'apparence. Un important ensemble d'oeuvres de l'artiste est conservé au M. N. A. M. de Paris (donation Lapicque, 1977) et au musée de Dijon (donation Granville).

LARGILLIÈRE Nicolas de, peintre français

(Paris 1656 - id. 1746).

Né à Paris d'un père chapelier, Largillière passe sa jeunesse à Anvers, où il est élève d'Antoine Goubau et où il est reçu maître à la gilde en 1672. Peu après, il se rend en Angleterre, où il est protégé par Peter Lely, qui l'emploie dans son atelier. Cette double formation de peintre de genre et de portraitiste se retrouvera dans toute sa carrière. Mal vu comme catholique, Largillière revient à Paris en 1682, où il est protégé par une solide colonie flamande, groupée autour de Van der Meulen.

En 1686, il est reçu à l'Académie avec un grand Portrait de Le Brun (Louvre) où éclatent déjà ses principales qualités : capable d'orchestrer de manière flatteuse et solennelle un portrait dans lequel il a enfermé en raccourcis

symboliques toute la carrière de son modèle, il retient en même temps l'attention par une exécution brillante et la vigueur de l'analyse psychologique. L'essentiel de sa carrière est consacré au portrait, mais il fut aussi chargé de commémorer divers événements de la vie de Paris. Il sut alors rajeunir la tradition des portraits de groupe hollandais (Corps de ville défilant... en 1687, perdu ; esquisses au Louvre et à l'Ermitage) ou associer les échevins parisiens à une apparition céleste (Ex-voto à sainte Geneviève, 1696, Paris, église Saint-Étienne-du-Mont). Il exécuta également de rares peintures d'histoire (Moïse sauvé des eaux, 1728, Louvre), quelques paysages (Louvre) et des natures mortes, largement traitées dans une harmonie colorée très simple, probablement assez tôt dans sa carrière (Paris, Petit Palais ; musées d'Amiens, de Dunkerque et de Grenoble). Portraitiste, il est l'auteur d'un oeuvre immense (1 500 numéros, selon ses contemporains), réparti sur une soixantaine d'années, sans qu'il soit facile d'en distinguer l'évolution, d'autant que beaucoup de ses portraits sont encore dans des coll. part. Sa clientèle, un peu moins aristocratique que celle de son ami Rigaud, se recrute surtout chez les parlementaires, les financiers et autres grands bourgeois. Dans les oeuvres de jeunesse, la mise en page, assez simple, se rattache aux portraits français de la génération antérieure, en se combinant à la distinction des portraits anglais dérivés de Van Dyck (Précepteur et son élève, 1685, Washington, N. G.). Ce réalisme traditionnel, animé par un certain dynamisme de la ligne, est bien visible dans ses portraits en buste, au décor réduit et simplement traité (Pupil de Craonne, 1708, musée de Grenoble) ; on le retrouve toujours dans ses nombreux portraits : Jean Thierry, Versailles, Norbert Roettiers, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, J. B. Forest, 1704, musée de Lille, Thomas Germain et sa femme, 1736, Lisbonne, Fond. Gulbenkian, Autoportrait, 1711, Versailles ; le Portrait de famille (Louvre, réplique au Wadsworth Atheneum d'Hartford) identifié souvent comme celui de Largillière avec sa femme et sa fille n'est plus considéré comme un autoportrait. Ce réalisme apparaît encore dans certains portraits féminins exceptionnels, où il joue parfois d'une dominante chromatique, le noir pour la fameuse Belle Strasbourgeoise (1703, musée de Strasbourg) ou le blanc pour le Portrait d'Elizabeth Trockmorton (1729, Washington, N. G.).

Il convient toutefois de noter que ses effigies de femmes, campées dans des poses avantageuses (Mademoiselle Duclos, Comédie-Française et Chantilly, musée Condé), malgré leur brio, sont souvent vides de contenu psychologique ; en revanche, dans les meilleurs portraits d'hommes, l'étude nerveuse d'étoffes profondément creusées par les ombres s'allie efficacement à la description sans complaisance des visages.

LARIONOV Mikhaïl Feodorovitch
(dit Michel), peintre français d'origine russe
(Tiraspol 1881 - Fontenay-aux-Roses 1964).

Admis en 1898 à l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou, il y rencontre
downloadModeText.vue.download 440 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

439

Nathalie Gontcharova et abandonne ses études pour travailler seul. Il accompagne Diaghilev à Paris en 1906 et s'occupe de la présentation de la peinture russe au Salon d'automne. En 1907, il rencontre David Bourliouk et organise avec lui l'exposition « Stephanos » à Saint-Pétersbourg. Il travaille, cette même année, avec le groupe de la Rose bleue, qui exprime ses idées dans la revue la Toison d'or. La première exposition portant ce nom a lieu en 1908. Larionov occupe d'emblée une position de chef de file de l'avant-garde russe. Avec les frères Bourliouk (David et Vladimir), il fonde, en 1910, le Valet de carreau, mais, l'année suivante, soucieux de conserver sa liberté et d'éviter tout rattachement à une école, il quitte avec fracas le groupe parce que les exposants se constituent en société à statuts. En mars 1912, l'exposition la Queue de l'âne, préparée par ses soins, présente à Moscou un grand nombre d'oeuvres primitivistes ; en 1913, au moment de la publication du Manifeste du Rayonnisme, dans lequel Larionov explique le principe du rayonnement de la couleur produit par la réflexion de la lumière sur les objets, l'artiste les présente à l'exposition de l'Union de la jeunesse en 1912-1913. L'exposition « la Cible » fait le point sur ses théories. Il y montre le cycle des Saisons (l'Automne, Paris, M. N. A. M.) et une sélection d'images populaires et d'icônes. Il part pour Paris en 1914 avec Diaghilev ; en juin, il expose avec Gontcharova chez Paul Guillaume ; la préface du catalogue est rédigée par Apollinaire, ardent défenseur du rayonnisme. Revenu en Russie à la déclaration de guerre, Larionov est démo-

bilisé pour raison de santé, et il participe à l'exposition « Année 1915 » avant de rejoindre Diaghilev en Suisse. Il ne retournera jamais en Russie. Il abandonne alors la peinture de chevalet pour se consacrer au décor de théâtre et plus précisément au décor de ballet, cette forme d'art étant pour lui une animation de la peinture dans laquelle les principes du rayonnisme ont logiquement trouvé leur mode d'expression le plus favorable. Dès 1915, il fournit décors et costumes pour *Soleil de nuit* de Rimsky-Korsakov ; il crée le rideau, les décors et les costumes des *Contes russes* (Liadov) en 1917, de *Chout* (Prokofiev) en 1921, de *Renard* (Stravinski) en 1922. En même temps, il expose à Paris (gal. Sauvage, 1918 ; gal. des Feuillettes d'art, 1920), à New York (1922), à Bruxelles (1923), à Dresde (1927). En 1930, il organise avec Pierre Vorms la première exposition rétrospective des maquettes, des décors et des costumes des Ballets russes (Paris, gal. Billiet, oct. 1930). Il dessine les costumes du ballet *Symphonie classique* de Prokofiev ; il crée en 1932 les décors et les costumes de *Sur le Borysthène* du même musicien et, en 1935, les décors et les costumes de *Port-Saïd* de Constantinov. En 1948, il participe à l'exposition rétrospective du rayonnisme (Paris, gal. des Deux-Îles) ; en 1954, il partage avec Gontcharova une salle particulière à l'exposition Diaghilev (Londres, Édimbourg). À demi paralysé pendant plusieurs années, il

commençait à reprendre ses pinceaux de la main gauche quand la mort le surprit.

LARSSON Simon Marcus, peintre suédois

(Lilla Orsäter, Atvid, Östergötland, 1825 -
Londres 1864).

Après des études à l'Académie des beaux-arts de Stockholm, Larsson suivit l'enseignement du peintre de marines V. Melbye, à Copenhague, et peignit ses paysages nordiques, réalistes, en compagnie de P. V. Cedergren, K. Zole et B. Nordenberg. De 1852 à 1857, il compléta sa formation auprès d'A. Achenbach, à Düsseldorf, tout en retournant l'été dans son pays natal d'où il tira les motifs de ses paysages romantiques, avec des effets de lune sur les eaux calmes de lacs ou d'étangs, et de ses marines (*Naufrage sur la côte suédoise*, 1853, Stockholm, Nm). Il se rendit à Paris, où sa participation à l'exposition de 1855 fut particulièrement remarquée. Là, il étudia tout particulièrement les œuvres de Ruisdael et s'orienta vers un style plus brillant et des effets plus dramatiques. Sur de grandes toiles, il peignit des paysages nordiques aux bruissants torrents et

cascades (Cascade, 1856, musée de Göteborg), des rivages rocheux dans la tempête, des naufrages (Vapeur en feu, 1858, Stockholm, Nm), de majestueux fjords (Fjord norvégien, 1861, id.). L'art de sa maturité, malgré son aspect théâtral, offre souvent une atmosphère pathétique, de perdition, soulignée par des formes déchirées et de violents contrastes d'ombre et de lumière. Après quelques années en Suède, où, en 1858, il fut nommé membre de l'Académie de Stockholm, Larsson séjourna surtout à l'étranger, en 1860 en Finlande, en 1861 en Russie, où il fut membre de l'Académie de Saint-Pétersbourg, et enfin à Londres, où il passa ses dernières années. Sa production, à la fois riche et irrégulière, marque le sommet du paysage romantique en Suède. La plupart de ses oeuvres sont conservées dans les musées de Stockholm, de Göteborg et de Malmö.

LASTMAN Pieter, peintre néerlandais

(Amsterdam 1583 - id. 1633).

D'abord élève du maniériste Sweelinck, Lastman se rendit ensuite en Italie. Il y était déjà en 1603 et séjourna à Rome, comme l'attestent ses souvenirs directs de Caravage et d'Elsheimer, rencontre d'une importance décisive dans la formation de son style. Rentré aux Pays-Bas en 1605 au plus tôt, il devint l'un des artistes les plus représentatifs du milieu amsterdamois, accueillant dans son atelier en 1619-1621 le jeune Lievens, puis en 1624-1625 Rembrandt qui ne devait rester que six mois chez lui, mais garda toute sa vie une très vive admiration, commençant même par une imitation pure et simple. Lastman eut en effet le mérite de définir après Adam Elsheimer et les maniéristes d'Utrecht et de Haarlem une peinture d'histoire fort nouvelle dans sa tension narrative, ses accents réalistes et ses préoccupations psychologiques.

Un certain nombre de documents d'archives permettent de suivre la présence de Lastman à Amsterdam jusqu'à sa mort. Ses plus anciennes oeuvres connues ne remontent

qu'à 1603 (2 dessins datés, au Rijksmuseum, peut-être déjà exécutés en Italie, mais d'un goût encore maniériste). À Rome, Lastman paraît avoir été surtout attiré par Elsheimer. De tableaux charmants mais encore trop près du pastiche comme la Fuite en Égypte de Rotterdam (1608, B. V. B.) ou le Repos de la Sainte Famille de Göttingen (musée de l'Université), on passe très vite à des créations originales comme l'Odyssée et Nausicaa de Brunswick (1609, Herzog Anton Ulrich-Museum), em-

preint d'une rhétorique insistante avec des gestes recherchés, un drapé aux plis très fouillés, des accords de couleurs heurtés, mais d'où il résulte une force d'expression nouvelle et efficace. Le précédent elsheimérien débouche ainsi sur une peinture d'histoire puissamment dramatique, d'une rudesse presque « barbare », mais d'autant plus typiquement nordique. Lastman saura recueillir, à côté de l'héritage d'Elsheimer, la leçon expressive des maniéristes harlémois et celle des caravagesques : l'impressionnante Déposition de croix du musée de Lille (1612) en garde évidemment le souvenir, peut-être à travers les premières oeuvres de Rubens. L'aspect caricatural mis à part, on se trouve déjà devant cet art prodigieusement narratif et psychologique qui sera la grande nouveauté de Rembrandt.

Citons ainsi d'imposants tableaux fortement construits, riches en personnages et de coloris clair, comme l'Oreste et Pylade de 1614 (Rijksmuseum), le Jacob et Laban du musée de Boulogne-sur-Mer, daté 1622, le Massacre des Innocents de Brunswick (Herzog Anton Ulrich-Museum), le Christ et la Cananéenne de 1617 (Rijksmuseum).

Après 1620 cependant, l'art de Lastman est en déclin, comme si l'artiste cherchait à édulcorer sa sympathique brutalité initiale : l'Abraham et les trois anges (1621, Ermitage), le Sacrifice de Junon (1630), Élisée et la Sunamite (av. 1624, Moscou, musée Pouchkine).

LASTMAN ET REMBRANDT. L'influence de Lastman sur Rembrandt est sensible dans quelques exemples frappants, comme l'Ânesse de Balaam de Lastman, daté 1622 (Clayton Revel, coll. Palmer), et la dérivation peinte par Rembrandt en 1626 (Paris, musée Cognac-Jay) ; le Coriolan de Lastman, également de 1622 (Dublin, Trinity College), et l'énigmatique Consul Cerealis et les légions germaniques (?) de Rembrandt, daté 1626 (musée de Leyde) : le graphisme en hachures et lignes saccadées souvent parallèles, l'emploi privilégié du crayon noir et de la sanguine sont aussi caractéristiques de Lastman que du jeune Rembrandt. C'est dans son dessin que l'on saisit la richesse expressive que Lastman sut transmettre à Rembrandt, qui possédait justement deux recueils entiers de dessins de son premier maître.

Dans la Pièce aux cent florins elle-même, exécutée en pleine maturité, v. 1649, se décèle toujours un fort écho lastmanien. Il n'est pas moins remarquable que dans toute l'école de Rembrandt se maintiennent les emprunts à Lastman, parfois tardivement, comme chez

un Barent Fabritius (Répudiation d'Agar, à San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum ; tableau de même sujet par Lastman, downloadModeText.vue.download 441 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

440

en 1612, Hambourg, Kunsthalle), emprunts qui prouvent de nouveau que, pour Rembrandt, Lastman était sans doute le maître par excellence.

LATHAM John, artiste britannique

(Rivière Zambèze, Rhodésie, 1921).

L'oeuvre de Latham est liée à une théorie de l'art comme mode de connaissance, insistant sur le caractère essentiellement transitoire des réalités matérielles. Après des études à la Chelsea School of Art (1946-1950), il commence à utiliser en 1954 la peinture au pistolet comme moyen de relier l'instantanéité de l'action et l'oeuvre picturale. Cofondateur avec deux scientifiques, Gregory et Kohsen, de l'Institute for the Study of Mental Images, mettant en avant le rôle des micro-événements comme unités fondamentales de l'Univers, Latham envisage l'utilisation d'objets réels comme un mode de transposition de l'événement dans la peinture. Une série d'oeuvres inclut des livres, sorte de « pensée gelée », réduite à un événement pictural (Belief System [la Bible et Voltaire], 1959, Calais, musée des Beaux-Arts). La volonté de s'échapper d'une forme esthétique déterminée pousse Latham à isoler les livres puis à créer des Skoob Tower (tour de livre), accumulations détruites partiellement par le feu de 1962 à 1966 (ou à dissoudre un livre de Greenberg, Art and Culture, pris dans la bibliothèque de la St. Martin's School of Art, où il enseigne depuis 1965). Les Roller Painting (1966), peinture projetée sous forme de bandes sur des rouleaux, illustrent le désir de saisir la peinture dans un continuum temporel et sont développés en 1972 par les Time-Base Roller. En 1966, il crée l'Art Placement Group, dont l'objectif est de relier les artistes et l'industrie, le commerce et le gouvernement. En 1976, Latham travaille en Écosse sur le paysage industriel, cherchant des solutions esthétiques à la réutilisation des terrils (Derelict Land Art), et sur l'espace urbain autour de Glasgow (Urban Renewal). Des expositions de son oeuvre se déroulent en 1975 à la Kunsthalle de Düsseldorf et en 1976 à la Tate Gal. de Londres, année où il publie Time-Base Determination in Events.

LA TOUR Georges de, peintre français

(Vic-sur-Seille, évêché de Metz, 1593 - Lunéville ? 1652).

Fameux en son temps, puis totalement oublié, redécouvert à partir de 1915 (Hermann Voss, s'appuyant sur les travaux d'Alexandre Joly, 1863), ce peintre a retrouvé une place éminente dans la peinture française depuis l'exposition des « Peintres de la réalité » (1934) et la thèse de François-Georges Pariset (1948) ainsi que dans la peinture internationale depuis l'achat retentissant de la *Diseuse de bonne aventure* par le Metropolitan Museum (1960) et les expositions consacrées au peintre (Paris, Orangerie, 1972 ; Grand-Palais, 1997-1998).

Né en 1593 dans le gros bourg lorrain de Vic-sur-Seille, alors dépendant de l'évêché de Metz, second fils d'un boulanger et d'une fille et soeur de boulanger, La Tour semble pour-tant recevoir une éducation assez soignée et profiter, pour l'apprentissage de son art, du

foyer brillant qui s'est développé en Lorraine (Bellange). Un séjour en Italie entre 1610 et 1616 a pu superposer à la formation maniériste probable une expérience caravagesque : mais nulle preuve matérielle n'en a pu être découverte jusqu'ici. Dès 1616, La Tour, qu'on retrouve à Vie, semble un peintre formé. En juillet 1617, il épouse Diane Le Nerf, fille de l'argentier du duc de Lorraine et de famille noble, et, après la mort de son père (1618), il va s'installer à Lunéville, pays de sa femme, où il se fait recevoir bourgeois de la ville (1620). Doté par le duc de lettres d'exemption (1620) qui lui octroient les franchises accordées aux personnes de qualité noble, bientôt riche, il y mène une vie de hobereau lorrain, aimant la chasse, entretenant une meute, brutal à l'occasion avec les paysans, préservant durement fortune et privilèges au milieu d'un pays qui, à partir de 1635, se verra cruellement ravagé par les guerres, les famines, les épidémies. La renommée dont il jouit promptement (achats du duc de Lorraine en 1623-1624) se confirme sous l'occupation du duché par les troupes françaises : La Tour, qui séjourne à Paris en 1639, obtient le titre de peintre ordinaire du roi (av. déc. 1639) et l'estime particulière du gouverneur, le maréchal de La Ferté, pour qui il peint notamment une *Nativité* (1644), un *Saint Alexis* (1648), un *Saint Sébastien* (1649), un *Reniement de saint Pierre* (1650, sans doute le tableau du musée de Nantes). Ses oeuvres atteignent des prix considérables (600, 700 francs et plus). C'est en pleine gloire, semble-t-il, qu'il

est enlevé par une épidémie, le 30 janvier 1652, quelques jours après sa femme et son valet. Son fils Étienne, probablement son collaborateur depuis 1646, obtient à son tour le titre de peintre ordinaire du roi dès 1654 ; mais, riche, il cesse bientôt de se réclamer de ce métier roturier, devient lieutenant de bailliage, et sa rapide ascension sociale (lettres d'anoblissement en 1670) explique sans doute pour une bonne part l'oubli qui s'étend promptement sur l'oeuvre de son père.

Reconstitué à partir de quelques toiles signées, cet oeuvre ne comprend plus qu'un petit nombre de compositions (env. 75, dont 35 originaux retrouvés), toiles religieuses et scènes de genre exclusivement : ni tableaux mythologiques, ni portraits, ni dessins. Les multiples répliques anciennes (Saint Sébastien soigné par Irène, composition toute en largeur : 11 exemplaires connus, original non retrouvé) prouvent pourtant la célébrité qui s'attacha à plusieurs de ses inventions.

On distingue à l'ordinaire scènes diurnes et scènes nocturnes. Les premières sont traitées dans une lumière froide et claire, avec une écriture précise, rapide, impitoyable, fouillant à la pointe du pinceau les rides et les haillons (les Mangeurs de pois, musées de Berlin ; Saint Jérôme pénitent, 2 versions originales, Stockholm, Nm, et musée de Grenoble ; le Joueur de vielle, musée de Nantes). Les « nuits » utilisent au contraire la lumière artificielle pour exclure la couleur – une tache de rouge vif venant seule, d'ordinaire, animer la gamme des bruns – et pour réduire les volumes à quelques plans simples qui ont fait souvent prononcer

le mot de « cubisme » (Saint Sébastien soigné par Irène, composition en hauteur, Louvre). Le petit nombre de toiles clairement datées (Saint Pierre repentant, 1645, musée de Cleveland ; le Reniement de saint Pierre, 1650, musée de Nantes) n'a pas jusqu'ici permis l'accord complet des érudits sur une chronologie. Il semble pourtant possible de distinguer une première période (1620-1630), nettement marquée par le réalisme caravagesque et très proche de l'art d'un Baburen ou d'un Ter Brugghen (série du Christ et les douze apôtres ; 5 originaux conservés, Albi, Norfolk et coll. part. ; les Larmes de saint Pierre, perdues, gravées au XVIIIe s.). C'est seulement dans les années 1630 que La Tour évoluerait vers un réalisme plus personnel (le Joueur de vielle du musée de Nantes). La grande crise lorraine, avec ses désastres (1635-1642) et notamment l'incendie de Lunéville (30 sept. 1638), qui anéantit à coup sûr l'essentiel de cette première production, entraîne sans doute

un séjour à Paris (v. 1638-1642 ?), où La Tour doit s'efforcer de s'imposer par des tableaux diurnes impressionnants (la Diseuse de bonne aventure du Metropolitan Museum, le Tricheur du Louvre) et surtout par ses « nuits » (le Saint Sébastien offert à Louis XIII). Le retour à Lunéville (1643) et la cinquantaine correspondent à la grande série des nocturnes : à une formule désormais tout originale correspond la plus haute méditation (Nouveau-né du musée de Rennes, Saint Sébastien soigné par Irène en hauteur du Louvre, sans doute 1649 ; Job raillé par sa femme, musée d'Épinal, parfois considéré comme une oeuvre plus précoce). Les années ultimes pourraient être marquées par la collaboration accrue d'Étienne et la reprise des compositions déjà anciennes (les Joueurs de dés, musée de Teesside).

Dans toutes ses oeuvres, les thèmes, limités en nombre et volontiers répétés, sont presque toujours empruntés fidèlement au répertoire caravagesque des années 1610-1620 : la Diseuse de bonne aventure (Metropolitan Museum), l'Enfant prodigue ou le Tricheur (Louvre, et Fort Worth, Kimbell Art Museum), la Madeleine repentante (plusieurs versions : N. G. de Washington ; Louvre ; Metropolitan Museum ; Los Angeles, County Museum ; et une autre gravée dès l'époque), le Reniement de saint Pierre (musée de Nantes). La Lorraine ne semble y ajouter que quelques sujets de dévotion particulière (la Découverte du corps de saint Alexis, un exemplaire parfois jugé original au musée de Nancy) ou quelques types spécifiques (le Joueur de vielle). Mais, au lieu de pousser ce répertoire vers le pittoresque comme la plupart de ses contemporains nordiques, La Tour renoue avec l'esprit des premiers caravagistes et ramène la peinture à l'étude exclusive de l'âme humaine. Il restreint le tableau à ses données essentielles, et son univers est sans doute le plus dépouillé qu'ait jamais créé un grand peintre. Il exclut anecdotes, décor, figurants, architectures (complètement absentes de l'oeuvre connu), paysages (nulle place à la nature, aucune plante, deux ou trois bêtes seulement...), accessoires mêmes, réduits au minimum (ni auréoles aux saints, ni ailes aux anges), au point de rendre parfois

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

441

ses sujets énigmatiques (Saint Joseph éveillé par l'ange, musée de Nantes). Il fige jusqu'aux gestes les plus violents en une sorte de schéma géo-

métrique (la Rixe, Malibu, musée J. P. Getty) et préfère d'ordinaire l'immobilité, le silence, les regards baissés sur la méditation (la Femme à la puce, musée de Nancy). Il installe dans chacune de ses oeuvres, qu'on devine lentement mûries, une nécessité plus rigoureuse encore que celle de son contemporain – et sur tant de points son contraire – Nicolas Poussin. De là cette présence insolite qu'acquiert le moindre détail et des compositions qui atteignent, avec des moyens en apparence très simples, mais souvent d'une audace surprenante (Job raillé par sa femme, musée d'Épinal), à une intensité exceptionnelle même chez les caravagistes. De là aussi – que La Tour souligne la faiblesse humaine et la déchéance des corps (le Joueur de vielle ; Saint Jérôme pénitent, Stockholm, Nm, et musée de Grenoble) ou qu'il lui oppose la dignité secrète et fragile de la vie intérieure (Saint Joseph charpentier, Louvre ; le Nouveau-né, musée de Rennes ; Saint Jean-Baptiste, musée de Vic-sur-Seille) – des oeuvres qui s'apparentent à la fois au grand courant stoïcien diffus dans toute cette époque et à la mystique lorraine (saint Pierre Fourier, les Franciscains), et qui comptent sans conteste parmi les plus hautes méditations spirituelles du temps.

LA TOUR Maurice Quentin de,

peintre français

(Saint-Quentin 1704 - id. 1788).

Son nom, dans tous les actes officiels de Saint-Quentin, est orthographié Delatour. C'est l'artiste qui écrit son nom en trois parties, graphie admise depuis. Très jeune, il manifeste du goût pour le dessin, copie des estampes. En 1723, peut-être à la suite d'une intrigue malheureuse avec sa cousine, il vient à Paris, se présente au graveur N. H. Tardieu, qui le fait entrer chez Jean-Jacques Spoëde, peintre médiocre. Il reçoit aussi les conseils de Louis de Boullogne et surtout de Jean Restout. Mais, en vérité, il se forme seul dans l'art du pastel, alors remis en vogue par Vivien et par Rosalba Carriera. « Il s'afficha, écrit Mariette, pour peintre de portraits, il les faisait au pastel, y mettait peu de temps, ne fatiguait point ses modèles ; on les trouvait ressemblants, il n'était pas cher. » Le premier portrait daté est celui de Voltaire, que nous ne connaissons que par une gravure de Langlois, qui indique l'année 1731. Désormais, nous serons mieux renseignés sur ses travaux. « Agréé » à l'Académie royale en 1737, reçu en 1746 comme « peintre de portraits au pastel » avec le Portrait de Restout, peintre (Louvre), il participe aux expositions du Louvre, dont le directeur des Bâtiments du roi, Orry de Vi-

gnory, venait d'ordonner la reprise après treize ans d'interruption. Il exécute en 1741 le grand portrait en pied du Président de Rieux (Los Angeles, J. P. Getty Museum), en 1742 celui de la Présidente de Rieux, en habit de bal (Paris, musée Cognacq-Jay), et, étonnant de vérité, celui de son ami l'Abbé Huber (musée de Saint-Quentin). En 1743 commence la série des portraits officiels : celui du Duc de Villars, gouverneur général de Provence, est conservé au

musée d'Aix-en-Provence. En 1745, il montre au Salon le Portrait de Duval de l'Épinoy (Lisbonne, Fond. Gulbenkian). Le nombre des pastels envoyés par lui au Salon de 1748 s'élève à 14, parmi lesquels 8 sont conservés au Louvre : entre autres les portraits du Roi, de la Reine, du Dauphin et du Maréchal de Saxe. En 1750, il est nommé conseiller de l'Académie royale ; la même année y est « agréé » un artiste que tels critiques se plaisent à lui opposer, Jean-Baptiste Perronneau. Il exécute alors (1751) le plus « fini » de ses Autoportraits, celui du musée d'Amiens. La manière de l'artiste perd en moelleux et en charme ce qu'elle gagne en vigueur et en intensité de vie. C'est, au Salon de 1753, Jean-Jacques Rousseau (musée de Genève), D'Alembert (Louvre). Au Salon de 1755 est montré avec apparat le grand portrait de Madame de Pompadour (Louvre ; 3 préparations, aux accords nacrés, dont l'une saisissante par le déclin de l'âge capté, au musée de Saint-Quentin), portrait payé mille louis d'or. Parmi les figures envoyées par l'artiste en 1757, citons le Père Emmanuel, capucin, Mademoiselle Fel, chanteuse de l'Opéra (musée de Saint-Quentin), l'une des nombreuses actrices portraiturees par La Tour et qui fut la compagne de presque toute sa vie. Les portraits de La Tour provoquent alors l'enthousiasme de Diderot. En 1761, il expose l'image de la Dauphine Marie-Josèphe de Saxe (Louvre). À partir de cette époque, il a tendance, par scrupule, à retoucher sans cesse ses oeuvres, ce qui souvent les durcit et les alourdit. Les critiques parlent moins de lui. Il expose pour la dernière fois en 1773.

Féru de chimie, de géologie, d'astronomie, approuvant le mouvement philanthropique des encyclopédistes, il forme des projets humanitaires, notamment en faveur de sa ville natale, où il se retire avec son frère en 1784. Celle-ci est dotée par lui de deux rentes, pour les femmes en couches et pour les artisans vieux et infirmes, d'une école gratuite de dessin, richement pourvue pour l'avenir et qui existe toujours dans le bâtiment de style XVIIIe s. construit par Paul Bigot de 1928 à 1931 pour l'abriter, ainsi que de 92 pastels de La Tour, tant esquissés qu'achevés. Le peintre

fonda trois prix, dont l'un à l'Académie des sciences d'Amiens et un autre, celui de la demi-figure, encore décerné. Les sommes élevées qu'il demandait à la commande l'avaient considérablement enrichi. Son caractère indépendant, autoritaire, irascible s'altéra pendant ses dernières années, au point qu'il perdit la raison. L'artiste mourut intestat ; son frère légua à la ville de Saint-Quentin toutes les oeuvres et études du peintre, qui constituent le fonds du musée de cette ville (musée Antoine-Lécuyer). Dans ses portraits les plus réussis, un modelé à la fois souple, ferme et léger saisit au-delà de la ressemblance, derrière un regard, un sourire, une moue, la psychologie du modèle ou ce que celui-ci veut en montrer. Des accents de lumière et d'ombre la mettent encore en valeur. La gamme chromatique est à dominantes bleue et gris perle ; le rose est fréquent ; peu de rouge et de jaune. Les accessoires sont soigneusement indiqués, sans minutie, et définissent le personnage, les fonds sont heureuse-

ment nuancés dans une pénombre. Il a inventé pour ses pastels un fixatif dont il n'a pas laissé le secret de composition.

LAURENCIN Marie, peintre français

(Paris 1885 - id. 1956).

Grâce à Guillaume Apollinaire, qu'elle rencontre en 1907 dans la boutique de Clovis Sagot et qui, vivement épris d'elle, l'impose dans les milieux artistiques qu'il fréquente, elle se trouve mêlée très tôt au groupe cubiste de Montmartre, au sein duquel elle occupe une position néanmoins fort marginale. Elle a d'abord suivi les cours de l'académie Humbert, mais, au contact de ses nouveaux amis, elle adopte un style qui constitue une sorte de compromis entre les conventions traditionnelles de composition ou d'unicité d'angle de vue et une écriture schématique nettement inspirée à la fois du cubisme analytique et de l'époque nègre de Picasso (Groupe d'artistes, 1908, Baltimore, Museum of Art, Cone Coll. ; Apollinaire et ses amis, 1909, Paris, M. N. A. M.). Pour cette raison, Apollinaire la fait assez abusivement figurer en 1913 dans ses Peintres cubistes, mais elle-même reconnaît qu'elle n'y est pas à sa place. Tout en conservant les acquis de cette période, elle se crée, par la suite, un style d'une préciosité souvent proche du mariénisme, mais d'une réelle personnalité et d'une volontaire féminité : couleurs pâles et comme alanguies, dessin cursif et allusif, sujets gracieux (Femme à la colombe, 1919, Paris, M. N. A. M.).

Un musée Marie-Laurencin, où est conser-

vée et exposée une part importante de sa production, existe depuis 1983 à Nagano-ken, au Japon, où son oeuvre, appréciée, a fait l'objet de rétrospectives (1982, 1984-1985). Le M. A. M. de Villeneuve-d'Ascq lui a consacré une exposition en 1993.

LAURENS Henri, sculpteur

et dessinateur français

(Paris 1885 - id. 1954).

D'origine ouvrière, formé au métier de praticien, Laurens n'a pas eu à se libérer de l'académisme et, ne faisant pas dans sa jeunesse partie des cercles artistiques, il n'a que très peu subi l'ascendant de Rodin. Le cubisme, qu'il découvre dès 1908 à la Ruche, l'intéresse autant qu'il le déconcerte. Il lui faudra plusieurs années de réflexion et de recherche, l'amitié très vive qu'il noue en 1911 avec Georges Braque pour qu'il y adhère, menant une recherche d'une extrême exigence pour opérer en sculpture la même révolution que Braque et Picasso avaient accomplie en peinture. Artiste intransigeant envers lui-même, Laurens a beaucoup détruit et n'a laissé subsister que des oeuvres accomplies comme le Clown (1914, M. N. A. M.), la Petite Tête (1915, musée de Bâle). Il consacra deux années de travail au thème austère Bou-teille et verre, pur prétexte à l'une des réflexions les plus intelligentes qui soient sur l'écart qu'on peut oser, en sculpture aussi, entre un signifié toujours présent et un signe poussé aux limites extrêmes de l'allusion et de la polysémie. À la paix, Laurens ne se laissera pas prendre au piège du « retour à l'ordre » et ne sacrifiera pas non plus au surréalisme, tout en en voyant

downloadModeText.vue.download 443 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

442

l'intérêt. Préoccupé de plastique avant tout, il ramène dans sa sculpture ce que, dans sa période cubiste, il en avait méthodiquement banni, les matériaux traditionnels, le volume. Il n'en oublie pourtant pas le temps présent, et sa sculpture est au contraire celle où se reflète le mieux l'histoire et les engagements de Laurens, vigilant opposant à tous les totalitarismes. Il sculpte l'Espagnole en 1936, le Drapeau en 1939, l'Adieu en 1940, poignante image de l'Europe asservie par Hitler. Vivant dangereusement dans le Paris occupé, ses positions politiques étant bien connues, il ne sculpte pendant les années noires que des formes écrasées qui se

redressent, s'ébrouent à mesure que se dessine puis se précise et devient assuré le triomphe de la démocratie. Les dix dernières années de la production de Laurens (l'Automne, 1948 ; la Grande Baigneuse, 1947) sont marquées par le bonheur qui lui venait de l'affection de nombreux élèves du monde entier, la dévotion d'admirateurs peu nombreux mais choisis. Plus tôt reconnues à l'étranger qu'en France, ses oeuvres figurent dans de nombreux musées, particulièrement en Allemagne et dans les pays Scandinaves. Le M. N. A. M. de Paris a reçu de son fils une donation, complétée par un don de son marchand, Kahnweiler, de 200 pièces. Le centenaire de la naissance de Laurens y a été célébré en 1985 par une modeste exposition.

LAURENS Jean-Paul, peintre français

(Fourquevaux, Haute-Garonne, 1838 - Paris

1921).

Ce peintre d'histoire fut le plus célèbre de son temps, car il exécuta des toiles fortes, savamment ordonnées et d'une érudition médiévale et religieuse sûre (l'Excommunication de Robert le Pieux, 1875, musée d'Orsay). Leur coloris est soutenu, leur matière soignée, leur composition étudiée. Ménageant des effets pathétiques de vide, de jeux de lumière et de fumée en spirale (l'Interdit, 1875, musée du Havre), Jean-Paul Laurens y trahit parfois un goût du morbide qui rappelle Valdés Leal (le Pape Formose et Étienne VII, 1872, musée de Nantes) et souvent un vrai talent de scénographe.

Il réalisa de vastes décorations murales à Paris, au Panthéon (Morte sainte Geneviève, 1882 ; esquisse au musée d'Orsay) et à l'Hôtel de Ville (Étienne Marcel protégeant le dauphin, 1889), au Capitole de Toulouse (la Muraille, 1895, salle des Illustres), à l'hôtel de ville de Tours (la Mort de sainte Jeanne d'Arc, 1902). Leur puissance d'invention, leurs couleurs assourdies, leur grandiloquence même ont une majesté certaine. Il peignit aussi les plafonds du théâtre de l'Odéon à Paris et du théâtre de Castres (Jézabel dévorée par les chiens, 1906). Il fit en outre des cartons de tapisseries (le Triomphe de Colbert, 1902, manufacture des Gobelins), brosa d'étonnants lavis pour illustrer les Récits des temps mérovingiens d'Augustin Thierry (1887) et grava de belles eaux-fortes, en particulier pour le Pape de Victor Hugo (1900). Après avoir enseigné à

l'Académie Julian pendant trente ans, il devint professeur à l'École des beaux-arts.

LAVIER Bertrand, artiste français

(Châtillon-sur-Seine, Côte-d'Or, 1949).

Après une première exposition dès 1975 au C. N. A. C. à Paris, Bertrand Lavier a conduit sa réflexion à partir de 1978 sur l'identité des choses, la définition de la réalité, l'ambiguïté de la représentation et du langage, et sur le rapport que différentes parties de la réalité entretiennent entre elles sur le plan matériel et conceptuel. Cette réflexion peut emprunter de multiples formes : des objets communs ou des parties d'environnement qui sont repeints ; ce recouvrement est une façon de prendre à la lettre la peinture naturaliste : « peindre une table », ce qui aboutit à une table peinte, montre en effet la réalité de la peinture, d'autant plus que l'artiste laisse visible une facture très grossière qu'il qualifie de « touche à la Van Gogh ». Crimson est un tableau monochrome rouge qui se présente comme une surface composée de deux parties égales qui ont été peintes chacune du rouge crimson fabriqué par deux marques différentes et qui, en donnant deux nuances différentes, permettent à l'artiste de montrer la relativité de la notion de rouge. De même, avec sa série de photographies de paysages repeintes partiellement : dans Landscape Painting and Beyond (1979), la partie gauche est présentée telle quelle, la partie centrale repeinte sur la photographie, la partie droite inventée et peinte directement sur le mur, ce qui permet à Lavier de s'interroger sur la façon de représenter la réalité. La série des tableaux abstraits intitulée Walt Disney Productions a été réalisée par l'artiste d'après une bande dessinée de Walt Disney dont certains détails ont été agrandis : il s'agit de tableaux qui n'ont donc pas existé et qui sont reproduits en photographie à l'échelle de tableaux réels. Enfin, en superposant des objets, par exemple un réfrigérateur sur un coffre-fort (Brandt/Haffner, 1984, Paris, M. N. A. M.), c'est-à-dire en demandant à les assimiler à un motif sculpté présenté sur un socle, Bertrand Lavier considère le rapport entretenu par les choses dans l'espace et leur existence même en fonction du milieu dans lequel elles sont présentées. En jouant du langage des mots (Orange par Duco et Ripolin, 1990), de la représentation et de leur piège, en recourant à la littéralité, Bertrand Lavier a créé une forme d'art, souvent très impressionnante visuellement, qui se présente comme une réflexion sur l'art en même temps qu'il en donne une critique impitoyable. Il a montré ses œuvres dans de nombreuses expositions en Europe et aux États-Unis, à Kassel à la Documenta 7 et à la Documenta 8, à l'exposition « Leçon de choses » en 1982 à la Kunsthalle de Berne, dans

la manifestation « Chambre d'amis » organisée par le musée de Gand en 1986. Le musée de Dijon, le centre d'art le Consortium et le musée de Grenoble en 1986-1987 ont organisé une rétrospective de son oeuvre, ainsi que le M. N. A. M. de Paris en 1991. Une nouvelle

exposition a été consacrée à Lavier (château de Rivoli, Italie) en 1996-1997.

LAWLER Louise, artiste américaine

(Bronxville 1947).

Depuis la fin des années soixante-dix, Louise Lawler construit une oeuvre en forme de regard ironique sur le contexte artistique actuel. Dans ses Arrangements, elle se substitue au galeriste ou au conservateur et expose des ensembles d'oeuvres contrastant par leur hétérogénéité avec les conventions muséologiques ou commerciales. Ainsi, A Selection of Objects from the Collections of Wadsworth Atheneum, Sol LeWitt and Louise Lawler (une sélection d'objets des collections du Wadsworth Atheneum, de Sol LeWitt et de Louise Lawler), de 1984, confrontait une horloge du XIXe s., un tableau de Franz Kline, une scène de genre hollandaise et une phrase de Laurence Weiner dans le but de dévoiler le musée comme amoncellement de matériaux hétéroclites. Par la photographie, Lawler révèle également le destin des oeuvres d'art chez certains collectionneurs. Pollock and Tureen arranged by Mr. & Mrs. Burton Trentaine, NYC, de 1984, montre une soupière trônant sous un dripping de Pollock, dont un détail apparaît dans la partie supérieure de l'image. Les oeuvres de Lawler, grâce à un cadrage renversant les rapports hiérarchiques, parodient les modes de présentation habituels. Dans cet esprit, Exhibition (1987) se tourne avec ironie vers l'austérité des nouveaux musées et présente deux clichés de salles d'exposition vides, où Lawler a disposé trente verres portant l'inscription « You can hear a rat piss on a cotton » (expression correspondant à « On entendrait une mouche voler »), ou encore Is She ours (Nous appartient-elle ?), 1990, coll. F. R. A. C. de Bretagne. L'oeuvre de Louise Lawler a été présenté en 1987 au M. o. M. A. de New York.

LAWRENCE sir Thomas,

peintre britannique

(Bristol 1769 - Londres 1830).

Ce fils d'un aubergiste malchanceux en affaires manifesta des dons précoces, que l'on exploita

très tôt. En 1782, sa famille s'installa à Bath, où ses portraits au pastel furent vite prisés par la société élégante de Londres. Il partit pour cette ville en 1787, où, à l'exception de quelques mois passés comme élève à la Royal Academy, il continua d'obtenir des commandes, pratiquant surtout la peinture à l'huile. En 1789, il présenta le portrait de Lady Cremorne (1789, coll. part.) à la Royal Academy, ce qui lui valut la commande du Portrait de la reine Charlotte (1789, Londres, N. G.), exposé l'année suivante.

En dépit d'une réputation déjà solide de peintre mondain, ce fut le portrait de Miss Farren (1790, Metropolitan Museum), présenté la même année, qui captiva le public : l'exécution nerveuse, la vivacité de l'attitude du modèle annonçaient l'orientation nouvelle que l'artiste allait donner à la conception du portrait établie par Reynolds. Au cours des années 1790, la réputation de Lawrence dans les salons à la mode comme dans les milieux artistiques ne fit que croître. Il fut nommé A. R. A. en 1791,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

443

peintre ordinaire du roi en 1792, à la mort de Reynolds, et R. A. en 1794, à l'âge minimal requis. C'est pourtant au cours de cette période qu'apparaissent les limites de son art. Tout en continuant à produire des portraits de la plus haute qualité, comme ceux de John Angerstein avec sa femme (1792, Louvre), d'Arthur Atherley (1792, Los Angeles, County Museum of Art), Lawrence était obsédé par le désir de peindre dans le « grand style » préconisé par Reynolds (Satan rassemblant ses légions, 1797, Royal Academy, oeuvre très proche de Füssli). Il exécutait parallèlement les portraits de théâtre de Kemble, où il apparaît que le manque de formation traditionnelle nuit à la profondeur de l'expression. Ces préoccupations et les ennuis financiers dus à un mode de vie supérieur à ses moyens portèrent alors préjudice à la qualité de ses portraits et le firent souvent tomber dans une excessive facilité technique.

Après 1800, son style, cependant, acquiert plus de sobriété. L'abandon de la peinture d'histoire lui permit de concentrer ses efforts sur le portrait, comme en témoignent Francis Baring (1807, coll. part.) et les Enfants de John Angerstein (1808, Louvre). La mort de son rival Hoppner, survenue en 1810, le confirma comme chef de file du portrait anglais et lui attira les faveurs du prince régent, qu'il peignit

à plusieurs reprises. Ce dernier le fit chevalier en 1815, distinction qui devait faciliter le séjour de l'artiste sur le continent afin d'y exécuter les portraits des dirigeants responsables de la chute de Napoléon. Ce projet fut réalisé en 1818, quand Lawrence se rendit à Aix-la-Chapelle, à Vienne et à Rome (Portrait de Pie VII, 1819, Windsor Castle, comme l'ensemble de la série). Il revint en Angleterre en 1820 et fut élu président de la Royal Academy à la mort de Benjamin West. Son charme personnel lui avait donné accès à toutes les cours et son style brillant l'avait consacré premier portraitiste d'Europe. Dans ses oeuvres tardives, on décèle quelques tendances à la sentimentalité (Master Lambton, 1825, coll. part.), mais il réussit à sauvegarder l'aspect le plus original de son art, par exemple dans le portrait de Lady Blessington (1822, Londres, Wallace Coll.), où forme et facture unissent charme et sophistication, et dans celui de John Nash (1827, Oxford, Jesus College), empreint d'une familiarité sincère.

Il figura avec succès au Salon de 1824 à Paris parmi d'autres artistes anglais, fut décoré de la Légion d'honneur et fit suffisamment impression sur Delacroix pour que celui-ci exécute un portrait dans son style (le Baron Schwiter, 1826, Londres, N. G.). Il fut d'ailleurs reçu aux Tuileries en 1825 pour exécuter le portrait de Charles X (Windsor Castle). Il fit aussi les portraits d'autres personnalités françaises de la Restauration (la Duchesse de Berry, le Duc de Richelieu [musée de Besançon]). Il s'intéressa vivement à l'oeuvre d'autres artistes et demeura toujours accessible, même aux plus jeunes et aux moins connus de ses contemporains. Sa carrière fut particulièrement brillante, mais l'oeuvre, en dépit de sa séduction, n'atteignit jamais au niveau qu'elle avait laissé entrevoir. Suivant le mot de Haydon : « Lawrence était fait pour son époque et son époque pour lui... »

En effet, si ses portraits mondains baignent dans une aura romantique, celle-ci flatte le modèle, mais ajoute rarement à la pénétration de sa psychologie.

Passionné de dessins, Lawrence réunit une des plus belles collections de son temps, sans égale sans doute depuis celle de Crozat.

LEAR Edward, dessinateur, lithographe,

peintre et écrivain britannique

(Holloway 1812 - San Remo 1888).

Intéressé par les animaux dès son plus jeune âge, il fut d'abord employé dans les jardins

de la société zoologique avant d'être engagé à Knowsley (1831-1836) pour y dessiner les animaux et les oiseaux collectionnés par le comte de Derby, qui fut son premier protecteur. Il acquit ainsi la réputation d'un bon dessinateur d'animaux (Illustration of the Family of Psittacidae, 1830-1832). Il se consacra au paysage à partir de 1836, publia en 1841 ses Views of Rome and its Environs, recueil qui sera suivi de beaucoup d'autres, et, professeur de dessin de la Reine en 1846, il commença à exposer à la Royal Academy en 1850. Il fit la connaissance de Tennyson en 1851 et celle du préraphaélite Holman Hunt, avec lequel il étudia, en 1852. Grand voyageur, il visita l'Europe, l'Orient, l'Inde, Ceylan de 1831 à sa mort et a rapporté de ses expéditions quantité d'aquarelles et de dessins. Lear est surtout un paysagiste doué d'un sens linéaire affirmé et d'une grande liberté de conception. Écrivain, il s'est rendu célèbre par le Book of Nonsense écrit pour amuser les petits-enfants de lord Derby entre 1831 et 1837, publié seulement en 1846 et qui donna naissance à un véritable genre (Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets, 1871 ; More Nonsense, Pictures, Rhymes, Botany, etc., 1872 ; Laughable Lyrics, 1877). Il publia également plusieurs récits de ses voyages et illustra les poèmes de Tennyson publiés après sa mort en 1889. Son oeuvre est bien représentée à Londres (Tate Gal. et V. A. M.). La Royal Academy lui a consacré une rétrospective en 1985.

LE BRUN Charles, peintre français

(Paris 1619 - id. 1690).

LA JEUNESSE. Fils d'un sculpteur, Le Brun fut un enfant prodige et bénéficia très tôt de la protection du chancelier Séguier. Entré dans l'atelier de Vouet v. 1634, après une première formation auprès de François Perrier qui le marque d'une façon durable, il assimile rapidement les différents styles à la mode. Il donne à la gravure des dessins qui attestent diverses manières et exécute des peintures pour Richelieu (Hercule et Diomède, 1641, musée de Nottingham ; esquisse à Bayonne, musée Bonnat) et, pour la Corporation des peintres, le Martyre de saint Jean l'Évangéliste (1642, Paris, Saint-Nicolas-du-Chardonnet).

En 1642, il se rend à Rome en compagnie de Poussin, qui continue à guider ses études dans la Ville éternelle. Il y étudia les antiques (pour une information documentaire autant que pour la plastique), Raphaël, les Carrache, Dominiquin et aussi, sans doute, l'oeuvre décorative de Pierre de Cortone. Il peint alors Hora-

tius Cocles (Londres, Dulwich College Picture Gal.), Mucius Scevola (musée de Mâcon), le Christ mort sur les genoux de la Vierge (Louvre). Contre le gré de Séguier, il quitte Rome et, après un bref séjour à Lyon (où il peint sans doute la Mort de Caton, musée d'Arras), revient à Paris en 1646, où, tout en bénéficiant encore de la protection du chancelier, il étend rapidement sa clientèle. À deux reprises, il exécute le may de Notre-Dame (la Crucifixion de saint André, 1647 ; esquisse à Northampton, coll. Spencer ; le Martyre de saint Étienne, 1651). La plupart des commandes qu'il reçut sous la régence d'Anne d'Autriche étaient celles de tableaux religieux ou de plafonds peints. Les premiers (le Repas chez Simon, Venise, Accademia ; le Christ servi par les anges, v. 1653, Louvre ; le Silence, 1655, id. ; le Benedicite, id. ; la Madeleine repentante, id.) se distinguent par leur dignité calme et la traduction magistrale des expressions ; les seconds (Hôtel de La Rivière, 1653, Paris, musée Carnavalet ; Psyché enlevée au ciel, petit cabinet du roi, Louvre, aujourd'hui détruit ; galerie d'Hercule à l'hôtel Lambert) font preuve d'une riche invention décorative et associent souvent la peinture au relief stucqué sur la voûte, mais les raccourcis excessivement accusés étant toujours évités.

Le Portrait du chancelier Séguier à cheval (Louvre), l'un des chefs-d'œuvre les plus justement populaires de l'artiste, doit dater de cette période (v. 1655).

L'œuvre maîtresse de Le Brun à cette époque est la décoration du château de Vaux-le-Vicomte pour Nicolas Fouquet (1658-1661) ; il eut ainsi l'occasion de déployer son talent à travers bâtiments et jardins, peignant murs et plafonds, et dessinant sculptures et tapisseries (qui furent exécutées à Maincy) ainsi que les projets des fêtes et des spectacles.

LE BRUN AU SERVICE DE LOUIS XIV. À la même époque, il peignit pour Louis XIV la Tente de Darius (1660-1661, Versailles), qui servit de manifeste à l'art académique, composition en frise, sobre et classique, dans laquelle les attitudes et les expressions des protagonistes illustrent l'action dramatique.

Le Brun n'eut pas à souffrir de la disgrâce de Fouquet, puisqu'il travailla pour Colbert et pour le roi, et son titre de premier peintre fut confirmé en 1664. Membre fondateur de l'Académie royale de peinture, il y occupa bientôt une place prépondérante. Lorsque Colbert demanda à l'Académie de codifier les règles de l'art, Le Brun en fut l'orateur le plus remar-

qué, soutenant que la peinture est un art qui s'adresse d'abord à l'intelligence, à l'encontre de ceux qui la jugent en fonction du plaisir de l'oeil. Nommé directeur des Gobelins en 1663, il veilla à la formation des artisans, et le contrôle qu'il exerça sur la production des meubles et des tapisseries contribua à assurer l'unité du « style Louis XIV » à travers les résidences royales. Il donne les cartons pour les suites des Quatre Éléments, des Quatre Saisons, des Mois (ou des Maisons royales) et de l'Histoire du roi. La Tente de Darius fut suivie v. 1673 de 4 autres peintures inspirées par la geste d'Alexandre : l'Entrée à Babylone, le Passage du Granique, la Bataille d'Arbelles, Alexandre et Porus, et

downloadModeText.vue.download 445 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

444

d'autres sujets furent également esquissés. Les toiles immenses (Louvre) qui servirent de cartons pour les tapisseries des Gobelins étaient probablement destinées à prendre place dans un cycle de peintures épiques, et c'est sans doute leur format, l'impossibilité de leur trouver un lieu d'exposition convenable qui empêchèrent la réalisation du projet initial. La galerie d'Apollon du Louvre, qui devait, dans l'intention de Le Brun, glorifier Louis XIV d'une manière plus franche, demeura également partiellement réalisée quand le roi abandonna Paris pour le nouveau palais de Versailles.

C'est à Versailles, avec l'escalier des Ambassadeurs (1674-1678, aujourd'hui détruit), la galerie des Glaces (1679-1684 ; esquisses aux musées d'Auxerre, de Troyes, de Compiègne et de Versailles), les salons de la Paix et de la Guerre (1685-1686) et la surveillance qu'il exerça sur la décoration des Grands Appartements et du château de Marly, que Le Brun donna la démonstration de son idéal artistique, glorifiant l'absolutisme – exemple qui devait être suivi par les rois et les cours dans toute l'Europe. Louvois ayant succédé à Colbert en 1683, Mignard, rival de Le Brun, bénéficia dès lors de la protection royale. Privé de commandes importantes, Le Brun passa les dernières années de sa vie à exécuter des peintures religieuses de moyen format : 4 épisodes de la Vie du Christ (Louvre, musées de Troyes et de Saint-Étienne), reprenant la tradition poussinesque de la méditation sur un thème narratif.

Le Brun instaura en France un style qui devait beaucoup au classicisme de Poussin et au baroque italien, et qui pouvait s'adapter aux

différents impératifs de la peinture de plafond, de la tapisserie ou du tableau d'histoire. Son autoritarisme, qui lui fut souvent reproché, était une conséquence même de sa supériorité artistique. La gravure contribua à répandre son oeuvre, qui, plus vigoureux par la beauté du trait que par la couleur, ne souffrit pas outre mesure de ce procédé de traduction. (Sébastien Le Clerc grava les Tapisseries du roi [1670], et Gérard Audran les peintures de l'Histoire d'Alexandre dans une série d'immenses gravures prodigieusement finies.) Son influence s'étendit bien au-delà des frontières de son pays et de son temps.

LES DESSINS. Outre les peintures de chevalet, les peintures murales et les tapisseries, l'oeuvre de Le Brun comporte aussi une admirable suite de grands cartons et de dessins exécutés tout au long de sa carrière, généralement des études préparatoires de détail ou d'ensemble pour les compositions qu'il peignit ou les travaux décoratifs ou ornementaux qu'il dirigea. Le Louvre ne conserve pas moins de 3 000 dessins dus à l'artiste et à certains de ses collaborateurs immédiats, trouvés chez Le Brun à sa mort et qui entrèrent alors dans la collection royale. Des dessins importants de Le Brun se trouvent aussi dans les musées de Besançon, de Stockholm, d'Oxford (Ashmolean Museum) ainsi qu'à l'E. N. S. B. A. de Paris.

LES ÉLÈVES DE LE BRUN. Le Brun eut tôt de nombreux collaborateurs qui travaillèrent à ses grandes entreprises décoratives et à l'exécution des cartons de tapisseries, d'abord

pour Maincy, ensuite pour les Gobelins : parmi eux Baudrin Yvart, Louis Licherie, Verdier, Testelin, Houasse. À certains était dévolue une « spécialité » : à Van der Meulen les paysages, à Nicasiaus Bernaerts et Pieter Boël les animaux, à Monnoyer les fleurs et les feuillages, à Desportes les fruits. Si beaucoup de ses élèves suivirent fidèlement son enseignement (Verdier, Houasse, Licherie), d'autres, comme La Fosse, ou certains de ses collaborateurs, comme Jouvenet ou les Boullogne, se dégagèrent vite de son emprise pour affirmer leur personnalité propre ; le dogmatisme et le sectarisme de Le Brun professeur ont été en fait bien exagérés.

LECK Bart Anthony Van der,

peintre néerlandais

(Utrecht 1876 - Blaricum 1958).

L'un des fondateurs en 1917 du mouvement De Stijl, Bart Van der Leck, qui a reçu une

formation de maître verrier, s'est consacré tardivement à la peinture. Peu marqués par les nouvelles tendances artistiques, ses premiers tableaux, qui témoignent d'une vision originale, datent de 1912-1913 : le *Marchand de fruits* (Otterlo, Kröller-Müller) présente dans une composition en frise, sans profondeur, des formes simplifiées, peintes avec un nombre limité de couleurs. Ces caractères donnent au sujet – représenté d'une façon déjà très stylisée – un aspect monumental. Influencé par l'art de l'Égypte ancienne (*Travail au port*, 1916, id.), Bart Van der Leek cherche une plus grande simplification encore avec la *Tempête* (Otterlo, Kröller-Müller), où les couleurs, utilisées en aplats, sont le rouge, le bleu, le jaune et le noir ; les formes sont très stylisées, la composition est fondée sur l'horizontale et la verticale. Le sujet est ainsi conduit à la limite de l'abstraction. Cette oeuvre va marquer Mondrian, que Bart Van der Leek rencontre en 1916. Avec le tableau *Mine* (1916, La Haye, Gemeentemuseum), un triptyque qui témoigne de son évolution par son absence de sujet lisible et la réduction de son langage plastique, c'est Mondrian qui l'influence à son tour : sur un fond noir pour les volets, blanc pour la partie centrale sont disposés des tirets rouges, bleus ou jaunes, horizontaux, verticaux ou obliques, qui créent des cadences. En 1917, dans *Composition 1917-3* (Otterlo, Kröller-Müller), intitulée également la *Sortie d'usine*, les éléments principaux sont très clairement mis en ordre et dénombrés : les 73 tirets, tous de la même largeur, rouges, bleus, jaunes ou noirs, sont disposés sur un fond blanc, dans une trame orthogonale et selon des groupes. Cette année-là, Bart Van der Leek participe à la fondation du Stijl et publie notamment un article dans le premier numéro de la revue de Théo Van Doesburg. Il quitte le mouvement dès 1918 mais approfondit néanmoins sa recherche : en 1918-1920, *Composition* (Amsterdam, Stedelijk Museum) est uniquement constituée de 8 figures géométriques : 4 carrés, 4 triangles disposés rigoureusement. Après 1920, Bart Van der Leek revient à la peinture figurative, le sujet restant traité dans un vocabulaire géométrique élémentaire. Il produira peu, vivant pratiquement isolé à Blaricum et exécutant quelques travaux de

décoration, peinture murale et d'art appliqué. Il reviendra pour quelques rares et précieux tableaux à la peinture non figurative à la fin de sa vie, réalisant dans cet esprit de dépouillement quelques chefs-d'oeuvre qui anticipent largement sur le Minimal Art. Un bel ensemble d'oeuvres est conservé au musée Kröller-Müller, à Otterlo.

LE CLERC ou LECLERC Jean,

peintre français

(Nancy v. 1585/1587 - id. 1632).

L'artiste, d'origine lorraine, part jeune pour l'Italie et y séjourne plusieurs années (av. 1617-v. 1621). Il est l'élève à Rome de Saraceni (1617-1619) et adopte sa manière au point, assure Félibien, que certains tableaux de Le Clerc ont passé pour être de son maître. Il grave en 1619 la Mort de la Vierge de celui-ci et, la même année, le suit à Venise ; il termine et signe la grande composition laissée inachevée par le peintre italien à sa mort, en 1620, le Doge Dandolo prêchant la croisade (Venise, palais des Doges). Le Concert nocturne (Munich, Alte Pin. ; 2 autres versions, coll. part.) est généralement reconnu comme une oeuvre italienne de Le Clerc. D'autres tableaux souvent donnés à Saraceni peuvent être de la main de Le Clerc en Italie : Reniement de saint Pierre (Florence, coll. Corsini), Annonciation (Feltre, S. Giustina), Scène de naufrage (Piazzola sul Brenta, Villa Contarini).

De retour en Lorraine (av. mai 1622), le peintre contribue à y introduire une peinture nouvelle, marquée à la fois par Caravage et par l'art de Venise, dont l'étude pose le difficile problème de l'école lorraine v. 1620-1630 ; les liens qui unissent Le Clerc à Callot, La Tour et Deruet sont certains. Ses tableaux présentent de forts contrastes lumineux, avec des coloris striés ou rares, des formes anguleuses modelées avec fermeté : art inspiré de Saraceni, mais d'une fièvre toute personnelle, compromis entre le maniérisme lorrain tardif et la nouvelle esthétique caravagesque. L'essentiel de l'oeuvre lorraine est religieuse : Adoration des bergers (église Saint-Nicolas de Nancy ; musée de Langres), Banquet d'Hérode, parfois contesté (collégiale de Chaumont). On lui a longtemps donné 3 gravures (les Deux Moines, les Veilleuses, Sainte Madeleine) d'après Georges de La Tour : cette attribution est maintenant rejetée.

LE CORBUSIER

(Charles Édouard Jeanneret-Gris, dit),

peintre et architecte français d'origine suisse

(La Chaux-de-Fonds 1887 - Roquebrune-Cap-

Martin 1965).

Après avoir suivi un cours de gravure orne-

mentale de montres à l'école d'art de La Chaux-de-Fonds (1901-1905), il séjourne successivement à Florence, Budapest, Vienne et travaille quelque temps à Paris chez l'architecte Auguste Perret. Puis, de 1910 à 1917, il voyage en Allemagne, Hongrie, Roumanie, Turquie et Grèce, d'où il rapporte de nombreuses aquarelles, exposées dès 1916 à Paris et à Zurich. Ayant déjà accompli en Suisse une oeuvre d'architecte importante, il s'installe en

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

445

1917 à Paris et, l'année suivante, Auguste Perret lui fait connaître Amédée Ozenfant. C'est avec ce dernier, en 1918, que Jeanneret expose ses premières toiles à la gal. Gabriel Thomas (Paris) et publie le manifeste du purisme, intitulé *Après le Cubisme*, auquel tous deux reprochent d'être décoratif et de n'avoir pas su se montrer en accord avec l'« esprit moderne », c'est-à-dire la civilisation industrielle, caractérisée selon eux par l'utilisation des machines et le progrès de la science. Charles Édouard Jeanneret va chercher dans l'art des « invariants » qui seraient ce que sont les lois dans les sciences. Ses tableaux s'inspirent des méthodes de construction ainsi que de la finalité et de l'esthétique des machines industrielles. Ils établissent une « grammaire générale de la sensibilité » : les formes et les couleurs y sont simplifiées, les structures fondées sur l'angle droit et les « tracés régulateurs ». Le sujet reste présent sinon primordial : il traitera surtout de natures mortes réunissant des objets usuels, assiettes, verres, carafes, pipes, bouteilles, qui sont fonctionnels et produits en série de façon économique. Ainsi, leurs formes, simples et standardisées, peuvent s'assembler facilement tout en restant lisibles. Ces objets sont représentés selon des méthodes empruntées au dessin industriel, en utilisant le plan, l'élévation, la perspective cavalière avec les ombres projetées suivant les règles de la perspective. « On peut créer le tableau comme une machine. Le tableau est un dispositif à émouvoir. » Cette théorie a été développée et précisée par la pratique picturale au fur et à mesure, ainsi que par écrit dans une suite d'articles parus dans la revue *l'Esprit nouveau*, fondée par le poète Paul Dermée, Ozenfant et Jeanneret en 1920 : textes repris dans le livre *la Peinture moderne* (Paris, 1925), qu'ils publient ensemble et qui connaîtra un grand retentissement dans les milieux artistiques internationaux. Les activités d'architecte et d'urbaniste, mais aussi d'écrivain et de

théoricien vont prendre le pas sur son travail de peintre et, vers 1926, Jeanneret abandonne peu à peu l'esthétique du purisme en réintroduisant progressivement à la fois la figuration et une facture plus libre, tandis qu'il signe ses toiles « Le Corbusier » (à partir de 1928). Il tente un moment une curieuse synthèse entre le surréalisme et le postcubisme, et ses formes vont s'affirmer de plus en plus monumentales après 1937. Réfugié à Ozon (Pyrénées) durant la guerre, Le Corbusier se consacre presque exclusivement à la peinture, puis, durant de nombreux voyages (1947-1953), écrit, dessine et calligraphie (le Poème de l'angle droit, éd. Tériade, Paris, 1955), tandis qu'il exécute de nombreuses peintures murales en rapport avec ses activités d'architecte (pavillon suisse de la cité universitaire, Paris, 1948-1949). En 1952, il inaugure une longue série de « taureaux » où les figures de lignes noires ne coïncident plus avec les plans colorés (Taureau 6, 1954, Paris, M. N. A. M.) ainsi que de nombreux cartons de tapisserie qui ont été exécutés par les manufactures d'Aubusson et des Gobelins.

La fondation Le Corbusier, à Paris, conserve des oeuvres de l'artiste, dont l'intérêt a été bien souvent éclipsé par la notoriété de ses

réalisations architecturales. En 1987, pour célébrer le centenaire de sa naissance, des manifestations et des rétrospectives ont été organisées dans le monde entier.

LE FAUCONNIER Henri, peintre français

(Hesdin, Pas-de-Calais, 1881 - Paris 1946).

Il est en novembre 1900 à Paris, fréquente un moment l'atelier de J.-P. Laurens, puis l'académie Julian, où il rencontre Segonzac et La Fresnaye, et expose au Salon des indépendants en 1905. Il peint en Bretagne, à Ploumanach (1907-1909), des paysages fortement construits, aux harmonies sourdes (Bruxelles et Amsterdam, coll. part.) et se rapproche, en 1908, du groupe de l'abbaye de Créteil, influencé par le surréalisme et l'anarchisme, qui compte parmi ses membres Marinetti, Charles Vildrac et Pierre Jean Jouve, dont il peint le portrait (Salon d'automne, 1909, Paris, M. N. A. M.), qui impressionne vivement Albert Gleizes. À partir de grandes études de nus (Femme au miroir, 1909, La Haye, Gemeentemuseum), il inaugure une manière de cubisme assez justement qualifiée de « physique » par Apollinaire et qui ne dépassera guère l'analyse fragmentaire des volumes (l'Abondance, 1910, exposée aux Indépendants de 1911, id.). En 1911, l'élaboration plus complexe du Chasseur

(Indépendants, 1912, id.) révèle un net intérêt pour le futurisme. Le Fauconnier est alors étroitement mêlé à l'avant-garde artistique et bénéficie d'une grande notoriété à Montparnasse, surtout auprès de Gleizes et de Metzinger. À partir de 1908, il expose régulièrement dans les groupes d'avant-garde en Russie : aux expositions de la Toison d'or en 1908 et 1909, à la première exposition du Valet de carreau en 1910. La même année, il participe à la deuxième exposition de la « Neue Kunstlervereinigung » à Munich, pour laquelle il rédige une introduction qui, en suggérant que le cubisme est un pas vers un art plus spirituel, marque une avancée vers l'expressionnisme. En 1912, il est avec Léger et Mondrian l'un des membres du Moderne Kunstkring d'Amsterdam, dont les expositions favorisent la connaissance de l'art contemporain en Hollande : il rédige une préface : « la Sensibilité moderne et le tableau ». Durant la Première Guerre mondiale, il est en étroite relation tant avec des artistes hollandais

– Léo Gestel, Jean Sluyters, Piet Mondrian – qu'avec le groupe des artistes belges réfugiés : Gustav De Smet, Fritz Van der Berghe et André de Ridder. La vaste composition des Montagnards attaqués par les ours (Salon d'automne 1912), qui entraîna une interpellation à la Chambre des députés, accuse une tendance à l'expression qui ira croissant. En Hollande, pendant la guerre, l'artiste exécute en 1915 le Signal (disparu, autref. en Russie), sorte de manifeste d'un expressionnisme de caractère social qui anticipe sur celui de l'après-guerre, mais dont la facture large et empâtée, avec de forts contrastes colorés, ne doit plus rien au cubisme. En dépit des contacts de Le Fauconnier avec les Hollandais Toorop et Sluyters, les Belges De Smet et Van der Berghe, cette phase fut aussi courte que celle du cubisme et évolua vers un onirisme symbolique original (le

Songe du vagabond et le Rêve du fumeur, 1917, Amsterdam, Stedelijk Museum). Dès 1918, l'artiste revient en effet à une réalité de moins en moins transposée (études de nus à l'aquarelle, tableaux d'intérieurs). Installé de nouveau à Paris en 1921, Le Fauconnier ne participe plus à la vie artistique et ne s'intègre pas même au courant réaliste représenté par Segonzac, Moreau et Boussingault. Le meilleur de son oeuvre, très oublié en France, est conservé dans les musées d'Amsterdam (Stedelijk Museum), de La Haye (Gemeentemuseum). Pourtant, le musée de Brest possède 2 paysages, le musée des Sables-d'Olonne le Portrait du poète Paul Castiaux (1910), le musée de Lyon une figure datant de 1908, Enfant breton, et le musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg le Lac de 1911.

LEFEBVRE Claude, peintre français

(Fontainebleau 1632 - Paris 1674).

Élève d'abord de son père, Jean I, et de Claude Dhoey, il étudie à Fontainebleau et fréquente ensuite l'atelier de Le Sueur, puis celui de Le Brun, qui le fait travailler aux figures de ses grandes compositions. Après quelques essais dans la peinture religieuse, il se tourne définitivement vers le portrait, d'abord marqué par l'exemple de Philippe de Champaigne, puis par celui de Le Brun. Il passe de la construction rigoureuse du premier à une présentation plus libre et naturelle, rejoignant même à la fin de sa vie (sous l'influence du portrait à l'italienne d'un Carlo Maratta ?) le type du portrait animé baroque. Ses oeuvres furent très recherchées de l'aristocratie, qui vantait leur ressemblance ; aussi Lefebvre eut-il une production abondante, mais dont il reste peu d'exemples peints. Il semble bien que le voyage en Angleterre signalé par d'Argenville soit une légende : peut-être y a-t-il eu confusion avec un autre portraitiste, Roland Lefebvre, dit « de Venise ». Claude Lefebvre fut reçu à l'Académie en 1663 ; son morceau de réception (Portrait de Colbert) est à Versailles. Les portraits de l'artiste se limitent souvent au buste du modèle : la présentation est sobre ; le visage, en général, de trois quarts. On peut voir des exemples de son oeuvre à Versailles (Portrait de Charles Couperin et de sa fille), au musée Carnavalet (Madame de Sévigné), au musée d'Orléans (Portrait, dit « de Le Nôtre »), de Caen (Portrait d'homme), de Metz (Portrait de N. E. Olivier, 1661), de Strasbourg (Portrait d'Hugues de Lionne), et au musée de La Nouvelle-Orléans (impressionnant portrait à mi-corps du jeune Louis XIV) ; le célèbre double portrait du Louvre, dit « Un précepteur et son élève », est aujourd'hui retiré à l'artiste.

LEFÈVRE ou LE FÈVRE Robert

(dit Robert-Lefèvre), peintre français

(Bayeux 1755 - Paris 1830).

Après des années passées en Normandie comme peintre de portraits et peintre décorateur, il s'établit à Paris vers 1784. Élève de Regnault, il exposa régulièrement aux Salons de 1791 à 1827. Il peignit quelques sujets historiques : l'Amour désarmé par Vénus (Salon de 1795, Fontainebleau), la Mort de Phocion (Salon de 1812, musée de Rochefort). Mais il est surtout connu comme portraitiste. Après avoir

exécuté des portraits de Napoléon Ier (1806, Versailles, répété à de multiples reprises) ou de la famille impériale (l'Impératrice Joséphine, musée d'Amiens), il connut une brillante carrière officielle sous la Restauration ; protégé par Louis XVIII, il fut nommé peintre du Cabinet du roi et jouit d'une grande faveur jusqu'à sa mort : portraits de Louis XVIII (Versailles) et de Charles X (1826, Louvre). Outre l'importante série de portraits conservée à Versailles, on peut citer ceux de Carle Vernet (Salon de 1804, id.), de Vivant Denon (1808, Versailles ; 1809, musées de Chalon-sur-Saône et de Caen), du peintre Guérin (musée d'Orléans), de l'architecte Percier (château de Compiègne), ainsi que ses Autoportraits (1810, musées de Bayeux et de Caen).

LEGA Silvestro, peintre italien

(Modigliana 1826 - Florence 1895).

Il fréquenta l'Académie de Florence et fut, à ses débuts, disciple du puriste Luigi Mussini. Ce n'est que v. 1860 qu'il abandonne le genre historique (Bersaglieri conduisant des prisonniers autrichiens, 1861, Florence, G. A. M.) pour la peinture de plein air, à laquelle il se consacre désormais avec ses amis Borrani, Abbati et Signorini dans la campagne florentine de Piagentina. Il oriente ses recherches vers la nouvelle technique de la « macchia » (tache), dont il devient l'un des plus importants et des plus intransigeants représentants (l'Aumône, 1864 ; la Chanson de l'étourneau, 1867 ; la Visite, 1868, Rome, G. A. M. ; la Tonnelle, 1868, Brera). Ses thèmes préférés sont des scènes de la vie quotidienne, traitées avec des tons sombres et sourds ; après 1870, il exploite une palette plus feutrée et dramatique (la Signora Tommasi, 1882 ; Clementina Bandini et ses filles à Poggio Piano, 1887). Une grande exposition a regroupé son oeuvre à Bologne en 1973, révélant notamment la sensibilité et la fraîcheur des pochades et des esquisses de cet artiste.

LE GAC Jean, artiste français

(Tamaris, près d'Alès, Gard, 1936).

S'étant engagé dans la carrière de professeur de dessin, qu'il poursuit encore, et peu satisfait de ses propres créations, Jean Le Gac abandonne en 1968 l'idée de devenir artiste. Dans le même temps, il commence l'élaboration d'une forme

d'expression différente qui va bientôt se révéler en réaction contre les tendances qui se manifestent en France à cette époque : lumino-cinéma et art technologique, peinture abstraite, figuration narrative ou nouveau réalisme. Jean Le Gac va chercher davantage ses modèles dans le domaine des sciences humaines, être marqué par la littérature, celle de Raymond Roussel et du roman-photo, de Harry Dickson et de Henry James et puiser son inspiration dans sa vie personnelle. Sa démarche peut être rapprochée de celle de Boltanski, qu'il connaît depuis 1966 et avec qui il a réalisé un certain nombre d'interventions (Promenades, Envois postaux, expositions en commun). Sa première création, intitulée les Cahiers (Aix-la-Chapelle, coll. Ludwig, et Dijon. F. R. A. C. de Bourgogne, 1968-1971), se présente comme une suite de 26 cahiers d'écolier, présentés ouverts et mon-

trant en vis-à-vis un texte manuscrit et une photographie d'amateur ; le texte raconte de façon laconique de banales anecdotes qui parfois n'ont pas toujours un rapport avec la photographie, celle-ci pouvant être également difficile à déchiffrer. En choisissant de s'exprimer sous cette forme inhabituelle pour un peintre, Jean Le Gac renouvelait la création artistique en révélant une forme qui existait déjà, modeste et familière, mais qu'il donnait à voir dans un contexte nouveau. Ce travail de peintre mêlant forme non conventionnelle et vie personnelle de l'auteur a été réuni avec quelques autres à la Documenta 5 de Kassel en 1972 sous le terme « Mythologies individuelles ».

À partir de là, l'œuvre de Le Gac, qui a pu se présenter même sous la forme d'un livre imprimé comme un roman (le Récit), va être marquée par l'apparition de plus en plus fréquente d'une figure de peintre dans les photographies (l'artiste lui-même) et le développement d'une narration dans des textes manuscrits ou dactylographiés, qui sont désormais présentés assemblés sur le mur comme un tableau ou un panneau documentaire (série d'œuvres sur le Peintre, 1973, où de nombreux pseudonymes sont utilisés pour qualifier les personnages de l'action). Ces montages vont se trouver bientôt encadrés d'une large bordure en bois verni, les photographies devenir de plus en plus grandes et souvent se présenter en couleurs et les textes dactylographiés être photographiés et agrandis. La référence au tableau redevient explicite (Une introduction aux œuvres d'un artiste dans mon genre, 1979-1980). Souvent, les séries peuvent donner lieu à la publication d'un livre (le Peintre de Tamaris près d'Alès, 1979), voire des films : Jean Le Gac, artiste-peintre (1973), la Fausse Ruine et le peintre (1978), Jean Le Gac

et le peintre L... (1983), qui affirment le goût de l'artiste pour la narration et la mise en scène. Depuis 1981, Jean Le Gac a réintroduit des techniques traditionnelles (support en carton, pastels et fusain) pour reproduire en dessin des images existantes, un fragment généralement emprunté aux bandes dessinées anciennes ou aux romans illustrés populaires, qui restent associés à des photographies et à des textes dactylographiés (le Délassement du peintre, 1980-1982). L'oeuvre entier de Jean Le Gac est fondé sur l'illustration de la vie, des préoccupations et des sources d'inspiration d'un peintre imaginaire (mais qui est en réalité lui-même) et dont l'oeuvre n'est jamais montré. Comme dans le Roman d'aventure (1972), où la figure du peintre est constamment enregistrée par un appareil photographique qui se trouve dans l'image, cette mise en abîme présente bien des points communs avec des procédés utilisés dans la littérature par les créateurs du nouveau roman. Il s'agit d'une chronique dont seuls sont livrés des fragments par le procédé du découpage. Jean Le Gac expose régulièrement à Paris chez Daniel Templon et à New York chez John Gibson. En 1978, le M. N. A. M. de Paris lui a consacré une exposition, de même que le musée d'Art moderne de la Ville de Paris, A. R. C., en 1984. Son oeuvre est représenté dans la plu-

part des grands musées et institutions culturelles européens.

LÉGER Fernand, peintre français

(Argentan 1881 - Gif-sur-Yvette 1955).

Après deux ans d'études d'architecture à Caen (1897-1899), il arrive à Paris en 1900 et entre comme dessinateur chez un architecte. Libéré du service militaire en 1903, il se présente avec succès à l'école des Arts décoratifs, mais il est refusé aux Beaux-Arts, où il s'inscrit comme élève libre dans l'atelier de Léon Gérôme, puis dans celui de Gabriel Ferrier. Il fréquente également l'académie Julian tout en travaillant chez un architecte et chez un photographe. De ses premiers essais ne subsistent que quelques toiles exécutées en 1904-1905, dérivées de l'impressionnisme (le Jardin de ma mère, 1905, Biot, musée Fernand Léger) ou, plus rarement, d'une manière de fauvisme, tel que le vigoureux Autoportrait peint en pleine pâte (coll. part.). L'artiste détruisit en effet la plupart des « Léger avant Léger », selon son expression.

LA PÉRIODE CUBISTE. La rétrospective Cézanne au Salon d'automne de 1907 précipite l'évolution du peintre, qui écrira : « Cézanne m'a appris l'amour des formes et des volumes

et il m'a fait me concentrer sur le dessin. » Ainsi, le *Compotier sur une table* (1909, Minneapolis, Inst. of Arts) prouve une parfaite assimilation de la leçon cézannienne, tandis que la *Couseuse* (1909, Paris, M. N. A. M.) inaugure dans son austère articulation sans profondeur un style déjà personnel. Installé à la Ruche (v. 1908-1909), Léger se lie notamment avec Delaunay, Max Jacob, Apollinaire, Maurice Raynal et surtout Biais Cendrars, qui lui dédiera le célèbre poème *Construction*. En 1910, Kahnweiler s'intéresse à ses recherches et lui ouvre sa galerie, où sont déjà Braque et Picasso. Les *Nus dans la forêt* (1909-1910, Otterlo, Kröller-Müller) sont, au dire de Léger, « une bataille de volumes » brutalement imbriqués et dont le rythme syncopé, qu'unifie une lumière froide, affirme une règle plastique « aux antipodes de l'impressionnisme ». D'autre part, on peut déceler l'influence de Delaunay dans la *Noce* (1911, Paris, M. N. A. M.) et dans certains paysages urbains (*les Toits de Paris*, 1912, Biot, musée Fernand Léger) à leurs accents plus colorés et à une fluidité musicale des passages entre les plans (d'origine encore cézannienne). En revanche, un caractère nouveau, promis à d'amples développements, apparaît dans la *Femme en bleu* (1912, musée de Bâle) : l'aplatissement géométrique et cerné, redistribuant le thème dans une composition purement plastique, confinant à l'abstraction. La même année 1912 voit la première exposition personnelle de Léger chez Kahnweiler (qui lui offre l'année suivante un contrat d'exclusivité) et sa participation à l'exposition du « Valet de carreau » montée par Malevitch à Moscou. En 1913 et 1914, l'artiste se rend en Allemagne ; il prononce à l'académie Wassilieff de Berlin deux conférences, au cours desquelles il énonce le principe essentiel de toute son esthétique : « l'intensité des contrastes », de couleurs et de formes. Il développe en 1913 cette ultime référence cézannienne jusqu'à l'abstraction

downloadModeText.vue.download 448 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

447

dans la suite très homogène et maîtrisée des *Contrastes de formes* (Paris, M. N. A. M. ; New York, M. o. M. A. ; Düsseldorf, K. N. W.). Puis, en 1914, il tire de cette expérience un nouvel ordre figuratif, traduit par une gamme restreinte de teintes (bleu, blanc, jaune et vert) réparties en volumes lumineux et en plans géométriques, adaptés soit au paysage (*Maison dans la forêt*, musée de Bâle), soit à la nature morte (*Nature morte*, Winterthur, K. M.),

soit à la figure (Femme en rouge et vert, Paris, M. N. A. M.).

LES ANNÉES DE GUERRE (1914-1918).

Léger est mobilisé dès le 2 août 1914. Sa correspondance de guerre, publiée en 1997, constitue un témoignage capital sur la vie des poilus et sur sa perception de la première guerre moderne, une guerre de machines dont il dit qu'elle se révèle, dans son obstination destructrice « plus cubiste que la peinture cubiste soi-même. » De juillet 1915 à décembre 1916, il exécute une série de croquis (Biot, musée Fernand Léger) pris sur le vif, témoignages sur l'existence quotidienne de ses camarades au cantonnement et d'où naîtront l'Homme à la pipe (1916, Düsseldorf, K. N. W.) et la monumentale Partie de cartes (Otterlo, Kröller-Müller), peinte à la fin de 1917 alors que l'artiste attend sa démobilisation à l'hôpital du Val-de-Grâce. Cette toile, que Léger désignera comme « le premier tableau où j'ai délibérément pris mon sujet dans l'époque », présente une composition close, souvenir de la casemate, où s'entassent des soldats robots aux silhouettes mécaniquement articulées. Elle est l'aboutissement et la conclusion des expériences précédentes et marque un tournant décisif dans la vision, la sensibilité et la conception du peintre.

LA PÉRIODE MÉCANIQUE ET LE RETOUR À

LA FIGURE (1918-1923). « Je fus ébloui par une culasse de 75 ouverte en plein soleil », écrit Léger ; elle « m'en a plus appris pour mon évolution plastique que tous les musées du monde. Revenu de la guerre, j'ai continué à utiliser ce que j'avais senti au front. » En effet, durant plusieurs années, le peintre est le témoin enthousiaste de l'insertion de la machine et de sa puissante beauté dans la vie quotidienne. Deux tableaux dominent cette période, dite « mécanique » : les Disques (1918, Paris, musée d'Art moderne de la Ville), dont les aplats circulaires de couleurs gaieusement contrastées (souvenir des cercles chromatiques de Delaunay) s'ordonnent dans un mouvement de bielle ; la Ville (1919-1920, Philadelphie, Museum of Art), dans laquelle Léger célèbre plus lyriquement le monde urbain ; l'imbrication dynamique de plans aigus, la parfaite autonomie de la couleur, l'introduction de lettres au pochoir transposent un univers banal en une vision grandiose où de petites silhouettes prennent place. Enfin, la vaste composition des Éléments mécaniques (1924, Paris, M. N. A. M. ; esquisses à partir de 1917) fait la somme de ces investigations. Enrichi par l'expérience humaine des années de guerre, Léger réintroduit la figure dès 1918, d'abord en contrepoint timide à la présence de la machine (Le Remorqueur, 1918 ; autres ver-

sions, de 1920, au musée de Grenoble et, de 1923, au musée Fernand Léger de Biot), puis

dans une relation plus égale (le Typographe, 2e état, 1919, Munich, Neue Pin.) ; elle prend enfin valeur d'archétype dans le monumental Mécanicien (1920, Ottawa, N. G.) et plus tard dans l'Homme au chandail (1924). La figure humaine est cependant appréhendée, prévient l'artiste, « non comme une valeur sentimentale, mais uniquement comme une valeur plastique, en la soumettant à l'ordre géométrique qui régit les machines et l'environnement urbain ». Ainsi, jusqu'en 1923, Léger traite parallèlement les thèmes de la ville, du travail et du loisir ; le personnage est situé dans un Paysage animé (1921) ou, avec une note d'intimisme, dans un intérieur complexe (le Grand Déjeuner, 1921, New York, M. o. M. A. ; Femme et enfant dans un intérieur, 1922, musée de Bâle). L'aboutissement du thème est l'imposante Lecture de 1924 (Paris, M. N. A. M.), dont les accessoires sont beaucoup plus discrets.

LA PRÉOCCUPATION MONUMENTALE.

Des architectures rectilignes et asymétriques servent de fond aux vues urbaines comme aux études de figures ; elles en sont le dénominateur commun et permettent de rappeler que, dès 1921, Léger était en relation avec les artistes du Stijl, Van Doesburg et Mondrian, dont la galerie l'Effort moderne avait publié des textes l'année précédente. Le néo-plasticisme lui paraît alors « une libération totale, une nécessité, un moyen de désintoxication ». En fait, il va aider Léger à prendre conscience de sa vocation murale, et son influence sera déterminante sur les grandes compositions abstraites de 1924-1925, qu'il appelle des « enluminures de murs » (Composition murale, 1924, Biot, musée Fernand Léger). À l'exposition des Arts décoratifs de 1925, il décore avec Delaunay le hall d'entrée du pavillon d'une ambassade française et exécute ses premières peintures murales pour Le Corbusier au pavillon de l'Esprit nouveau. Léger s'était intéressé de bonne heure au monde du spectacle ; une de ses principales réalisations fut en 1923 les décors et les costumes de la Création du monde (Stockholm, Dance Museum), inspirés de l'art africain baoulé et bushongo (ballet de Rolf de Mare, musique de D. Milhaud, livret de Cendrars).

LA PÉRIODE PURISTE (1924-1927).

En 1924, Léger ouvre avec Ozenfant, Laurencin et Exter un atelier libre, dont le rayonnement fut international. La même année, sous l'influence probable des séquences d'objets déjà exploitées dans la Roue d'Abel Gance (1921 ; il y a collaboré ainsi que Cendrars), il réalise le pre-

mier film sans scénario, le Ballet mécanique, dont le principe est la démultiplication rythmique de l'objet (photographies de Man Ray et de Dudley Murphy, musique de G. Antheil). À la suite de cette expérience décisive, Léger déclare : « Un lyrisme tout neuf de l'objet transformé vient au monde, une plastique va s'échafauder sur ces faits nouveaux, sur cette nouvelle vérité. » De 1924 à 1927, l'objet occupe en effet dans sa peinture une place prééminente. À l'effet d'une composition en gros plan (inspiré du cinéma) se conjugue celui du dépouillement et de la rigueur constructive, synthèse de sa connaissance des recherches du Stijl, de celle du Bauhaus, du constructivisme russe et de ses

contacts avec les fondateurs du purisme, bien que Léger ait contesté l'influence de ce dernier sur sa peinture (l'Accordéon, 1926, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum ; Nature morte au bras, 1927, Essen, Folkwang Museum).

LES OBJETS DANS L'ESPACE ET LEURS PROLONGEMENTS. À partir de 1928, Léger se détache progressivement du néo-plasticisme et reste fidèle aux deux grandes constantes de son art, l'objet et le contraste. Les éléments naguère statiques s'animent, leur présentation frontale abandonnée, et flottent dans l'espace. L'artiste conçoit maintenant un espace dynamique (composition circulaire), renouvelle son iconographie (objets du monde végétal, animal et minéral) et établit de nouveaux rapports entre ces motifs (liaison par la corde ou le ruban enroulé). La Joconde aux clés (1930, Biot, musée Fernand Léger) est ainsi pour Léger « le tableau le plus risqué du point de vue des objets contrastés ». Parallèlement, des toiles comme la Feuille de houx (1930) ; Papillons et fleurs (1937) illustrent l'univers végétal et animal. La racine, d'abord motif privilégié de liaison, sera plus tard traitée pour elle-même (Racine noire, 1941, Paris, gal. Maeght ; Racine rouge et noire, céramique, Chicago, Art Inst.). À la Joconde aux clés peuvent se rattacher Marie, l'acrobate (1933) et Adam et Ève (1935-1939, Düsseldorf, K. N. W.) : dans le même espace indifférencié, mais beaucoup plus vaste, s'opposent éléments abstraits et figures, parfaite démonstration de ce principe énoncé par Léger : « L'art majeur a toujours en contrepoint deux thèmes en opposition. »

En 1935, Léger part pour la seconde fois aux États-Unis avec Le Corbusier (premier voyage en 1931, New York et Chicago) ; le M. o. M. A. et l'Art Inst. organisent sa première exposition américaine. L'expérience du Front populaire de 1936 le marque profondément et infléchira son orientation vers la grande scène réaliste.

En 1936, il dessine pour l'Opéra les décors et les costumes de David triomphant (musique de Rieti, chorégraphie de Lifar), pour la fête des syndicats le décor du vélodrome d'Hiver et peint le Transport des forces, à la gloire de la science, pour le palais de la Découverte à l'Exposition internationale de Paris. Cette riche période est couronnée par la vaste Composition aux deux perroquets (1935-1939, Paris, M. N. A. M.) antithèse de la Ville de 1919 selon l'artiste et elle inaugure également le début de son évolution vers le thème des personnages dans l'espace.

LA PÉRIODE AMÉRICAINE (1940-1945). Après un troisième voyage à New York (sept. 1938-mars 1939 ; décor de l'appartement de Nelson A. Rockefeller Jr.), Léger quitte la France en octobre 1940 pour un exil volontaire de cinq ans aux États-Unis, où il sera chargé de cours à l'université Yale. Avant son embarquement à Marseille, il assiste à la baignade de jeunes dockers dans le port : « Ces plongeurs, ça a déclenché tout le reste, les acrobates, les cyclistes, les musiciens. » Les Plongeurs sur fond jaune (1941-1942, New York, M. o. M. A.) inaugurent en effet une suite de variations sur les « hommes dans l'espace » et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

448

bouleversent l'assise encore frontale de la Composition aux deux perroquets. La vie nocturne américaine et ses lumières enthousiasment le peintre, qui adopte la dissociation entre la couleur et le dessin, créant ainsi une « surface élastique », dans les Plongeurs polychromes (1942-1946, Biot, musée Fernand Léger). Le procédé sera repris dans deux oeuvres ultimes de 1954 : la Grande Parade (New York, Guggenheim Museum), sur le thème du cirque, « pays des cercles en action », abordé en 1918 (Le Cirque, Paris, M. N. A. M.) et dont la composition générale est empruntée aux Acrobates et musiciens de 1945 et la Partie de campagne (Saint-Paul-de-Vence, Fond. Maeght).

L'expérience de la vie américaine informe également le thème des cyclistes, d'une puissante saveur populaire (la Grande Julie, 1945, M. o. M. A.), ainsi que le conflit entre la nature et les déchets des grandes concentrations urbaines (Adieu New York, 1946, Paris, M. N. A. M.).

DERNIÈRE PÉRIODE FRANÇAISE (1946-1955). Ce goût pour la réalité contemporaine, Léger l'associe dès son retour en France à un besoin de signification politique et sociale (il s'inscrit au P. C. en 1946). Il se rallie à un art d'édification « compréhensif pour tous, sans subtilité », soucieux de traiter de « grands sujets » où la figure humaine l'emporte. Les Loisirs, commencés aux États-Unis en 1943, se transforment en un Hommage à David (1948-1949, Paris, M. N. A. M.), qui achève la série des cyclistes sur le mode d'un réalisme symbolique, heureux et populaire. Le Campeur (1954, Biot, musée Fernand Léger) comme la Partie de campagne, déjà citée, témoignent des réussites de cet art de communication directe, dont les signes simplifiés transposent les motifs tout en leur laissant une lisibilité immédiate. Les Constructeurs (1950, id.) illustrent l'autre aspect de la vie ouvrière, celui du travail ; préparés et suivis de maintes études d'ensemble et de détail, ils célèbrent l'épopée sociale du labeur humain sur un ton plus réaliste. En même temps, Léger expérimente à partir de 1949 à Biot, avec son ancien élève Roland Brice, les techniques de la céramique, de la mosaïque et du vitrail, pour en tirer une expression originale où règnent toujours ses préoccupations d'un art monumental, de la couleur et du contraste : mosaïque pour la façade de l'église d'Assy (1949) ; vitraux pour l'église d'Audincourt (1951), pour l'église de Courfaivre (Suisse) [1954] et pour l'université de Caracas (1954) ; sculptures, mosaïques et céramiques pour Gaz de France à Alfortville (1955). La céramique, par l'éclat de sa couleur et le brillant de sa matière, avait offert à Léger de nouvelles possibilités sur la création de sculptures et de reliefs polychromes. La Fleur qui marche (1950, Paris, M. N. A. M.), les Femmes au perroquet (1952, Biot, musée Fernand Léger) marquent pour leur auteur « une évolution très nette vers un but de coopération architecturale » : le dernier mot de cette féconde carrière évoque le souci majeur de l'artiste.

En 1960 fut inauguré à Biot le musée Fernand-Léger, fondé par Nadia Léger et

Georges Bauquier. Construit sur les plans de l'architecte Svetchine, ce musée abrite un ensemble considérable de dessins, de gouaches, de peintures, de mosaïques et de céramiques (souvent réalisées après la mort de l'artiste à partir de ses dessins) retraçant l'itinéraire de l'artiste à travers ses moyens d'expression privilégiés. L'oeuvre de Léger a fait l'objet de vastes rétrospectives dès 1953 (Chicago, San Francisco, New York) et, plus récemment

d'importantes compositions thématiques (sur la période 1918-1931 à Paris, Houston et Genève en 1982-1983 ; sur l'époque 1911-1924 à Wolfsburg et Bâle en 1994). Une rétrospective générale de Léger a lieu (Paris, Madrid, New York) en 1997-1998.

LEGROS Alphonse, peintre et graveur

britannique d'origine française

(Dijon 1837 - Watford, Grande-Bretagne, 1911).
Il connut une adolescence besogneuse en travaillant chez un peintre en bâtiment. Venu à Paris en 1851, il entra dans l'atelier de Lecoq de Boisbaudran, où il se lia avec Fantin-Latour. Il débuta au Salon en 1857 (Portrait de son père, 1856, musée de Tours) et, dès cette époque, se fit remarquer par des estampes. Sa vie durant, il pratiqua l'eau-forte et laissa un oeuvre gravé considérable. Il fut l'un des auteurs principaux du renouveau de la gravure sous le second Empire, fondant ainsi en 1862 la Société des aquafortistes et, en 1880, la Royal Society of Painters-Etchers and Engravers.

Il s'inspira d'abord de Holbein, pour recevoir ensuite l'influence déterminante de Courbet, mais son réalisme se para d'un sentiment de religiosité et d'un esprit archaïsant, comme dans l'Ex-voto (1860, musée de Dijon). À l'égal de ses contemporains ralliés au mouvement réaliste, il s'adressa aussi aux maîtres espagnols. Leur influence est visible dans le Portrait de Manet (1863, Paris, Petit Palais) et surtout dans l'Amende honorable (1867, musée de Cambrai), qui est une démarcation de Zurbarán. N'arrivant pas à percer véritablement à Paris, et pris dans des difficultés financières, il s'établit à Londres en 1863 sur la recommandation de son ami Whistler. Il y connut un succès rapide mais, quoique fixé en Grande-Bretagne, continua à entretenir des relations suivies avec les milieux artistiques parisiens. Son vérisme empreint de recueillement (Intérieur d'église, v. 1865-1870, Oxford Ashmolean Museum ; le Sermon, 1871, Édimbourg, N. G. ; la Bénédiction de la mer, 1871, Sheffield, City Art Gal. ; le Repas des pauvres, 1877, Londres, Tate Gal. ; Femmes en prière, 1888, id.) éveilla auprès du public britannique une large audience. Il eut une forte influence sur l'art anglais de la fin du siècle, tant par son enseignement à la nouvellement créée Slade School of Arts de Londres, comme professeur de gravure (1875-1893), que par son amitié avec les peintres liés à la Grosvenor Gallery (Poynter, Leighton, Burne-Jones, Seymour-Haden). Une exposition rétrospective de son

oeuvre, présentant ses peintures et ses gravures, a eu lieu à Dijon en 1987.

LEHMANN Henri, peintre français

d'origine allemande

(Kiel, Holstein, 1814 - Paris 1882).

D'abord élève de son père, le portraitiste hambourgeois Leo, il entre à Paris dans l'atelier d'Ingres en 1831 et débute au Salon en 1835 avec un Départ de Tobie (Hambourg, Kunsthalles). Il séjourne à Munich (1837-1838), puis longuement à Rome (1839-1842). Établi à Paris en 1842, il prend la nationalité française en 1847, devient membre de l'Institut en 1864 et professeur à l'École des beaux-arts en 1875. L'un des plus vigoureux élèves d'Ingres, dessinateur énergique et sobre, il est aussi bien portraitiste (Liszt et Marie d'Agoult, tous deux à Paris, musée Carnavalet ; Gounod, Paris, musée de la Musique ; Nieuwerkerke, château de Compiègne ; Ingres, Paris, E. N. B. A.) que peintre de décors religieux (1842, Paris, église Saint-Merri ; 1843, chapelle des Jeunes Aveugles ; 1847, Saint-Louis-en-l'Île) et civils (1852, galerie des fêtes de l'Hôtel de Ville de Paris, ensemble détruit lors de la Commune ; décors, également détruits, au palais du Luxembourg et au Palais de Justice ; Le Droit prime la Force, 1873, pour l'École de droit, Louvre). La Kunsthalles de Hambourg conserve 6 tableaux de l'artiste, dont 2 Autoportraits.

LEIBL Wilhelm, peintre allemand

(Cologne 1844 - Würzburg 1900).

Il fut l'élève du peintre polonais Hermann Becker de 1861 à 1864 à Cologne. De 1864 à 1867, il fréquenta l'Académie de Munich et fit connaissance de Hirth, de Haider et de Sperl. Il fut l'élève d'Arthur von Ramberg de 1866 à 1868 et de Piloty en 1868. Il exposa sa première oeuvre importante à l'Exposition internationale de Munich (Madame Gedon, 1869, Munich, N. P.) où il vit les tableaux de Manet, Corot, Millet et Courbet, qui l'impressionnèrent vivement. La même année, il fit la connaissance de ce dernier et le suivit à Paris, où il exécuta la Cocotte (Cologne, W. R. M.). De 1870 à 1873, il s'installe de nouveau à Munich. En 1871, il rencontre Schuch et Trübner, qui forment autour de lui le « cercle Leibl » avec Sperl et Alt. L'année suivante, il exécuta sa première grande composition à plusieurs personnages : Die Tischgesellschaft (la Tablee, id.). À partir de 1873, il vécut dans différents villages des environs de Munich. Il exécuta en 1876-1877

les Politiciens de village (Winterthur, Fond. Oskar Reinhart), première représentation d'un intérieur de paysans où le réalisme achevé de chaque détail atteste la maturité de l'artiste, puis entre 1878 et 1882 les Trois Femmes à l'église (musée de Hambourg), toile qui correspond à l'apogée de sa manière : la fermeté des contrastes, la technique libre et minutieuse à la Memling, l'originalité de la mise en page, la raideur silencieuse de la composition allient de robustes qualités d'exécution à une forte intensité psychologique. Les Braconniers furent peints de 1882 à 1886, mais l'artiste détruisit le tableau, mal accueilli à Paris (fragment à Berlin, N. G.). La vie paysanne lui fournit les modèles

downloadModeText.vue.download 450 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

449

de portraits et les motifs des scènes de genre, qu'il traduisit avec une fidélité dénuée d'anecdote, ce qu'il dut à son étude des peintres néerlandais, notamment Rembrandt et Ter Borch. À Munich, Leibl s'opposa aux peintres de sujets historiques tels que Piloty et il rencontra de plus en plus l'hostilité du public et de la critique, dénoncé comme apôtre du laid. Un faire plus large marque sa dernière période (les Fileuses, 1892, musée de Leipzig). Le W. R. M. de Cologne conserve la plus grande partie son oeuvre. Leibl demeure avec Menzel le plus célèbre représentant de la peinture réaliste allemande du XIXe siècle. La Neue Pin. de Munich possède également plusieurs de ses tableaux.

LEIGHTON Frederick, baron,

peintre britannique

(Scarborough, Yorkshire, 1830 - Londres 1896).

Fils d'un médecin connu, ayant reçu une excellente éducation classique, il illustra parfaitement l'académisme et le retour à l'Antiquité gréco-romaine de la fin du XIXe s. en Angleterre. Il se forma en voyageant à travers toute l'Europe, son maître le plus important étant le nazaréen Steinle (1849-1852) ; il étudia également en Italie (1852-1855) et à Paris. Son gigantesque tableau intitulé la Madone de Cimabue portée en procession à Florence (1855, Londres, Buckingham Palace), acheté par la reine aussitôt qu'exposé, causa une énorme sensation. Le succès de Leighton ne fit que s'amplifier par la suite et il occupa dans la société une place éminente et respectée. Élu A. R. A. en 1864 et R. A. en 1868, il fut nommé président en 1878

et anobli en 1896. Ayant d'abord pris ses sujets dans l'histoire sainte, les temps médiévaux et la littérature, il retourna progressivement vers l'Antiquité (Hercule combattant la mort pour le corps d'Alceste, 1871, coll. part.). C'est sur ce type de toiles que repose aujourd'hui sa réputation (le Jardin des Hespérides, 1892, Port Sunlight, The Lady Lever Art Gal. ; Flaming June, 1895, Ponce, Porto Rico, Museo de Arte). Il est l'auteur de 2 fresques décoratives du V. A. M. de Londres : les Arts industriels appliqués à la paix et la guerre. Son style, d'une correction scrupuleuse, inspiré de la Grèce et de la Renaissance italienne, doit beaucoup à la minutie avec laquelle il préparait la toile définitive (esquisse monochrome, nombreuses études de détail et d'ensemble de figures, nues puis drapées). Sa résidence et son atelier à Londres ont été transformés en musée. Une rétrospective a été consacrée à Leighton (Londres, Royal Academy) en 1996.

LE LORRAIN Louis-Joseph, peintre,

dessinateur et graveur français

(Paris 1715 - Saint-Pétersbourg 1759).

La découverte de la personnalité et de l'oeuvre, fort varié, de Le Lorrain est récente : l'érudition s'est d'abord attachée à attirer l'attention sur le dessinateur et l'« inventeur » des meubles du fameux « cabinet à la grecque » de Lalive de Jully, qui fit sensation (bureau au musée Condé de Chantilly), réalisé entre 1756 et 1758, peu avant le départ de l'artiste pour Saint-Pétersbourg, où il avait été appelé par l'impératrice Élisabeth pour fonder l'Académie des arts.

L'ornemaniste, choisi pour réaliser à Rome, de 1745 à 1748, les dessins des Macchine pour les fêtes de la Chine, a fait ensuite l'objet d'études attentives. Le peintre n'a été que récemment redécouvert, à la suite de l'achat par le Louvre d'un tableau d'architecture fortement marqué par les gravures de Piranèse. Le Lorrain peint également la nature morte (musée de Caen), l'histoire (il avait remporté le grand prix en 1739), se passionne pour la peinture à la cire suivant le procédé mis au point par Caylus, autre « protecteur » de l'artiste.

Le Lorrain mourut trop jeune pour connaître la gloire, mais joua un rôle important et d'avant-garde dans les nombreux domaines qu'il aborda (n'oublions pas la gravure), dans le mouvement de réaction au style rocaille. Ce mouvement, qui se tournait volontiers vers l'Antiquité grecque et romaine, et préparait le néo-classicisme, souhaitait le retour à un style

plus dépouillé sans pour autant sacrifier l'élégance des formes et des motifs.

LELY sir Peter (Pieter Van der Faes, dit),
peintre britannique d'origine néerlandaise

(Soest 1618 - Londres 1680).

Il travailla dans l'atelier de Pieter de Grebber à Haarlem en 1637. Il arriva en Angleterre en 1643 et commença à peindre des petits personnages dans des paysages ou des compositions historiques. Parmi les sujets qu'il choisissait, citons Jeune Fille en compagnie de son maître de musique (1654, coll. part.), qui associa la manière de Metsu à celle de Van Dyck. Mais Lely s'aperçut bientôt qu'il tirait peu de profit de ces travaux et se consacra désormais au portrait. Son premier protecteur fut le comte de Northumberland, qui lui commanda le portrait de Charles Ier avec le duc d'York (1647, Londres, Syon House). Lely, n'ayant aucune attache politique, travailla aussi bien pour les royalistes que pour les parlementaires sous le Commonwealth. Il était considéré comme le « meilleur artiste d'Angleterre » en 1654. Devenu « Principal Painter » sous la Restauration, il obtint une pension à la suite de sa naturalisation anglaise, en 1662. À partir de cette date, il adopta un nouveau style, en accord avec les goûts de la Cour, ce qui l'amena à peindre un grand nombre de portraits de dames de la haute société, nonchalantes et voluptueuses. L'afflux des commandes exigeait l'organisation d'un vaste atelier avec plusieurs assistants. Lely exécuta une série de portraits de dames de la Cour intitulée les Belles de Windsor (Hampton Court) ainsi qu'une série de portraits d'amiraux (Londres, Greenwich Maritime Museum) qui révèlent une sensibilité très proche de la manière hollandaise ; le style de sa dernière période est représenté par le portrait de Lady Barbara Fitzroy (v. 1670, York, City Art Gal.), dont l'attrait réside surtout dans les coloris. Au début, Lely s'était appliqué à traduire l'esprit et le caractère de ses modèles à la façon de Van Dyck ; par la suite, il insistera sur leur grâce superficielle. Il fait prendre à ses modèles des attitudes conventionnelles qui les différencient peu les uns des autres. Lely fut le premier peintre en Angleterre qui ait eu un atelier très important, et le type de ses portraits fut imité

jusqu'au milieu du XVIIIe s. : il constitue en fait le lien entre Van Dyck, qu'il vulgarise, et le créateur de la peinture anglaise, Reynolds.

Il constitua une importante collection de peintures et de dessins. Outre des Van Dyck, sa collection de tableaux était surtout

riche en peinture vénitienne ; y figuraient également Guerchin, Guido Reni, Lorrain et Rubens. Quant à sa collection de dessins et d'estampes, il semble qu'elle ait comporté près de 10 000 pièces, représentant le plus riche ensemble encore réuni en Angleterre.

LEMAIRE Jean (dit Lemaire-Poussin),

peintre français

(Dammartin, Seine-et-Marne, 1598 - Gaillon, Eure, 1659).

L'artiste, dont la présence à Rome est attestée dès 1613, se lia avec Poussin à l'arrivée de celui-ci en Italie, en 1624. Il retourne à Paris en 1639 et collabore à la décoration de la Grande Galerie du Louvre, confiée à Poussin ; en 1642, il repart en Italie, puis s'établit définitivement en France peu après. Lemaire a laissé de nombreux tableaux d'architecture ornés de figures drapées à l'antique (Prado, Agen, Ermitage, Fontainebleau). Ses toiles, baignées d'une lumière cristalline, rythmées avec sévérité, s'inscrivent parfaitement dans le courant néo-classique avant la lettre, que l'on a pu appeler « attique », si caractéristique de la peinture parisienne du milieu du XVIIe siècle. Il ne doit pas être confondu avec Pierre Lemaire (son frère ?), dit tout comme lui « Lemaire-Poussin ».

LEMMEN Georges, peintre, graveur et

décorateur belge

(Schaerbeck 1865 - Uccle 1916).

Après de brèves études à l'École de dessin de Saint-Josse-ten-Noode (Bruxelles), où il fut l'élève de Hendrickx et d'Amédée Bourson, il participa à divers mouvements d'avant-garde. En 1889, il fut admis au groupe des Vingt, en même temps que Van de Velde, qui, en 1893, devait l'inviter à l'Association pour l'art d'Anvers. Simultanément, il exposait à Paris – de 1889 à 1893 – au Salon des indépendants et se liait avec les artistes du groupe néo-impressionniste, dont il appliqua librement la technique jusqu'en 1895 ; il fut en Belgique, avec William Finch et Théo Van Rysselberghe, l'un des premiers adeptes du divisionnisme. Il contribua, dès cette époque, au renouveau des arts graphiques et décoratifs – affiches (musée d'Ixelles), livres, papiers peints, tissus, céramique – en créant un style d'arabesque, interprétation originale des modèles orientaux et anglais ; il fut en cela fidèle à l'idéal social de la Libre Esthétique, dont il se montra, dès

sa fondation en 1894, l'un des ardents défenseurs. Artiste sensible, passionné par toutes les techniques, il fut ensuite influencé dans ses dessins, ses gravures et ses peintures par Bonnard et Vuillard, et, comme eux, eut une prédilection pour les paysages lumineux et les sujets intimistes (la Chambre des enfants, aquarelle, Bruxelles, M. R. B. A. ; Nu debout se peignant, Brême, Kunsthalle). Puis, après un voyage dans le midi de la France en 1911, Georges Lemmen s'enthousiasma pour l'art de Renoir et peignit

downloadModeText.vue.download 451 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

450

Jeune Fille au bord de la mer (1913, Bruxelles, M. R. B. A.).

Il exposa avec succès en 1906 et en 1908 à la gal. Druet à Paris, mais ce n'est que trois ans avant sa mort, en 1913, que fut organisée sa première exposition particulière à Bruxelles, chez Georges Giroux, qui devait lui apporter la notoriété.

LE MOAL Jean, peintre français

(Authon-du-Perche, Eure-et-Loir, 1909).

Après un court passage à l'École des arts décoratifs, il décide de se consacrer à la peinture. Au Louvre (1930), il fait la connaissance de Manessier. Intéressé par le paysage, Le Moal s'attache à la nature et, dès 1929, une Dune et une Marine préfigurent les œuvres non figuratives de sa maturité. Entre 1935 et 1938, il travaille à l'Académie Ranson dans l'atelier de Bissière et dans celui du sculpteur Malfray, où il se lie avec Jean Bertholle et Étienne Martin. Le Moal fait ses premières expositions avec le groupe Témoignage à la gal. Breteau (Paris) en 1938 et à Lyon en 1939. Aux côtés de Bazaine et de Manessier, il participe à l'exposition « Jeunes Peintres de tradition française » à la gal. Braun en 1941 et élabore une peinture qui cherche la conciliation entre le goût raffiné de la couleur, découvert chez Chardin et Poussin, et la rigueur de la structuration cubiste. Comme eux, il contribue à la rénovation d'un art sacré en donnant de nombreux cartons de vitraux (cathédrale de Saint-Malo, 1968-1972).

Le contact avec les paysages bretons (l'Océan, 1958-1959, Paris, M. N. A. M.) et les monts de l'Ardèche lui a permis d'inaugurer un art plus secret (v. 1957), délaissant les géométries trop apparentes et les accords stridents –

au profit des mauves et des lilas – accordés avec les jaunes et les verts, palette qui le situe dans la lignée de Renoir et de Bonnard (Landes fleuries, 1961 ; Intérieur, 1964, Paris, M. N. A. M.). Un voyage en Amérique du Sud (1965-1966) lui fait découvrir l'éclatante lumière des Andes et renouvelle son inspiration (Vers Machu Picchu, 1966). Au cours des années soixante-dix, Le Moal réalise de grandes toiles abstraites saturées de couleurs et d'éclats de lumière (Lumière d'août, 1973). Une importante rétrospective lui a été consacrée en 1971 par les musées de Caen et de Lille.

LEMOYNE François, peintre français

(Paris 1688 - id. 1737).

Élève de Louis Galloche de 1701 à 1713, il fut reçu académicien en 1718 (Hercule et Cacus, Paris, E. N. B. A. ; dessin préparatoire et esquisse peinte au Louvre). À l'encontre de son contemporain Watteau – on a parfois confondu leurs oeuvres, qui témoignent d'une sensibilité très voisine –, il eut une carrière officielle de professeur à l'Académie (1733) et de premier peintre du roi (1736). Ses premières toiles, qui s'inscrivent dans la suite de La Fosse, sont conçues dans des tonalités chaudes héritées de Jouvenet et de Galloche : commande d'un ensemble illustrant des Épisodes de la vie du Christ par les cordeliers d'Amiens (1715-1720), dont plusieurs toiles sont conservées au musée du Palais synodal de Sens ; l'Olympe, esquisse

pour la décoration du plafond de la Banque royale (1718, Paris, musée des Arts décoratifs). Mais le passage à Paris de S. Ricci, qu'il connut, ainsi que Pellegrini, et un voyage en Italie (Rome, Venise, 1723) l'orientèrent vers la recherche d'un coloris plus clair, et l'usage prédominant de jaunes et de roses constamment rompus lui fit adopter une facture onctueuse, fluide et plus vibrante : Hercule et Omphale, peint à Rome (Louvre) ; Transfiguration (1723, Paris, église Saint-Thomas-d'Aquin). Lemoyne travailla ensuite pour divers monuments de Versailles (Céphale et l'Aurore, 1724, hôtel de ville ; tableaux pour la cathédrale) et diverses églises parisiennes (Glorification de la Vierge, 1731-1732, très repeinte, Saint-Sulpice) : ces ensembles marquent la nette évolution du métier de l'artiste vers une répartition plus claire des valeurs et des grandes masses colorées, qu'anime une touche frémissante. L'artiste obtint alors deux commandes pour le château de Versailles : une composition allégorique pour le salon de la Paix (Louis XV donnant la paix à l'Europe, 1728-1729) et le plafond du salon d'Hercule (1733-1736, esquisse à Ver-

sailles), qui restent dans la tradition décorative du Grand Siècle, avec cependant une composition plus lisible, moins austère, moins monumentale aussi, à l'instar des oeuvres vénitienes contemporaines. La dernière oeuvre conservée de lui est une grisaille qui servit de modèle à Laurent Cars pour la gravure du frontispice de la thèse de théologie du cardinal de Rohan-Ventadour (Allégorie à la gloire de Louis XV et à la fin de la guerre de la Succession de Pologne, 1737, musée de Strasbourg). Inquiet, de caractère perpétuellement insatisfait, Lemoyne se suicida cette année-là.

S'il connaissait les décorations françaises du XVIIe s. (Le Brun) et italiennes contemporaines ou antérieures (Corrège), celles de Rubens ne pouvaient que l'attirer vers la peinture claire, ainsi l'ovale du salon de la Paix, dont l'ordonnance rappelle la galerie Médicis. Cette influence est tout à fait sensible dans le Repos des chasseurs (Munich, Alte Pin. ; dessins préparatoires au Nm de Stockholm, et au Metropolitan Museum), où les vêtements dits « à l'espagnole » sont directement empruntés au flamand ; c'est aussi le seul tableau de Lemoyne dont le parti décoratif soit animé par un souci descriptif qui évoque à la même époque J. F. de Troy, influencé par Rubens et Véronèse. Sa dernière source d'inspiration est l'art des Bolonais et, en particulier, l'oeuvre de l'Albane : dessins et petites compositions autref. attribués à Watteau (les Enfants tirant à la cible, coll. part., gravés en couleurs par Jean Robert et par N. C. de Silvestre ; Enfants jouant avec les attributs d'Hercule, motif repris dans le plafond d'Hercule). Pour n'être point un simple imitateur, François Lemoyne sut, grâce à une culture étendue, rester dans la tradition décorative française, dont il adapta la grandeur et la monumentalité d'un goût de la cour de Louis XV, au service d'une peinture plus claire, plus agréable, plus facile aussi, qui allait permettre, en face des fêtes galantes de l'école de Watteau, l'éclosion de l'élégance et de la grâce

dont témoigne, vers le milieu du siècle, la peinture de Boucher et de Natoire, ses élèves.

LEMPICKA Tamara de, peintre américain

d'origine polonaise

(Varsovie 1898 - Cuernavaca, Mexique, 1980).

Élève de l'Académie de Saint-Pétersbourg, elle s'enfuit de la Russie bolchevique et s'installe à dix-sept ans à Paris, où elle étudie sous la direction de Maurice Denis et d'André Lhote. Dès 1923, elle participe à de nombreuses exposi-

tions collectives et privées (Kisette au balcon, à l'Exposition internationale des beaux-arts de Bordeaux, v. 1927, Paris, M. N. A. M.). En 1938, elle se rend aux États-Unis, d'abord en Californie puis à New York et à Houston, où elle s'installe définitivement. Peintre du « grand monde » de l'entre-deux-guerres, elle appliquait aux tableaux des formules stylistiques empruntées au cubisme synthétique, en particulier à l'art d'André Lhote et au « tubisme » de Léger. Bien que son vif succès dans les années trente n'ait été que passager, la qualité d'exécution de ses nombreux portraits reste indéniable (Jeune Fille aux gants, 1930, Paris, M. N. A. M. ; Portrait de S. Solidor, 1932, musée de Cagnes ; Portrait de Gide, v. 1924-1925). Elle a peint aussi de nombreux nus (Adam et Ève, 1972) et quelques natures mortes. Une rétrospective lui a été consacrée (Rome, villa Médicis) en 1994.

LE NAIN (les frères), peintres français.

Antoine, l'aîné des trois frères (Laon 1597/1607 ? - Paris 1648) ; Louis (Laon, 1597/1607 ? - Paris 1648) ; Mathieu (Laon v. 1607 - Paris 1677). Quasi oubliés dès la fin du XVIIIe s., puis ressuscités par les travaux du romancier Champfleury (1850, 1862), les frères Le Nain sont aujourd'hui mis de pair avec les plus grands noms de la peinture française. Pourtant, la reconstitution de leur biographie et de leur oeuvre continue à poser une série d'énigmes. Tous trois sont nés à Laon (Aisne) ; mais, des dates de naissance couramment acceptées, seule est plausible (encore qu'approximative sans doute) celle du benjamin, Mathieu (1607) ; celles d'Antoine (1588) et de Louis (1593), qui proviennent de sources suspectes, doivent probablement être avancées (entre 1597 et 1607 ?). L'enfance semble se dérouler dans un milieu relativement aisé et éclairé, mais conservant des liens directs avec la paysannerie : le père, Isaac, d'une famille de laboureurs et de vigneron des environs de Laon, avait acheté une charge de sergent royal au grenier à sel (1595) et possédait plusieurs maisons, vignes, prés et bois à Laon et aux alentours. Des cinq frères, les trois cadets suivirent une vocation qui n'était pas tout à fait paradoxale à Laon, où subsistait, autour de la cathédrale et des couvents, un petit centre artistique assez actif. Ils reçoivent durant une année les leçons d'un peintre de passage, puis viennent se perfectionner à Paris.

Dédaignant de suivre la filière lente et coûteuse de la corporation des peintres et sculpteurs, ils s'installent à l'abri d'un « lieu privilégié » : Saint-Germain-des-Prés, où Antoine se fait recevoir maître peintre (1629) et s'établit

avec ses frères (rue Princesse). Leur carrière se
downloadModeText.vue.download 452 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

451

déroutera tout entière dans la capitale, sans que pour autant se relâchent les attaches avec Laon, où ils conservent propriétés et parents.

L'atelier, où collaborent étroitement les trois frères, semble vite prisé. Dès 1632, il obtient de la Ville de Paris la commande du Portrait des échevins (perdu). Avant 1643, Mathieu exécute le portrait de la reine Anne d'Autriche elle-même (perdu). Les Le Nain sont choisis pour décorer la chapelle de la Vierge à Saint-Germain-des-Prés (ensemble disparu à la Révolution) et pour exécuter le tableau d'autel de quatre chapelles à Notre-Dame (dont une Crucifixion datée de 1646, perdue). Leur succès semble confirmé par la littérature du temps (Du Bail, 1644 ; Scudéry, 1646). En 1648, tous trois sont admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture au moment même de sa formation : mais Louis meurt brusquement le 24 mai, suivi le 26 par Antoine.

Mathieu, qu'un acte de 1646 faisait légataire universel de ses frères, se retrouve seul, maître d'une fortune assez considérable. D'« humeur martiale », reçu dès 1633 lieutenant d'une compagnie bourgeoise de Paris et ayant sans doute servi dans l'armée royale elle-même, il prend le titre de « sieur de La Jumelle » et aspire à voir consacrer une élévation sociale en désaccord avec le métier de peintre. Il continue un temps à manier le pinceau (Portrait de Mazarin, donné à l'Académie en 1649, perdu ; Martyre des saints Crépin et Crépinien, 1654, Laon, église des Cordeliers, perdu), mais, probablement en « honnête homme », cesse de mentionner la qualité de « peintre ordinaire du Roy » et obtient enfin en 1662 le collier de l'ordre de Saint-Michel, qui équivaut pratiquement à l'anoblissement. Son souci de ne plus rappeler un métier entaché de roture, donc de ne pas entretenir la mémoire de ses frères, suffit pour une grande part à expliquer l'oubli où, surtout après sa mort, le 20 avril 1677, tombe peu à peu le célèbre nom des peintres Le Nain.

Il a fallu reconstruire l'oeuvre à partir d'une quinzaine de toiles signées et datées (toutes entre 1640 et 1647). On l'a regardé longtemps comme celui de peintres provinciaux qu'un Flamand de passage aurait formés à la pein-

ture de genre et qui, venus tardivement dans la capitale, auraient tenté sans succès de faire accepter au public parisien une inspiration paysanne trop réaliste : échec qui les aurait portés à s'essayer maladroitement à la « grande peinture » et au portrait, et qui finalement aurait conduit Mathieu à une totale décadence.

Cette image, marquée par le romantisme du siècle dernier, doit être révisée. Les trois frères semblent au contraire s'imposer rapidement dans Paris par leurs peintures religieuses et surtout leurs portraits ; vers 1640, quand la concurrence des élèves de Vouet se fait plus grande et que se développe dans la haute société le goût du burlesque et des paysanneries, ils tentent probablement de maintenir leur succès en consacrant une grande part de leur activité aux « bamboches », interprétées dans un goût « français », et une autre part au portrait de groupe, jusque-là généralement réservé en France aux ex-voto et aux portraits

officiels, et qu'à l'exemple des peintres hollandais ils transforment en scène de genre et réduisent au format du tableau de cabinet : innovations habiles qui semblent avoir connu le plus vif succès auprès de la société parisienne.

Leur « grande peinture » reste mal connue. Une figure allégorique, sans doute destinée au décor d'une cheminée, la surprenante Victoire du Louvre, et 2 toiles mythologiques (Bacchus et Ariane, musée d'Orléans ; Vénus dans la forge de Vulcain, 1641, musée de Reims) semblent indiquer qu'ils pratiquèrent ce genre avec une science médiocre de la composition, mais une inspiration fraîche et sensible. Les grands tableaux religieux conservés montrent les mêmes défauts et les mêmes qualités : la série de la Vie de la Vierge, sans doute peinte dès 1630-1632 pour une chapelle de Petits Augustins de Paris (4 tableaux retrouvés sur 6, dont l'Adoration des bergers du Louvre), n'a pas encore la maîtrise des retables de Notre-Dame (2 retrouvés sur 4 : Saint Michel dédiant ses armes à la Vierge, Nevers, église Saint-Pierre ; Nativité de la Vierge, Paris, Notre-Dame, naguère Saint-Étienne-du-Mont). Dans des toiles de composition moins complexe, la simplicité monumentale de la forme met en valeur la vision réaliste et l'émotion discrète (Repos de la Sainte famille en Égypte ; la Madeleine repentante, id., sans doute variante de la toile de même sujet, 1643, perdue).

L'œuvre des Le Nain portraitistes est encore plus mal préservée, et de surcroît encombrée d'attributions sans fondement. On ne conserve qu'un tout petit nombre de portraits

isolés sûrs, opposés entre eux de format et de manière : le Marquis de Trévilles (1644) ; Dame âgée (copie d'un original daté de 1644, musée d'Avignon) ; Homme en buste (musée du Puy). Mieux connus, les portraits de groupe sont dominés par une série d'oeuvres traitées en tableaux de genre, mais avec le souci d'allier franchise et distinction, et dans un éclairage solide, mais qui parfois ne craint pas de décomposer les visages en un jeu de reflets insistants : série, donnée auj. souvent à un artiste indépendant, le Maître des Jeux, qui se regroupe autour du Corps de garde (1643, Louvre) et des 5 tableaux de l'ancienne collection Seyssel, dont les Joueurs de tric-trac (Louvre) et la Danse d'enfants. On en détacherait une composition plus sévère et plus proche des modèles hollandais, la Réunion d'amateurs (Louvre), et surtout des oeuvres de petit format, de composition maladroite, d'observation plus réaliste, de technique curieusement impressionniste : Réunion de famille (1642, Louvre), Portraits dans un intérieur (1647, Louvre).

Mais la partie de leur oeuvre qui place hors de pair les Le Nain est constituée par leurs tableaux paysans. Ici encore surprend la diversité de facture et de qualité. Deux grandes toiles, qu'il faut mettre d'emblée à part, définissent les plus hautes qualités de leur art, la Famille de paysans (Louvre) et le Repas de paysans (1642, Louvre) : puissance de la construction en bas relief, sobriété du coloris, où les bruns et les gris sont à peine animés

de quelques taches de couleur, sûreté d'une facture simple et solide à la fois, tout met en valeur une sincérité d'observation, excluant aussi bien le pittoresque que la cruauté, et une intuition psychologique qui, dans le spectacle de quelques paysans contemporains, ont su exprimer l'âme paysanne de tous les temps. Quelques-uns de ces dons surprenants se retrouvent dans des tableaux d'intérieur de dimensions plus réduites, comme la Visite à la grand-mère (Ermitage) ou la Famille heureuse, dite « Retour du baptême » (1642, Louvre). La Forge (Louvre) y ajoute une étude de lumière artificielle rendue avec une science et une audace de touche exceptionnelles. La plupart des thèmes sont étroitement liés au répertoire flamand : mais la densité psychologique dérive peut-être de la tradition caravagesque (les Joueurs de cartes, musée d'Aix-en-Provence ; la Rixe, 1640 ?, musée de Cardiff). Fort différente, une autre série de scènes d'intérieur, de petit format, sur bois ou cuivre, montrant le plus souvent des groupes d'enfants, marque un refus de composer une « action », joint à

une observation « naïve » et généralement une touche grasse, dont la maladresse n'est qu'apparente : le meilleur exemple en est le Vieux Joueur de flageolet (1644 ou 1642, Detroit. Inst. of Arts). En regard de ces toiles d'intérieur, plus surprenante encore apparaît une série de scènes paysannes de plein air. Tantôt le motif continue à l'emporter (la Charrette, 1641, Louvre), tantôt l'on touche au paysage pur (Paysans dans un paysage, Hartford, Wadsworth Atheneum), mais, le plus souvent, ces deux intérêts s'équilibrent en compositions d'une volontaire gaucherie (la Laitière, Ermitage). Le coloris très clair s'allie à une audace exceptionnelle : touche libre, vérité du paysage rejetant toutes les conventions du genre, justesse de l'atmosphère argentée, qui semble établir un lien imprévu entre Fouquet et Corot. Un ensemble aussi complexe multiplie pour la critique les problèmes les plus délicats. Les limites mêmes de l'oeuvre restent indécises. Ainsi, faut-il admettre ou rejeter un groupe de tableaux, essentiellement religieux, que J. Thuillier a rassemblés autour d'une Adoration des bergers réapparue (loc. inc.), dont les rapports avec l'oeuvre sûre sont indéniables mais aussi les différences ? Vite plagié, il se trouve encombré dès le XVIIIe s. de fausses attributions. Il a été possible d'en séparer la production de Michelin ; il est plus difficile d'identifier le « Maître des Cortèges » (le Cortège du boeuf gras, Paris, musée Picasso ; le Cortège du bélier, Philadelphie, Museum of Art), ou encore l'auteur médiocre de nombreuses scènes d'extérieur, à intentions souvent grossières, fréquemment données sans fondement à la vieillesse de Mathieu (le Repas villageois, l'Abreuvoir, Louvre). D'autre part, la répartition des oeuvres entre les trois frères a, depuis quarante ans, accaparé la critique. Elle perd beaucoup de son importance si la différence d'âge supposée (dix-neuf ans entre Antoine et Mathieu) se réduit à quelques années. La distinction proposée par Paul Jamot (Le Nain, 1929) apparaît jusqu'ici la plus raisonnable : à Antoine les petits tableaux d'enfants

downloadModeText.vue.download 453 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

452

pittoresques et les petits portraits de groupe ; à Louis les tableaux paysans, avec le privilège d'une psychologie profonde et d'un sentiment tout moderne du paysage ; à Mathieu les portraits de groupe élégants, tels que les Joueurs de tric-trac. Mais ce partage, lui-même, se heurte à une série de graves difficultés, ne peut

s'appliquer à l'ensemble de la production (les portraits en pied, les tableaux mythologiques et religieux ?) et ne doit pas faire oublier une collaboration constante : dans la plupart des toiles importantes, portraits exceptés, apparaissent plusieurs mains.

Il convient, au contraire, d'insister à la fois sur la diversité de la production de l'atelier et sur son unité profonde. À titres divers, les trois frères partagent le même mérite : celui d'avoir incarné l'idéal d'élégance et de clarté où tend, entre 1630 et 1650, la peinture parisienne. Leur oeuvre exprime pleinement cette recherche : simplicité de la composition, établie sur des plans distincts, sobriété et souvent clarté du coloris, souci de l'atmosphère, équilibre entre l'intérêt psychologique et la retenue de l'expression, entre l'observation du « naturel » et l'élégance de la forme. Or, tandis que ce que l'on nomme par convention la grande peinture (La Hyre, Le Sueur) s'appuie dans l'élaboration de ce style sur la tradition italienne, les Le Nain – s'agissant du portrait et de la scène de genre, où la production française reste étroitement liée à la tradition flamande – sont conduits à une expression tout originale et qui, dans son aboutissement du moins, apparaît pratiquement isolée dans la peinture européenne du XVII^e siècle.

LENBACH Franz Seraph von,

peintre allemand

(Schrobenhausen, Haute-Bavière, 1836 - Munich 1904).

Autodidacte, il réalisa dès 1852 diverses oeuvres, puis entra chez Piloty à l'Académie de Munich (1856-1860), où il connut Mackart. À partir de 1858, il peignit des paysages, animés le plus souvent de petits personnages anecdotiques, très admirés pour leur réalisme puissant et la recherche d'effets intenses de couleur et de lumière. En 1858-1859, il séjourne à Rome avec Piloty. De 1860 à 1862, il enseigne avec Böcklin et Begas à l'École des beaux-arts de Weimar. C'est alors qu'il peint l'une de ses meilleures oeuvres, d'un franc naturalisme, le Jeune Berger (1860, Munich, Schackgal.). Il exécute en Italie (1863-1866) pour le comte Schack de Munich un grand nombre de copies d'après les maîtres et acquiert un style de portraitiste en étudiant Rembrandt, Rubens, Titien et plus tard Velázquez. En 1868, il part pour Madrid ; en 1875-1876, il séjourne en Égypte avec H. Mackart et V. Müller. À partir de 1880, son style devient très personnel ; sachant habilement allier une certaine spiritualité à l'élégance et à l'expres-

sion, il s'attire une notoriété considérable et peint de nombreuses personnalités de son temps : Wagner, Liszt, Gladstone, Yvette Guilbert, le pape Léon XIII (1885, Munich, Neue Pin.), Guillaume Ier (Leipzig). C'est à partir de 1878 qu'il commence sa série de portraits de Bismarck. L'un des précurseurs de la peinture

claire, Lenbach allia à une facture large et à de forts contrastes lumineux un sens fin de l'ordonnement et du cadrage. Il fut remarqué par Paul Mantz à l'Exposition universelle de 1878 à Paris. La plupart de ses oeuvres sont présentées à Munich, dans l'ancienne demeure de l'artiste.

LENEPVEU Jules Eugène, peintre français

(Angers 1819 - Paris 1898).

Peintre d'histoire habile, il préféra toujours les thèmes antiques et les sujets religieux (les Martyrs aux catacombes, 1855, musée d'Orsay ; Jacob recevant la robe ensanglantée de Joseph, musée d'Angers). Il fut un décorateur actif (Visite de François Ier à Angers en 1518, 1893, Angers, musée Turpin de Crissé), mais ses nombreuses réalisations religieuses parisiennes pour l'église Sainte-Clotilde (1862), l'église Saint-Sulpice (chapelle Sainte-Anne, 1864), l'église Saint-Louis-en-l'Île (chapelle Saint-Denis, 1869) ou l'église Saint-Ambroise (1876) sont un peu froides et monotones. Si sa Vie de Jeanne d'Arc, au Panthéon (1889), reste une imagerie assez conventionnelle, quoique habilement composée, le plafond qu'il réalisa pour l'Opéra de Paris montrait des qualités décoratives certaines (les Heures du jour et de la nuit, remplacées, en 1964, par le plafond de Chagall). On lui doit également le plafond du théâtre d'Angers. De nombreuses oeuvres de Lenepveu sont conservées dans le musée de sa ville natale.

LENS André Corneille, peintre flamand

(Anvers 1739 - Bruxelles 1822).

Peintre d'histoire et portraitiste, fils du peintre de fleurs Cornelis, élève de Karel Ykens et de Balthazar Beschey, Lens fut l'initiateur en Belgique du néo-classicisme – « le régénérateur de la peinture en Belgique » – et tint un rôle analogue à celui de David en France. Professeur à l'Académie d'Anvers en 1763, peintre de Charles de Lorraine en 1764, il résida à Rome de 1764 à 1768, où il adopta les théories du néo-classicisme prôné par Winckelmann et Mengs. De retour en Flandre, Lens fut à l'origine de la suppression, le 20 mars 1773, des

gildes de Saint-Luc, toutes-puissantes, auxquelles les artistes étaient soumis depuis le Moyen Âge. Il se fixa à Bruxelles en 1781 et dirigea les travaux de décoration du château de Schoenenberg à Laeken. Théoricien, il publia un recueil des Costumes des peuples dans l'Antiquité (1776) et un Traité du bon goût : la beauté de la peinture (1781). Son importance fut tout particulièrement reconnue en Europe centrale. En Autriche, l'empereur Joseph II lui offrit en 1781 la direction de l'Académie des beaux-arts de Vienne, que l'artiste refusa.

Ses compositions mythologiques conventionnelles (Hercule protégeant la Muse des Beaux-Arts contre la jalousie et l'ignorance, musée d'Anvers ; Ariane consolée par Bacchus, Bruxelles, M. R. B. A.), la froideur de ses portraits (l'Empereur François II, Bruxelles, hôtel de ville) incarnent le néo-classicisme belge,

qu'enrichira l'influence de David en exil à Bruxelles.

LÉONARD DE VINCI

(Leonardo di ser Piero da Vinci, dit),

peintre italien

(Vinci, près de Florence, 1452 - Amboise 1519).

Par son oeuvre picturale, mais aussi par l'universalité de ses intérêts (allant de l'architecture à la musique, de l'hydraulique et de la géologie à l'anatomie et à la botanique) et le caractère précurseur de bien de ses intuitions géniales, Léonard est devenu le symbole et le mythe du génie de la Renaissance italienne : il marque en effet le point extrême du passage de l'art encore quattrocentesque des Pollaiuolo et de Botticelli à celui, pleinement renaissant, qu'illustrent Fra Bartolomeo et Raphaël dès le début du XVI^e siècle. On divise habituellement sa carrière en quatre périodes principales : 1452-1481, période de formation à Florence ; 1482-1500, première période milanaise ; 1500-1516, maturité ; 1517-1519, vieillesse et mort en France.

LA FORMATION. Léonard fit son apprentissage à Florence, où il est documenté dès 1469, dans l'atelier d'Andrea del Verrocchio, à côté d'artistes comme Botticelli, Pérugin, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Filippino Lippi. Dans les oeuvres attribuées à ses années de jeunesse (Madone Ruskin, Sheffield, Art Gal. ; l'ange du Baptême du Christ, de Verrocchio, Offices ; le Portrait de Ginevra Benci [?], Washington, N. G. ; l'illustre Annonciation,

Offices ; dessin d'un Paysage de 1473, id.), il se montre bien, en effet, héritier et continuateur de la tradition plastique et graphique des Florentins Pollaiuolo, Verrocchio, Desiderio da Settignano, et imprégné de cette ambiance hautement culturelle de la Florence de Laurent le Magnifique et de Marsile Ficin.

De cette époque inquiète, il donne une interprétation d'une rare acuité, due peut-être aux résonances qu'elle put éveiller dans sa sensibilité d'enfant illégitime (né d'un bourgeois, le notaire « ser Piero », et d'une paysanne, une certaine Caterina). Cette condition particulière le sépare de la vie et de la culture des classes supérieures, dont il reste proche cependant et auxquelles il est mêlé de façon indirecte.

De là, sans doute, sa lutte pour faire admettre l'égalité de la peinture (considérée par tradition « art mécanique ») et de la poésie, et obtenir ainsi pour le peintre le « statut d'art libéral » ; de là son effort incessant pour s'assimiler une culture supérieure (peu instruit en latin, il se considérait « un homme sans lettres » par rapport aux humanistes de son temps) ; de là, sans doute, son style même de vie (tenant tout à la fois du « mage » et du « courtisan »), nettement différent de celui qui était habituel à sa classe.

De ses multiples aspirations, de ses ambitions littéraires et philosophiques, de ses curiosités techniques et scientifiques, qu'il maintiendra sa vie durant, témoignent les nombreuses feuilles, artistiquement parfaites, de ses codex. Cette période florentine se conclut par l'Adoration des Mages (1481-1482), destinée à l'église S. Donato, à Scopeto (auj. aux Offices), dont

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

453

le style et le sujet apparaissent profondément renouvelés par la recherche d'une expression dramatique fondée sur la mimique et le mouvement. Mais celle-ci est cependant respectueuse de l'équilibre général de la composition, qu'assure un jeu de symétries subtiles. L'œuvre resta inachevée du fait du départ de Léonard, qui est appelé à Milan par le duc Ludovic le More (1482).

PREMIER SÉJOUR À MILAN. Durant ce premier séjour à Milan, la peinture de Léonard s'enrichit des apports de l'art local, attentif par tradition aux phénomènes naturels de la

lumière et qui, tardivement, assimilait (grâce à l'architecte Bramante) la grande leçon de perspective apportée par la Renaissance.

Vasari rappelle l'amitié du peintre et de Bernardino Zenale, dont la culture complexe a été récemment très bien étudiée ; et si les apports du premier au style de Zenale sont certains, il est aussi très probable que, sous l'influence du maître de Trévise, Léonard dut méditer plus à fond les problèmes du clair-obscur et de la perspective aérienne. C'est ce que l'on peut déduire en tout cas de l'examen des chefs-d'oeuvre de cette époque milanaise : la Vierge aux rochers (Louvre) et la Cène (1497, Milan, S. Maria delle Grazie). L'état de conservation désastreux de cette fresque (dû en partie à la funeste technique expérimentale de Vinci) n'empêche pas d'apprécier les morceaux de nature morte « naturelle » répartis sur la nappe (assez insolites chez un Florentin) et la construction de la perspective centrale, savamment exaltée par le contraste des ombres et des lumières. Il est évident que, si, dans le groupement ternaire des apôtres, l'artiste poursuit les recherches d'expressions physiologiques, de gestes et de mouvements déjà entreprises dans l'Adoration des Mages, et celles d'équilibre ramassé de la Vierge aux rochers, il organise aussi l'ensemble de la composition sur une structure de perspectives indiquées par l'éclairage, car l'impression de profondeur que donne la fresque est accentuée – comme l'avait observé Mengs – tant par la situation en premier plan des protagonistes que par deux séries de gradations des ombres et des lumières, l'une allant de l'éclairage maximal de la nappe à la pénombre du mur de fond, l'autre s'intensifiant progressivement à travers le paysage pour aboutir à la luminosité absolue du ciel. De ce qui dans l'esprit de l'artiste aurait dû être son oeuvre capitale à Milan – le gigantesque Monument équestre à Francesco Sforza (7,20 m, v. 1490), père de Ludovic le More – ne restent que quelques dessins splendides (Windsor Castle). Après la chute de Ludovic le More (1499) et la conquête par Louis XII du duché de Milan, le modèle de la statue (grandeur nature) servit de cible aux hallebardiers du roi de France et fut ensuite totalement détruit.

Pour éviter les désordres consécutifs à la conquête, Léonard quitte Milan. Il se rend d'abord à Mantoue, où il exécute un portrait d'Isabelle d'Este (carton au Louvre, 1500), puis à Venise et à Florence. Il reste ensuite un an (1502) en Romagne, comme architecte militaire de Cesare Borgia. Mais, revenu à Florence en 1503, il entreprend le carton pour la

Bataille d'Anghiari, qui aurait dû faire pendant, au Palazzo Vecchio, à la Bataille de Cascina de Michel-Ange. L'oeuvre ne sera jamais terminée, et le carton (fini en 1505) sera détruit plus tard. Nous pouvons cependant en avoir une idée par des copies partielles (dessin par Rubens, Louvre) et des dessins préparatoires (musée de Budapest ; Venise, Accademia ; British Museum ; Windsor Castle). Dans l'épisode central, ou Conquête de l'étendard, Léonard déploie toute sa science de l'anatomie de l'homme et du cheval, des raccourcis et de la composition, et son habileté à rendre les mouvements les plus impétueux comme les plus violentes passions. Nous ne pouvons savoir aujourd'hui l'importance qu'auraient prise les détails d'« atmosphère » que sembleraient suggérer certains dessins préparatoires autographes, et surtout la description écrite qu'en a faite Vinci lui-même dans un de ses célèbres recueils d'annotations. C'est probablement à cette époque qu'il peint le portrait de Monna Lisa, femme de Francesco del Giocondo, la célèbre Joconde (Louvre).

SECOND SÉJOUR À MILAN. En 1506, Léonard revient à Milan, cette fois au service de Charles II de Chaumont, maréchal d'Amboise, nommé par Louis XII gouverneur du duché de Milan. Certains supposent qu'il put alors travailler à la seconde version de la Vierge aux rochers (Londres, N. G.). En septembre 1507, des différends avec ses frères au sujet de la succession de leur oncle Francesco le ramènent à Florence, où il vécut pendant six mois chez Piero Martelli en même temps que le sculpteur Francesco Rustici, qui exécutait alors le groupe en marbre du Baptême du Christ pour le baptistère de Florence. En juillet 1508, Vinci rentre à Milan, où il restera jusqu'en septembre 1513 ; pendant ces cinq années, il se serait surtout consacré à des études de géologie, tout en préparant le projet du Monument équestre à Gian Giacomo Trivulzio (dessins à Windsor Castle) et en poursuivant l'exécution de la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne, tableau pour lequel il a déjà dessiné un carton préparatoire v. 1500 (Londres, N. G.) et qu'il gardera chez lui, sans complètement l'achever, jusqu'à sa mort (Louvre). Le 24 septembre 1513, Léonard quitte Milan avec ses élèves Melzi et Salaï, s'arrête à Florence en octobre, et, le 1er décembre, il arrive à Rome pour entrer au service de Giuliano de' Medici, frère du pape Léon X, qui le loge au belvédère du Vatican. Sous la protection du « Magnifico Giuliano », passionné de philosophie et d'alchimie, il peut se consacrer à des études techniques et scientifiques.

LÉONARD EN FRANCE. À la mort de son protecteur (17 mars 1516), Vinci accepte l'hos-

pitalité que lui offre François Ier au manoir de Clos-Lucé, près d'Amboise. C'est là qu'en octobre 1517 vient le visiter le cardinal d'Aragon, en voyage en Europe avec son secrétaire Antonio de Beatis, qui note dans son Journal avoir vu chez le peintre « une infinité de livres et tous en langue vulgaire », et 3 tableaux : la Joconde, la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne et un Saint Jean-Baptiste, unanimement reconnu comme dernière oeuvre certaine de l'artiste (Louvre). La « petite histoire » veut qu'il se soit éteint dans les bras de François Ier

le 2 mai 1519. Inhumé dans le cloître de l'église de Cloux, ses cendres furent dispersées pendant les guerres de Religion, et sa sépulture a disparu.

LÉONARD, THÉORICIEN ET DESSINATEUR.

Le nombre restreint des peintures réalisées par Léonard de Vinci, le fait que certaines soient inachevées témoignent de la difficulté rencontrée par l'artiste à donner un accomplissement satisfaisant à ses formulations théoriques, complexes et originales. Léonard se proposait en fait de rédiger un Traité de la peinture ; bien qu'il n'ait jamais tracé un plan organique de ce travail, il a confié à ses manuscrits des propos suffisamment détaillés pour que les grandes lignes de sa pensée puissent être tirées au clair et, dans une certaine mesure, systématisées. C'est ce qu'on essaya de faire peu de temps après sa mort, en recopiant, dans un ordre plus ou moins logique, beaucoup de ses notes ayant trait à la peinture : grâce à cet ouvrage de compilation (bibliothèque du Vatican, Codex Urbinas Latinus, 1270), un grand nombre des réflexions de Léonard, dont les originaux se sont par la suite dispersés et perdus, sont parvenues jusqu'à nous. D'autres passages, parsemés parmi des annotations de tout genre, se trouvent dans les autographes qui subsistent, notamment les ensembles de Paris (Institut), Londres (British Museum et V. A. M.), Milan (Ambrosienne) et Madrid (B. N.). Le principe de base de la théorie léonardesque est que la peinture doit viser à devenir un instrument de connaissance, qui réunit les avantages de l'enquête spéculative à ceux de la vérification visuelle et de sa représentation : une forme nouvelle et plus efficace de philosophie. De ce fait, on peut dire que l'entière activité expérimentale du maître, recouvrant tous les domaines du savoir, a été effectuée en vue de cette fin ultime. Devant les problèmes spécifiquement picturaux, Léonard bénéficia ainsi d'une sensibilité plus aiguisée et d'une optique plus vaste que tous ses contemporains ; ses observations sur la phénoménologie de la lumière, les interactions spatiales, la perspective aérienne n'ont été réellement com-

prises que quelques siècles plus tard. L'artiste a été le premier à accompagner de dessins toutes ses réflexions et démonstrations, de sorte que, dans ses manuscrits, écriture et illustration graphique sont parfaitement complémentaires. Le corpus de ses dessins est, par conséquent, énorme (l'ensemble le plus considérable étant conservé dans les coll. royales britanniques à Windsor Castle) et, par son caractère expérimental, difficile à classer stylistiquement et chronologiquement. On reconnaît en général un passage progressif du tracé fluide, volant, léger, dont témoigne la composition représentant Santa Maria della Neve (Offices), datée de 1473, vers des contours vaporeux, modulés par la lumière, tels qu'on les voit, par exemple, dans le célèbre Autoportrait (Venise, Accademia) ou dans le Portrait d'Isabelle d'Este (Louvre), datant de la maturité de l'artiste. À la fin de sa vie, Léonard réalisa dans des dessins, notamment dans 2 représentations du Déluge (Windsor), cet idéal d'une peinture-philosophie qui capte et explique la réalité extérieure et intérieure des

downloadModeText.vue.download 455 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

454

phénomènes terrestres, auquel il avait consacré avec passion toutes ses recherches.

LEONARDO José, peintre espagnol

(Calatayud 1601 - Saragosse 1656).

C'est peut-être l'artiste le plus doué parmi tous ceux qui travaillaient à Madrid à l'époque de Velázquez. Disciple de Cajés, il s'inspire de son maître dans ses premières oeuvres (Retable de Cebrejos, 1624) ; puis, sous l'influence probable de Velázquez, sa technique s'allège, ses tons s'affinent (Saint Sébastien, Prado), même lorsque la composition reste conforme à des schémas maniéristes (Naissance de la Vierge, id. ; Moïse et le serpent d'airain, Madrid, Académie S. Fernando). En 1634, il participe à la décoration du salon des Royaumes au Buen Retiro par 2 tableaux : la Reddition de Brisach et la Prise de Juliers (Prado), qui sont parmi les plus beaux de la série après les Lances de Velázquez. En 1648, Leonardo, atteint de folie, abandonne la peinture.

LEONI Ottavio Mario

(dit il Padovano), peintre, dessinateur et

graveur italien

(Rome v. 1578 - id. 1630).

Il fut l'un des plus célèbres portraitistes du début du XVII^e s. à Rome. Formé par son père, modeleur de portraits en cire, il adhéra à la formule du portrait idéalisé selon les théories esthétiques de l'Académie de Saint-Luc, dont il fut membre en 1604 et prince en 1614. S'il peignit des portraits à l'huile (Portrait de Grégoire XV, perdu ; le Cardinal Ludovico Ludovisi, Rome, Museo di Roma ; le Cardinal Borghese, musée d'Ajaccio) et plusieurs retables (Annonciation, Rome, église S. Eustachio), il fut surtout un dessinateur et un graveur sur cuivre.

Il fut le principal propagateur de la technique des portraits de petit format dessinés « aux trois crayons » (nombreux exemples dans tous les cabinets de dessins), déjà employée par Francesco Zuccaro et Goltzius, et se rendit célèbre par sa série de portraits gravés des hommes illustres de son temps, selon une tradition instaurée par Paolo Giovio et Francisco Pacheco. Si l'exécution gravée en fut interrompue par sa mort, on en conserve les dessins préparatoires (Florence, bibl. Marucelliana : 14 portraits de peintres [Annibale Carracci, Caravage, Baglione, Autoportraits] ; 3 portraits de sculpteurs, dont Bernin ; 7 portraits d'hommes de lettres).

LEPAPE Georges, peintre, graveur et

illustrateur français

(Paris 1887 - id. 1971).

Il fréquente l'atelier de Humbert, où il fait la connaissance de Braque, Picabia, Marie Laurencin, puis il s'inscrit à l'École des beaux-arts dans l'atelier Cormon. Après avoir publié en 1911 les Choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape, il exerce une influence remarquable sur l'évolution du goût et de la mode par sa collaboration à la Gazette du bon ton (1912-1915) et à Vogue, dont il fera la presque totalité des couvertures jusqu'en 1933. On lui doit de nombreuses affiches, de celle de Spinelly (1914) au Premier Festival de la Radio-Télé-

vision française (1954), ainsi que des décors et des costumes de théâtre (l'Oiseau bleu, de Maeterlinck, 1923) ou de cinéma (Villa Dessein, de Marcel L'Herbier), des illustrations pour des ouvrages de Colette, Paul Géraudy, Sacha Guitry, pour les œuvres complètes d'Alfred de Musset. Il exécute des travaux décoratifs à bord du paquebot Normandie et à la mairie de Vincennes, et de nombreux portraits.

Dans les meilleures oeuvres de Lepape, le goût du japonisme s'affirme dans les recherches de cadrages imprévus et d'effets de lignes courbes, dans l'emploi en aplats de coloris rares. Lepape est représenté à Paris (M. N. A. M. ; Figure de mode ; au musée des Arts décoratifs), au musée de Tours, au V. A. M. de Londres et au Brooklyn Museum.

LE PARC Julio, artiste argentin

(Mendoza 1928).

Dès ses études aux Beaux-Arts, Le Parc s'intéresse aux mouvements d'abstraction argentins (Art concret – Invention et spatialiste). En 1958, il obtient une bourse du gouvernement français et se fixe à Paris. Il a déjà défini les principes de son attitude : analyse critique de la situation de l'artiste et de son rôle social, et tentative de dépasser ses contradictions par son engagement ; expérimentation continue. Ainsi, en 1959, son travail à partir de séquences et de progressions comme critique constructive du libre choix des formes et de leur combinatoire lui confère une place marginale dans la naissance du cinétisme. Ayant toujours travaillé de façon étroite avec d'autres artistes, il donne une forme à cette action collective avec la fondation en 1960 du G. R. A. V. (Groupe de recherches d'art visuel), qui développe le rôle du spectateur et la diffusion de l'art dans l'espace public. Après la dissolution du groupe en 1968, il reprend, dès 1969, ses travaux sur la surface, avec des combinaisons de 14 couleurs selon des schèmes simples et fixes autour de thèmes tels que Ondes, Volumes virtuels. En 1974, ce travail se modifie avec la série des « Modulations », où l'aérographe permet une apparence de volume qui sert tout un déploiement spatial de trames, d'ondulations, d'accumulations. Ses oeuvres sont présentées au Moderna Museet de Stockholm et au M. A. M. de Rio (1968) ainsi qu'au M. A. C. de Mexico (1975). Une exposition Le Parc « les Années lumière », a été présentée (Paris, espace Electra) en 1996.

LÉPICIE Nicolas-Bernard, peintre français

(Paris 1735 - id. 1784).

Fils de François-Bernard, auteur des Vies des premiers peintres du roy et du Catalogue raisonné des tableaux du roy (1752-1754), et de Renée-Élisabeth Marlié, tous deux graveurs, il fut élève de C. Van Loo. Agréé en 1765 à l'Académie avec Guillaume le Conquérant (Caen, lycée Malherbe), il fut reçu en 1769 avec Achille instruit par le centaure Chiron (musée

de Troyes). Les sujets d'histoire, qu'il traite plus particulièrement à partir de 1767, et les scènes familiales, exécutées surtout au début de sa carrière, sont les deux genres qu'il pratiqua. Un coloris clair, de larges empâtements aux

rehauts lumineux, des compositions en diagonale héritées de Carle Van Loo, comparables à celles de Doyen, caractérisent ses premières grandes toiles : Martyre de saint André (1771, abbaye Saint-Riquier, près d'Abbeville). Un peu plus tard, l'expression des attitudes s'apaise et la composition rappelle davantage les recherches de ses contemporains néo-classiques (Regulus sort de Rome pour se rendre à Carthage, 1779, musée de Carcassonne), cependant que ses oeuvres purement décoratives (Narcisse, 1771 ; Adonis, 1782, exécutées pour le Petit Trianon) restent beaucoup plus fidèles à la tradition de la peinture claire des oeuvres de Boucher ou de J.-F. de Troy.

Mais Lépicié dut surtout sa renommée à ses portraits et à ses scènes de genre, dont le réalisme tranquille, la délicatesse des harmonies dans des tons chauds rompus de gris, la plasticité des personnages et des objets permettent d'évoquer le nom de Chardin. Plus sensible au détail anecdotique, au modelé savoureux, Lépicié atteint cependant à une portée humaine moindre : le Lever de Fanchon (1773, musée de Saint-Omer). Son oeuvre, qui comporte de délicats portraits (Carle Vernet, 1772, Louvre ; Émilie Vernet, Paris, Petit Palais), se situe à mi-chemin entre la dignité de Chardin et la peinture d'esprit littéraire de Greuze : l'Enfant en pénitence (musée de Lyon). À la fin de sa vie, Lépicié s'attache à décrire des scènes champêtres ou urbaines, qui semblent influencées par l'esprit d'un Téniers : la Douane (1775, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), Cour de ferme (1784, Louvre).

LÉPINE Stanislas, peintre français

((Caen 1836 - Paris 1892)).

Arrivé de Normandie en 1855, il fréquente à Paris l'atelier de Corot entre 1860 et 1875 et copie certains de ses tableaux. Très attaché à sa ville natale et à ses environs, il eut une vie modeste et travailla dans l'isolement, ne parvenant qu'à grand-peine à vendre ses tableaux. Il fut pourtant soutenu par Fantin-Latour et par des collectionneurs comme le comte Armand Doria et Ricada. Les paysages de Lépine sont le plus souvent des vues des bords de Seine et des vues de Paris ; la figure humaine en est totalement exclue. Le peintre aime à jouer de tons gris délicats, qui lui suffisent pour noter avec

exactitude la qualité de la lumière ; sa palette est ainsi plus claire que celle des peintres de Barbizon, et l'on considère souvent Lépine, avec Cals et Boudin, comme de ceux qui préparèrent la voie aux paysagistes impressionnistes. L'artiste est représenté à Paris, au musée d'Orsay (le Port de Caen, le Marché aux pommes, Portrait du fils de l'artiste) et au Petit Palais (le Pont des Arts) ; l'Hôtel de Ville conserve d'autre part (salle des Sciences) le panneau décoratif (la Seine pris du Pont-Neuf) qui lui avait été commandé en 1888 et qu'il termina en 1892, peu avant sa mort. Les musées de Reims, Rouen, Saint-Étienne, Angoulême, Caen (Rue à Montmartre, la Seine), Chicago (Art Inst.), Édinburgh
downloadModeText.vue.download 456 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

455

bourg, Londres (Tate Gal.) possèdent aussi des oeuvres de l'artiste.

LE PRINCE Auguste-Xavier,

peintre français

(Paris 1799 - Nice 1826).

Jeune, il étudie d'après les paysagistes néerlandais, qui l'influenceront durablement. Pendant sa courte carrière, Le Prince, comme son frère Robert-Léopold (1800-1847), peint surtout des paysages, particulièrement des vues de villages animées de personnages pittoresques et d'animaux : marchés, scènes villageoises, décrits avec habileté et un sens très sûr des effets lumineux. On lui doit aussi quelques portraits (portrait de Chenard, 1821, musée d'Auxerre ; portraits de Pierre et Gustave Le Prince, 1824, musée de Chartres) ; certains de ses paysages se trouvent dans les musées de Châlons-sur-Marne (1820), Honfleur, Le Puy, Rochefort (1819) et Rouen (1817). Le Louvre possède un Embarquement de bestiaux à Honfleur (1823), dont le Petit Palais à Paris conserve une esquisse ou une réduction, et un étonnant Paysage du Susten en Suisse (1824).

LE PRINCE Jean-Baptiste,

peintre français

(Metz 1734 - Saint-Denis-du-Port 1781).

Issu d'une famille de doreurs-sculpteurs, il fut l'élève de Boucher et de Vien, séjourna en Italie (1754), parcourut la Finlande, la Lituanie, se

rendit à Moscou, à Nijni-Novgorod, en Sibérie même. Il exécuta des décorations pour le palais d'Hiver à Saint-Pétersbourg (1758-1763). Il rapporta de ce voyage de nombreux dessins, qu'il exploita tout au long de sa vie, et introduisit le goût des « russeries » dès son morceau de réception à l'Académie : le Baptême russe (1765, Louvre). Entre 1764 et 1774, il publia des gravures sur la vie en Russie (eaux-fortes : Divers Habillements des femmes moscovites, 1763 ; le Berceau, aquarelle, 1769). Sur le même thème, il composa des cartons de tapisserie, les Jeux russiens, pour la manufacture royale de Beauvais (1767-1770 ; tentures tissées sous Charron et Menou entre 1769 et 1791 ; 4 pièces de la 7e tenture des Jeux russiens, tissée avant 1778, conservées au musée de l'Archevêché à Aix-en-Provence). Parmi ses autres oeuvres, on peut citer son Autoportrait (musée de Tarbes), un Corps de garde (1776, Louvre), une Vue de la place Louis-XV à Paris (musée de Besançon) et des scènes russes au musée d'Angers (1770), au musée Magnin de Dijon, au musée de Rouen, au musée de Saint-Jean-Cap-Ferrat.

LEROY Eugène, peintre français

(Tourcoing 1910 - Wasquehal 2000).

Leroy commence à exposer en 1937 dans la région lilloise à laquelle il restera fidèle. Peu concerné par l'avant-garde, il effectue, à partir des années trente, de nombreux voyages en Europe, puis, dans les années soixante-dix, aux États-Unis et en Russie afin de se confronter aux grands maîtres dans les musées. La manière dont il les regarde influe en effet sur son art : chez Rembrandt, Giotto ou Giorgione, c'est toujours l'énergie immanente à la peinture qui le fascine. Non articulée par des périodes sty-

listiques, ni figurative ni abstraite, sa création se réfère à des sujets traditionnels (marines, nus, paysages), mais c'est pour mieux les confondre en les enfouissant sous des strates cumulatives de matière. C'est par cet excès que peut sourdre ce mouvement qu'il nomme « lumière devant, lumière derrière » – espace de révélation (la Bleue, 1988, Paris, M. N. A. M.). Baselitz, un de ses collectionneurs, contribuera à sa consécration tardive : c'est seulement dans les années quatre-vingt que sa peinture est reconnue. En 1988, une rétrospective lui est consacrée au Stedelijk Van Abbe Museum de Eindhoven et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, puis une exposition (Nice, M. A. M.) en 1993.

LESSING Carl Friedrich, peintre allemand

(Breslau 1808 - Karlsruhe 1880).

Après s'être formé à l'Académie de Berlin avec Schinkel (1822), il suit W. von Schadow en 1826 à Düsseldorf. Il travaille aux fresques du château de Heltorf, démantelé (Histoire de l'empereur Barberousse, 1827-1850), et remporte ses plus grands succès avec une série de peintures sur la vie de Johann Huss, d'un puissant réalisme (Hussitenpredigt, 1836, musées de Berlin). Il a également peint des paysages d'une atmosphère prenante (Le Lac de montagne, 1846, Münster, Westfälisches Landesmuseum). En 1848, il est cofondateur du Künstlerverein de Düsseldorf et, de 1863 à 1866, il est nommé directeur de la Kunstschule de Karlsruhe. Les musées de Berlin, de Cologne, Francfort, Karlsruhe et Düsseldorf conservent principalement de ses oeuvres, ainsi que l'Ermitage (Das trauernde Königspaar, 1830) et le musée de Poznań (Paysage de forêt avec des chevaliers, 1836). Lessing est le peintre le plus représentatif de l'évolution de l'école de Düsseldorf des conceptions idéalistes et romantiques vers l'histoire et le réalisme, jusque dans l'alliance entre peinture d'histoire et genre historique.

LE SUEUR Eustache, peintre français

(Paris 1616 - id. 1655).

En dépit des légendes qui circulèrent à son sujet, au siècle dernier surtout, Eustache Le Sueur, peintre d'histoire et décorateur, menait une vie paisible. Les limites géographiques de sa carrière s'inscrivent dans le centre de Paris et l'île Saint-Louis, et il ne se rendit jamais en Italie. Fils d'un tourneur sur bois, il fait son apprentissage v. 1632 dans l'atelier de Vouet, où il rencontre Le Brun et Mignard. L'étude des oeuvres de Raphaël et des dessins des collections royales, des estampes de Marcantonio Raimondi, des décorations du château de Fontainebleau complète sa formation.

L'INFLUENCE DE VOUET. Ses débuts furent facilités par Vouet, qui lui confia en 1637 une commande de 8 tableaux illustrant le Songe de Poliphile de F. Colonna, lesquels furent ultérieurement reproduits en tapisserie. De cet ensemble, terminé v. 1644, 4 tableaux subsistent (musées du Mans, de Rouen, de Dijon [Magnin] ; Vienne, coll. Czernin). Il commence en 1644 des travaux de décoration pour le président de la Chambre des comptes, Lambert de Thorigny, dont l'hôtel a été bâti par Le Vau dans l'île Saint-Louis. De ces travaux subsistent

plusieurs éléments, en particulier les panneaux ornementaux (auj. coll. part., château de La Grange) et le plafond du Cabinet de l'Amour

(5 panneaux et leurs modelli au Louvre). Ces œuvres indiquent une certaine soumission au dynamisme de Vouet, mais le dessin est plus léger et plus retenu et la couleur riche, fraîche et raffinée. Les portraits de cette époque ont un ton plus personnel (Réunion d'amateurs, Louvre ; Portrait de M. Albert, 1641, musée de Guéret).

De ce moment inspiré par l'exemple et les leçons de Vouet datent plusieurs toiles (souvent attribuées naguère à Vouet) : Diane et Callisto (Dijon, musée Magnin), la Résurrection du fils de la veuve de Naïm (Paris, église Saint-Roch), l'Ange Raphaël quittant Tobie (musée de Grenoble, provenant, comme un autre tableau du Louvre illustrant la vie de Tobie, de l'hôtel de Fieubet), la Présentation de la Vierge au Temple (Ermitage) et même encore la Résurrection de Tabitha (musée de Toronto). Cependant, une toile comme Vénus surprise par l'Amour (v. 1636-1640 ; San Francisco, The Fine Arts Museum), d'une rare sensualité, souligne l'originalité de l'artiste et sa virtuosité de coloriste.

LA MATURITÉ. Cette période débute avec l'importante commande de 22 tableaux pour la décoration du cloître des Chartreux ; exécutées de 1645 à 1648, ces peintures, auj. au Louvre, relatent les principaux épisodes de la Vie de saint Bruno. Le Sueur y affirme un style personnel, fruit d'une réflexion soutenue de l'exemple classique offert par Poussin présent à Paris entre 1640 et 1642. Il illustre la Mort de saint Bruno le 6 octobre 1101 avec une sobriété qu'anime l'observation psychologique et réaliste. La sévérité de l'inspiration, la discrétion dans l'harmonie ne sont pas sans évoquer Zurbarán. La connaissance de la perspective, l'usage noble qu'on peut en tirer font la grandeur de Saint Bruno assiste au sermon de Raymond Diocrès. La même solidité régit le Saint Paul à Éphèse (Louvre), commandé par la corporation des orfèvres pour le may de Notre-Dame en 1649.

La Chambre des Muses, à l'hôtel Lambert, exécutée sans doute à partir de 1650-1651, confirme, par le traitement ample des personnages et des draperies, cette évolution de l'art de Le Sueur. Cinq panneaux figurant les Muses et la toile du plafond (Phaéton) sont conservés au Louvre ; celui des trois Muses Clío, Euterpe et Thalie est l'exemple type de ce moment de transition, caractérisé par le rythme souple des lignes et la fraîche harmonie des tons et constitue l'une des plus belles réussites du peintre. Sa réputation alors établie, l'artiste est en 1648 un des membres fondateurs de l'Académie de peinture.

Parlementaires et financiers, mais aussi des nobles lui demandent des sujets religieux ou profanes pour leurs hôtels mais presque rien ne subsiste de cette abondante production. Au Louvre, Le Sueur décore l'appartement des bains de la reine mère en 1653, puis exécute l'année suivante, pour la chambre du roi, une Allégorie de la Monarchie française et traite le thème de l'Autorité du roi ; cet ensemble a disparu à la fin du XVIIIe siècle. Réapparue récemment

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

456

ment, l'Allégorie d'un ministre parfait (musée de Dunkerque), peinte à cette époque, est un chef-d'œuvre d'harmonie grave et méditative caractéristique de l'artiste.

L'INFLUENCE DE RAPHAËL. À partir de 1650, une orientation quelque peu différente marque l'art du peintre dans les toiles religieuses et les tableaux de chevalet, dont il emprunte les sujets à l'Ancien et au Nouveau Testament ou à l'histoire grecque. Très impressionné par les dessins des tapisseries de Raphaël et la composition des Loges, il élabore un art très épuré, remarquable dans l'Annonciation (1652, Louvre), dans Jésus chez Marthe et Marie (Munich, Alte Pin.) et dans la Présentation au Temple (1652, musée de Marseille), qu'éclairent toutefois des éclats colorés. Dans la grande Adoration des bergers (1653, musée de La Rochelle), la ligne noblement modulée unit les personnages, dont les expressions et les attitudes restent cependant précises et véridiques. La nostalgie de la Renaissance a sans doute inspiré le tondo de la Descente de croix du Louvre où des emprunts formels à Titien n'altèrent en rien la pureté idéale qui marque cette période ; il fait partie du même ensemble que l'admirable Christ portant sa croix (id.), d'un dépouillement absolu.

Cette inspiration savante marque les 4 dernières œuvres, exécutées en 1654 pour l'abbaye de Marmoutiers, dont l'Apparition de la Vierge à saint Martin et la Messe de saint Martin (Louvre) ; les 2 autres tableaux sont au musée de Tours. L'artiste, ayant peint pour l'église Saint-Gervais à Paris, en vue d'une suite de tapisseries, le Saints Gervais et Protas amenés devant Astasius (Louvre), laissa inachevé le Martyre des saints Gervais et Protas (musée de Lyon), qui sera terminé, après sa mort, par son beau-frère Thomas Goussey.

L'oeuvre de Le Sueur comporte aussi un ensemble abondant et remarquable de dessins (outre le Louvre, la plupart des grands cabinets de dessins en conservent des exemples) préparatoires à ces tableaux, exécutés à la sanguine ou souvent, à l'exemple de Vouet, à la pierre noire, avec rehauts de blanc, sur papier gris. Très imité, Le Sueur n'a pas laissé d'élève connu. Appelé le « Raphaël français », apprécié au XVIIIe s. à l'égal de Poussin pour la « tendresse », goûtée à l'époque, qui émane de ses oeuvres, il demeure l'un des plus sensibles représentants et l'une des figures majeures de cette équipe de peintres travaillant à Paris sous la régence d'Anne d'Autriche, qu'un sentiment très pur de l'harmonie des formes et une solide culture conduisirent à l'élaboration d'un classicisme français, avant l'arrivée de Le Brun.

LETHIÈRE (Guillaume Guillon, dit),

peintre français

(Sainte-Anne, Guadeloupe, 1760 - Paris 1832).

Chez son maître Doyen, il acquit le goût des grandes compositions animées, mais fut bientôt attiré par le néo-classicisme davidien. Second prix de Rome (1784), il resta quatre ans en Italie. Il obtint ses premiers succès aux Salons de 1795 et de 1801 avec les esquisses de deux immenses toiles réalisées plus tard en pendants, Brutus condamnant ses fils

(1811, Louvre) et la Mort de Virginie (1828, id.), où il impose aux schémas poussinesques les rythmes de Doyen. Il passa deux ans en Espagne (1800-1802) pour aider Lucien Bonaparte, alors ambassadeur, à constituer sa collection de tableaux ; mais cette expérience de la peinture ibérique n'influença pas son style. Peintre d'histoire, Lethière reçut des commandes impériales, dont la Paix de Leoben (1805, Versailles), qui fut réalisée en tapisserie ; en 1822, il exécuta un Saint Louis visitant les pestiférés à Carthage (musée de Bordeaux) et, la même année, le Serment des ancêtres destiné à Port-au-Prince (Haïti, palais présidentiel). Ses paysages héroïques portent la même marque classique que tout son oeuvre : Chasse de Didon (1819, musée d'Amiens), OEdipe sauvé par un berger (château de Compiègne), peint en collaboration avec Bidault. Succédant à Suvée, Lethière fut directeur de l'Académie de France à Rome de 1807 à 1816. Ingres, alors pensionnaire, dessina son portrait et ceux des membres de sa famille. À son retour, Lethière fut nommé professeur à l'Académie des beaux-arts (1818) et ouvrit une école qui fut un temps

la rivale de celle de Gros, mais qui ne put résister à la poussée du romantisme, ce qui explique l'indifférence rencontrée par la Mort de Virginie au Salon de 1831.

LEU (les), peintres suisses.

Hans, dit l'Ancien (actif de 1492 env. à 1510). Originaire d'une famille de Baden (Argovie), il s'établit à Zurich, où il fit son apprentissage vraisemblablement chez Peter Studer. Mentionné en 1492 dans les registres de la bourgeoisie, il figure régulièrement dès 1497 sur les comptes de la fabrique de la cathédrale et du Frauenmünster. Dix ans plus tard, son nom disparaît des actes officiels. L'authenticité des quelques oeuvres qui sont attribuées à l'artiste est encore contestée. Il s'agit avant tout d'une Vue de la ville de Zurich (entre 1492 et 1510, Zurich, Schweizerisches Landesmuseum). Sans doute était-ce l'arrière-plan d'une scène religieuse dont les figures furent effacées à la Réforme, ce qui permit de compléter le paysage. Malgré les transformations dont elle a souffert et ses incontestables faiblesses techniques, cette oeuvre demeure un document intéressant par le goût assez nouveau du pittoresque urbain et d'une nature fraîche et colorée. Hans l'Ancien est également l'auteur présumé du Portrait de Hans Schneeberger (1501, Zurich, Kunsthaus) et de deux volets d'un retable exécuté en 1506 (le Christ et les saints patrons de Zurich et Marie-Madeleine et Jean-Baptiste, Zurich, Schweizerisches Landesmuseum). Il est assimilé par certains historiens au Maître de l'Oeillet ou à l'un de ses élèves directs, mais aucune preuve décisive n'est venue confirmer cette hypothèse. Hans, dit le Jeune (Zurich v. 1490 - tué à la bataille de Gubel en 1531), son fils, ne fut distingué de son père, et considéré comme le représentant le plus remarquable du Gothique tardif zurichois, qu'en 1901 par Paul Ganz. Il parcourut l'Allemagne de 1507 à 1513 et très vraisemblablement travailla avec

Durer à Nuremberg et avec Hans Baldung à Fribourg-en-Brisgau. Dès 1514, il est actif à Zurich, et sa production est considérable malgré une vie désordonnée qui le conduit de champs de bataille en cours de justice. Le musée de Bâle abrite ses meilleures oeuvres, dont le célèbre Orphée charmant les animaux (1519), le Paysage fantastique et la Passion du Christ (1522), ainsi que 4 gravures sur bois datées de 1516, dont Saint Georges combattant le dragon, et un grand nombre de dessins (Paysage). Parmi ces derniers, il importe de mentionner le Baptême

du Christ (1513, British Museum) et le Saint Sébastien (1517, musée de Nuremberg). Si l'existence agitée de Hans le Jeune évoque celle d'Urs Graf ou celle de Niklaus Manuel, il ne fut pas comme eux peintre de batailles et de moeurs militaires. Ses thèmes, religieux ou mythologiques pour la plupart, sont remarquables par une interprétation pleine de poésie intime et mystérieuse non exempte de bizarrerie. Mais la grande originalité de Leu le Jeune réside dans ses paysages peints ou dessinés dès 1513. Comme Altdorfer ou Hirszchvogel, l'artiste imagine des sites fantastiques, enchevêtrements de montagnes déchiquetées et de sauvage végétation qui font de lui l'un des maîtres du paysage du XVIe siècle.

LEUPPI Leo, peintre suisse

(Zurich 1893 - id. 1972).

Après avoir effectué ses études de 1910 à 1914 à la Kunstgewerbeschule de Zurich, Leo Leuppi se consacra à la peinture. Marqué par le cubisme, il évoluera dans les années trente vers une peinture figurative utilisant des formes très stylisées pour représenter des personnages, des natures mortes ou des paysages. Il devient abstrait à la fin des années trente : son art va se trouver parfois dans la lignée de celui de Sophie Taeber-Arp, sans en posséder toutefois la rigueur. En 1937, Leo Leuppi fonde, avec d'autres artistes, l'association Allianz, dont il sera le président, et qui va regrouper tous les artistes suisses d'avant-garde, des surréalistes aux peintres réalistes, en passant par les abstraits et les constructivistes. Il s'occupe, en 1940, de faire publier l'Almanach neuer Kunst in der Schweiz, qui présente le panorama de toutes les tendances. Il expose, notamment, à la galerie des Eaux-Vives à Zurich, en 1944, 1945 et 1946. Il publie aux éditions Allianz une suite de lithographies intitulée 10 Kompositionen (1943). Leo Leuppi participe à toutes les grandes manifestations de la peinture moderne en Suisse, en particulier à l'exposition « Konkrete Kunst », qui a lieu à la Kunsthalle de Bâle, en 1944, ainsi qu'à l'exposition du même nom au Helnhaus de Zurich en 1960. Dans les années cinquante, Leo Leuppi se trouvera très proche de l'art des concrets zurichois, sans toutefois se montrer aussi systématique.

LE VA Barry, artiste américain
(Long Beach, Californie, 1941).

Barry Le Va rejette d'emblée la rigueur méthodique des minimalistes, à laquelle il préfère des compositions amples et déstructurées. Avec

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

457

ses premières installations (Felts, 1966-1968), il dispose au sol des éléments hétéroclites (feutres, billes d'aluminium...) dont la composition n'est pas sans rappeler la pratique expressionniste du all-over. Durant les années soixante-dix, il diversifie les matériaux (poudre de ciment, lame, papier...). Dans la série des « Accumulated Visions » (1975), il dispose, au sol et sur les murs, des barres de bois suivant des configurations géométriques variables et toujours dispersées. Avec les années quatre-vingt, les matériaux prennent de l'expansion (poutres de bois, cylindres de carbone, sphères d'aluminium) et créent, dans l'espace de la galerie, un réseau labyrinthique plus dense (Standard Tasks, 1983). Dans ses installations, le spectateur est appelé à créer son propre espace de circulation et à reconstruire mentalement l'ordre discontinu des éléments accumulés au sol. Le New Museum de New York a présenté, en 1979, une rétrospective de son oeuvre, de même que le Rijksmuseum Kröller-Müller d'Otterlo, en 1990.

LEVIEUX Reynaud, peintre français

(Nîmes 1613 - Rome ? apr. 1694).

D'une famille protestante, il se rend à Rome en 1640, travaille à des copies d'après Raphaël et regagne Nîmes en 1644. Installé à Montpellier en 1649, il participe à la décoration de l'hôtel d'Autheville, exécute des cartons de tapisserie sur le thème de la Vie de Moïse. Établi ensuite en Avignon, il peint en 1651 une Sainte Famille pour les Chartreux (collégiale de Villeneuve-lès-Avignon) et la Purification de la Vierge (1654) pour Notre-Dame-des-Doms. Il entre en 1659 dans la confrérie des Pénitents noirs, pour laquelle il peint une Déposition de saint Jean-Baptiste (musée de Nîmes). Il peint de nombreux tableaux pour les hôtels et les églises d'Avignon, et travaille aussi pour les églises d'Aix-en-Provence (Visitation, 1660, la Madeleine ; Saint Bruno, 1665, Saint-Jean-de-Malte). En 1669, Levieux gagne de nouveau Rome, d'où il envoie encore des tableaux en Provence ; il peint à Rome le Saint Denis et le miracle de l'aveugle (Rome, Saint-Louis-des-Français). Il termina peut-être sa vie comme moine chartreux. Son art, d'un austère classicisme hérité de Raphaël et d'un réel raffinement dans la facture soignée et les gammes de couleurs sobres,

a été récemment remis à l'honneur.

LEVINE Jack, peintre américain

(Boston 1915).

Il apparaît comme le continuateur le plus fidèle de la peinture sociale des années trente aux États-Unis. À la différence de Ben Shann, dont le rapproche un même souci passionné de la critique et de la justice sociales, il s'exprime dans un style plus riche, où s'allient les réminiscences du XVII^e s. et la sensualité de l'expressionnisme abstrait. Il travailla dans un isolement relatif et se forma d'abord à la Roxbury Community Center, au M. F. A. de Boston et, finalement, à l'université Harvard, sous la direction de Denmon Ross. Il participa au Fédéral Arts Project pendant la grande crise économique, et c'est durant cette période, peut-être, qu'il peignit ses tableaux les plus originaux,

relevant d'un expressionnisme social (la Fête de la pure raison, 1937, New York, M. o. M. A. ; la Rue, 1938, id.), où l'influence de Soutine est sensible. Ses sujets sont peu variés et stéréotypés : policiers, généraux, gangsters, capitalistes et politiciens. Levine veut peindre des tableaux qui soient chargés d'une signification en rapport avec son temps, satire des mœurs et de la corruption engendrée par la civilisation capitaliste (les Funérailles du gangster, 1952-1953, New York Whitney Museum ; la Nuit des élections, 1954, New York, M. o. M. A.). Plus récemment, son oeuvre, tout en continuant à traiter de sujets politiques (Birmingham 63, 1963) se tourne vers des thèmes religieux (Caïn et Abel, 1961) ou mythologiques réactualisés (le Jugement de Pâris, 1965). Il est le chef de la Boston School of Painting, le plus ancien et le plus indépendant des mouvements provinciaux, depuis les années trente, mais qu'il ne faut pas confondre avec le Régionalisme. D'importantes rétrospectives de l'artiste ont eu lieu à Boston (1953), au Whitney Museum de New York (1955), et au Jewish Museum de New York (1978). Il est représenté notamment à New York (M. o. M. A.), Chicago (Art Inst.) et Boston (M. F. A.).

LEVINE Sherrie, peintre américain

(Hazleton, Pennsylvanie, 1947).

Après des études de photographie à l'université du Wisconsin à Madison (1969-1973), Levine débute en 1976 par une série de dessins à l'encre et tempera intitulée Sons and Lovers. Puis, en 1980, elle ne produit plus que des copies exactes des plus fameuses oeuvres de

l'art moderne. Ce sont d'abord des reproductions des maîtres de la photographie comme Walker Evans, Rodtchenko, Weston. Puis une série d'aquarelles exécutées au même format que les reproductions des chefs-d'oeuvre de maîtres de la peinture moderne qui lui ont servi de modèles : Picasso, Mondrian, De Kooning, Schiele. Les titres donnés à ses appropriations sont d'une grande franchise : D'après Kazimir Malevitch, D'après Joan Miró, D'après Mondrian, 1983... Son travail remet en question le culte moderniste de l'originalité. Ses appropriations n'ont pas pour but une critique sociale mais simplement une présentation du lexique iconographique de l'art moderne et contemporain. Levine se livre à une subversion des formes existantes de l'institution artistique et, en même temps, par le plagiat, elle offre à l'oeuvre originale ce qui lui manque pour prétendre à sa complétude. En 1986, elle met fin à ses appropriations et exécute ses propres compositions sous le titre « Generic Paintings », dont les modèles sont issus de l'abstraction géométrique (Broad Stripes, 1986) et du surréalisme (Gold Knots, 1986). Sherrie Levine a participé à d'importantes expositions : Documenta 7 de Kassel en 1982, « Images Scavengers » à Philadelphie et « tableaux abstraits » au C. N. A. C. de Nice en 1986.

LÉVITAN ou LEVITANE Isaak Ilitch,

peintre russe

(Kibartaï, Lituanie, 1860 - Moscou 1900).

Élève de Polenov et de Savrassov à l'École des beaux-arts de Moscou (1873-1884), il devient membre de la Société des expositions ambulantes, puis du groupe Mir Iskousstva, expose pour la Société des amateurs d'art de Moscou et devient bientôt le meilleur interprète de la nature russe. Son séjour à Paris en 1889 lui révèle l'école de Barbizon et les impressionnistes, dont il acquiert la technique qu'il emploie afin d'exprimer son sens du « paysage-état d'âme » russe, pénétré tantôt de poignante mélancolie (Journée d'automne à Sokolniki, 1879, Moscou, Gal. Tretiakov ; Route de Vladimirk, 1892, id. ; Au-dessus du repos éternel, 1894, id.), tantôt d'élégiaque sérénité (l'Angélus du soir, 1892, id. ; Brise fraîche sur la Volga, 1891-1895, id. ; Automne doré, 1895, id. ; Crue de printemps, 1897, id. ; le Lac, 1900, Saint-Pétersbourg, Musée russe). Membre de l'Académie des beaux-arts de Moscou en 1898, il enseignera jusqu'à sa mort l'art du paysage (1898-1900). Ses oeuvres sont conservées dans les musées russes de Moscou (Gal. Tretiakov) et de Saint-

Pétersbourg (Musée russe).

LEVITSKI Dmitri Grigorievitch,

peintre russe

(Kiev 1735 - Saint-Pétersbourg 1822).

Après avoir travaillé à Saint-André de Kiev avec son maître Antropov, il accompagna celui-ci à Saint-Pétersbourg. L'enseignement de Lagrenée, le contact avec les oeuvres de Tocqué et de Roslin, l'assimilation rapide des différents courants stylistiques, firent de lui un excellent portraitiste, possédant la maîtrise d'un coloris nuancé. Levitski fut reçu à l'Académie avec un portrait d'apparat à la manière de Tocqué, l'Architecte Kokorinov (1770, Saint-Pétersbourg, Musée russe). Il exécuta des portraits plus naturalistes (P. Demidov, 1773, Moscou, Gal. Tretiakov ; Diderot, 1773, musée de Genève) et le cycle des Demoiselles de l'institut Smolnyï (1773-1776, Saint-Pétersbourg, Musée russe), avant de devenir en 1780 le portraitiste officiel de la Cour. Il finit par sacrifier au néo-classicisme de Lampi, comme le fit son élève Borovikovski.

LÉVY Henry Léopold, peintre français

(Nancy 1840 - Paris 1904).

Il entra en 1856 à l'École des beaux-arts, où il fut élève de Picot et de Cabanel, et il fut remarqué au Salon de 1872, où il exposait une Hérodiade (esquisse au musée de Nancy). Il peignit des décors à l'hôtel de ville de Dijon et prit part à la décoration de plusieurs édifices parisiens : Panthéon (Couronnement de Charlemagne), Hôtel de Ville, église Saint-Merri. L'élégance sinueuse de son dessin, traduit dans un clair-obscur frémissant par une touche souple et hachée, est bien caractéristique ; le choix de ses thèmes (Jésus dans le tombeau, 1873, musée de Reims ; Sarpédon enlevé par le Sommeil et la Mort, 1874, musée d'Orsay ; OEdipe s'exilant
downloadModeText.vue.download 459 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

458

de Thèbes, 1892, id.) le place parfois, comme Gustave Moreau, près des peintres symbolistes, dans une ambiance qui évoque les poètes parnassiens.

LÉVY-DHURMER Lucien, peintre français

(Alger 1865 - Le Vésinet, Yvelines, 1953).

Il travailla d'abord comme céramiste avec Clément Massier. Son exposition à la gal. Georges Petit (Paris) en 1896 révéla d'abord un symbolisme préraphaélite et baudelairien (la Femme à la médaille, 1896, musée d'Orsay ; l'Automne, 1898, musée de Saint-Étienne). Grand voyageur, en Italie, en Espagne, au Maroc, en Bretagne, Lévy-Dhurmer traversa ensuite une période réaliste (les Aveugles de Tanger, 1901, musée d'Orsay ; Mère bretonne, 1906, musée de Brest). Il reste avant tout un maître du symbolisme ésotérique : il évoque de préférence des apparitions évanescences, des visages lointains aux mystérieuses pâleurs (le Silence, 1895) et, après 1920, des nus matérialisés dans un nuage de couleur (Nu bleu, Paris, Petit Palais). Il réalisa des portraits, dont les plus célèbres furent ceux de Miss Nathalie Clifford-Barney et de Pierre Loti (1896, Bayonne, Musée basque). Dans le portrait de Georges Rodenbach (1896, musée d'Orsay), il exprima toute la quintessence de l'âme malade du poète dont il devait, plus tard, illustrer l'oeuvre principale, Bruges la morte (1928). Sa technique consistait le plus souvent en une adaptation vermiculée et un peu floue du divisionnisme de Seurat. La donation Zagorowsky, comportant de nombreuses oeuvres de Lévy-Dhurmer, a été partagée entre les musées de Paris (musée d'Orsay et Petit Palais), de Beauvais, de Brest, de Gray, de Pontoise, de Saint-Étienne et de Sète.

LEWIS Percy Wyndham, peintre, romancier, critique et écrivain politique britannique

(Amherst, Nouvelle-Écosse, Canada, 1882 -

Londres 1957).

De père américain et de mère anglaise, il est à Londres élève de la Slade School. Puis, de 1902 à 1909, il voyage en Allemagne, en Hollande, en Espagne et en France et se familiarise avec les écrivains dénonciateurs du romantisme. De retour en Angleterre en 1909, il continue à se rendre tous les ans à Paris, publie ses écrits dans The English Review, tandis qu'il expose régulièrement avec le Camden Town Group et l'Allied Artists Association : il présente en 1912, lors de la seconde exposition « Manet et les Post-Impressionnistes », les illustrations pour son ouvrage Timon d'Athènes. Fortement marqué par le cubisme et le futurisme, il rompt avec ces groupes, déçu par leur manque d'ambition. Soutenu par le philosophe Hulme, Ezra Pound et un noyau d'artistes désireux d'implanter un nou-

vel esprit dans l'art anglais, il fonde en 1913 le Rebel Art Center puis, en 1914, le vorticisme, tout en participant au London Group Show. Avec les peintres Edward Wadsworth, David Bomberg, Christopher Nevinson et les sculpteurs Henri Gaudier-Brzeska et Jacob Epstein, il va faire du vorticisme le premier mouvement d'avant-garde anglais, avec lequel il par-

vient à l'abstraction en 1913. S'inspirant des formes de la machine, ses oeuvres montrent bientôt un enchevêtrement de structures géométriques qui expriment des rythmes puissants et fortement contrastés (The Crowd, 1915, Londres, Tate Gal.). En juin 1915, il participe à l'exposition du vorticisme à la Doré Gallery de Londres, puis il publie au cours de l'été 1914 le premier numéro de la revue Blast, qui contient le manifeste du Vortex anglais et associe littérature et arts plastiques. Le second et dernier numéro paraît un an plus tard, entièrement consacré à l'engagement dans la guerre. Peintre des armées jusqu'en 1917, Lewis adapte son style aux tableaux de batailles et retrouve une appréhension plus directe du sujet (Battery Position in a Wood, 1918, Londres, Imperial War Museum). La participation de l'artiste aux activités du Ten Group confirme ce retour à la figuration et l'orientation vers le portrait et l'autoportrait (Self Portrait, 1921, Manchester City Art Gal. ; portrait d'Edith Sitwell, 1923-1935, Londres, Tate Gal. ; Ezra Pound, 1939, id.). Abandonnant progressivement la peinture au profit de préoccupations politiques et littéraires, Lewis ne reprend celle-ci que pour illustrer ses écrits (Reddition de Barcelone, 1936, id. ; Inferno, 1937, Leicester Art Gal.). Il se consacre surtout à des autobiographies (Blasting and Bombardiering, 1914-1923, publié en 1937 ; The Artist from Blast to Burlington House, publié en 1939) dans lesquelles il se justifie et revendique la paternité du vorticisme. Devenu aveugle en 1954, il publie cette année son dernier essai, The Demon of Progress in the Arts. Il est surtout représenté à la Tate Gal. de Londres.

LEWITT Sol, artiste américain

(Hartford 1928).

Avec D. Judd, D. Flavin et C. Andre, Sol LeWitt est un des plus importants représentants du Minimal Art. Son activité englobe aussi bien le dessin que la sculpture et l'édition. Après des études artistiques, LeWitt travaille comme graphiste dans le cabinet de l'architecte Pei et commence ses premières peintures en 1962, inspirées du constructivisme comme

des théories du Bauhaus. Dès ses premières expositions en 1963, il utilise un vocabulaire graphique très réduit : la ligne horizontale, verticale ou diagonale et le carré, et exploite toutes les combinaisons possibles : variations sur le cube pour des sculptures en tôle émaillée ou en bois peint en blanc, faites à partir d'un module de base fabriqué en série industriellement (Part Piece [open cubes] in form of a cross, 1966-1969, Paris, M. N. A. M. [cinq cubes évidés disposés en forme de croix]) ; variations sur la ligne, passant progressivement de la toile au mur. L'année 1968 voit la réalisation des premiers « Wall Drawings », dessins exécutés directement sur le mur à partir d'indications écrites de l'artiste et réalisés par des assistants, l'oeuvre devant disparaître après l'exposition. Une telle attitude procède d'une conception que LeWitt a été le premier à définir comme l'art conceptuel dans deux textes célèbres publiés en 1967 et 1969, où il

explique que l'idée ou le concept de l'oeuvre, d'où est évacué tout contenu subjectif, importent plus que sa réalisation. Radicales et complexes au début – comme celle faite en 1972 à la galerie Art and Project d'Amsterdam : Dix mille lignes droites d'une longueur approximative de 12 cm, distribuées sur toute la surface du mur, dessinées au crayon –, les oeuvres de cette dernière décennie, depuis l'importante rétrospective au M. o. M. A. de New York en 1978, se simplifient et prennent des dimensions monumentales. Ainsi la série des « Wall Drawings » présentée à l'A. R. C. (1987, musée d'Art moderne de la Ville de Paris) : 24 pyramides tronquées de 350 x 350 cm environ, peintes à partir d'une combinaison de lavis d'encre grise, rouge, jaune et bleue. L'explosion d'une dimension esthétique et ludique, jusque-là contenue, démontre que Sol LeWitt a eu l'intelligence d'enfreindre les limites d'un système volontairement contraignant tout en observant la même logique de base. Ses dessins (1958-1992) ont été présentés à Paris (M. N. A. M.) en 1994, et une importante réalisation éphémère, « 25 Years of Wall Drawings, 1969-1994 » a été présentée (Paris, Renn Espace d'art contemporain) en 1994-1995.

LEYS Henri, peintre belge

(Anvers 1815 - id. 1869).

Élève de l'Académie d'Anvers, il achève sa formation à Paris dans l'atelier de Delacroix (1835) et regagne la Belgique ; adepte d'un romantisme dramatique voisin de celui de P. Delaroche (la Furie espagnole à Anvers en

1576, Bruxelles, M. R. B. A.), il s'en éloigne après 1840. Un voyage aux Pays-Bas et en Allemagne (1852) le confirme, sous l'influence des maîtres anciens (Dürer, Cranach, Holbein, Metsys, Bruegel), dans son évolution vers un réalisme précis, au dessin volontiers archaïsant (Lucie Leys, 1865, musée d'Anvers ; Madame Leys-Van Haren, 1866, id.). La reconstitution historique est poussée à son comble dans de nombreux tableaux à la mise en page complexe, foisonnants de personnages et de détails bien ordonnés, surtout inspirés par l'histoire et la vie artistique des Flandres (Visite de Dürer à Anvers en 1520, 1855, id. ; la Fête de la gilde de Saint-Luc, 1858, id. ; l'Atelier de Frans Floris, 1868, Bruxelles, M. R. B. A.). Ce parti délibérément traditionnel ne doit pas faire oublier la qualité précieuse du dessin et de la couleur, d'une probité de primitif. On doit aussi à Leys d'importantes décorations pour sa propre demeure (1855, auj. à l'hôtel de ville) et pour l'hôtel de ville d'Anvers (1863-1869, inachevées). Leys est représenté par de nombreuses toiles aux musées d'Anvers et de Bruxelles.

LEYTENS → LYTENS Gysbrecht

LHERMITTE Léon Augustin, peintre français (Mont-Saint-Père, Aisne, 1844 - Paris 1925).

Élève de Lecoq de Boisbaudran, il prolongea jusqu'au XXe s. le mouvement réaliste. Ses vastes compositions, largement popularisées par l'imagerie (la Paye des moissonneurs, 1882, musée d'Orsay ; les Halles, 1895, Paris, Petit downloadModeText.vue.download 460 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

459

Palais ; le Christ visitant les pauvres ou Chez les humbles, 1905, Metropolitan Museum ; la Messe pour les enfants, coll. part.), répondent aux tendances naturalistes qui fleurirent en littérature avec Zola. Lhermitte retient davantage par des études au pastel et au fusain (l'Atelier des charpentiers, 1884, ou Intérieur de boucherie), où, sans atteindre au génie de Millet, il se voulut le continuateur de celui-ci (série au musée de Reims). Il fut en 1890 l'un des fondateurs de la Société nationale des beaux-arts.

LHOTE André, peintre français

(Bordeaux 1885 - Paris 1962).

Apprenti dès 1892 chez un sculpteur bordelais, il découvre en 1906 D'où venons-nous ? Que

sommes-nous ? Où allons-nous ? de Gauguin chez le collectionneur Frizeau. Soutenu par une grande culture artistique et de hautes amitiés intellectuelles (il est attaché de 1919 à 1939 au groupe de la Nouvelle Revue française animé par Jacques Rivière), il cherche, dès lors, à instaurer un langage plastique allusif et moderne, mais qui ne renie pas la tradition, de Fouquet à Ingres et Cézanne. Inspiré par le synthétisme de Gauguin (v. 1906), puis par un cézannisme élégant (v. 1910), il adopte v. 1917 un cubisme synthétique parent de celui de La Fresnaye et de Gris (Rugby, 1917, Paris, M. N. A. M.). Qu'il soit attiré dans sa quête des « rimes plastiques » par la ligne ingresque (v. 1912) ou un lyrisme baroque (v. 1933-1934), il conservera désormais cette grammaire sans en éviter toujours la sécheresse. Fondateur de l'académie Lhote en 1922, cet analyste pénétrant et sensible exerça une forte influence par son enseignement et ses nombreux écrits. Outre le Traité du paysage (Paris, 1939, 1946, 1948) et le Traité du paysage et de la figure (Paris, 1958), on lui doit un intéressant essai théorique intitulé À la recherche des invariants plastiques (Paris, 1967). Ces « valeurs absolues », qui sont ornement, couleur, valeurs, rythme, caractère décoratif, renversement sur le plan et monumentalité, seraient les constantes de toute peinture, où elles s'organiseraient en « combinaisons » selon les époques et les hommes. Si cet essai de formalisation reste timide, sans doute est-ce en raison du subjectivisme qui caractérise son auteur. Lhote, qui a décoré la faculté de médecine de Bordeaux en 1955, est représenté notamment à Paris (M. N. A. M. et musée d'Art moderne de la Ville) et aux musées de Bordeaux et du Havre.

LIANT.

Constituant, simple ou mixte, non volatil, filmogène, des vernis et peintures ainsi que des préparations assimilées. On peut classer les liants en liants aqueux ou agglutinants (colles, cires, silicates), en liants oléagineux (huiles naturelles ou artificielles) et en liants résineux (verniss naturels ou synthétiques). Les principales propriétés techniques d'une peinture sont dues aux liants : consistance, viscosité, nuance, siccativité, facilité d'emploi, adhérence ou pénétration, résistance à l'air, aux intem-

péries, protection des pigments, pouvoir couvrant et possibilité de restauration.

Agglutinant, adhésif, fixateur, transporteur, véhicule, délayant, médium, excipient sont synonymes de ce terme.

LIBERALE DA VERONA, peintre italien

(Vérone v. 1445 - id. 1527/1529).

Il exécute ses premières miniatures à Vérone en 1465 pour l'église S. Maria in Organo, puis émigré en Toscane. Entre 1467 et 1469, il enlumine 4 Antiphonaires (Chiusi, Opera del Duomo) du monastère de Monte Oliveto Maggiore, dans lesquels s'unissent la force de la tradition padouane, de Belbello aux grands miniaturistes de Borso d'Este, et les premiers motifs plastiques toscans. Formé dans l'Italie du Nord, il y a acquis la qualité fondamentale de son style : un graphisme très souple et fleuri, riche d'arabesques et de torsions formelles. Son originalité se déploie pleinement dans les fameux 14 Graduels décorés, entre 1470 et 1476, pour la « libreria » (bibliothèque) Piccolomini de Sienne (dôme). Dans ces grandes feuilles, chefs-d'oeuvre de l'enluminure italienne du quattrocento, certains rythmes fantastiques du Gothique tardif international subsistent encore, côtoyant les lignes fortes et incisives de la manière florentine telle que la pratiquent Botticelli et Pollaiuolo.

Toute l'activité siennoise de Liberale da Verona est proche et souvent étroitement liée à celle d'un autre miniaturiste, Girolamo da Cremona, ce qui a rendu longtemps difficile toute attribution certaine à chacun des deux artistes. Cependant, R. Longhi a reconnu à Liberale da Verona une personnalité supérieure à celle de Girolamo, chez qui pourtant il puisa souvent ses sources d'inspiration. On reconnaît aujourd'hui en Liberale l'auteur de plusieurs oeuvres importantes, attribuées antérieurement à Girolamo et exécutées au cours de séjours à Rome (la Vierge et l'Enfant entre saint Benoît et sainte Françoise Romaine, église Sainte-Françoise-Romaine) et à Viterbe. Le Christ et quatre saints (1472, Viterbe, cathédrale) est ainsi sans doute son chef-d'oeuvre. La figure du Christ, debout sur un podium, prend un relief plastique plus intense dans le mouvement du vêtement, gonflé et accentué par un regard à la fixité inquiète.

Parmi les oeuvres ainsi restituées à Liberale, on peut citer 2 Scènes de la vie de saint Pierre (Berlin et Cambridge, Fitzwilliam Museum), l'Enlèvement d'Hélène (Avignon, Petit Palais) et l'Enlèvement d'Europe (Louvre), la Nativité (New Haven, Yale University Art Gal.), les Joueurs d'échecs (cassone partagé entre le Metropolitan Museum et la Fond. Berenson à Settignano).

Selon Vasari, Libérale est de retour à Vé-

rone en 1482 ; puis il se rend à Venise en 1489, date à laquelle il peint la pala avec la Madone en trône avec quatre saints (musées de Berlin). Il rentre ensuite à Vérone, où il déploie une grande activité jusqu'à sa mort. Parmi les oeuvres de cette période, il faut mentionner la Pietà (Munich, Alte Pin.), un Saint Sébastien (Brera) où apparaît encore l'influence de Mantegna, la Nativité (Boston, Gardner Museum),

de nombreuses Madones (Turin, Gal. Sabauda ; Londres, N. G. ; Stockholm, Université ; musées de Grenoble et de Cracovie), l'Adoration des Mages (Vérone, Duomo), la Déposition de croix (Vérone, Castel Vecchio), la prédelle de la Vie de la Vierge (Vérone, archevêché). Les fresques (1490) de la chapelle Bonaversi à S. Anastasia, à Vérone, restent l'une de ses oeuvres les plus significatives. Les dons de Liberale da Verona, son imagination poétique pleine de fantaisie, son âpreté, son goût pour une expression tourmentée furent reconnus déjà par Vasari, qui admirait sa capacité de « savoir rendre le rire aussi bien que les pleurs ». Son « expressionnisme », pour employer un terme moderne, fait de lui un isolé dans le climat classique de Vérone. Il apparaît ainsi beaucoup plus proche de certains peintres du Nord et en particulier de ceux de l'école du Danube, tout en les devançant sensiblement sur le plan historique, ce qui rend sa personnalité encore plus singulière.

LIBRE ESTHÉTIQUE.

Salon annuel belge, organisé de 1893 à 1914 par l'avocat et critique d'art Octave Maus, à Bruxelles, pour succéder aux Salons de l'association ou groupe des Vingt. À côté de la représentation impressionniste et néo-impressionniste, ces expositions, qu'accompagnent des concerts et des conférences, font une part importante au symbolisme et à l'Art nouveau, et s'ouvrent aux arts appliqués : affiche, illustration, reliure (Toulouse-Lautrec, Beardsley, Chéret, Grasset), architecture d'intérieur (Van de Velde), orfèvrerie, verrerie. Au près des Belges Ensor, Rops, Vogels, Khnopff, Van Rysselberghe, Van de Velde, la participation étrangère est très importante, avec Redon, Renoir, Whistler, Bonnard, les préraphaélites et, à partir de 1906, les fauves. Ouverte à des tendances très diverses, la Libre Esthétique néglige l'expressionnisme germanique ou flamand, que Maus n'apprécie guère.

LICHTENSTEIN Roy, peintre américain

(New York 1923 - id. 1997).

Lichtenstein étudia avec Reginald Marsh en

1939 à l'Art Students League, puis à l'Ohio State College. Il retourna dans cette université de 1946 à 1951 après avoir effectué son service militaire en Europe. Il vécut d'abord à Cleveland (jusqu'en 1957), puis enseigna dans diverses universités de l'État de New York avant de s'installer à New York même. Il exposa dans cette ville régulièrement à partir de 1951, mais son oeuvre suscita une vive attention à partir de 1960-1961. L'exposition qu'il fit en 1962 chez Leo Castelli montra de façon retentissante de quelle manière il s'opposait à l'expressionnisme abstrait alors régnant. Rejetant celui-ci à partir de 1958, il choisit ses sujets dans les dessins animés (Bugs Bunny, 1958) et dans les images publicitaires les plus banales (Like New, 1961), les bandes dessinées (Whaam, 1963, Londres, Tate Gal. ; M. Maybe, 1965, Cologne, W. R. M., coll. Ludwig), les journaux, la télévision. De plus, sa technique semblait dérivée des moyens de production en série, notamment de l'imprimerie, avec ses trames de points minuscules. Cet art, calculé à l'extrême, ne laissait aucune

downloadModeText.vue.download 461 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

460

place pour les réactions personnelles m pour les effets sensoriels des couleurs auxquels on était alors habitué. Ses bandes dessinées et ses diagrammes d'après des tableaux de Cézanne ou de Picasso (Portrait de Mme Cézanne, 1962) furent considérés par les uns comme des fautes de goût, par les autres comme une satire virulente de la société américaine et de ses productions, les appareils de télévision et les machines à laver (Washing Machine, 1961, Yale Univ. Art Gal.). Une telle recherche maintenait naturellement en lisière les préoccupations formelles. Les compositions de Lichtenstein sont cependant rigoureusement organisées, avec leur coloris brillant et leur dessin linéaire. À partir de 1964, les images de la vie moderne ont occupé une place moins importante dans son art au profit de paysages schématisés, de commentaires ironiques sur l'expressionnisme abstrait (coulée gestuelles minutieusement redessinées au tire-ligne), de compositions fondées sur l'art décoratif des années trente (Peinture moderne avec deux cercles, 1967, musée de Nagakoa, Japon) et de natures mortes (Nature morte avec coupe de cristal, citron et raisins, 1973, New York, Whitney Museum). Il s'est ensuite amusé à « lichtensteiniser » systématiquement les principaux courants de l'art moderne : cubisme, purisme, futurisme, surréalisme, intégrant également en 1979 dans

son système graphique les motifs décoratifs de l'art des Indiens d'Amérique. Beaucoup de ses dessins (crayon et crayons de couleurs surtout) ont leur fin en soi (6 variations, progressivement abstraitisées sur le thème du Taureau, 1973 ; variations sur le thème de l'Atelier de l'artiste, 1974). Lichtenstein s'est également intéressé à la lithographie et à la sérigraphie, auxquelles son style s'adapte parfaitement. Il a, par ailleurs, transposé dans le bronze peint certains éléments tirés de ses peintures. En 1985, il a réalisé une fresque pour l'Equitable Center de New York (Blue Stroke). Son oeuvre a fait l'objet de rétrospectives en 1981 (Saint Louis), 1988 (Francfort) et 1993-1994 (New York, Los Angeles, Montréal, Bruxelles).

LIEBERMANN Max, peintre allemand

(Berlin 1847 - id. 1935).

Il est à Berlin l'élève de Steffek de 1863 à 1868, puis il fréquente de 1868 à 1872 l'École des beaux-arts de Weimar. Sa rencontre avec Munkácsy à Düsseldorf (1871) sera l'événement le plus important des débuts de sa carrière. L'impulsion donnée par ce maître est sensible dans sa première oeuvre capitale, les Plumeuses d'oies (1872, musées de Berlin). Lors de ses voyages en Hollande, où il retournera souvent à partir de 1872 et pendant ses séjours à Paris de 1873 à 1878, Liebermann – sous l'influence de Millet et de Frans Hals – s'efforce de créer un style réaliste personnel, avec pour thèmes de prédilection des scènes de la vie paysanne et de la vie ouvrière (École de couture en Hollande, 1876, Wuppertal, von der Heydt Museum). À partir de 1878, il travaille à Munich (les Blanchisseuses, 1882, Cologne, W. R. M.), où il subit alors l'influence de Leibl et son Christ au Temple (1879, Hambourg, Kunsthalle) déclenche la critique ; puis, en 1884,

il s'installe à Berlin, où il devient membre de l'Académie et, de 1899 à 1912, président de la Sécession berlinoise, récemment fondée. Les principales oeuvres de sa première époque berlinoise (Ravaudeuse de filets, 1889, Hambourg, H. K.) sont composées seulement de quelques figures et d'un paysage simple, mais d'un effet monumental. La technique est libre, les ciels lourds sont brossés avec violence, les couleurs sont denses et sourdes. Tirant parti des contre-jours, Liebermann cherche à éviter toute joie et crée parfois un sentiment d'étrangeté dans ses scènes calmes et silencieuses. Par la suite, ses rapports avec l'impressionnisme français seront de plus en plus étroits ; ses couleurs deviennent plus lumineuses et librement disposées dans ses sujets favoris, paysages (l'Al-

lée des perroquets, Amsterdam, 1902, Brême, K. M. ; la Mer à Scheveningen, Wuppertal, von der Heydt Museum) et portraits (l'Homme aux perroquets, 1902, Essen, M. F. ; le Bourg-mestre Petersen, 1891, Hambourg, H. K. ; A. von Berger, 1905, id. ; Autoportrait, 1908, musée de Sarrebruck). Les coloris somptueux y engendrent une vibration qui lui est propre.

Liebermann est représenté notamment dans les musées de Berlin, à Cologne (W. R. M.) et à Hambourg (H. K.) ainsi qu'au Metropolitan Museum de New York et au musée d'Orsay. Il a laissé de belles gravures et des lithographies. Il défendit Munch et Böcklin mais s'opposa à Nolde et à Die Brücke. Une exposition lui fut consacrée de son vivant, en 1917, à Berlin (191 oeuvres) ; il fut exclu de l'Académie en 1933. Il est, avec Corinth et Slevogt, le représentant le plus marquant de l'« impressionnisme allemand ». Une rétrospective lui a été consacrée (Brême, Kunsthalle) en 1996.

LIEFERINXE Josse

(dit le Maître de Saint Sébastien),

peintre français

(actif en Provence à la fin du XVe s.).

Son oeuvre a d'abord été regroupé sous le nom provisoire de Maître de Saint Sébastien, d'après une série de 7 panneaux illustrant des épisodes de la légende de ce saint (Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson ; Baltimore, W. A. G. ; Ermitage ; Rome, G. N., Gal. Barberini). Charles Sterling a identifié ces scènes avec les panneaux latéraux (8 à l'origine) d'un retable commandé en 1497 par la confrérie de Saint-Sébastien à Notre-Dame-des-Accoules à Marseille, à deux peintres associés, Bernardino Simondi du Piémont et Josse Lieferinxe du Hainaut, et exécuté en 1498 pratiquement par Lieferinxe seul, Simondi étant mort dans l'intervalle. Lieferinxe est signalé à Marseille de 1493 jusqu'à sa mort, entre 1505 et 1508 ; il avait épousé la fille de Jean Changenet, le peintre le plus réputé d'Avignon. On peut lui attribuer également, par comparaison de style, un grand Calvaire (Louvre), un fragment de prédelle représentant une Pietà (musée d'Anvers) et cinq panneaux de volets fermants consacrés à la vie de la Vierge (Mariage de la Vierge, Bruxelles, M. R. B. A. ; Annonciation et Circoncision, musée d'Avignon ; Nativité et Visitation, Louvre) ainsi qu'un Ecce Homo sur

toile (Milan, Ambrosienne). Ces tableaux, non

documentés, doivent dater de la fin de la courte carrière de l'artiste, v. 1500-1505. De son origine, Lieferinxe tient une culture néerlandaise, qui transparaît dans l'iconographie, le paysage, la technique. L'influence de la peinture piémontaise, générale en Provence à la fin du XVe s., est particulièrement sensible chez lui, sans doute à cause de sa collaboration avec l'Italien Bernardino Simondi. Mais, peintre provençal avant tout, Lieferinxe ranime un demi-siècle plus tard la grande tradition d'Enguerrand Quarton, utilisant la lumière avec une franchise tranchante pour définir des volumes simples, unissant dans ses compositions monumentales la noblesse des figures et un pathétique retenu. Il est le dernier des grands peintres de l'école d'Avignon.

LIEVENS ou LIEVENSZ Jan,

peintre néerlandais

(Leyde 1607 - Amsterdam 1674).

Fils d'un brodeur de Gand, élève de Joris Van Schooten à Leyde v. 1615, puis de Lastman à Amsterdam v. 1619-1621, il s'établit en 1621 à Leyde, où il demeura jusqu'en 1631, s'y liant d'amitié avec Rembrandt, avec qui il aurait partagé un atelier (1624-1625) et collaboré (Esther et Aman, Raleigh, North Carolina Museum). Entre 1632 et 1635, il serait allé en Angleterre, où il aurait peint des portraits et rencontré Van Dyck, qui l'influença. De 1634 à 1643, il est à Anvers, puis rentre en 1644 à Amsterdam, où il restera jusqu'à sa mort, à l'exception de quelques voyages qu'il fit à La Haye (1654-1658, 1670-1671). Très lié dès 1621 avec Rembrandt, Lievens, qui paraissait à ses débuts plus doué et plus prometteur que celui-ci, reçut de lui une influence décisive qui marqua toute son oeuvre ; lui empruntant sa lumière dramatique et ses clairs-obscurs, il arriva à créer des oeuvres si proches de celles de Rembrandt qu'elles purent passer pendant longtemps pour des originaux de ce dernier. Parmi ses oeuvres rembranesques, citons Élie et Samuel (Los Angeles, J. P. Getty Museum), la Résurrection de Lazare (1631, Brighton, Art Gal.), Job (1631, Ottawa, N. G.), le Lavement des pieds (Chicago, Art Inst.), Vieille Femme lisant (Philadelphie, Museum of Art), les Quatre Évangélistes (Bamberg, Staatsgal.), le Jeune Dessinateur (Louvre), longtemps attribué à W. Vaillant. Son séjour anversois (1635-1644) modifia le style de ses oeuvres ; marqué par Rubens et Van Dyck, Lievens créa des portraits mondains (Autoportrait ; Anna Maria Van Schuman, Londres, N. G.), genre qu'il avait, du reste, déjà pratiqué, mais d'une manière plus intime, dès sa période

leydoise (Constantin Huygens, 1626-1627, musée de Douai ; Portrait de jeune homme, Édimbourg, N. G. ; Autoportrait, Copenhague, S. M. f. K.). Influencé aussi par Brouwer et Rubens, il exécuta des paysages fantastiques, aux troncs d'arbre tortueux et aux effets de contre-jour dramatiques (Paysage de dunes, Rotterdam, B. V. B. ; Paysage boisé, Édimbourg, N. G. ; Agar et l'ange, musée de Rouen). Installé à Amsterdam en 1644, il eut une activité de décorateur, travaillant en 1650 pour la Huis ten Bosch, puis en 1656 pour l'hôtel de ville

downloadModeText.vue.download 462 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

461

d'Amsterdam ; il peignit des allégories (la Glo-rification de la Paix, 1652, Rijksmuseum) et eut une grande activité de portraitiste (l'Amiral M. H. Tromp, id. ; dessin préparatoire au Bri-tish Museum). Il a laissé de nombreux dessins, particulièrement des paysages (Berlin ; Dresde, cabinet des Dessins ; Paris, Louvre, E. N. B. A. ; British Museum ; Albertina ; New York, Pier-pont Morgan Library ; Rotterdam, B. V. B. ; Amsterdam, cabinet des Dessins).

LIGORIO Pirro, peintre et architecte italien

(Naples 1513/1514 - Ferrare 1583).

Il travaille à Rome comme peintre de façades dans le goût de Polidoro da Caravaggio (oeuvres perdues). Au service, comme architecte, des papes Paul IV et Pie IV au Vatican (1557-1566), puis des princes d'Este à Ferrare (1568), il dirige la décoration des jardins et de la Villa d'Este à Tivoli (1566-1572), dans le goût mythologique un peu compliqué de Giulio Romano et de Peruzzi. Il est l'auteur d'allégories dessinées des Sciences et des Arts (Louvre, Albertina) ainsi que d'une suite de dessins relative à la généalo-gie des princes d'Este. La seule peinture encore existante est la fresque de la Danse de Salomé à S. Giovanni Decollato à Rome (v. 1544) à la-quelle se réfère un dessin préparatoire conservé au British Museum. Cette fresque révèle des similitudes avec Francesco Salviati et devient le témoin de l'émergence du ton érudit et antiquaire dont il use pour interpréter les mo-dèles romains du début du Cinquecento. Son ouvrage, encore en grande partie inédit, Libro dell'Antichità (Turin, Archivio di Stato), est un témoignage important de la conception sym-bolique de l'Antiquité pendant la Renaissance.

LIGOZZI Jacopo, peintre italien

(Vérone 1547 - Florence 1626).

Formé auprès de son père, élève de Domenico Brusasorzi, on ne connaît de sa première activité que certaines oeuvres (Trinité avec des saints, Vérone, S. Eufemia). Il est appelé à Florence par le grand-duc Francesco Ier en 1577 et demeure, jusqu'à la fin de sa vie, attaché à la cour des Médicis. Il est membre de l'Académie de Saint-Luc en 1578. Il est essentiellement connu comme miniaturiste au service du naturaliste Aldovrandi et de Francesco Ier (plantes et animaux, exécutés à tempera, Offices et musée de Cleveland, qui traduisent bien l'orientation de sa culture et ses curiosités tournées vers l'art nordique). Une suite de dessins d'allégories macabres, d'une exécution minutieuse, rehaussés d'or sur papier coloré, témoigne d'une fantaisie insolite, influencée par les « chiaroscuri » allemands, tels ceux de Burgkmair ou de Baldung Grien (Louvre ; Albertina ; New York, Pierpont Morgan Library). Ses oeuvres religieuses, en revanche, sont en accord avec l'esprit « Contre-Réforme » de Baroque ou de Santi di Tito (Martyre de sainte Dorothée de Pescia, église S. Francesco ; Déposition de Volterra, 1591). Son activité de peintre officiel de la cour grand-ducale à Florence est représentée par les peintures sur ardoise du Salone del Cinquecento au Palazzo Vecchio (les Délégués de Florence auprès de Boniface VIII et le Couronnement de Cosme, 1591-1592), pour

lesquelles il existe un dessin aux Offices, par les fresques du cloître d'Ognissanti (1600) et par le portrait de François Ier de Médicis (Offices). Ligozzi collabore en outre avec Buontalenti dans l'organisation d'apparats princiers. Ses oeuvres plus tardives sont influencées par les recherches luministes de Caravage (Miracle de saint Rémond, Florence, S. Maria Novella ; Circoncision, église S. Anastasia de Lucques, et Visitation, 1596, dôme de Lucques).

LIMBOURG Pol, Herman et Jean de

(dit les frères de),

miniaturistes franco-flamands

(XIV^e s. - av. 1416).

La connaissance de l'oeuvre des frères de Limbourg repose tout entière sur une découverte de L. Delisle, qui proposait, dès la fin du siècle dernier, d'identifier les célèbres Très Riches Heures du musée Condé de Chantilly, acquises en 1855 par le duc d'Aumale, avec un article de l'ultime inventaire des collections de Jean de

Berry dressé en 1416, où ce manuscrit, resté inachevé en raison de la mort du duc et de ses peintres et qui fut complété plus tard par Jean Colombe pour le duc Charles de Savoie, est décrit en ces termes : « Plusieurs cayers d'unes très riches heures, que faisoient Pol et ses frères, très richement historiés et enluminés. » Cette mention, recoupée avec d'autres sources documentaires, s'est révélée déterminante pour la reconstitution de la carrière et de l'activité des Limbourg.

Originaires de la Gueldre par leurs attaches familiales, sur lesquelles de récents travaux ont jeté une lumière nouvelle, Pol, Herman et Jean de Limbourg appartenaient à une famille d'artistes : leur père, Arnold, était sculpteur, et ils avaient pour oncle Jean Malouel, peintre du duc de Bourgogne Philippe le Hardi. Dès 1399, un document révèle la présence de deux des frères, Herman et Jean, encore « jeunes enfants », dans l'atelier d'un orfèvre parisien. En 1402, leur réputation était suffisamment établie pour que Philippe le Hardi les eût engagés à son service exclusif afin d'enluminer une « très belle et notable bible ». Rien ne s'oppose à l'identification de cette première commande, dont l'exécution dut être interrompue par la mort du duc de Bourgogne en 1404, avec une Bible moralisée, dont les 3 premiers cahiers sont de la main des Limbourg (Paris, B. N., ms. fr. 166).

Bien qu'aucun document ne permette de l'affirmer, il paraît probable que les trois frères passèrent assez vite au service de Jean de Berry à la mort de leur premier employeur : on sait, en effet, qu'ils enluminèrent pour le duc de Berry une charte, aujourd'hui disparue, datée de 1405. Ce n'est, cependant, qu'à partir de 1409 que se multiplient les mentions témoignant de la faveur obtenue par les Limbourg, et surtout par Pol, qui paraît avoir été le plus doué des trois, auprès de leur nouveau mécène : don d'immeubles, octroi du titre envié de valet de chambre, cadeaux précieux récompensent leur activité auprès du duc. Cette faveur ne se démentira pas jusqu'en 1416, année de la mort de Jean de Berry, que les Limbourg semblent

avoir précédé dans la tombe quelques mois auparavant, balayés par une épidémie de peste.

Au mécénat de Jean de Berry se rattachent les deux oeuvres majeures des Limbourg : les Belles Heures (New York, Cloisters) et les Très Riches Heures (Chantilly, musée Condé), auxquelles il convient d'ajouter diverses enluminures insérées dans deux autres livres d'heures exécutés antérieurement pour le duc : ainsi la

peinture figurant le duc partant en voyage des Petites Heures (Paris, B. N., ms. lat. 18014) et celles qui illustrent les prières aux anges et à la Trinité dans les Très Belles Heures de Notre-Dame (Paris, B. N., ms. nouv. acq. lat. 3093). À l'exception des Très Riches Heures, sûrement datées entre 1413 et 1416, la chronologie de ces oeuvres reste mal assurée. Elle paraît même devoir être révisée en ce qui concerne les Belles Heures, datées généralement de 1410-1413, mais dont le style, décidément plus proche de celui de la Bible historiée de la B. N. que de celui des Heures de Chantilly, implique une datation plus précoce. La place que ces Belles Heures occupent dans l'inventaire de 1413 prouve d'ailleurs qu'elles étaient achevées dès 1409 et avant les Grandes Heures de Jacquesmart de Hesdin. Il est probable que les feuillets ajoutés aux Très Belles Heures ainsi que le Livre d'heures de la coll. Seilern (Londres) ont vu le jour à la même époque, tandis que la peinture des Petites Heures semble se placer à la fin de la carrière des frères Limbourg.

Dès les premières oeuvres, le style des Limbourg apparaît comme profondément original : rien ne saurait vraiment leur être comparé dans la production des ateliers d'enlumineurs parisiens de l'époque. Peut-être leur condition de peintres (il n'est pas exclu, en effet, que Jean de Berry les ait employés occasionnellement à des travaux de peinture monumentale) explique-t-elle ce relatif isolement : c'est en tout cas avec les très rares peintures de chevalet conservées de cette époque, notamment avec les tableaux attribués à leur oncle Jean Malouel (Grande Pietà ronde, Louvre) et à Henri Bellechose, que leur art présente le plus d'affinités. Cet art a pour composantes une acuité d'observation héritée de leur ascendance septentrionale et un sens de la composition monumentale certainement acquis au contact d'oeuvres italiennes qu'ils ont pu étudier dans les collections de Philippe le Hardi et de Jean de Berry, sans avoir à se déplacer en Italie : la diversité des sources de leurs italianismes, Sienne, Florence, mais aussi l'Italie du Nord, semble le confirmer. Ce qui reste unique dans l'oeuvre des Limbourg, outre la qualité presque féerique du coloris, est leur science de plus en plus approfondie de la représentation de la nature dans ses aspects changeants et divers, et qui fait de leur ultime chef-d'oeuvre, les Très Riches Heures, un monument capital de la peinture européenne, échappant aux définitions du style gothique international, dont il constitue cependant l'une des expressions les plus raffinées.

LINARD Jacques, peintre français
(Paris v. 1600 - id. 1645).

Sa vie nous est de mieux en mieux connue grâce à des documents d'archives, qui prouvent qu'il
downloadModeText.vue.download 463 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

462

a joui de son vivant d'une grande notoriété. S'il ne peint que des natures mortes, il ne se limite pas aux seules Corbeilles de fleurs (Louvre), aux seuls Vases de fleurs (Tulipes, musée de Strasbourg, 1639), aux coupes ou aux paniers de Fruits (musée d'Athènes, 1629 ; autres peintures dans diverses coll. part., 1631, 1634, 1638). Il aborde également le genre de l'allégorie (les Cinq Sens ou les Quatre Éléments, 1627, Louvre ; les Cinq Sens, 1638, musée de Strasbourg ; les Cinq Sens, Pasadena, Norton Simon Museum) ou de la Vanité (2 tableaux dans des coll. part., 1634 et 1644). L'introduction dans ses natures mortes, d'une perfection discrète, d'un élément d'étrangeté, comme ce papillon de nuit qui vient se poser sur des abricots (Nature morte, 1631, coll. part.), le différencie de ses collègues flamands et néerlandais, plus raffinés, plus savants sans doute, mais moins « poètes ».

LINDNER Richard,

peintre américain d'origine allemande

(Hambourg 1901 - New York 1978).

Il fréquente l'École des arts appliqués à Nuremberg et, à partir de 1925, l'Académie de Munich. Il quitte l'Allemagne en 1933, réside d'abord à Paris puis, à partir de 1941, à New York. Il a d'abord fait une carrière d'illustrateur. Aux États-Unis, ses dessins furent publiés par Vogue, Fortune, Harper's Bazaar. Son oeuvre pictural ne se développe vraiment qu'à partir de 1950. Commencé pendant la vogue de l'expressionnisme abstrait, il passe d'abord presque inaperçu. Figuratif, Lindner prend ses personnages dans la faune urbaine. La femme est son sujet principal. Bottée, habillée de cuir (ou en partie déshabillée), munie d'accessoires érotiques, elle devient reine du trottoir. En utilisant des couleurs vives en aplat, le grossissement caricatural et une stylisation rigoureuse, Lindner fait d'elle l'idole de l'ère sexuelle, et les hommes lui sont soumis : sous leur extérieur d'apache, de militaire ou de dandy, ils cachent leur impuissance. Dans cette confrontation des sexes, Lindner introduit des images de publicité, des lettres, des détails d'appareils

de jeu. De tous ces éléments, il compose les emblèmes de notre civilisation (And Eve, 1970, Paris, M. N. A. M.). Le pop'art, qui exploite aussi les objets et les signes du quotidien, a favorisé Lindner. Mais celui-ci n'est pas un peintre « pop ». Sa conception de la femme vient d'auteurs comme Frank Wedekind. Elle a été nourrie par la vie qu'il a menée à Berlin et à Paris entre les deux guerres : ses sources sont européennes. Lindner a en effet été marqué par l'oeuvre de Fernand Léger et plus encore par Franz-Wilhelm Seiwert et le mouvement des « Progressistes » colonais avec lesquels il a été en contact à l'époque de la République de Weimar.

Mais il a mis toutes ses expériences au service d'une iconographie personnelle, qui exprime sous forme d'emblèmes, d'armoiries, la vie des grandes métropoles, représentée de façon allégorique. L'artiste est représenté à Paris (M. N. A. M.), à New York (Whitney Museum et M. o. M. A.), à Londres (Tate Gal.), aux musées de Cleveland, de Minneapolis et de

Dallas. Une rétrospective lui a été consacrée à Nuremberg en 1987.

LINGELBACH Johannes,

peintre néerlandais d'origine allemande

(Francfort 1622 - Amsterdam 1674).

Il se fixa de bonne heure à Amsterdam, qu'il quitta en 1642 pour faire un voyage à Rome en passant par la France. Il arriva en 1644 à Rome, d'où il revint en 1650, passant par l'Allemagne, et il s'établit à Amsterdam. Il fut l'un des paysagistes italianisants les plus doués, voire l'un des plus originaux. Il arrive à combiner dans ses oeuvres tous les éléments de l'Italie telle que la voyaient les Nordiques : la lumière d'une clarté incomparable, l'exactitude des citations de monuments romains, le goût pour l'Antiquité, les personnages d'une irréalité pittoresque et la superposition charmante d'endroits différents créant une ambiance irréelle. On trouve une illustration de toutes ces qualités dans un tableau conservé à Houston, dans le Sarah Campbell Beaffer Foundation : la Vue imaginaire de Rome avec le château Saint-Ange (1655). Très différent du reste de son oeuvre est le Paysage avec des mines antiques (1643, Francfort, Städel. Inst.). À partir de 1650 env., Lingelbach peignit des vues de rues romaines, bambochades tout à fait dans le style de Pieter Van Laer. Au cours des années suivantes, il parvint à trouver dans ce genre un style personnel : si Van Laer animait ses bambochades de petits

groupes populaires, il meublait ses scènes de rues de foules entières : Piazza del Popolo (1659, Bruxelles, M. R. B. A. ; 1664, Vienne, Akademie) ; Campo Vaccina (1653, Bruxelles, M. R. B. A.). L'élément narratif, qui jouait un grand rôle dans tous ses ouvrages, offre aussi l'un des aspects les plus attrayants : le Dentiste (1651, Rijksmuseum), le Marché aux herbes à Rome (Louvre), Voyageurs devant une auberge (musée de Karlsruhe), le Marché aux poissons (musée de Lille). Par son coloris clair et varié, Lingelbach se distingue bientôt aussi de Van Laer, dont la palette était sombre. Il doit avoir subi en cela l'influence de J. B. Weenix, dont les oeuvres exécutées entre 1640 et 1650 annoncent les siennes non seulement par le coloris, mais aussi par le dessin et les motifs. Dans ses nombreuses Vues de port peintes v. 1650 (Louvre ; Dresde, Gg. ; Ermitage ; Rijksmuseum), il s'est nettement inspiré de Weenix ; il fait d'ailleurs en général plutôt penser à un éclectique de talent qu'à un artiste créateur. Les figures peintes après 1660 env. empruntent sans aucun doute leur élégance stylée et maniérée à Berchem et à Philips Wouwerman (la Charrette de foin, 1664, Londres, N. G.). Au cours de cette dernière période, Lingelbach a souvent imité directement ces deux maîtres, le premier dans ses vues de port, le second dans ses paysages. Après 1665, il manque d'inspiration ; il répète des formules stéréotypées, et ses dessins, comme ses tableaux, témoignent souvent d'une certaine nonchalance.

LINNELL John, peintre britannique
(Londres 1792 - Redhill, Surrey, 1882).

Fils d'un graveur marchand de tableaux, il fut l'élève de Benjamin West et de John Varley

avec W. H. Hunt et Mulready, qui l'influença profondément. Il gravait à la manière noire les oeuvres de ses maîtres et exposa de 1813 à 1820 à l'Old Water Colour Society. Candidat malchanceux à la Royal Academy, il vécut du portrait jusqu'en 1847 (Portrait de Carlyle, 1844, Édimbourg, N. P. G.) puis, ayant beaucoup voyagé dans le Pays de Galles et vivant à partir de 1852 dans le Surrey, il se consacra presque exclusivement au paysage (Vue de Hanson Toot, Dovedale, 1846-1851, anc. coll. Paul Mellon ; Clair de lune à l'époque de la moisson, 1855, Londres, V. A. M. ; le Troupeau de moutons, 1863, Birmingham, City Museum ; la Dernière Lueur avant l'orage, Liverpool, Walker Art Gal.). Ses oeuvres flattaient le goût de la bourgeoisie victorienne par un certain naturalisme, la recherche du point de vue agréable et la précision du métier.

L'art de Linnell est aujourd'hui réapprécié, de même que sa personnalité, fort riche : il fut l'un des premiers à souligner l'intérêt des écoles du Nord (il ne quitta pourtant jamais l'Angleterre) et fit partager son goût à W. Blake, qu'il ne cessa de soutenir. Linnell se préoccupa d'assurer au vieux visionnaire une fin décente en lui commandant dès 1818 des gravures et en lui achetant ses recueils de poèmes. Il lui présenta en 1824 celui qui allait en Angleterre continuer l'oeuvre imaginaire de Blake et qui devait devenir le gendre de Linnell, Samuel Palmer. Il fut ainsi l'un des fondateurs du groupe de Shoreham. Le centenaire de sa mort a été célébré par une exposition à Cambridge (Fitzwilliam Mus., 1982) et à New Haven (Y. C. B. A., 1983).

LINT, famille de peintres flamands.

Pieter Van (Anvers 1609 - id. 1690). Maître à Anvers en 1632-1633, il alla ensuite en Italie et rentra dans sa ville natale v. 1640. Il peignit des portraits : Portrait d'homme (musée de Budapest), Portrait d'une petite fille (1645, musée d'Anvers), Autoportrait (1646, Bruxelles, M. R. B. A.), et surtout des scènes bibliques et religieuses, proches d'Erasmus Quellinus, très influencées par Rubens et Jordaens : Adoration des bergers (musées de Berlin ; Copenhague, S. M. f. K.), Christ guérissant le paralytique (1642, Bruxelles, M. R. B. A. ; Vienne, K. M.), Adieux de saint Pierre et de saint Paul (Anvers, église Saint-Jacques).

Hendrik Frans, dit Studio (Anvers 1684 - Rome 1763), son fils, fut l'élève de Van Breckel v. 1696-1697 ; il s'installa à Rome en 1710 et y fit carrière comme paysagiste : 2 Paysages romains (1745, Turin, Museo Civico), Paysage avec du bétail (1756, Cambridge, Fitzwilliam Museum).

LIOTARD Jean-Étienne,

peintre et dessinateur genevois

(Genève 1702 - id. 1789).

Fils d'émigrés huguenots de Montélimar installés à Genève, il passa la plus grande partie de sa vie à l'étranger. Après un apprentissage à Genève chez le miniaturiste Daniel Gardelle, il séjourne à Paris (1723-1736) et devient l'élève de Jean-Baptiste Massé. Il se rend à Rome (1736), où il fait la connaissance du chevalier

William Ponsonby, le futur lord Bessborough, avec qui, en 1738, il part pour Constantinople (1738-1742), d'où il ramènera une série de dessins de voyage (Paris, Louvre et B. N.) à la pierre d'Italie et à la sanguine, d'une précision et d'un raffinement remarquables. Quelques-unes de ses meilleures scènes de genre sont le fruit de ces quatre années passées en Turquie, alors très à la mode en Europe : citons le précieux double portrait de Monsieur Levett et Made-moiselle Glavani en costume turc (Louvre), probablement peint sur place, à Constantinople. Voyageur infatigable, Liotard séjourne à Vienne (1743-1745), où il peindra son pastel le plus célèbre, le portrait de Mlle Baldauf (la Belle Chocolatière, v. 1745, Dresde, Gg). Il retourne à Paris où, en 1749, il est présenté à la Cour par le maréchal de Saxe, dont il vient d'exécuter le portrait. S'il expose à plusieurs reprises à l'Académie de Saint-Luc, il essuie de nombreux déboires avec l'Académie royale de peinture, dont il ne réussira jamais à devenir membre. Liotard quitte la France pour Londres (1754) et pour la Hollande et, en 1757, s'installe à Genève. Il est riche, célèbre et devient le portraitiste attiré des notabilités de la ville et des étrangers de passage. Plusieurs portraits au pastel exécutés à cette époque comptent parmi les meilleurs (Madame Tronchin, 1758, Louvre). Son style est devenu plus rigoureux, son dessin plus précis : le portrait de Madame d'Épinay (v. 1759, musée de Genève), admiré par Flaubert et par Ingres, en est peut-être le plus parfait exemple. De retour à Vienne en 1762, il dessine aux trois crayons les portraits des onze enfants de Marie-Thérèse (musée de Genève). Un nouveau séjour à Paris (1770-1772) et à Londres, où il expose avec succès à la Royal Academy, et un dernier voyage à Vienne précèdent son retour à Genève, en 1778. Le Portrait de l'artiste âgé (On connaît aujourd'hui 22 autoportraits de Liotard), daté de 1773 (musée de Genève), par le jeu subtil de la lumière, les reflets dans les ombres, les rapports des tons, la spontanéité de la touche, dénote un métier libre, dégagé de toutes conventions et une audace à laquelle Liotard n'était pas habitué. Durant les dernières années de sa vie, retiré à Confignon, près de Genève, il peint des natures mortes (musée de Genève et coll. Salmanowitz) – traitées d'une manière très sobre, avec une certaine ingénuité même, qui peuvent se ranger parmi les chefs-d'œuvre de ce genre et rivaliser avec celles de Chardin – et un étonnant Paysage avec une vue de montagnes près de son atelier (Rijksmuseum). L'art de Liotard s'oppose à l'art français du XVIIIe s., épris de brio, de grâce et

de charme. Sa conception esthétique, d'une indépendance et d'une originalité parfois déconcertantes, fut à la fois la force et la faiblesse de son génie. Il est typiquement genevois par son goût de l'analyse et de l'observation, par son indépendance, qui lui fait mépriser les écoles à la mode ; il use d'un langage pictural extrêmement dépouillé, se refusant à toute concession tendant à embellir ses modèles. Sa première et son unique préoccupation est de faire « vrai » – d'où son surnom de « peintre de la vérité ». Coloriste sensible, Liotard possède au plus haut point la science des valeurs. Ses

pastels n'ont pas la pénétration psychologique de ceux de La Tour ni l'extrême raffinement de ceux de Perronneau, mais leur prix réside dans le rendu scrupuleux de la réalité. Ses dessins de portraits, très épurés, annoncent parfois la clarté et la stylisation d'Ingres.

Liotard est représenté par un ensemble important de pastels, d'huiles et de dessins au musée de Genève ; le Rijksmuseum conserve également une belle série de pastels (la Liseuse, 1746). De nombreuses oeuvres de l'artiste appartiennent à des collectionneurs genevois.

Liotard est également l'auteur du Traité des principes et des règles de la peinture (Genève, 1781). Sa conception de la peinture « miroir immuable de tout ce que l'univers nous offre de plus beau » s'oppose vivement à la « peinture de touches » de ses contemporains et lui fait affirmer qu'« on ne voit point de touches dans les ouvrages de la nature, raison très forte pour n'en point mettre sur la peinture ». Il s'insurgea et lutta contre cette opinion qu'il jugeait erronée, contre cette naïveté des « ignorants » qui « n'ont aucune connaissance des principes de l'art ». Une exposition a été consacrée à Liotard dessinateur (Louvre ; Genève, musée) en 1992.

LIPPI, famille de peintres italiens.

Filippo (Florence 1406 - Spolète 1469) était frère convers au couvent du Carmine (Florence) à l'époque précise où Masaccio peignait les Scènes de la vie de saint Pierre dans la chapelle Brancacci et la Sagra (auj. détruite) dans le cloître contigu. Il quitta tôt le couvent et mena une vie aventureuse (encore que l'histoire de son enlèvement par les « Mores » et de sa captivité en « Barbarie » soit probablement le fruit de l'imagination de Vasari). Il faut au contraire accorder plus de crédit à la notice du chroniqueur concernant un séjour de Lippi à Naples, où il aurait trouvé un milieu de culture strictement flamande que certaines minuties de ses oeuvres de

jeunesse semblent bientôt refléter. En 1456, tandis qu'il peignait à Prato (dôme), il incita une religieuse du couvent de S. Margherita à fuir avec lui ; de cette union, légalisée ensuite grâce au pape Pie II, qui délia les deux fugitifs de leurs vœux, naquit un fils, Filippino, futur peintre lui aussi. Lippi se forma donc dans une ambiance encore gothique, mais sut regarder ce qui se faisait sous ses yeux à la chapelle Brancacci ; là, à côté des derniers raffinements gothiques de Masolino, s'affirmait avec violence le monde sévère et dramatique de Masaccio. Dans les premières oeuvres de Lippi, la fresque de la Confirmation de la règle, autref. au cloître du Carmine (1432-1433), et la Madone Trivulzio (Milan, Castello Sforzesco), l'empreinte de Masaccio transparaît dans les figures amples et pesantes ; mais Lippi refuse du premier coup tant la perspective rigoureuse qui ordonne les scènes de Masaccio que le caractère sévère, dénué de toute complaisance décorative ou de toute rhétorique, que le chef d'école des peintres de la Renaissance leur conférait. Et c'est dans une série de figures rustiques et joyeuses que Lippi transpose cette humanité nouvelle, grave. C'est

par cette traduction en formes plus simples et compréhensibles, par son abandon à des accents chaleureux et populaires que, dans la première moitié du XVe s., il réussit à rapprocher du nouveau style le grand public florentin, déconcerté par le langage dépouillé et rationnel inauguré par la Renaissance.

En 1434, notre peintre est à Padoue, mais il ne reste rien de sûr de cette activité en Vénétie ; il ne semble pas, du reste, que Lippi soit encore en mesure d'introduire avec autorité le style nouveau de la Renaissance, ce que Donatello pourra au contraire faire, quelque temps plus tard, grâce à ses dix ans de séjour à Padoue.

Revenu à Florence, Lippi peint en 1437 la Madone de Tarquinia (Rome, G. N., Gal. Barberini) l'oeuvre où il se rapproche le plus de Masaccio, bien que le rapport entre figures et décor, si rigoureusement calculé chez Masaccio, soit annulé chez Lippi, dont la Vierge massive pèse, menaçante, sur la perspective en raccourci de la salle où elle se tient. L'artiste se montre alors à la fois marqué par le goût de la caractérisation propre à Donatello et une connaissance du naturalisme flamand (la nature morte). À partir de ce moment, l'influence d'Angelico sur Lippi devient de plus en plus évidente et se manifeste en particulier par l'emploi de couleurs claires et lumineuses. En 1437, les Barbadori commandent le retable avec la

Vierge et l'Enfant entourés d'anges, de saint Frediano et de saint Augustin (Louvre ; prédelle avec Saint Frediano changeant le cours de la rivière ; Annonciation de la mort de la Vierge ; Saint Augustin, Offices), où se note, dans les drapés des anges latéraux surtout, ce rythme linéaire qui, à partir de 1440, s'accroît dans la peinture florentine sous l'influence d'Andrea del Castagno et des solutions linéaires apportées par Donatello. Les œuvres les plus significatives de cette période sont le Couronnement de la Vierge (1441, Offices) et les deux Annonciations (Florence, église S. Lorenzo ; Rome, N. G.), où Lippi donne à l'atmosphère raréfiée et spirituelle d'Angelico un caractère plus terrestre et concret, conforme à son tempérament d'homme et d'artiste. En 1452, il est chargé de la décoration à fresque du chœur du dôme de Prato, dont il termine le cycle des Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste et de saint Étienne en 1464. Toujours de 1452 date le tondo Bartolini (Florence, Pitti) avec la Vierge à l'Enfant et des scènes de la vie de la Vierge. Certains détails, comme le voile de la Vierge, la figure de la porteuse de corbeille, anticipent les subtilités linéaires de Botticelli, d'ailleurs futur élève de Lippi. Dans les œuvres postérieures à 1455, comme l'Adoration de l'Enfant, peinte pour la chapelle Médicis v. 1458-1460 (musées de Berlin), la Vierge et l'Enfant soutenu par deux anges, la Vierge adorant l'Enfant et saint Hilarion (toutes deux aux Offices), Lippi mêle, et souvent sans discrimination, les souvenirs les plus disparates de sa culture, de la sensibilité fragile des figures d'Angelico à la solidité pesante des formes de Masaccio et rappelle même certains traits du gothique finissant, comme les rochers écaillés de la Vierge adorant l'Enfant avec saint Bernard peinte pour Lorenzo Tornabuoni (Offices). L'artiste meurt à Spolète, où,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

464

avec son jeune fils Filippino, il était allé peindre les Scènes de la vie de la Vierge du chœur de la cathédrale. Cette dernière œuvre, récemment restaurée, laisse voir des faiblesses, dues en grande partie à l'intervention de collaborateurs, et en particulier de Fra Diamante. On doit ainsi à Lippi quelques remarquables portraits de profil inscrits dans une architecture (Metropolitan Museum ; musées de Berlin).

Filippino (Prato v. 1457 - Florence 1504). À la mort de son père - Filippo, son premier maître -, Filippino, alors âgé de douze ans,

entre à l'atelier de Botticelli, dont l'influence marque vivement ses premières oeuvres : les Madones de la N. G. de Londres, des Offices, du musée de Budapest et de Berlin, les Scènes de la vie d'Esther (maintenant réparties entre le Louvre, le musée Condé de Chantilly, la N. G. d'Ottawa et le musée Home de Florence), les Trois Archanges et Tobie (Turin, Gal. Sabauda), l'Adoration de l'Enfant de l'Ermitage, l'Adoration des mages de la N. G. de Londres, les Scènes de l'histoire de Virginie du Louvre et celles de l'Histoire de Lucrèce (Florence, Pitti) ; cette influence fut si vive que Berenson assigna tout ce groupe d'oeuvres, ainsi que quelques portraits, à un hypothétique artiste, dit l'« Amico di Sandro » (Botticelli). Filippino emprunte à son maître les figures allongées et affinées, élégantes et pathétiques, peintes dans les oeuvres citées, datables des années 1478-1482.

Vers 1484-1485, il termine les fresques de la chapelle Brancacci (Florence, église du Carmine), interrompues cinquante ans auparavant par la mort de Masaccio. Mais, devant cette tâche, le jeune Filippino « renonça à la fois à être lui-même et à être Masaccio » (Brandi), effrayé peut-être par la grandeur impressionnante du modèle laissé par Masaccio, et il aboutit en effet à des formes plus superficielles et épisodiques, dénuées de cette sensibilité si personnelle qu'il avait su manifester dans ses premières oeuvres. De 1483 env. dateraient les deux tondi de l'Annonciation de S. Gimignano (musée), qui marquent une évolution de son style : la ligne devient plus tourmentée et nerveuse, le drapé redondant, le coloris plus métallique. Le Triptyque Portinari de Van der Goes pour la chapelle des Portinari à l'église S. Egidio était entre-temps arrivé à Florence, et Filippino, comme les autres peintres de l'époque, fut frappé par les éléments naturalistes de cette oeuvre bientôt célèbre. Pour notre peintre, c'est le début des commandes vraiment importantes : de 1486 le Retable (Madone et quatre saints) pour la salle degli Otti di Pratica du Palazzo Vecchio (Offices) ; de la même date env. la Vierge apparaissant à saint Bernard pour la chapelle de la famille Pugliese, conservée à l'église de la Badia à Florence, et la Vierge, des saints et un donateur, auj. encore sur l'autel de la chapelle des Nerli, à l'église S. Spirito, où la perspective de Florence, ouverte au-delà du portique qui encadre le groupe sacré, s'égale aux paysages les plus intenses de la peinture nordique.

De 1489 à 1493, Filippino est à Rome pour peindre les Scènes de la vie de la Vierge et de

saint Thomas d'Aquin de la chapelle Carafa à l'église S. Maria sopra Minerva. Le contact avec les vestiges du monde classique l'incite à s'abandonner à une exubérante décoration où s'accumulent grotesques, frises, coiffures bizarres (goût qui s'exaspérera dans les dernières fresques de Florence), car ce monde classique, dont les maîtres du premier quattrocento avaient respecté les lois et la mesure, devient un prétexte à évocations nostalgiques et à divagations fantastiques pour les artistes de la fin du XVe siècle. En 1496, Filippino date l'Adoration des Mages peinte pour le couvent de Scopeto (Offices). La disposition et les attitudes complexes des personnages qui tournent autour du groupe sacré ont peut-être été inspirées par l'ébauche de l'Adoration des Mages que Vinci avait laissée inachevée (maintenant aux Offices) et dont la commande faite à ce dernier par les moines de S. Donato à Scopeto passa de ce fait à Filippino. À partir de la fin du siècle, le maître accepte aussi des commandes pour d'autres villes : pour l'église S. Domenico, à Bologne, il peint en 1501 le Mariage mystique de sainte Catherine (et, dans le milieu émilien, l'esprit extravagant de Filippino trouve un parallèle dans certaines tendances fantasques d'Amico Aspertini, qui, durant son séjour en Toscane, dut certainement s'intéresser aux oeuvres du jeune Lippi) ; à la même époque env., il envoie à Gênes le Retable de saint Sébastien, auj. au Palazzo Bianco. En 1503, il termine pour la chapelle Strozzi (église S. Maria Novella) le cycle à fresque des Scènes de la vie de saint Philippe et de saint Jean l'Évangéliste, commandées depuis 1487 : la forme tourmentée s'exaspère ; l'artiste s'abandonne à un délire décoratif dont les éléments, empruntés à l'art classique, submergent les perspectives architectoniques, tandis qu'il orne ses personnages de coiffures « étranges et capricieuses ». De cette « masse d'inventions », qui tombent souvent dans la rhétorique, se détachent cependant des figures et des détails remarquables qui gardent l'empreinte de sa force imaginative. La mort prématurée de l'artiste interrompit l'exécution d'oeuvres comme le Couronnement de l'église S. Giorgio alla Costa (auj. au Louvre), terminé par Berruguete, et la Déposition destinée à l'église de l'Annunziata (Florence, Accademia), achevée par Pérugin en 1505. Artiste singulier dans la culture florentine de la fin du quattrocento, Lippi anticipe, parallèlement à Piero di Cosimo, certaines « humeurs » bizarres et fantastiques (qui, dans ses dernières oeuvres, lui forcent peut-être trop la main) que le mariénisme traduira bien souvent en formes sophistiquées et intellectualisées.

LIPPI Lorenzo, peintre italien

(Florence 1606 - id. 1665).

Formé dans l'entourage de Matteo Rosselli, il se distingue de son maître et de ses condisciples par ses tendances naturalistes. Sous l'éclairage égal et délicat qu'il préfère, les formes acquièrent une présence concrète, tout en gardant une élégance typiquement toscane. Des documents, récemment retrouvés, se référant à sa jeunesse permettent maintenant de reconstituer l'ensemble de sa carrière picturale.

À ses débuts, Lippi peint surtout des portraits, des sujets bibliques (Samson et Dalila, Stockholm, Nm ; Judith, musée de Narbonne) ou d'inspiration littéraire, commandés par des collectionneurs (Allégorie, musée d'Angers), où il montre sa prédilection pour le classicisme et la simplicité, remis en honneur par les oeuvres de Santi di Tito, réformateur de la peinture florentine au XVIe siècle. Il s'oppose donc ainsi aux recherches d'effets spectaculaires des disciples de Cigoli et de Rosselli. Le Christ et la Samaritaine (Vienne, K. M.), exécuté pendant son séjour à la cour de l'archiduchesse Claudia de' Medici à Innsbruck (1644), est particulièrement significatif de sa manière noble et équilibrée. Son Triomphe de David (1656, coll. part.) est une véritable galerie de portraits montrant l'épouse de son mécène Agnolo Galli et ses seize enfants.

Parmi les oeuvres destinées à des monuments publics, rappelons les Concerts d'anges peints pour les lunettes de la Cappella Ardinghelli (Florence, église S. Gaetano), d'un caractère décidément naturaliste qui évoque la précision optique de Gentileschi. Lippi, qui eut aussi une activité littéraire, est l'auteur du poème Il Malmantile riconquistato (1676), parodie burlesque de la Jérusalem délivrée.

LIPPO DI BENIVIENI, peintre italien

(Florence, mentionné de 1296 à 1353).

Son oeuvre comprend 2 polyptyques, signés Lippus, chacun étant composé de 5 panneaux avec la Vierge et l'Enfant et 4 Saints à mi-corps. Le premier polyptyque se trouve en partie dans la coll. des comtes degli Alessandri à Florence et provient de la chapelle Alessandri de San Piez Maggiore, les panneaux du second, démembré, sont partagés entre la Fond. Acton de Florence, une coll. part., de New York et la N. G. d'Ottawa. Deux panneaux (Saint Pierre, Saint Jean l'Évangéliste) d'un autre polyptyque (musée de Rennes) sont attribués au même

artiste, contemporain des premiers élèves de Giotto, archaïsant comme le Maître de sainte Cécile, mais dont le style, nerveux et sensible, suggère des contacts avec la culture siennoise et des rapports avec des artistes plus jeunes, comme le Maître de Figline (ou de la Pietà Fogg).

LISS Johann, peintre allemand

(Holstein v. 1595/1597 - Vérone 1631).

Après un séjour aux Pays-Bas de 1615 à 1619, il arriva à Venise vers 1621 et s'y fixa définitivement en 1625 après être resté longtemps à Rome. Formé à l'école de Goltzius, peintre de Haarlem, à celle de Pieter Bruegel, puis à celle de Buytewech ainsi qu'au caravagisme flamand d'un Jordaens, il introduisit dans la ville italienne, qui traversait alors une période de stagnation, une nouvelle conception d'origine septentrionale. Comme Fetti, il s'attacha essentiellement aux personnages au détriment du décor. Il reprit plusieurs fois le thème de ses tableaux, et peu de ses oeuvres sont documentées. Il est toutefois possible d'en établir une chronologie. On constate que, chez lui, le luminisme caravagesque se transforme sous l'influence des maîtres vénitiens du XVIe s. en un

downloadModeText.vue.download 466 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

465

coloris où les formes se dissolvent. Ses tableaux de genre vénitiens (la Rixe, musée d'Innsbruck ; la Noce, musée de Budapest ; le Fils prodigue, Vienne, Akademie ; le Jeu de la mourre, musée de Kassel ; et plusieurs autres compositions datant pour la plupart des premières années de son séjour à Venise) mettent en scène des groupes de personnages de caractère flamand évoluant dans des jardins vénitiens à la manière de Fetti et baignés d'une lumière empruntée à Titien. Le Banquet de soldats (Kassel et Nuremberg), peint à Rome, démontre l'influence des cercles caravagesques et surtout de Valentin de Boulogne pour la couleur chaude et la technique picturale. Judith (Londres, N. G.), l'une des oeuvres majeures de la période romaine, procède de la fusion d'éléments romains (composition dérivée de Caravage) et flamands (un tableau de Rubens aujourd'hui perdu), de même la Toilette de Vénus (Pommersfelden), où l'influence de Goltzius et de Jordaens est éclipsée par la conception iconographique classique empruntée à A. Carrache. La Vision de saint Paul (musées de Berlin) et l'Inspiration

de saint Jérôme (Venise, Saint-Nicolas-de-Tolentino), peintes après son installation définitive à Venise, révèlent, par leur lumière chromatique, l'influence de peintres de la suite de Corrège, surtout Federico Barocci et Ludovico Cigoli. Dans ces dernières oeuvres, Liss associe avec une extrême virtuosité la vision céleste, l'extase à la plénitude sensuelle de la vie. L'élément irrationnel, le transcendant, est exprimé par l'espace lumineux, mais les saints sont représentés chargés d'une présence toute matérielle. Le caractère profane des corps est traduit par le dynamisme et la composition en diagonale, que baigne une lumière irisée. Moyen d'expression caractéristique de l'art baroque pour suggérer le mouvement, la diagonale régit toute la composition, de la zone sombre, réservée à la peinture du monde terrestre, à l'étincelante couronne, symbole de la gloire céleste. Ce langage pictural, à la touche légère et dont l'extraordinaire rythme se résout dans la lumière, semble appartenir déjà au XVIIIe siècle. Au cours des deux premières décennies du XVIIe s., Liss renouvela la peinture vénitienne, ouvrant ainsi, aux côtés de Fetti et de Strozzi, la voie à Tiepolo et à Piazzetta. Seules quelques années créatrices lui permirent de réaliser cette synthèse entre la force d'expression nordique, les formes grandioses inspirées par Caravage, le classicisme de Carrache et l'harmonie du coloris vénitien, synthèse qui trouve son expression la plus parfaite dans ces lumineuses visions. Une importante exposition lui a été consacrée à Augsbourg et Cleveland en 1975.

LISSITZKY Lazar (dit El), architecte, peintre, typographe et photographe soviétique

(Polschinok 1890 - Moscou 1941).

Il fut le principal propagandiste du constructivisme russe, en particulier grâce à ses nombreux séjours en Occident et à son activité dans tous les domaines visuels. Il fait ses études à l'école polytechnique de Darmstadt, d'où il sort avec le diplôme d'ingénieur-architecte en 1915. D'abord marqué par l'art de Chagall, qui l'a appelé à Vitebsk, il va ensuite être défi-

nitivement influencé par Malevitch, qui arrive dans cette ville en 1919. L'année suivante, El Lissitzky exécute ses premières compositions, entre peinture et architecture, qu'il présente comme les « stations intermédiaires vers les constructions de formes nouvelles » et qu'il intitule « proun », abréviation en russe de « Projet pour le nouveau » (Proun RVN2, 1923, Hanovre, Museum Sprengel). À partir de ses recherches, dans la logique du constructivisme, il va réaliser des affiches (Frappe les blancs avec

le coin rouge, 1919), en particulier pour la firme de Hanovre Pelikan (1924), des mises en page de livres (Pour la voie de Maïakovski, en 1923, Histoire de 2 carrés, en 1922, publiés à Berlin), des aménagements de stands d'exposition (Pressa, Cologne, 1928), des projets d'architecture (Tribune de Lénine, 1924). Directeur du département d'architecture des Vhutemas à partir de 1921, il sera d'autre part très actif comme propagandiste des courants d'avant-garde (revue Vechtch-Cegenstand-Objet, Berlin, 1922, avec Ilia Ehrenbourg ; Naschi, nos 8-9 de la revue Merz, Hanovre, 1924, à la demande de Schwitters ; les Ismes de l'art, Zurich, 1925, avec Jean Arp). Outre ses tableaux et ses typographies, ses deux oeuvres majeures appartiennent plutôt à l'architecture : la Salle Proun, réalisée en 1923 pour la Grosse Berliner Kunstausstellung, première tentative constructiviste pour faire sortir le tableau de chevalet hors de son cadre et lui faire occuper avec ses formes l'espace réel (reconstitution en 1965, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum) ; le Cabinet des abstraits, exécuté pour exposer la collection d'art moderne du musée de Hanovre : l'espace entier y était conçu comme une oeuvre plastique faite de plans ordonnés dans une grille orthogonale qui se modifie avec la participation du spectateur. Par ailleurs, El Lissitzky, qui a créé un pictogramme en collaboration avec Vilmos Huszar pour la revue Merz, précédemment citée, a utilisé des fragments de photographies dans le domaine de l'illustration (Six Fins heureuses d'Ilia Ehrenbourg) ; son intérêt pour la photographie le fait participer à l'exposition « Film und Foto » organisée par le Deutscher Werkbund (Stuttgart, 1929) où il a présenté ses travaux. El Lissitzky est représenté à New York (M. o. M. A.), à Hanovre et à Eindhoven (Stedelijk Van Abbe Museum). Une rétrospective lui a été consacrée en 1991 (Eindhoven, Madrid, Paris).

LITHOGRAPHIE.

Procédé de reproduction à plat, sur pierre, fondé sur l'antagonisme entre l'eau et les corps gras. La pierre lithographique est un calcaire fin, assez dur et homogène, dont les gisements sont en Bavière et qu'on taille en lames d'épaisseur variable. La pierre est polie et, si l'on y trace des marques grasses et qu'on la mouille, l'eau n'adhère pas à ces marques. Si l'on passe alors un rouleau encre, l'inverse se produit : l'encre, qui est grasse, adhère aux marques grasses et non aux parties mouillées de la pierre. Enfin, une feuille pressée contre la pierre reçoit l'encre posée sur les marques. Pour améliorer le procédé, on fait « mordre » la pierre par une solution de gomme arabique qui est légèrement

acide, ce qui augmente l'adhérence de l'eau sur la pierre. Les lithographes se servent d'un corps gras mêlé à un pigment (en général le noir de fumée), ce qui leur permet de constater l'effet produit pendant le travail. Ce corps gras est soit un crayon lithographique, soit une encre qui s'applique au pinceau ou à la plume et peut se délayer en un lavis lithographique. L'artiste, s'il le désire, gratte les parties grasses et obtient ainsi un trait blanc sur noir.

La lithographie fut inventée par le Bohémien Aloys Senefelder en 1798 ou 1799 (plutôt qu'en 1796, date de ses premiers essais, et non de la découverte du principe). Le terme apparut vers 1803 en France, d'où il essaima. Senefelder publia en 1818 un manuel, *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei*, où il prévoyait toutes sortes d'innovations : remplacement de la pierre par d'autres supports, transfert lithographique, chromolithographie. Les premiers essais de lithographie artistique remontent à 1800 : Philipp André, qui s'installe à Londres à cette date, envoie des pierres à tous les artistes importants avec des instructions. Une lithographie de Benjamin West est datée de 1801 ; en 1803, André publie les *Specimens of Polyautography* ; des *Lithographische Kunstprodukte* paraissent à Munich en 1805. La France ne s'ouvrit que plus tard à la nouvelle technique : les premiers essais échouèrent, et ce n'est qu'en 1816, quand Engelmann et Lasteurie ouvrirent leurs ateliers à Paris après avoir étudié celle-ci à Munich, que la lithographie se développa. Elle prend alors en quelques années un grand essor, et, dès 1820, les chefs-d'oeuvre se multiplient. Le baron Taylor l'adopte pour l'illustration de ses fameux *Voyages pittoresques* (en collab. avec Nodier), qui commencent à paraître en 1820. Les imprimeurs lithographes deviennent nombreux. Beaucoup d'artistes s'essayaient à la pierre, et certains en font leur profession, comme Charlet, qui jouit d'une grande popularité. Goya, en quelques pierres, explore audacieusement les possibilités de cette technique dans les *Taureaux de Bordeaux* (1825), où il déploie tout le génie de ses dernières années. La génération de 1830, Delacroix en tête, est tout acquise à la lithographie, dont la floraison est stupéfiante. Grâce à cette dernière, la caricature prend un essor inattendu avec Decamps, Grandville, Gavarni ; Daumier en fait l'une des expressions majeures du siècle.

La lithographie est moins en faveur vers le milieu du XIXe s., malgré les oeuvres maîtresses de Manet, Redon et Whistler. Vers 1890, elle connaît un renouveau avec l'exploitation de l'impression en couleurs. La chromolitho-

graphie, en faveur dans la première partie du siècle, n'avait jusque-là donné que des produits vulgaires ; d'où le sens péjoratif donné au terme chromo. C'est d'abord dans le domaine de l'affiche que le procédé est régénéré (surtout par Jules Chéret et Mucha), puis dans celui de l'illustration du livre (Walter Crane : *Flora's Feast*, 1889). La lithographie en couleurs est alors pratiquée avec succès par Lautrec et les nabis (Bonnard, Vuillard, Denis, Roussel). Si, depuis 1900, la lithographie, en noir aussi bien qu'en couleurs, a constamment servi l'art, elle n'a pas suscité de développements nouveaux.

downloadModeText.vue.download 467 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

466

On notera seulement que le rôle prépondérant souvent joué par l'imprimeur lithographe dans la division des couleurs et la préparation des pierres a éveillé quelque inquiétude dans le marché de l'estampe. L'amateur d'art ne s'en soucierait pas si ces procédés n'impliquaient pas souvent la production d'oeuvres mortes, simples reflets d'un original.

LLANOS Hernando ou Fernando,

peintre espagnol

(Santa Mariá de los Llanos, Cuenca ? - Murcie ?

apr. 1525).

Aucun document ne permet d'établir avec certitude l'activité de cet artiste avant qu'il ne reçoive en 1507, conjointement avec Fernando Yáñez de La Almedina, la commande des volets du retable de la cathédrale de Valence.

De fortes présomptions permettent de l'identifier avec Mestre Ferrando, cité à Valence à partir de 1473, et Ferrando Spanuolo, attesté en 1505 à Florence comme l'un des collaborateurs de Léonard de Vinci pour le carton de la Bataille d'Anghiari. L'influence léonardesque est manifeste dans les oeuvres des deux artistes appelés les Hernandos en raison de la similitude de leur prénom et de leur étroite collaboration à Valence jusqu'en 1513. Le style plus crispé et nerveux de Llanos peut être reconnu dans la Naissance de la Vierge et le Repos pendant la fuite en Égypte du retable de la cathédrale de Valence, ainsi que dans plusieurs parties des scènes attribuées à Fernando Yáñez de La Almedina.

Hernando Llanos dut s'installer à Murcie en 1516 et travailler pour la cathédrale (Nativité, Mariage de la Vierge) et dans les églises de la province, où sa présence est suivie jusqu'à l'année 1525.

LLANOS Y VALDÉS Sebastián de,

peintre espagnol

(Séville ? v. 1605 - id. 1677).

Ce peintre, l'un des meilleurs de Séville dans le troisième quart du XVII^e s., retient l'attention par diverses particularités : le don qui précède son nom dans les documents de l'Académie des peintres, dont il fut l'un des premiers membres, semble indiquer une origine aristocratique. Était-il un amateur à vocation tardive ? (Ceán Bermúdez note qu'on trouve ses oeuvres dans des coll. part., plus que dans les églises.) Par ailleurs, il est curieux qu'on ne sache rien de sa formation ni de sa carrière avant 1658, alors qu'il signe des oeuvres assez nombreuses entre cette date et 1675. Son apprentissage chez Herrera, dont il supportait avec patience les colères, sa bataille avec son irascible ami Alonso Cano restent légendaires. Enfin, ses peintures connues apparaissent curieusement archaïques. Sans que l'influence, alors triomphante, de Murillo soit absente de sa Madeleine de 1658 (Séville, Casa de Pilatos) ou de ses Saint Joseph, celle de Zurbarán, reste frappante dans les draperies cassées en triangle et les types de chérubins de son Immaculée enfant de 1665 (Séville, coll. Gómez de Barreda), la pose de son Christ en croix de 1666 (Séville, cathédrale), le type de composition et la rigidité des figures de sa grande Vierge du rosaire avec de

jeunes clercs de 1667 (Dublin, N. G.). Chez ce peintre robuste et paisible, la note baroque du temps apparaît surtout dans les têtes coupées de martyrs (Saint Jean-Baptiste et Saint Paul, 1670, Séville, église du Salvador ; S. Laureano, musée du Greco à Tolède, Vatican et musée de Göteborg), dont Herrera dut créer la formule, mais dont Valdés Leal eut la spécialité.

LOARTE Alejandro, peintre espagnol

(actif à Tolède et à Madrid entre 1619 et 1626).

Il réalise des tableaux religieux influencés par Tristan (Saint François, Tolède, couvent des Capucins) ou par Orrente (la Multiplication des pains, 1622), mais il doit sa renommée à ses natures mortes, datées entre 1623 et 1626, par lesquelles il se révèle un continuateur de Fray Juan Sánchez Cotán avec une facture plus

libre et des contrastes lumineux plus accentués (Fruits et gibier, 1623, Madrid, Fond. Santa Marca). La tendance à la symétrie le rapproche de Juan Van der Hamen (Fruits et panier, 1624 ; Légumes et viande, 1625). Certaines natures mortes sont animées de figures : la Marchande de volailles (1626).

LOCATELLI Andrea, peintre italien

(Rome 1695 - id. 1741).

Paysagiste, il travailla d'abord dans la lignée du classicisme bolonais et romain, sur les traces de Poussin et de Gaspard Dughet. Influencé ensuite par Salvator Rosa et F. Van Bloemen, il adopta une manière plus libre et fut, à côté de Pannini, parmi les premiers représentants de cette peinture « en plein air », oscillant entre idéal et réalité, dont le rôle fut essentiel dans la formation de certains « vedutisti » romains et de paysagistes comme J. Vernet ou R. Wilson. Il se distingua toujours par la clarté, la vérité atmosphérique et l'élégance de ses compositions, qu'il n'abandonna pas, même lorsqu'il traita des sujets rustiques (Fête des vendanges, Rome, Galleria Pallavicini). Ses tableaux (marines, paysages de fantaisie avec des ruines, danses de paysans, vues de Rome et de la campagne romaine) sont conservés dans les musées de Boston (M. F. A.), Budapest, Montpellier, Munich, Périgueux, Vienne (Akademie), Rome (Rome, G. N., Gal. Corsini, Académie de Saint-Luc, Gal. Pallavicini), Wiesbaden, Stockholm (Nm) et à l'Ermitage.

LOCHNER Stephan, peintre allemand

(Meersburg v. 1400/1410 - Cologne 1451).

Lorsque Dürer, se rendant aux Pays-Bas en octobre 1520, s'arrêta à Cologne, il inscrivit dans son journal une dépense de 5 Weipfennig, consentie afin d'obtenir l'autorisation de contempler dans la chapelle de l'hôtel de ville un tableau peint par « Maister Steffan zu Cöln ». Cette mention permet d'établir que l'auteur de ces panneaux, transférés dans la cathédrale en 1810, n'était autre que Stephan Lochner et d'arracher ainsi à l'anonymat le plus éminent des peintres colonais du XVe siècle. Son nom apparaît pour la première fois dans les registres de Cologne en 1442 et pour la dernière en 1451, année de la peste noire, qui fut probablement fatale au peintre. Son élection renouvelée au Conseil de la ville témoigne

de la considération dont il jouissait parmi ses concitoyens. Un document qui le désigne sous le nom de « Stephan de Constance » semble

attester qu'il naquit dans cette région.

Aujourd'hui encore, son évolution artistique demeure obscure. Il se forma vraisemblablement en Haute-Souabe, son pays natal, mais aucun fait précis ne vient étayer cette hypothèse, et on le retrouve à Cologne, dont il a été déjà adopté la tradition picturale. Il semble s'être fixé dans cette ville au cours des années trente, après un séjour aux Pays-Bas, dont il revint pénétré de l'esprit des créateurs du réalisme flamand.

Si, conformément à la tradition du Moyen Âge, aucune de ses oeuvres n'est signée, 2 d'entre elles sont datées : il s'agit d'une part, de 2 volets d'un retable de Notre-Dame représentant la Nativité (au revers la Crucifixion, Munich, Alte Pin.) et la Présentation au Temple (au revers, la Stigmatisation de saint François, Lisbonne, Fond. Gulbenkian) et d'autre part, d'une autre Présentation (musée de Darmstadt), centre du retable majeur de l'église des chevaliers de l'ordre Teutonique, qui remontent respectivement à 1445 et à 1447 et permettent d'établir la chronologie des autres tableaux.

L'oeuvre conservé de Lochner s'ouvre sur un Saint Jérôme (Raleigh, North Carolina Museum) et sur le retable du Jugement dernier, jadis dans l'église Saint-Laurent de Cologne (panneau central avec la scène du Jugement, Cologne, W. R. M. ; volets intérieurs relatant sur chaque face le Martyre de six apôtres, Francfort, Städel, Inst. ; volets extérieurs figurant chacun trois saints debout, Munich, Alte Pin.). On a longtemps hésité à attribuer à Lochner le Saint Jérôme, mais ce sont précisément les inflexions flamandes qui autorisent à le rattacher aux débuts de l'artiste. Le retable démantelé au Jugement dernier est légèrement postérieur. Le compartimentage des volets en 6 scènes distinctes obéit encore aux canons médiévaux et rappelle les retables du début du XVe siècle. L'image centrale est, elle aussi, une juxtaposition de scènes autonomes. Cependant, dans le détail, Lochner enrichit l'école de Cologne de maint élément novateur. Dotées d'une liberté toute nouvelle, les figurines évoluent avec aisance et vivacité. Jamais encore la figure humaine – qu'il s'agisse de nus, de vues de profil ou de dos ou de la représentation des gestes – n'avait été traitée ainsi par les Colonnais. Tous les détails sont rendus avec une égale attention, et le contraste entre cette richesse d'éléments réalistes résultant d'une intelligente observation de la nature et le manque de cohésion de l'ensemble incite à attribuer ce triptyque à la phase initiale de l'activité de Lochner, soit aux années 1435-1440.

Le grand Retable des Rois mages (Dombild), qui permet d'identifier l'artiste, semble avoir été exécuté après 1440 (cathédrale de Cologne).

Le panneau central représente l'Adoration des mages ; sur les volets, on reconnaît les deux patrons de la ville, sainte Ursule et saint Géréon, ainsi que leur suite. La face externe est consacrée à l'Annonciation, qui a pour cadre un intérieur tendu de brocart et dont le plafond est de bois. À gauche, la Vierge, agenouillée devant elle s'inscrivent dans un triangle ; derrière les mages à genoux apparaissent les personnages du cortège, au milieu desquels se détache la silhouette du troisième roi, éclairée plus fortement. Ces groupes se prolongent sur les volets par ceux qui sont formés des saints patrons de la ville et de leur suite. La composition générale l'emporte désormais sur les détails, qui demeurent subordonnés à l'ensemble.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

467

lée sur un prie-Dieu, est légèrement tournée vers l'ange, qui, à genoux à droite, lui apporte le message. Lochner suggère une scène d'une grande sobriété, dont la lecture est rendue aisée par l'ordonnance parfaitement claire des personnages. Rien ne rappelle plus les tentatives hésitantes de perspective et de suggestion de l'espace qui caractérisaient le triptyque du Jugement dernier. Renonçant à l'accessoire, l'artiste s'applique à rendre l'essentiel et demeure fidèle à ce principe dans le panneau central, dont l'esprit monumental et le dépouillement sont encore plus accusés. La disposition en strates des groupes symétriques formés par les rois et leur suite autour de la Vierge trônant au centre est franche. Refusant à l'espace environnant toute valeur intrinsèque, Lochner n'a esquissé ni architecture ni paysage. Le thème souverain est celui des personnages qui, monumentaux et puissants, occupent toute la surface. La représentation de la nature est à la fois objective et idéalisée. Objets, figures et costumes sont peints avec un intérêt pénétrant, en un style aimable et riche en traits individuels, mais l'unité de la composition demeure le souci majeur du maître. La Vierge et les deux rois agenouillés devant elle s'inscrivent dans un triangle ; derrière les mages à genoux apparaissent les personnages du cortège, au milieu desquels se détache la silhouette du troisième roi, éclairée plus fortement. Ces groupes se prolongent sur les volets par ceux qui sont formés des saints patrons de la ville et de leur suite. La composition générale l'emporte désormais sur les détails, qui demeurent subordonnés à l'ensemble.

Le Retable des Rois mages conduit directement à la Présentation au Temple de Darms-tadt (1447). Par son ordonnance, celle-ci s'apparente étroitement au panneau central du triptyque précédent. Seul l'autel qui occupe le milieu du tableau révèle le lieu de la scène. Là

aussi, les personnages forment des groupes disposés de part et d'autre de l'axe de symétrie. Le vide qui les sépare acquiert ainsi une nouvelle signification, de même que l'échelonnement en profondeur de Joseph, de Marie et de Simon. La disposition des figures dans l'espace se trouve encore accentuée par les petits enfants de chœur que l'on aperçoit de dos au premier plan. Comparé à l'évolution de la peinture de Witz ou de celle du Pseudo-Multscher, l'art de Lochner n'a rien de novateur. En effet, ce n'est que timidement que le peintre aborde les problèmes nouveaux qui préoccupaient ces deux maîtres : la suggestion de l'espace et la représentation du paysage. Trop attaché, sans doute, à la tradition de l'école de Cologne, il semble leur avoir accordé une importance secondaire. Il s'est appliqué, en revanche, à faire évoluer librement des personnages puissants dont il a caractérisé à l'extrême le costume et les traits individuels. Le coloris subtil confère à ses tableaux une légèreté et une solennité pleines de suavité ; aucun raccourci ou mouvement brusque ne vient interrompre l'atmosphère calme et recueillie. Bien que Lochner demeure proche de la tradition de Cologne telle que l'exprime, par exemple, le Maître de Sainte Véronique, il la dépasse aussi beaucoup. Se détournant de la peinture morcelée, en

faveur depuis quelques siècles, il redécouvre l'art des compositions en grandes surfaces et des formes amples. La Vierge au buisson de roses (Cologne, W. R. M.), son dernier ouvrage, où son idéal s'allie à la tradition de Cologne, constitue un bon témoignage de sa technique. La Vierge entourée d'anges forme le centre de la composition, qui idéalise le cadre réel. La tête légèrement inclinée sur le côté, Marie est assise sur le gazon. Les anges musiciens, qui jouent délicatement de leurs instruments, soulignent le calme solennel et le recueillement qui enveloppent la scène, et on retrouve ici le langage même qu'employait à la génération précédente le Maître de Sainte Véronique.

LOHSE Richard Paul, peintre, graphiste et

théoricien suisse

(Zurich 1902 - id. 1988).

Avec Max Bill, Camille Graeser et Verena Loewensberg, Lohse est le principal représentant de ce groupe d'artistes appelés « Concrets zurichois » qui ont approfondi la recherche de la rigueur qu'exigeait la peinture non figurative de tendance géométrique. Après une période de tâtonnements qui s'achève en 1935, les premiers tableaux de Lohse traduisent l'influence

du constructivisme par l'utilisation des diagonales et des groupes de formes disposés sur un fond (Transformation de 4 figures identiques, 1942, Bâle, K. M.). Il développe parallèlement une remarquable activité de graphiste, en particulier dans le domaine de l'affiche, et se consacre à la propagande en faveur de l'avant-garde en créant par exemple avec Leo Leuppi en 1937 l'association des artistes suisses Allianz ou en participant à la revue Abstrakt + Konkret (1944-1945). À partir de 1943, analysant l'oeuvre de Mondrian, Bart Van der Leek et Théo Van Doesburg en particulier, ainsi que celle de Josef Albers exécutée au Bauhaus, Lohse adopte un parti fondé uniquement sur les directions horizontales et verticales. Les formes employées, lignes, carrés, multiples de carrés, c'est-à-dire des formes neutres et anonymes immédiatement lisibles, sont disposées dans un espace à deux dimensions : elles structurent la totalité du champ pictural sans créer de motif et en abolissant la dualité forme-fond. Les couleurs sont choisies selon un principe strict, posées en aplats, sans facture apparente. La composition est entièrement programmée, les couleurs et les formes étant numérotées et considérées comme des quantités mesurables ; le tableau devient ainsi l'illustration visuelle d'un système qui est indiqué dans le titre de l'oeuvre (12 Progressions horizontales et 12 progressions verticales, 1943-1944 ; Six Rangées de couleurs verticales systématiques, 1950-1972, musée de Grenoble). À partir de cette date, l'oeuvre entier de Lohse sera consacré à l'exploration systématique de thèmes fondés sur le principe du module ou de la série (Neuf fois quatre groupes progressifs de couleurs s'interpénétrant, 1988). Par son oeuvre, ses écrits, son activité d'éditeur – il a été rédacteur en chef de la revue Bauen + Wohnen –, Richard Paul Lohse a exercé une profonde influence dans de nombreux milieux artistiques de la Suisse et de l'Europe. Son oeuvre est bien représen-

tée dans les musées suisses et allemands, ainsi qu'aux Pays-Bas (Gemeentemuseum, La Haye ; Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven ; Stedelijk Museum, Amsterdam) et en France (M. N. A. M. et musée de Grenoble). De nombreuses rétrospectives lui ont été consacrées, en particulier en 1988 au musée de Grenoble et à celui de Kassel.

LOMBARD Lambert, artiste wallon

(Liège 1505/1506 - id. 1566).

Il fut tout à la fois peintre, dessinateur, architecte, numismate, archéologue, auteur de projets pour les verriers, les sculpteurs et les gra-

veurs. Il réalisa à Liège ce que Gossaert, qu'il a dû rencontrer à Middelbourg, a accompli pour les Pays-Bas. Affranchi de toute tradition gothique, il s'affirma comme l'adepte de la Renaissance italienne et le théoricien du romanisme. Il effectua plusieurs voyages dans les Pays-Bas du Nord, en Allemagne et peut-être en France, mais son séjour à Rome en 1537-1538, destiné à acquérir des oeuvres d'art pour son mécène l'évêque de Liège, fut déterminant et renforça son goût pour la sculpture et l'architecture de l'Antiquité et les maîtres italiens contemporains (Mantegna, Michel-Ange, B. Bandinelli). Beaucoup de ses oeuvres ont malheureusement été détruites, ainsi les peintures murales du chœur et du transept de l'ancienne collégiale Saint-Paul de Liège. Aucune peinture, en raison de l'absence de signatures ou de documents, ne peut lui être attribuée avec une absolue certitude. Cependant, les spécialistes s'accordent généralement pour lui donner les panneaux (Scènes de la vie de saint Denis) du retable de l'église Saint-Denis à Liège, le Sacrifice (Liège, musée de l'Art wallon), la Multiplication des pains (Blockley, coll. E.g.S. Churchill) ainsi que des portraits : le Portrait de l'artiste (Liège, musée de l'Art wallon) et le Filoquet (id.). La documentation la plus importante sur Lombard est fournie par ses dessins, dont la plus grande partie (env. 600) est conservée au cabinet des Estampes de Liège, le reste étant réparti entre divers musées : Berlin, Düsseldorf (Résurrection de Lazare, 1544), Lille, Londres, Rome, Varsovie. Ces dessins, exécutés à la plume sur un tracé préalable à la sanguine, sont le plus souvent signés en toutes lettres. Beaucoup semblent avoir été exécutés à l'usage des décorateurs et des peintres verriers.

On sait que Lombard a travaillé aux projets des vitraux de la cathédrale Saint-Lambert à Liège (détruite) ; on reconnaît son style aux verrières de l'abside de la cathédrale Saint-Paul à Liège (1557-1559). Peut-être Lombard serait-il également l'auteur des vitraux de Saint-Antoine et de Saint-Servais de Liège, du chœur de la cathédrale de Lichfield.

De nombreuses estampes furent exécutées d'après ses oeuvres par des graveurs spécialisés, comme Cornelis de Bos, Peter Mirycinus, Ghisi, Lambert Suavius. En tant qu'architecte, Lombard dessina les plans de constructions importantes et l'on s'accorde à reconnaître le rôle éminent qu'il joua. La renommée de Lombard, très célèbre en son temps, est attestée par Vasari et Van Mander ; à son retour d'Italie, en fondant dans sa ville natale une académie,

Lambert Lombard exerça son influence sur des élèves tels que Frans Floris, Willem Key, Hubert Goltzius, Dominicus Lampsonius et les Liégeois Lambert Suavius, Jean Ramey et Pierre Dufour.

LOIGNEY → LONHY Antoine de

LONDON GROUP.

Ce regroupement d'artistes anglais, a été créé en 1913 sur l'initiative de Percy Wyndham Lewis, peintre et écrivain, dans la mouvance de l'avant-garde historique qui naît alors à Londres à une époque où le postimpressionnisme et le cubisme triomphent dans les cercles du Bloomsbury. La venue de Marinetti, peintre et théoricien italien du futurisme, cette même année à Londres, va en effet initier un mouvement radical de résistance pour contrer une tentative de récupération par l'Italien des recherches les plus novatrices à Londres. C'est lors d'une conférence historique le 15 novembre 1913, au 19 Fitzroy Street, que les artistes anglais Lewis, Edward Wadsworth, William Roberts, Etchells et Christopher Nevinson décident de se rassembler afin d'exposer ensemble et d'assurer leur autonomie. Le London Group est officiellement constitué en mars 1914 à l'occasion de leur première exposition à la Goupil Gallery de Londres. Les recherches sur le cubo-futurisme annoncent le mouvement du vorticisme que Lewis lancera peu de temps après par la création du Rebel Art Center et de la revue Blast. Des œuvres présentant déjà une abstraction affirmée telle que celle du peintre Bomberg (*In the Hold*) ; nouvel adhérent, y sont également intégrées. Le critique Hulme devient le porte-parole des innovations formelles – dynamisme spatial de structures géométriques – et thématiques – la machine – présentées dès cette première exposition. Ces dernières sont cependant proches du langage plastique du futurisme italien. La deuxième exposition du London Group en mars 1915 présente les mêmes artistes mais aussi des sculptures de Gaudier-Brzeska et d'Epstein, les œuvres de Lewis (*la foule*, *Atelier*) sont remarquées. D'autres expositions auront lieu en juillet 1914 et en juin 1916, mais la guerre va peu à peu disperser le groupe. Après cette activité d'une durée de vie très brève, le London Group désignera plus généralement une société artistique réunissant, dans des expositions, toutes les tendances de l'art anglais. Son impact histo-

rique devient de moindre importance.

LONG Richard, artiste britannique

(Bristol 1945).

Il suit le cursus du College of Art de Bristol entre 1962 et 1966 puis rejoint la St Martin School of Art, où s'élabore la Nouvelle Sculpture anglaise ; dès 1967, il produit A Line Made by Walking, photographie de la trace laissée dans l'herbe par plusieurs aller et retour en ligne droite. Depuis, ses marches ont entraîné Long dans la plupart des régions désertiques du globe, parfois avec d'autres artistes (comme Hamish Fulton). Le musée ou la galerie reçoivent différents modes de présentation, généralement combinés : pho-

tographies de modifications infimes dans les paysages (pierres déplacées, comme dans A Somerset Beach, England, 1968, ou Walking a Line in Peru, 1972, herbe écrasée, etc.), relevés topographiques, installation en lignes, cercles, spirales, etc., de matériaux prélevés dans l'environnement (Stone Line [40 stones], 1976 ; California Wood Circle, 1976, etc.). À partir de 1981, l'artiste implique également la peinture, en appliquant avec ses doigts de la boue très liquide au mur. Il précise, au demeurant : « L'art se situe dans la connaissance de mes actions et non pas dans sa représentation. » En 1976, Richard Long représente la Grande-Bretagne lors de la Biennale de Venise ; plusieurs expositions lui ont été consacrées : à Bordeaux (C. A. P. C., musée d'Art contemporain) en 1985, à New York (Guggenheim Museum) en 1986, à Roschouart (M. A. C.) en 1990 et à Houston (Contemporary Arts Museum) en 1996. Le M. N. A. M. de Paris possède 2 oeuvres de Long, également représenté au C. A. P. C. de Bordeaux par 2 lignes et 2 peintures murales, au Walker Art Center (Minneapolis), au Whitney Museum (New York), à la National Art Gal. de Wellington (Nouvelle-Zélande).

LONGHI famille de peintres italiens.

Pietro (Venise 1702 - id. 1785). Après un apprentissage chez Balestra, dont témoignent les fresques peu réussies de la Chute des Titans au Palazzo Sagredo (1734, Venise), il va à Bologne et devient l'élève de G. M. Crespi. Impressionné par la facture moderne et désinvolte de ce maître, chez qui la nouveauté des sujets s'allie au goût pour une matière dense et savoureuse, apte à des effets de couleurs remarquables, il change complètement de manière. Il devient ainsi « peintre de mœurs » et illustre dans de petites scènes

de ton familier, légèrement caricatural, la vie quotidienne des Vénitiens, qu'ils soient aristocrates, paysans ou bourgeois. Longhi se rattache ainsi à un contexte culturel plus vaste, non seulement italien (avec Crespi, Ceruti et Ghislandi), mais même européen, par les affinités de son genre avec les conversation pieces, les peintures et les estampes de Watteau ou de Boucher. D'autre part, c'est le monde de la réalité qui intéresse et caractérise aussi la peinture vénitienne de l'époque, dans la veduta comme dans le portrait, de nouveau en vogue. De même, dans le domaine littéraire, on peut comparer la peinture de Longhi à la comédie de Goldoni qui mettait en scène la société vénitienne à la veille de sa désagrégation. Parmi les premières oeuvres de Longhi qui appartiennent encore à la quatrième décennie, une série de Bergers et de Bergères (musée de Bassano ; Rovigo, Pin. del Seminario) révèle nettement l'influence de Crespi avec ses couleurs grasses éclairées par une lumière froide. Le Concert (Venise, Accademia) de 1741 est la première scène datée de vie vénitienne : c'est déjà un chef-d'oeuvre par son rendu subtil des personnages et sa composition orchestrée dans des tons délicats et clairs, d'un raffinement exquis. Des critiques ont observé que, dans la cinquième

décennie, Longhi alterne la touche rapide et dense, à la Crespi, avec une manière plus claire, plus proche du coloris fluide et transparent de Rosalba Carriera. De cette période datent des scènes qui peuvent être groupées en séries, comme la Vie d'une dame, dont on peut citer la Toilette (Venise, Accademia), dénotant une observation fine et élégante, ou la Présentation (Louvre), construite selon un jeu savant et délicat de passages de tons. À côté de cette vie aristocratique, il y a aussi la vie populaire (le Marchand de crêpes, Venise, Ca' Rezzonico), d'une vivacité pétillante, et des épisodes de la vie de la rue, comme l'Arracheur de dents (Brera), d'une force caricaturale qui frise la satire.

Jusqu'en 1770, le style de Longhi reste à peu près uniforme, au point qu'il est difficile de classer chronologiquement ses oeuvres. L'observation de la réalité devient plus minutieuse, plus aiguë, et dans la recherche de sujets nouveaux transparait une fantaisie mordante et vive. De 1751 date le fameux Rhinocéros (Venise, Ca' Rezzonico), où, par leur vivacité, les physionomies des personnages acquièrent la force de portraits. Parmi les « séries » célèbres, citons celle des Sacrements (Venise, Gal. Querini-Stampalia), certainement inspirée par celle

de Crespi, mais qui devient ici une chronique typiquement vénitienne d'événements quotidiens observés avec une bonhomie un peu ironique et traduits dans une gamme délicate et claire, d'une luminosité transparente. Un décor de plein air caractérise les 7 scènes de chasse (dont la Chasse en vallée, Venise, Gal. Querini-Stampalia) peintes pour la famille Barbarigo v. 1760-1770 probablement : ces petits tableaux possèdent une intensité chromatique nouvelle, et le jeu d'ombres et de lumières qui amortit les teintes crée une atmosphère crépusculaire. L'artiste observe ses personnages d'un oeil satirique, et son ton narratif devient plus alerte et brillant, comme dans l'Arrivée du seigneur, saluée par les paysans, ou dans le Seigneur s'embarquant, dont chaque personnage est rendu avec acuité. Après 1770, l'art de Longhi semble subir un arrêt ou se replier sur lui-même : la qualité de la peinture s'appauvrit, la facture perd sa finesse, le coloris devient mort, éteint. Pourtant, dans ses dernières années, l'artiste peint encore des portraits étonnants, comme si son intérêt se concentrait alors sur l'individualisation de chaque personnage (la Famille Michiel, Venise, Gal. Querini-Stampalia) ; mais la recherche humaine est plus profonde et nous donne presque l'impression de reconnaître le parfum de cette société évanescence qu'il avait su dépeindre dans toute sa splendeur.

Parmi les musées qui conservent des tableaux de P. Longhi, il faut surtout citer les séries de la Ca' Rezzonico, de la Gal. Querini-Stampalia et de l'Accademia, à Venise, et également la N. G. de Londres et le Metropolitan Museum.

Alessandro (Venise 1733 - id. 1813), son fils, fut son élève. Il manifeste dès ses premières oeuvres une personnalité bien distincte (Portrait des trois « Avogadori », Renier, Valamrana et Donà, 1758, Venise, Palais ducal). Après son passage chez Nogari, portraitiste

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

469

renommé, il s'affirme dans le genre du portrait. Ses portraits se caractérisent par une pénétration psychologique intense, non dépourvue d'une certaine ironie allant parfois jusqu'à la caricature. De la septième décennie datent des chefs-d'oeuvre comme le Portrait de Giulio Contarini (Rovigo, Academia dei Concordi), dans une gamme exquise de gris, ou celui de Jacopo Gradenigo (musée

de Padoue), qui, dans la pompe caricaturale de la figure, l'importance des rouges, atteint une force satirique comparable à celle de Goya. Mais, à partir de 1780 env., le style de Longhi devient plus linéaire : il simplifie les effets picturaux en accord avec la nouvelle sensibilité néo-classique. Le Portrait de Giovan Battista Contarini (1787, Trévise, Museo Civico), puis toute une série de portraits de représentants de la grande bourgeoisie vénitienne, sa nouvelle clientèle, dont nous citerons le Portrait de Gian Maria Sasso (Venise, musée Correr), d'une acuité profondément humaine, sont dès lors caractérisés par ce changement de style conforme à la culture et à la société nouvelles. Alessandro est aussi l'auteur d'un *Compendio delle Vite dei Pittori veneziani* du XVIIIe s. (1762) avec les portraits, gravés de sa main, des maîtres du temps.

LONGO Robert, artiste américain

(Brooklyn, New York, 1953).

Créateur d'un univers mythique plaçant la personne humaine au coeur du monde contemporain, Robert Longo, parallèlement à des études au State University College de Buffalo, expose dans une galerie dont il est le cofondateur, Hallwalls, avec de nombreux artistes tels que Serra, Borofsky ou Acconci. À partir de 1977, très influencé par le cinéma de Fassbinder, Scorsese ou Godard, il exécute une série de dessins inspirés de films d'Andy Warhol ou de Clouzot avant d'entreprendre une série d'oeuvres, *Men in the Cities*, juxtaposant des personnages quotidiens dans des positions contortionnées. Progressivement, il développe des compositions ambitieuses réalisées en matériaux variés, comme *Corporate Wars - Walls of Influence*, présenté en 1982 à la Documenta de Kassel, intégrant dans un triptyque un relief en aluminium moulé avec une bataille de jeunes hommes d'affaires pris entre des hauts-reliefs de gratte-ciel. Violence et théâtralisation se retrouvent dans de nombreuses compositions mettant en scène des guerriers (*Samourai Overdrive*, 1986 ; *All you Zombies : Truth before God*, 1986), illustrant le caractère bouleversé de la culture contemporaine. En 1988, une visite à Gettysburg l'amène à réaliser des oeuvres inspirées par la guerre civile américaine (*Nostromo*, *A House Divided : Re enactor*). En 1989, une rétrospective a lieu à Los Angeles, au County Museum.

LONHY ou LOIGNEY Antoine de,
peintre et enlumineur français
(actif au 3e quart du XVe s.).

Sous le nom d'Antoine de Lonhy ou de Loigny, on a pu récemment regrouper les oeuvres de l'enlumineur nommé Maître des Heures

de Saluces et du peintre nommé Maître de la Trinité de Turin. C'est un artiste français dont la curieuse carrière itinérante est jalonnée d'ouvrages ; il semble avoir eu également une importante activité de peintre-verrier. Il apparaît en Bourgogne méridionale comme auteur de vitraux (perdus) pour le chancelier Rolin en 1446, et de plusieurs manuscrits pour des destinataires bourguignons. On le rencontre ensuite à Toulouse en 1460, où il enlumine un luxueux missel, dont subsistent les deux pages du canon (Prague, G. N. et coll. part.), et qui a influencé l'enluminure toulousaine. Passé à Barcelone, il peint le Retable des Augustins de Miralles (Barcelone, musée) et exécute en 1461-1462 la magnifique rosace de Santa Maria del Mar. De son activité en Savoie et en Piémont datent, vers 1470-1480, ses principaux ouvrages conservés : plusieurs manuscrits, dont les Heures de Saluces (Londres, British Library) et un graduel pour les Dominicains de Turin (Detroit, Inst. of Arts), et tout un ensemble de peintures, d'origine indéterminée, comme le panneau de la Trinité (Turin, Museo civico) et deux volets de Saint Jean-Baptiste et de Saint Antoine avec des donatrices, ou précisément localisées, comme les fragments du Retable de saint Pierre (Aoste, Saint-Ours) ou de celui de Saint François de Battagliotti di Avigliana (Turin, Gal. Sabauda). D'un tempérament à la fois puissant et doux, il interprète la leçon des peintres flamands avec une monumentalité qui reflète sans doute son expérience de peintre-verrier, et frappe par l'ampleur de ses drapés et par la profondeur de l'expression de ses visages. Il est le représentant le plus éminent de la culture française en Savoie-Piémont au 3e quart du XVe siècle.

LOON Theodor Van, peintre flamand

(Bruxelles 1585 - Louvain av. 1660).

Auteur de compositions religieuses, il se tint à l'écart du baroque anversois de Rubens et s'inscrit dans la tendance néo-romaniste. Cité à Rome en 1602 parmi les élèves de Jacob de Haase, il fit partie de l'Académie de Saint-Luc en 1603. Il résida à Rome jusqu'en 1608 et effectua un voyage à Florence. Il revint à Bruxelles en 1612. Sa Pietà, jadis attribuée à Otto Venius, et son Saint Pierre aux liens – tous deux pour l'église Saint-Jean-Baptiste, au Béguinage à Bruxelles – s'inspirent du clair-obscur et du réalisme caravagesques (Bor-

gianni et Valentin, avec lesquels Van Loon fut probablement en rapport à Rome). Son Martyre de saint Lambert (1617, église de Woluwe-Saint-Lambert) est sans doute l'une des premières oeuvres caravagesques réalisée au nord des Alpes. L'influence de Caravage, conjuguée avec celle des modèles des Carrache et de Dominiquin, lui inspire son Assomption de la Vierge et sa Vierge entre les deux saints Jean (tous deux à Bruxelles, M. R. B. A.). Vers la fin de 1623, Van Loon réside à Louvain, où il entreprend une suite de 7 tableaux de la Vie de la Vierge pour l'église de Montaigu, ensemble dont l'Assomption pour le maître-autel est son chef-d'oeuvre ; cette époque constitue, au reste, l'apogée de sa carrière de peintre. Van Loon se rendit de nouveau à Rome en 1628, où il résida

jusqu'en 1632. Il se fixa ensuite à Louvain, où il termina sa carrière. Les documents font défaut sur cette dernière période de sa vie. En France, il faut citer de lui la Vocation de saint Matthieu (Toulouse, musée des Augustins).

LOPES Gregorio, peintre portugais

(? v. 1490 - ? v. 1550).

Probablement formé dans l'atelier de son beau-père, Jorge Afonso, où il travaillait en 1515, il participa en 1518 aux travaux de la Cour de justice de Lisbonne (Relação) sous la direction de Francisco Henriques. Nommé peintre de cour par don Manuel, il fut maintenu dans cette charge par Jean III (1522) et fait chevalier de Santiago en 1524. Sa fréquente collaboration avec Garcia Fernandes et Cristovão de Figueiredo, anciens disciples de l'atelier de Jorge Afonso, se trouve confirmée par les contrats des retables de Ferreirim (1533-1534). Les travaux documentés que Lopes exécuta ensuite à Tomar, pour la rotonde des Templiers (couvent du Christ, 1536-1539) et l'église Saint-Jean-Baptiste (1536-1539), sont l'expression d'une personnalité originale empreinte du maniérisme qui caractérise les oeuvres de sa maturité. À partir de ces panneaux (Martyre de saint Sébastien, Vierge à l'Enfant avec les anges, aj. à Lisbonne, M. A. A.), considérés comme le point de départ de l'identification de son oeuvre, on lui attribue un rôle prépondérant dans l'exécution de grandes séries contemporaines qui présentent des affinités avec son style. Il s'agit surtout du Retable du Paradis (v. 1520-1530, id.) et du Retable de Santos-O-Novo (v. 1540, id.), auxquels on peut ajouter les 3 scènes provenant de l'église de Seteibal (auj. au musée de cette ville).

La manière élégante de Gregorio Lopes,

son goût pour les architectures Renaissance factices et les armes d'apparat sont en rapport direct avec ses fonctions de peintre de cour. Mais sans souci d'intensifier les émotions, son écriture parfois frénétique, ses éclairages étranges confèrent à son oeuvre un caractère expressionniste qui s'exprime avec la plus grande liberté en des scènes secondaires dans lesquelles il semble s'être longtemps spécialisé (Jésus au jardin des Oliviers, Résurrection, Re-table de Santos-O-Novo, v. 1540, id.).

Lopes est sans doute, parmi ses contemporains, le peintre le plus directement marqué par la Renaissance et il occupe, comme représentant du courant maniériste au sein de l'école portugaise, une position semblable à celle d'un Barend Van Orley en Flandre.

LÓPEZ Vicente, peintre espagnol

(Valence 1772 - Madrid 1850).

López fut la figure la plus marquante de la peinture de cour dans la première moitié du XIXe s. espagnol. D'une famille de peintres, il fut l'élève d'Antonio de Villanueva à l'Académie San Carlos de Valence et révéla, avec le Roi Ezequias montrant ses richesses (1789, musée de Valence), son goût pour le néo-classicisme ; cette oeuvre lui permit d'étudier, avec une bourse, à l'Académie San Fernando de Madrid, où il obtint le premier prix en 1790 (les Rois Catholiques recevant une ambassade du roi de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

470

Fez, Madrid, S. Fernando). Après le retour du peintre à Valence, en 1792, son style – où se mêlent l'influence néo-classique de Mengs, de Bayeu, le goût des couleurs vives et une grande précision et sûreté dans le dessin – lui vaut d'importantes commandes : tableaux religieux, décors, portraits (Don Jorge Palacios de Urdaiz, v. 1789, Valence, Musée provincial ; Saint Vincent martyr, cathédrale de Valence). Promu directeur de la section de peinture à l'Académie San Carlos en 1801, il conquiert la faveur royale en 1802 (Visite de Charles IV et de sa famille à l'université de Valence, Prado). Nommé peintre de Chambre, il exécute de nombreuses copies des peintres valenciens du XVIe s. pour le roi et demeure à Valence pendant la guerre d'Indépendance. À côté d'un Ferdinand VII avec l'habit de l'ordre de Charles III (mairie de Valence), on remarque plusieurs portraits du Maréchal

Suchet (1813).

Appelé à la cour par Ferdinand VII en 1814, il remplace en 1815 Maella, démissionné pour collaboration, comme premier peintre. Remplissant de nombreuses charges administratives, il s'occupe de la création du musée du Prado, dont il fut le premier directeur (1823-1826). À côté de quelques décors (Allégorie de la Donation du Casino à la reine Isabel de Bragance, 1818, Prado), notamment de quatre plafonds pour le Palais royal (Institution de l'ordre de Charles III, v. 1828), il est surtout le portraitiste officiel de la cour et des hauts dignitaires (Ferdinand VII, Banco de Espana, Madrid ; Hispanic Society, New York ; Ferdinand VII, 1832, Rome, ambassade espagnole près le Saint-Siège ; Duque del Infantado, coll. part.). Certains portraits traduisent une pénétration psychologique remarquable (l'Organiste Maximino López, 1820, Casón ; Portrait de Goya, fait lors d'un séjour de Goya à Madrid, 1826, Acad. San Fernando, Madrid). Ses derniers portraits révèlent l'influence d'Ingres, notamment après un séjour à Paris en 1844 (Dona Francisca de la Gandara, 1846, Madrid, Casón ; Condesa Viuda de Calderón, coll. part.). Son oeuvre religieuse, influencée au départ par Maella, montre ensuite un classicisme adouci (Saint Augustin, 1810 ; Vierge des Désespérés, 1838). Ses deux fils Bernardo et Luis, également portraitistes, prolongèrent sa manière.

LORCK Lorichs Melchior,

peintre et graveur danois

(Flensburg v. 1525 - Copenhague ? v. 1583).

Artiste complexe et éclectique, également écrivain, cartographe, architecte et orfèvre, Lorck mena une vie aventureuse. Grâce à une subvention de Christian III, il voyagea la plus grande partie de sa vie en Allemagne, en Italie, en Autriche et jusqu'en Turquie (1556-1561), où il fut reçu par Soliman Ier, dont il grava le portrait. En 1580, il entra au service du roi Frédéric II. On ne connaît de lui qu'un seul tableau : la Vierge à l'Enfant avec saint Marc et des anges (1552, Copenhague, S. M. f. K.), mais nombre de ses dessins et gravures sont conservés à Copenhague (id.), à Paris (Louvre et B. N.) et à la British Library. D'une facture vigoureuse et précise, ils représentent des statues antiques, des portraits, des scènes de genre, des

types et costumes populaires et exotiques, et sont de précieux documents iconographiques révélateurs de l'inlassable curiosité de leur auteur (série de gravures sur bois représentant

des costumes turcs).

LORENZETTI (les), peintres italiens.

Pietro (documenté à Sienne de 1305 ? à 1345). Né peut-être une dizaine d'années avant son frère Ambrogio (mais il n'est pas certain qu'un document de 1305 se rapporte en fait à notre peintre), Pietro dut se former dans l'ambiance artistique de la maturité de Duccio, comme Simone Martini. Mais, contrairement à ces derniers, il manifeste un tempérament très dramatique et passionné. Après un début assez difficile et des efforts pour se libérer de la tradition de Duccio, il ne tarde pas à s'orienter vers la peinture de Giotto, dont il reprend, en les adaptant à l'ancien langage siennois, les profondes divisions de l'espace. Son oeuvre la plus significative à cet égard est le triptyque avec la Vierge et l'Enfant entre Saint François et Saint Jean-Baptiste, peint à fresque (Assise, basilique S. Francesco, église inférieure), mais la cohérence et le développement de ses débuts ne sont pas moins apparents dans ses oeuvres successives, toutes datables entre 1310 et 1320. Parmi les plus caractéristiques, rappelons la Vierge à l'Enfant avec des anges et le tragique Crucifix (musée de Cortone), le polyptyque représentant la Vierge à l'Enfant et des saints, maintenant démembré (église de Monticchiello ; Florence, musée Home ; musée du Mans), la Vierge en majesté et un moine donateur (Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson), une petite Crucifixion et des saints (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum). Ces oeuvres nous permettent de suivre l'évolution du style puissant du maître, préoccupé par des problèmes tout à fait modernes d'expression pathétique ou d'éloquence tragique. Même quand Pietro s'inspire des accents violents de la statuaire de Giovanni Pisano, son talent naturel s'accompagne d'une expression profonde des sentiments, traduite par un coloris aux intonations tour à tour brillantes ou profondes. Il transforme ainsi la tradition aristocratique siennoise en une représentation réaliste et humaine dont la liberté s'affirme par le choix renouvelé et plus étendu des thèmes ainsi que par une vigueur à la fois plastique et formelle.

Ces expériences aboutissent à un résultat déjà admirable dans les fresques les plus anciennes du transept gauche de l'église inférieure d'Assise (longtemps attribuées à l'atelier de Pietro et tenues pour bien plus tardives), avec les Scènes de la Passion (de l'Entrée du Christ à Jérusalem à la Montée au Calvaire), comme

dans le grand polyptyque de la Vierge à l'Enfant avec des saints (encore actuellement sur le maître-autel de la Pieve d'Arezzo) commandée en 1320 et qui est aussi la première oeuvre datée. Avec ces oeuvres débutent la période la plus solennelle de la peinture de Pietro, prête à affronter les inventions grandioses requises par l'art de la fresque, et les motifs de concentration

pathétique ou de puissante intensité tragique. C'est là l'idée dominante qui réunit les fresques du transept droit de l'église inférieure d'Assise. La grande Crucifixion, qui domine par ses dimensions matérielles et sa grandeur spirituelle les autres scènes de ce transept, est admirée à l'unanimité. L'artiste y a entouré la scène du supplice sur le Calvaire d'un cercle confus et bigarré de dévots, de soldats et de cavaliers, et semble ainsi avoir transféré la foule hurlante de la Crucifixion de Cimabue sur une scène de théâtre où, aux notations réalistes multipliées dans la description des spectateurs, correspond la splendeur dramatique d'un ciel parcouru par la danse funèbre des anges qui accueillent les trois crucifiés dans l'azur profond. Ce chef-d'oeuvre influença non seulement la peinture siennoise, mais toute la peinture contemporaine par la rénovation profonde qu'il apporte à la mise en scène des sentiments et à l'iconographie même de ce grand sujet. Mais, par certains côtés, les autres fresques de ce cycle ne sont pas moins admirables, qu'il s'agisse des Scènes de la Passion après la mort du Christ (de la Déposition de la croix à la Résurrection), de la Mort de Judas et du Saint François recevant les stigmates ou du parement d'autel peint avec la Vierge entre saint François et saint Jean (peint à fresque également).

De 1329 date le grand retable, autrefois à l'église du Carminé (Sienne, P. N., et Pasadena, Norton Simon Museum), qui, en particulier dans son étonnante prédelle (Scènes de la vie des moines du Carmel), révèle bien la rencontre de Pietro avec la nouvelle peinture florentine « post-giottesque » et plus précisément avec celle de Maso di Banco.

Ici s'apaise le grand feu prophétique qu'exprimaient les profondes découvertes des fresques d'Assise, et se manifeste dans une composition admirable, plus ornée et plus mondaine, le goût pour les volumes plongés dans l'espace, le jeu coloré et proportionné avec une mesure sereine.

Les 3 panneaux du polyptyque (datés de 1332) représentant Saint Barthélemy, Sainte Cécile et Saint Jean-Baptiste (provenant de la Pieve di S. Cecilia à Crevole ; Sienne, P. N.) ont

des affinités marquées avec plusieurs oeuvres dont certaines ont été jadis attribuées à un auteur hypothétique, proche de Pietro, appelé conventionnellement le « Maître du Triptyque de Dijon », le triptyque en question étant conservé au musée de cette ville. De ce groupe nous citerons la Vierge et l'Enfant de la coll. Loeser (Florence, Palazzo Vecchio) et les panneaux qui l'accompagnaient (auj. au Metropolitan Museum ; Assise, coll. Perkins ; La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia ; et coll. part.), les petits tableaux montrant la Vierge et l'Enfant entourés de saints (Baltimore, coll. Walters ; Milan, musée Poldi-Pezzoli ; musées de Berlin), le Christ devant Pilate (Vatican) ou le petit panneau avec Saint Savin et le tyran (Londres, N. G.), à rattacher au grand retable, commencé en 1335, pour le dôme de Sienne, dont le motif central était constitué par la Naissance de la Vierge, datée de 1342 (Sienne, Museo dell'Opera del Duomo). Ajoutons à ce corpus d'oeuvres tardives de Pietro un petit panneau précieux

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

471

figurant l'Adoration des mages, peint vers 1340, au Louvre. Un autre fragment du même retable, une Présentation au Temple, est au musée de Zagreb. La superbe Vierge en majesté de 1340, autref. à Pistoia (Offices), et le polyptyque décrivant des Scènes de la vie de la bienheureuse Umiltà, exécuté certainement apr. 1332 (Offices ; 2 panneaux à Berlin), concluent l'évolution stylistique du maître, concentré sur une étude presque néo-giottesque de la synthèse des formes et des couleurs. L'art de Pietro Lorenzetti eut une influence puissante, prolongée par ses nombreux disciples et imitateurs (Nicolo di Segna, le Maître de San Pietro d'Ovile) ; comme ce fut le cas pour Simone Martini, il est permis d'affirmer que, longtemps encore après la mort de Pietro, aucun artiste siennois n'échappa complètement à l'empreinte de cette incomparable personnalité poétique.

Ambrogio (documenté à Sienne de 1319 à 1347). Il est l'un des principaux maîtres de la première génération de peintres siennois du trecento. Sa carrière se développe parallèlement à celle de son frère Pietro, vraisemblablement son aîné, avec qui il entretient une sorte d'amitié intellectuelle malgré l'indépendance de son tempérament exceptionnel, de sa pensée cultivée et très raffinée, et l'originalité croissante de ses propres conceptions stylistiques. Mais il partage

en effet avec son frère un intérêt pour les recherches de l'école florentine, vues sous l'angle de la tradition siennoise.

La Vierge et l'Enfant de l'église S. Angelo à Vico l'Abate (près de Florence), datée 1319, est sans doute l'oeuvre la plus ancienne d'Ambrogio. Elle présente, intimement mêlés, les précieux éléments formels propres à la culture siennoise, ouverte aux secrets de l'élégance linéaire, et ceux de la culture florentine, qui, d'Arnolfo à Giotto, s'était déjà attachée à rendre le volume dans l'espace. Des documents attestent d'ailleurs qu'Ambrogio est présent à Florence en 1321. Cette influence des modèles florentins est bien nette aussi dans des oeuvres attribuées généralement à la première période de l'artiste, soit de 1320 à 1330 env. : les 2 Vierges à l'Enfant (Brera ; Metropolitan Museum), les 2 Crucifix (Sienne, P. N. ; Montenero sull'Amiata, église S. Lucia) et les fresques solennelles avec le Martyre des franciscains à Ceuta et Saint Louis de Toulouse devant Boniface VIII (Sienne, S. Francesco), où l'espace semble mesuré par un Florentin de la lignée de Giotto-Maso di Banco, mais avec un accent bien plus réaliste. Pour certains critiques, ces fresques seraient contemporaines de l'ancien cycle du cloître du couvent (dont on a récemment retrouvé des fragments), remontant sans doute à 1336, tandis que d'autres les considèrent comme plus anciennes.

L'année 1332 fournit en effet la preuve d'un changement de manière du maître avec la Vierge et l'Enfant entre Saint Nicolas et Saint Procul (Offices) : ce triptyque est identifiable avec l'une des oeuvres exécutées cette année-là pour l'église S. Procolo, à Florence, où dès 1327 Ambrogio Lorenzetti figure parmi les peintres du lieu sur le registre de l'ordre des « Medici e Speziali » (médecins et pharmaciens). Mais, à

mesure que s'affermissent ses desseins personnels, Ambrogio se libère de l'influence du goût florentin ; il pourrait même bien l'avoir influencé à son tour par sa description subtilement réaliste tant de l'espace (annonçant presque ces dimensions de l'infiniment proche et de l'infiniment lointain qui caractériseront les créations du gothique international et seront spécialement sensibles aux artistes nordiques) que de la trame psychologique unissant les images : grâce à lui, celles-ci s'insèrent finalement dans une humanité très colorée, de type « moderne » peut-on dire, par la vérité de leurs gestes et de leur maintien, et par une joie terrestre due à des concessions à la chronique et au trompe-l'oeil ornemental. C'est sous cet angle qu'il faut juger les 4 admirables Scènes de la vie de saint

Nicolas (Offices), la surprenante Allégorie de la Rédemption (Sienne, P. N.), autrefois attribuée à son frère Pietro, les panneaux du polyptyque provenant de l'église S. Petronilla (entre autres : Vierge et l'Enfant, Sainte Madeleine, Sainte Dorothee, Sienne, P. N.) ou les fresques de la chapelle de Montesiepi (Maestà, Annonciation, Scènes de la vie de San Galgano), où s'exprime encore toute la force inventive d'Ambrogio dans la manière désinvolte de simuler l'espace en utilisant les volumes réels des parois à peindre. Esprit désormais replié sur lui-même, mais pour s'exprimer avec une sensibilité plus pénétrante, Ambrogio suit cette voie dans la grande Maestà de Massa Marittima (Municipio), dans la fresque de la Maestà peinte dans la sacristie de l'église S. Agostino (Sienne), où, parmi les oeuvres que la critique situe généralement v. 1340, dans les étonnants polyptyques du musée d'Asciano (provenant de la Badia di Rofeno ; au centre, Saint Michel combattant le dragon) et de Roccalbegna (églises S. S. Pietro e Paolo), où les images trônantes de Saint Pierre et de Saint Paul rivalisent avec les plus hauts résultats du trecento italien. La signature d'Ambrogio a été lue autrefois sur un retable à l'église San Pietro alle Scale à Sienne, généralement daté entre 1335 et 1340.

Toutes ces oeuvres, qui complètent la physionomie poétique de l'artiste, soutiennent la comparaison avec les célèbres fresques de l'Allégorie du Bon et du Mauvais Gouvernement et de leurs effets dans la ville et les campagnes, peintes de 1337 à 1339 (Sienne, Palazzo Pubblico).

Rien ne subsiste des fresques exécutées en 1335 par Ambrogio et Pietro Lorenzetti sur la façade de S. Maria della Scala (Sienne) et qui représentaient des Scènes de la vie de la Vierge. De la grande fresque de la Vierge en majesté, peinte en 1340 dans la loggia du Palazzo Pubblico, subsiste le groupe central avec la Vierge et l'Enfant, qui permet, par comparaison, la datation à cette époque tardive d'oeuvres comme la Madonna del latte (la Vierge au lait) du Seminario (Sienne) ou le précieux petit retable portatif avec la Vierge en majesté, des Saints et des Anges (Sienne, P. N.), aux perspectives surprenantes pour l'époque et d'une admirable fraîcheur de coloris.

En 1340, après le départ de Simone Martini pour Avignon, Pietro et Ambrogio Lorenzetti demeurent les peintres les plus prestigieux de

Sienne et s'engagent dans des oeuvres de plus en plus ambitieuses. De 1342 date la Présentation au Temple, qui se trouvait à l'Ospedaletto

de Monna Agnese (maintenant aux Offices) et qui couronne les recherches de perspective entreprises par le maître dès ses premiers contacts avec la culture florentine ; mais il déploie une richesse ornementale et un luxe profane qui, pendant plus d'un siècle, serviront de modèle aux peintres siennois.

Ainsi, l'Annonciation (1344, Sienne, P. N.), autrefois au Palazzo Pubblico, présente une telle certitude dans la perspective, la monumentalité des figures et l'élégante originalité du dessin qu'elle synthétise toutes les expériences poursuivies par ce maître sensible et raffiné au cours d'une carrière chargée de culture et d'anticipations audacieuses, digne en tout point d'un des plus hauts représentants de l'humanisme gothique italien.

LORENZO DA VITERBO, peintre italien

(documenté dans le Latium de 1462 à 1472).

Nous ne possédons que de rares renseignements relatifs à ce peintre qui, avec Antoniazio Romano, fut l'un des protagonistes de la peinture dans le Latium pendant la seconde partie du quattrocento. Dès 1462, il est documenté à Rome avec le titre de maître ; en 1469, il est mentionné comme auteur, âgé de vingt-cinq ans à peine, des fresques de la chapelle Mazzatosta, à l'église S. Maria della Verità, à Viterbe ; en 1472, il signe le retable avec la Vierge entre saint Michel et saint Pierre, peint pour l'église S. Michele, à Cerveteri. Lorenzo mourut peut-être subitement tandis qu'il travaillait encore à cette oeuvre, dont certaines parties ne semblent pas terminées. Nous n'avons en tout cas aucune autre mention de son activité après cette date. Les fort belles Scènes de la vie de la Vierge de la chapelle Mazzatosta indiquent bien les modèles de notre peintre : on retrouve en effet dans cette oeuvre la narration fleurie de Benozzo Gozzoli (lui-même actif à l'église S. Rosa, Viterbe, en 1453) et, d'autre part, les formes lumineuses campées dans des perspectives ouvertes et mesurées de Piero della Francesca. À ces références culturelles, Lorenzo da Viterbo unit sa curiosité personnelle pour les particularités physiologiques et, dans le Mariage de la Vierge, il décrit les spectateurs dans une série étonnante de portraits d'une ironie acérée. Le retable de Cerveteri est d'une qualité un peu moins élevée et révèle chez l'artiste une crise intellectuelle due sans doute à la présence à Viterbe (Dôme) et à Rome (Sainte-Françoise-Romaine) de 2 chefs-d'oeuvre de Liberale da Verona qui l'impressionnèrent certainement. Le soin obsédant qui préside à l'exécution de chaque détail épidermique, les contorsions à la

Squarcione qu'il inflige aux vêtements limitent dans cette oeuvre l'originalité fascinante de notre peintre. En dépit de son activité brève, et de la carrière, plus brillante, de son collègue Antoniazzo Romano, Lorenzo da Viterbo laissa quelques disciples qui, au niveau populaire, divulguèrent son art : ce sont les auteurs anonymes du triptyque de Chia et des fresques de Corchiano ainsi que Domenico Velandi, également.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

472

lement de Viterbe, et auteur de quelques rares peintures.

LORENZO DI CREDI, peintre italien

(Florence v. 1459 - id. 1537).

Élève de Verrocchio, qui fit de lui son héritier, Lorenzo se dévoua entièrement à ce maître, qui lui confia même la direction de son atelier de Florence quand des commandes l'appelèrent à Venise. Après la mort de Verrocchio en 1488, il ramena de Venise à Florence la dépouille de ce grand chef d'école. De Verrocchio, Lorenzo retint le dessin incisif et précis, mais il l'amollit et le transforma vite en métier et académisme ; de Léonard, son condisciple et grand modèle, il adopta le sfumato et l'art des glacis transparents, qu'il porta à un haut degré de virtuosité, comme le rappelle Vasari. Sa première activité concerne les oeuvres exécutées chez Verrocchio et commandées au maître, comme la *Madone di Piazza* (Pistoia, Dôme). Lorenzo collabora probablement à des oeuvres de sculpture, mais, dans ce domaine, il ne nous reste rien qui soit certainement de sa main.

L'évolution stylistique de Lorenzo di Credi est difficile à reconstituer, car, au cours de sa longue activité, l'artiste n'offre pas d'exemples indiquant un changement décisif d'orientation ou un renouvellement de manière. On observe seulement un affaiblissement progressif de la qualité de sa peinture, imputable sans doute aux interventions de son très important atelier. Parmi ses oeuvres de jeunesse, citons l'Annonciation (Offices), la Vierge et l'Enfant (Turin, Gal. Sabauda), le tondo avec l'Adoration de l'Enfant (Venise, Gal. Querini Stampalia), origine de nombreuses variations sur ce thème ; viennent ensuite la Vierge et des saints (Louvre), une des rares oeuvres datées (1494), enfin l'Adoration de l'Enfant (Offices), brillante comme un émail, peinte au début du

XVI^e siècle.

Personnalité en vue de l'ambiance florentine, Lorenzo eut un atelier très fréquenté, fut plusieurs fois appelé à estimer des oeuvres d'art ou à servir d'arbitre dans des litiges entre artistes et fut aussi un restaurateur renommé d'oeuvres d'art anciennes. De son vivant, il jouit d'une grande réputation, si l'on en juge par la quantité d'oeuvres de sa main ou de son atelier (retables, tableaux religieux destinés à la clientèle privée, portraits) ; cependant, Vasari le juge sévèrement et condamne avec raison son excessive « diligence », sa dévotion tout artisanale à la matière, son goût pour le « fini » et la « méticulosité », qui, au-delà d'une certaine limite, perdent leur valeur et tombent dans la gratuité.

LORENZO Monaco

(Piero di Giovanni, dit), peintre italien

(Sienne ? v. 1370/1371 - Florence 1423/1424).

Sa formation se fit à Florence, où il dut arriver bien avant 1390, date à laquelle sa présence est attestée au couvent des camaldules de Sainte-Marie-des-Anges, où il prononça ses vœux l'année suivante. La reconstitution des débuts de son activité est fondée sur des analogies stylistiques avec ses oeuvres postérieures ; elle montre un artiste qui cherche, sur l'exemple

stimulant et rénovateur de Spinello Aretino, à approfondir et à renforcer le mélange quelque peu désuet de tradition giottesque et de fantaisie linéaire qui caractérise la culture florentine de la fin du siècle. Inspiré par une religiosité aiguë et tourmentée, non sans rapport, comme on l'a récemment souligné, avec des méditations ascétiques contemporaines, Lorenzo hésite d'abord dans le choix de ses sources figuratives ; il interprète toutefois, avec une vigueur expressive révélatrice, soit les élégances graphiques et chromatiques d'Agnolo Gaddi dans la Predelle Nobili (1387-1388, Louvre) et le Retable de S. Gaggio (Florence, Accademia), soit la monumentalité sévère d'Andrea Orcagna (Christ au jardin des Oliviers, id.). Son dessin, tendu et nerveux, qui traduit en images les moindres vibrations de sa sensibilité inquiète, s'affine au contact de l'école de miniature des camaldules et se manifeste, enrichi de nouvelles exigences rythmiques, dans la décoration de 3 manuscrits datés de 1394, de 1395 et de 1396 (Coral 5, 8 et 1, Florence, bibl. Laurenziana). Ses oeuvres suivantes, dont ses 2 seules peintures documentées, le Retable de Monteoliveto (terminé en 1410, Offices) et le Couronnement

de la Vierge (1414, id.), marquent une évolution rapide, suscitée par une réaction aux premiers travaux de Ghiberti et, en même temps, par la pénétration de l'artiste dans le monde de la peinture gothique internationale. Les torsions irréelles de la ligne et la fantastique liberté d'invention de la nouvelle mode figurative sont discrètement accueillies dans le retable de la cathédrale d'Empoli, dont la date, 1404, coïncide significativement avec le retour à Florence de Starnina, après son séjour en Espagne ; elles sont ensuite pleinement assimilées et sou-mises à la définition d'un climat moral tendu et de précieuses sinuosités formelles dans les 2 panneaux du Louvre, le Christ au jardin des Oliviers et les Saintes Femmes au tombeau (qui flanquaient la Déploration du Christ de la G. R de Prague) et dans l'Annonciation de Florence (Accademia), terminée en 1410. L'inspiration, de plus en plus dramatique, provoque une sorte d'excitation formelle qui s'exaspère dans le Couronnement de la Vierge mentionné plus haut et dans la Crucifixion de même date (Florence, S. Giovannino dei Cavalieri) ; le contour tendre qui découpe sur le fond des silhouettes élonguées et arquées, les couleurs vives et contrastées, les jeux arbitraires de la lumière dans les plis sinueux des draperies se chargent, grâce à une recherche d'approfondissement psychologique qui accentue l'expressionnisme des visages, d'une intense signification spirituelle. La méditation religieuse glisse ensuite vers le rêve, pour aboutir aux compositions où l'histoire sacrée se transforme en féerie (Scènes de la vie de saint Onuphre et de saint Nicolas de Bari, Florence, Accademia ; Chevauchée des Rois mages, dessin, Berlin, cabinet des Dessins). L'apaisement progressif du langage, uni à une certaine recherche de valeurs plastiques et spatiales, caractérise la dernière phase de l'activité de Lorenzo. De l'Adoration des Mages (1420-1422, Offices), où il cherche à intégrer dans un paysage triste et mystérieux une figuration dense, Lorenzo Monaco passe à la monu-

mentalité quelque peu forcée des fresques de la chapelle Bartolini (Florence, S. Trinità) et manifeste enfin dans le panneau de l'Annonciation (id.) un intérêt inattendu pour la nature souriante et fleurie qui le rapproche de Gentile da Fabriano, présent à Florence en 1423. Il influence, d'une façon plus ou moins directe, tous les peintres mineurs qui, insensibles à la révolution de Masaccio, prolongèrent à Florence l'ultime tradition gothique, mais aucun d'eux n'hérita de la force intime et sincèrement mystique du maître.

LORENZO Veneziano, peintre italien

(Venise, documenté de 1356 à 1372).

Le Polyptyque Lion (Venise, Accademia), première oeuvre datée (1357-1359) de Lorenzo Veneziano, montre un artiste déjà formé. On peut supposer que, avant cette réalisation, celui-ci travailla dans l'entourage de Paolo Veneziano (plusieurs oeuvres ont été attribuées à cette première période non documentée) et qu'il fit un séjour à Vérone, v. 1350, où il laisse une fresque à Santa Anastasia et un Crucifix à San Zeno. En tout cas, on perçoit dans le Polyptyque Lion (l'Annonciation et de nombreux Saints sur deux registres) une tentative de s'évader des règles figuratives rigides, d'origine byzantine, héritées de Paolo Veneziano, moyennant une articulation formelle plus variée de tendance gothique et un anticonformisme expressif déjà fort conscient de certains mouvements européens et du réalisme bolonais. Ces efforts courageux permettent de voir en Lorenzo un innovateur de la peinture vénitienne de la seconde moitié du trecento. La tentative de rupture avec l'art byzantin est évidente dans le Mariage mystique de sainte Catherine (1359, Venise, Accademia), aux rythmes sinueux, aux couleurs plus claires et animé d'une sensibilité naturaliste rappelant Tommaso da Modena ; elle est moins décidée dans le polyptyque (Dormition de la Vierge et Saints) du dôme de Vicence (1366), qui garde la présentation générale et certains éléments stylistiques de goût oriental, et limite ses aspirations modernes à de grêles préciosités linéaires gothiques. Cette attitude linguistique, imprégnée de velléités gothiques, mais aux modes encore byzantins, s'accroît dans le polyptyque démembré, comprenant, au centre, la Remise des clés à saint Pierre (1370, Venise, musée Correr) et, aux côtés, quatre Saints, conservés à Berlin. Cependant, la predelle, brillante, également à Berlin (Scènes de la vie de saint Pierre et de saint Paul), qu'animent une fraîcheur narrative et un sens de l'observation aigu de la nature, révèle une sensibilité nouvelle et originale ; témoignant de l'assimilation d'une culture de type continental, elle souligne aussi les liens étroits avec le milieu bolonais et confirme la présence de Lorenzo à Bologne. On sait d'ailleurs qu'en 1368 il avait peint pour l'église S. Giacomo, à Bologne, un Polyptyque, aujourd'hui démembré (2 panneaux à la P. N. de Bologne). Dans le Polyptyque de l'Annonciation de 1371 (Venise, Accademia), les personnages, d'une densité corporelle plus consistante, sont placés sur un pré fleuri annonciateur des « mille-fleurs » précieux du gothique international. Une majesté nou-

downloadModeText.vue.download 474 sur 964

velle et vigoureuse et un esprit narratif plus fantastique se manifestent dans le triptyque, reconstitué par R. Longhi, avec la Résurrection du Christ (Milan, Castello Sforzesco), le Saint Pierre (1371) et le Saint Marc de l'Accademia de Venise.

Dans la dernière période de son activité, Lorenzo abandonne ses anciens intérêts et se limite à la recherche d'élégances subtilement gracieuses, auxquelles il se complait particulièrement dans la Vierge et l'Enfant Jésus, centre d'un polyptyque démembré (1372, Louvre) ; son « gothicisme » atteint alors, dans les images douces et raffinées ainsi que dans de nouveaux caprices architectoniques, une tension originale. Dans le Polyptyque de S. Maria della Celestia (Brera) avec la Vierge et l'Enfant avec des anges entourés de huit Saints, ce « gothicisme » se complique d'ajours et de pinacles, composant ainsi, avec les petits personnages malicieux, un ensemble décoratif infiniment précieux. Avec cette dernière oeuvre, le style de Lorenzo Veneziano atteint une dimension gothique déjà imprégnée d'esprit « courtois » qui, en concluant la carrière du peintre, ouvre à Venise le nouveau chapitre du Gothique international.

LORME ou DELORME Anthonie de,

peintre néerlandais

(Tournai v. 1610 - Rotterdam 1673).

Déjà mentionné à Rotterdam, en 1627, comme élève du peintre d'architecture Van Vucht, il s'y marie en 1647 et travaille passagèrement à Delft et à Anvers. Ses premiers tableaux datés ne remontent qu'à 1640. Petit maître d'envergure modeste, spécialisé dans la peinture d'église, Lorme répète inlassablement les mêmes motifs, avec une précision sèche et un coloris froid, presque neutre, qui laisse parler les lignes de la perspective. Dans une première partie de sa carrière, il reste fidèle à la manière encore archaïque de Van Vucht et de Steenwyck, affectonnant des intérieurs d'églises imaginaires de style Renaissance tardif, avec des effets d'éclairage artificiel (1641, Kunsthalle de Hambourg, musée de Schwerin ; 1652, musée de Rennes). Puis, dans les années 1650, il se met soudain à la mode nouvelle, décrit des églises réelles avec le seul éclairage du jour et cherche de plus en plus à creuser l'espace et à suggérer des perspectives vraisemblables et bien construites.

Son exécution, sa manière et son coloris tendent alors à devenir extrêmement propres et clairs, sinon froids. L'un de ses motifs favoris est l'église Saint-Laurent de Rotterdam, ce que remarquait déjà le voyageur français Monconys, de passage à Rotterdam en 1663 : « Il ne fait que l'église de Rotterdam en diverses vues, mais il les fait bien » (2 exemples, 1655 et 1669, Rotterdam, B. V. B. ; d'autres en 1658 à Schwerin, en 1667 à Grenoble et en 1669 à Lille).

LORRAIN Claude (Claude Gellée, dit),

peintre français

(Chamagne, diocèse de Toul, 1600 - Rome 1682). Orphelin très jeune, il se rendit à Rome, entre 1612 et 1620, où il fut le domestique puis l'élève d'Agostino Tassi, dont il adopta entièrement la manière. Deux autres sources d'inspiration

furent moins décisives : un séjour de deux ans à Naples auprès de Gottfried Wals de Cologne et un séjour d'un an à Nancy (1625-1626) comme assistant de Deruet. Ses débuts se perdent dans l'anonymat de l'école de Tassi, elle-même héritière de l'art de Bril et de celui d'Elsheimer. L'Allemand Sandrart engagea Claude (comme les Britanniques le nomment) à dessiner en plein air, le Néerlandais Breenbergh doit avoir influencé son graphisme et il fut en relation avec Swanevelt. De 1620 à 1630 env., Claude imita son maître romain dans le travail à fresque, dont il ne subsiste qu'une décoration au palais Crescenzi. Il ne quitta plus Rome que pour faire d'assez brèves excursions en campagne. Son existence et son développement artistique ne sont marqués d'aucun événement saillant. Il ne se maria pas, mais vécut pendant vingt ans avec un garzone, Desiderii, puis jusqu'à sa mort avec sa fille naturelle Agnese et avec ses deux neveux. Peu après 1630, des commandes du cardinal Bentivoglio et du pape Urbain VIII assurèrent son succès, qui ne cessa de croître. Gellée travailla surtout pour les plus illustres dignitaires romains - papes, princes et cardinaux -, mais aussi pour des ambassadeurs, de grands Français et pour la noblesse étrangère. Les deux acheteurs principaux furent, vers 1638, le roi d'Espagne, puis, après 1663, le prince Colonna.

La production de l'artiste ne peut être saisie qu'à partir de 1629. Dans la première phase, on distingue de petits cuivres très fins dans la tradition d'Elsheimer (coll. des ducs de Westminster et de Rutland), des paysages sur toile d'une facture d'abord plus lourde avec des figures de genre ou pastorales à la manière de Bamboche (1629, Philadelphie, Museum of

Art ; 1630, musée de Cleveland) et des ports de mer. Ces oeuvres sont caractérisées par l'emploi de motifs pittoresques (arbres brisés, cascades, caprices architecturaux), souvent par une composition en diagonale et par des effets de couchers de soleil ; les tableaux principaux sont alors Céphale et Procris (détruit, autref. à Berlin) et deux séries de paysages à sujets religieux, au Prado. Vers 1640, on constate l'influence du paysage classique d'Annibal Carrache et de Dominiquin dans la composition plus solide et l'atmosphère plus sereine. Les tableaux sont plus grands, les sujets souvent religieux, parfois classiques : le Moulin et la Reine de Saba (Londres, N. G.), le Temple de Delphes (Rome, Gal. Doria-Pamphili). Dans les années 1650, époque de la maturité la plus féconde de l'artiste, un style monumental se décèle tant dans l'importance du format, la sévérité de la composition que dans le choix du sujet, souvent tiré de l'Ancien Testament : le Parnasse (Édimbourg, N. G.), l'Adoration du veau d'or (musée de Karlsruhe), Laban (Petworth House), le Sermon sur la montagne (New York, Frick Coll.), Esther (détruit). Si cette phase peut être qualifiée d'héroïque, les deux dernières décennies de l'artiste, qui marquent l'aboutissement suprême de sa carrière, sont plus classiques, voire antiquisantes. Les tableaux restent grandioses dans leur conception, mais deviennent plus lyriques dans le sentiment, plus délicats dans le détail (Paysage avec Psyché, 1664, Londres,

N. G.). Les compositions sont nouvelles et audacieuses ; l'artiste tire ses sujets de préférence de l'Énéide, faisant parfois allusion à la famille ou à la vie de l'acheteur, et allonge le canon des figures : les Quatre Heures du jour (Ermitage), l'Oracle de Milète et le Débarquement d'Énée (coll. lord Fairhaven), Égérie (Naples, Capodimonte), le Parnasse (Jacksonville, États-Unis), la Chasse d'Ascagne (Oxford, Ashmolean Museum).

Représentant par excellence du paysage classique, l'art de Lorrain offre une conception idéalisée : à quelques exceptions près, les sites de ses tableaux sont toujours imaginaires. La composition comprend, selon les dimensions de la toile, des plans et des éléments plus ou moins nombreux (groupes d'arbres, édifices). Elle s'inscrit dans une ordonnance orthogonale et dans la symétrie de simples proportions mathématiques (tiers, quarts de la largeur et de la hauteur). Presque toutes les oeuvres de Gellée sont exécutées par paires, illustrent le même thème, ont les mêmes proportions intérieures, mais sont contrastées dans la composition, l'atmosphère et l'heure. Le sujet décide du mode particulier de chaque composition comme des

espèces, de la disposition des arbres et même du style des édifices. La lumière venant de gauche, froide, indique le matin ; celle qui vient de droite, avec ses couchers de soleil chauds, le soir. Le secret de l'art de Gellée réside dans l'évocation de la profondeur de l'espace, due autant à l'observation du paysage romain qu'à l'étude de la lumière et de l'atmosphère. L'artiste participe ainsi aux courants principaux de la peinture de son siècle par son luminisme, la profondeur de l'espace, l'étude réaliste de la nature et en même temps par la représentation idéalisée.

Avec plus de 1 200 dessins connus, tous très poussés, Lorrain se révèle l'un des plus grands dessinateurs de tous les temps. L'inventaire après son décès mentionne une douzaine d'albums, dont probablement l'album Wildenstein, qui contient 60 dessins illustrant toute sa carrière, attestant l'influence de Tassi et de Deruet dans les années vingt, de Breenbergh v. 1630 et atteignant une maîtrise complète dès 1633.

La technique la plus courante de Claude Gellée est le dessin à la plume et au lavis, sur une esquisse rapide à la pierre noire. Mais ce sont les dessins au lavis pur, technique par excellence des paysages v. 1635-1645, qui ont toujours suscité la plus vive admiration. Pour les dessins composés, l'artiste emploie souvent des papiers teintés, notamment en bleu. On peut, en effet, distinguer deux groupes principaux de dessins : les études d'après nature faites sur le motif, nombreuses dans les premières années, et les compositions faites en atelier, qui caractérisent l'évolution ultérieure de l'artiste. Mais qu'ils soient exécutés sur le motif ou dans l'atelier, tous ses dessins témoignent d'un même souci de structuration et d'effet pictural, et constituent donc des oeuvres achevées. Les esquisses rapides sont très rares chez Claude. Les feuilles préparatoires pour les tableaux deviennent avec l'âge de plus en plus fréquentes. On en compte jusqu'à 10 par oeuvre.

downloadModeText.vue.download 475 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

474

Aux études d'ensemble s'ajoutent des études de figures pour les principales toiles des années 1645-1678.

Un certain nombre de dessins originaux, très travaillés, sans rapport avec les compositions connues, forment une catégorie particu-

lière dans la production tardive de l'artiste.

Dès 1636, Lorrain copia systématiquement ses tableaux par ordre chronologique dans un volume de 200 feuilles, le *Liber veritatis* (British Museum, qui possède plus de 500 dessins de Claude). Cet ensemble fut gravé à deux reprises par R. Earlom dans les années 1770, puis par L. Caracciolo (1815). Claude Gellée fit une quarantaine de gravures pastorales, la plupart avant 1642. Ces plaques gravées ne sont pas des compositions originales, mais sont au contraire en liaison étroite avec des tableaux connus. Elles reflètent l'influence d'Elsheimer, de Pieter Van Laer et peut-être de Gottfried Wals, et semblent un témoignage des rapports de l'artiste avec les paysagistes hollandais à Rome dans les années 1630.

L'INFLUENCE DE LORRAIN. Le peintre n'eut qu'un seul élève, Angeluccio, mort jeune, mais l'influence de son art, dans sa première période, fut immense dès son vivant, surtout sur Dughet et son école (Onofri) et sur certains Néerlandais italianisants. Son exemple domina tout le paysage classique du XVIIIe s. et du début du XIXe s. en Italie (Orizzonte, Vanvitelli, Locatelli, Anesi). Son influence se fit sentir en France (Patel, Rousseau) et en Allemagne, où Gellée en vint à représenter l'idée même de l'Italie en littérature (Goethe) et en peinture. L'Angleterre, dont les collections possédèrent v. 1850 l'oeuvre presque entier de Lorrain, la subit également dans sa peinture (de Richard Wilson à Turner), dans son art du jardin (à Stourhead) et dans la notion de pittoresque chère au XVIIIe siècle. À l'époque impressionniste enfin, ses lavis furent souvent imités. Une rétrospective Lorrain a eu lieu en 1983 (Washington N. G. ; Paris, Grand Palais).

LO SAVIO Francesco, artiste italien

(Rome 1935 - Marseille 1963).

Dès la fin des années cinquante, dans le contexte de l'art informel tardif, Francesco Lo Savio tente de rapprocher la peinture de sa source primaire : la lumière. Ce qui mobilise le peintre dans un premier temps, c'est l'imperceptibilité des transitions lumineuses et la densité de la matière visuelle, traduite par des voiles de couleurs. Avec les *Filtri* (1959), dont le support pictural est transparent (papier de soie et treillis), le tableau devient le lieu d'un transit, d'un mouvement continu de lumière métamorphosant les formes et les couleurs des matériaux translucides. Ces premières expériences, bidimensionnelles et consacrées à une réflexion sur la mobilité et l'immobilité des

projections lumineuses, dans une confusion entre peinture et mur, contiennent la tentation de confondre peinture et architecture. À partir de 1960, Lo Savio travaille la tridimensionnalité des métaux dont les qualités chromatiques noires opaques et uniformes recèlent des capacités d'attraction lumineuse (Métal noir opaque uni, 1960). L'emploi d'un matériau lourd tel que

l'acier confère à l'oeuvre une présence physique supplémentaire intégrant l'espace objectai des métaux à l'environnement architectural. L'exigence de ce dialogue avec l'architecture conduit Lo Savio aux Articulations totales de 1962. Ces cubes ouverts de ciment blanc dont l'espace interne est de métal noir opaque et uniforme se connectent alors globalement au milieu. En 1962, Lo Savio, ressentant la nécessité d'un changement d'échelle, retourne à l'architecture et projette une habitation transformant ses Articulations totales en espace habitable. À cheval sur les années cinquante, dont il garde l'empreinte, et les années soixante, l'oeuvre de Francesco Lo Savio trouva certaines équivalences chez des artistes tels que Donald Judd et Carl André. En 1968, son travail est présenté à la Biennale de Venise. Une rétrospective a été organisée en 1986 au Rijksmuseum Kröller-Müller d'Otterlo.

LOTH Johann Carl, peintre allemand

(Munich 1632 - Venise 1698).

Fils de Johan Ulrich, il se forma vraisemblablement à Munich, dans l'atelier de son père. Peu après, il entreprend en Italie le voyage d'étude, indispensable pour tout artiste baroque du sud de l'Allemagne. Il séjourne d'abord à Rome, puis v. 1657 à Venise, qui deviendra pour lui une seconde patrie.

Il travailla quelque temps dans l'atelier de Pietro Liberi à Venise, subit ensuite l'influence conjugée de G. B. Langetti et d'Antonio Zanchi, qui pratiquaient, comme Giordano, un caravagisme adouci, « Carlotto », devenu presque vénitien, et qui s'adonnait à ce style décoratif et pictural avec virtuosité, devint l'un des principaux représentants des « Tenebrosi ». Son atelier arrivait à peine à satisfaire les commandes des princes et des grandes familles, ainsi que celles des églises du sud de l'Allemagne et de l'Italie.

Il a formé de nombreux peintres baroques d'Allemagne du Sud, comme Rottmayr, Strudel, Saiter. L'artiste est représenté à Munich (Alte Pin. : Mort de Sénèque), à Vienne (K. M : Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis ; Bé-

nédiction de Jacob), à Londres (N. G. : Mercure et Argus), aux Offices (Autoportrait de 1696), à l'Accademia de Venise (Saint Romuald), au château de Pommersfelden, coll. du comte Schönborn (Antoine et Cléopâtre, Cornélie), à l'église S. Silvestro de Venise (Sainte Famille).

LOTTO Lorenzo, peintre italien

(Venise v. 1480 - Loreto 1556/1557).

La carrière artistique de Lorenzo Lotto, qui se développa en marge du courant officiel de la peinture vénitienne du cinquecento, tout en constituant un chapitre passionnant, est étroitement déterminée par les vicissitudes d'une existence inquiète, passée souvent loin de Venise du fait de séjours de l'artiste à Rome, à Bergame et, de façon répétée, dans les Marches.

L'anticonformisme de cette personnalité isolée s'affirme bien avant que ne commence son vagabondage artistique, lors d'une première activité en Vénétie, plus précisément à Trévise, où il est documenté de 1498 à 1508 ; révélatrice de son indépendance est sa liberté

de choix dans l'énorme masse d'informations artistiques qui s'offrait à lui, au point que l'on a du mal à préciser ses antécédents. Citons les deux oeuvres de Naples (Capodimonte), la Madone avec saint Pierre martyr (1503) et le Portrait de l'évêque B. de' Rossi de 1505 (de même que son volet avec une Allégorie de la N. G. de Washington). En 1506, Lotto exécute, pour la première fois, des tableaux d'autel monumentaux, tels que la Madone et saints de l'église S. Cristina à Tiviarone (près de Trévise) et l'Assomption de la cathédrale d'Asolo (Trévise), puis traite le thème de Saint Jérôme (Louvre), qu'il reprendra plusieurs fois par la suite. En 1508, il peint durant son premier séjour dans les Marches le polyptyque de Recanati (Pin.) et la Madone avec deux saints (Rome, Gal. Borghèse) : résultats décisifs d'une période de formation qui, inspirée au début de Giovanni Bellini, puis d'Antonello de Messine (à travers Alvisé Vivarini) et de Durer (à Venise de 1505 à 1507 ; on reconnaît les traces de cette influence dans le Portrait de femme du musée de Dijon), nous révèle son orientation ; fermé à la leçon de Giorgione et de Titien, Lotto s'est constitué un langage très personnel, caractérisé par des formes nerveuses et aiguës, par un chromatisme « polyphonique », sonore, nettement antitonal.

Son séjour à Rome, documenté en mars 1509 pour ses travaux dans les Stanze du Vatican (disparus), fut la cause d'un changement

notable, dans un sens pleinement cinquecentesco. D'abord apparue comme le symptôme d'une crise dans les peintures immédiatement postérieures exécutées dans les Marches (Transfiguration de la Pin. de Recanati ; Déposition, 1512, Pin. de Jesi), cette évolution se révélera tout à fait dès la première oeuvre de Bergame (le tableau d'autel de S. Stefano, maintenant à S. Bartolomeo, 1516, avec sa prédelle à l'Accad. Carrara), où l'artiste arrive à la fin de 1512 ; cet enrichissement formel témoigne d'une respiration spatiale plus large. À la composante raphaélesque s'ajoute, lors de cette fructueuse période bergamasque, une référence au goût lombardo-léonardesque qui augmente les possibilités expressives de Lotto dans un sens sentimental (Madone, 1518, Dresde. Gg). De plus, on peut expliquer certaines recherches ouvertement pathétiques, renforcées parfois par des effets luministes (les Adieux du Christ à sa mère, musées de Berlin), par un intérêt accru pour la peinture septentrionale d'Altdorfer et de Grünewald, connue sans doute grâce à des artistes « lansquenets » tels que Graf et Deutsch.

Cependant, la variété des sources d'inspiration n'amoindrit pas, durant cette période – peut-être la plus heureuse du peintre –, les qualités spécifiques de sa poésie : un chromatisme très pur et lumineux (retables de S. Bernardino et de S. Spirito, 1521, Bergame) ; l'atmosphère intime et douce dans laquelle sont baignées les scènes sacrées (1523 : le Mariage mystique de sainte Catherine, Bergame, Accad. Carrara ; la Nativité, Washington, N. G.) ; l'humanisation du portrait grâce à une recherche de l'évidence réaliste et du secret psychologique du modèle (Portrait des Dalla Torre, 1515, Londres, N. G. ;

downloadModeText.vue.download 476 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

475

Portrait de Messer Marsilio et de sa femme, 1523, Prado) ; surtout la fraîcheur de l'observation et la sincérité visuelle, qui ont fait donner une place importante à Lotto parmi les antécédents du caravagisme (Longhi). De la phase bergamasque ressort, en outre, le charme de la veine narrative du peintre, qui, annoncée en 1517 par la Suzanne au bain (Offices, anc. coll. Contini-Bonacossi), atteint en 1524 dans les fresques de la chapelle Suardi à Trescore, Bergame (Scènes de la vie de sainte Barbe, sainte Catherine et sainte Claire), à des solutions d'une invention plus libre et plus savoureuse, de goût populaire.

Revenu à Venise à la fin de 1525, Lotto continue à travailler pour Bergame, où il envoie des cartons (auj. perdus) pour les marqueteries de l'église S. Maria Maggiore, dont il s'occupe de 1524 à 1532, et des oeuvres de dévotion pour les églises de la province (polyptyque de l'église de Ponteranica, une de ses oeuvres les plus touchantes, riche en traits qui rappellent Grünewald ; l'Assomption de l'église de Celana, 1527). À Venise, il habite chez les dominicains de S. S. Giovanni e Paolo ; le Portrait de dominicain, plein de sensibilité et de douceur (1526, musée de Trévise), représente peut-être le trésorier du couvent, maître Marcantonio Luciani. Lorenzo déploie une activité intense, surtout pour les Marches, où il envoie périodiquement des oeuvres pour les églises (Madone à l'Enfant avec saint Joseph et saint Jérôme, 1526 ; Annonciation, auj. à la Pin. de Jesi).

À Venise, le contact avec la personnalité dominatrice de Titien n'altéra pas la profonde indépendance de sa vision, qui, au contraire, atteignit dans ces années au plus haut degré d'originalité expressive dans des oeuvres telles que le Christ portant sa croix (1526, Louvre) ; l'Annonciation peinte pour S. Maria Sopra Mercanti de Recanati, curieuse scène d'intérieur traitée dans un esprit luministe, l'Adoration des bergers (Brescia, Pin. Tosio Martignengo), le tableau d'autel de Saint Nicolas en gloire (1529, Venise, église dei Carmini), dont le paysage, remarquable par son sentiment de la nature à la fois idyllique et dramatique, est l'une des plus belles et des plus fortes réussites poétiques de Lotto, mais dont le coloris acide et antitonal ne fut pas accessible au goût vénitien contemporain. Même lorsqu'il illustre les thèmes exploités par Giorgione et Titien, il témoigne de sa singularité (Vénus et Cupidon, Metropolitan Museum).

Vers 1530, l'artiste est dans les Marches, où il peint, en 1531, la Crucifixion de l'église de Monte S. Giusto (Fermo) et, en 1532, Sainte Lucie devant le juge (Jesi, Pin.), autre oeuvre fondamentale, pleine d'inventions et de solutions nouvelles, dont l'expressivité est traduite dans un chromatisme froid et précieux riche en effets lumineux, particulièrement recherchés dans les passages narratifs très libres de la prédelle. Le Christ et la femme adultère (Louvre) appartient à la même période. Durant ces années, les portraits de Lotto, domaine qui lui est particulièrement propice pour les intérêts humains qu'il présente, gagnent en profondeur psychologique et en équilibre stylistique : Portrait de gentilhomme dans son cabinet de

travail (Venise, Accademia), Portrait d'Andrea Odoni (Londres, Buckingham Palace).

La dernière phase de l'activité de Lotto montre une accentuation du sentiment religieux, mais aussi une moins grande sérénité créatrice, correspondant certainement à la crise spirituelle qui aggrava, avec le cours des années, l'angoisse de cet artiste tourmenté. Les annotations du peintre dans son livre de comptes, de 1538 à l'année de sa mort, sont des documents précieux qui nous renseignent sur les vicissitudes d'une existence aigrie par les difficultés matérielles, les insatisfactions professionnelles, les fréquents déménagements, et qui nous éclairent sur les dernières peintures de l'artiste.

Ayant terminé provisoirement son séjour dans les Marches avec le tableau d'autel de Cingoli (Madone du Rosaire, 1539, église S. Domenico), Lotto retourne à Venise en 1540 et peint en 1542, pour les dominicains de S. S. Giovanni e Paolo, la Distribution d'aumônes de saint Antoine, encore pleine de vie et d'observations piquantes.

Demeurant de 1542 à 1545 à Trévise auprès de son ami Giovanni del Saon, puis de 1545 à 1549 de nouveau à Venise, où il séjourne en divers endroits, Lotto exerce, dans la cinquième décennie surtout, une activité de portraitiste qui, dans l'emploi d'un coloris plus fondu et jouant sur les tons, dénote une certaine sensibilisation à l'exemple de Titien : Portrait de Mercurio Bua (Rome, Gal. Borghèse), Portrait de Febo da Brescia (Brera), Portrait de Laura da Pola (id.), Portrait de gentilhomme âgé avec des gants (id.), Portrait d'arbalétrier (Rome, Gal. Capitoline).

Ce rapprochement avec l'art de Titien, qui est évident également dans des tableaux d'autel tels que la Madone et saints (autref. dans l'église S. Agostino d'Ancône, maintenant à S. Maria della Piazza) et l'Assomption avec des saints (Fermo, église de Mogliano), sûrement peintes à Venise, marque les dernières manifestations de l'art authentique de Lotto.

Après son installation définitive dans les Marches en juillet 1549, fatigué et malade, Lotto s'épuise dans une production abondante, mais d'une qualité moindre. Toutefois, de ses dernières oeuvres mortifiantes se détache, comme pour les racheter, la Présentation au Temple peinte dans la Sacra Casa de Lorette, où, s'étant fait oblat, il termina ses jours. On trouve là – dans la gamme chromatique, réduite à des tons atténués, dans la facture

« tachiste », abolissant l'intégrité formelle, de cette dernière peinture de Lotto – une ultime tentative de rénovation des moyens d'expression, mais aussi un résultat stylistique qui, par son modernisme, confirme le degré de génie de l'un des plus singuliers et des plus séduisants artistes du XVI^e s. italien.

LOUBON Émile, peintre français

(Aix-en-Provence 1809 - Marseille 1863).

Élève de Constantin, il accompagna Granet à Rome en 1829. Peignant sur le motif, il rapporta d'Italie des études dont il tira des tableaux sa vie durant. Venu à Paris en 1831, il y reçut une forte influence des peintres de Barbizon

et plus particulièrement de Troyon. On soupçonne qu'il effectua un voyage en Orient, ce qui expliquerait certains aspects de son art, apparenté à celui de Decamps (Razzia par les chasseurs d'Afrique, 1857, musée de Rouen). Nommé en 1845 directeur de l'École de dessin de Marseille, il se fixa dans le Midi. Il traduisit par ses paysages, souvent animés de troupeaux, la lumière crue de la région écrasant le sol brûlé de soleil (Marseille vue des Aygalades, 1853, musée de Marseille ; le Col de la Gineste, 1855, musée d'Aix-en-Provence). Il fut à l'origine d'une véritable école provençale du paysage, qu'illustrèrent à sa suite ses élèves et ses amis, Guigou, Engalière, Grésy, Monticelli. Le musée d'Aix-en-Provence conserve un ensemble significatif de ses oeuvres, qui figurent également dans les musées de Chalon-sur-Saône, Hyères, Le Puy, Marseille, Montpellier (Choléra à Marseille, 1850), Nîmes et Perpignan.

LOUIS Morris

(Morris Louis Bernstein, dit),

peintre américain

(Baltimore, Maryland, 1912 - Washington, D. C., 1962).

Après des études au Maryland Institute of Art de Baltimore (1929-1933), il travailla à New York dans le cadre du W. P. A. Federal Art Project (1937-1940). En 1947, il s'installa à Washington (D. C.) et enseigna l'art dans différentes institutions. Il participa, au tout début des années cinquante, à l'expressionnisme abstrait, mais de façon marginale. Il suivit alors cependant avec le plus vif intérêt le développement de la carrière de Pollock. En 1952, il se lia d'amitié avec le peintre Kenneth Noland,

qui lui présenta l'influent critique Clement Greenberg à l'occasion d'un voyage à New York en 1953. Celui-ci s'intéressa à son travail et l'inclut dans l'exposition « Emerging Talent » à la Kootz Gal. (1954). En sa compagnie, Louis visita l'atelier de Frankenthaler, où il vit la toile *Mountains and Sea* (1952, Washington, National Gallery of Art), qui le décida à utiliser la même technique d'application de la couleur par immersion de la toile dans des bains de pigment. C'est ainsi que, en 1954, il crée sa première série de *Veils*, toiles qui reprennent de façon plus radicale la technique du *staining* (teinture). Les couleurs se déposent en voiles successifs d'une épaisseur impalpable, se chevauchant les unes les autres mais sans créer la moindre profondeur (*Dalet Nun*, 1958, Humlebeck, Louisiana Museum). Dans la seconde série des *Veils* (1958-1959), la peinture est devenue plus dense (*Saraband*, 1959, New York, Guggenheim Museum) et elle s'épaissit encore dans la série des *Unfurbed*, où des bandes de couleurs ruissellent en obliques de chaque côté de la toile, parallèles les unes aux autres et séparées par des blancs non préparés. (*Alpha*, 1960, Buffalo, Albright Knox Art Gal.). Dans la dernière série, appelée *Stripes*, ou *Columns*, de 1961-1962, des bandes de couleurs pures s'alignent les unes contre les autres au centre d'une toile nue. Ces bandes peuvent être horizontales, verticales (*Third Element*, 1962, New York, M. o. M. A.) ou diagonales (*Equator*, 1962, Washington, D. C., Coll. J. C. Eisenstein). Au cours de ses recherches, Louis fut

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

476

amené à considérer la couleur non pas comme le contenu d'un dessin linéaire, mais comme un phénomène physique apparu au-delà des limites mêmes de la toile et qui viendrait la balayer ou s'y fixer solidement. L'importance matérielle de ses toiles s'explique mieux de ce fait, car elle permet de saisir une image sans commencement ni fin et qui, théoriquement, dépasse toute dimension physique. L'artiste exposa d'abord à la Workshop Center Art Gal. de Washington (1953 et 1955), puis chez Martha Jackson (1957), chez French and Co. (1959-1960) et enfin chez André Emmerich (1961). À son insu, il fut à l'origine d'une école appelée « Washington Color Painters ». En dehors de Kenneth Noland, Gene Davis et Thomas Downing se sont affirmés avec vigueur et semblent devoir à Louis leur intérêt pour la couleur. Il est bien représenté dans les musées américains.

Après l'exposition de New York (M. o. M. A.) en 1987, une nouvelle sélection d'oeuvres importantes a été présentée (musée de Münster et musée de Grenoble) en 1996.

LOUTHERBOURG Philippe-Jacques de,

peintre et graveur britannique d'origine française (Strasbourg 1740 - Chiswick 1812).

Fils du miniaturiste Philippe-Jacques, établi à Strasbourg au début du siècle, puis en 1755 à Paris, le jeune Louthembourg se forme auprès de son père, puis de Carle Van Loo et surtout, à partir de 1757-1758, auprès de F.-G. Casanova, dont il devient le collaborateur. Il s'attire les éloges de Diderot au Salon de 1762 avec un Combat de cavaliers ; l'Académie l'agrée en 1763 et le reçoit en 1767. Il travaille pour le prince de Condé et collabore à l'illustration des Fables de La Fontaine éditées par Tessard. Après un voyage en Provence en 1768, il se rend à Londres en 1771, s'y lie avec l'acteur Garrick et devient décorateur du théâtre de Drury Lane jusqu'en 1781. Cette même année, il présente au public son spectacle panoramique et mécanique, éblouissant d'effets, l'Eidophysikon (Spectacle de la nature), qui lui vaut les éloges de Reynolds et de Gainsborough. En 1780, il était entré à la Royal Academy ; il y fit des envois jusqu'en 1788. Il abandonne un temps la peinture pour s'adonner aux pratiques de son ami Cagliostro, mais reprend ses pinceaux en 1789. En 1793, il suit le duc d'York en Flandre pour dessiner les combats. Il donne enfin, dans les années 1790, nombre de dessins pour la Bible publiée par Macklin (8 vol. 1791-1800). Peintre de genre, de batailles (Bataille du 1er juin 1794, Londres, Greenwich Maritime Museum), peintre de théâtre inspiré par Servandoni, Louthembourg fut avant tout un paysagiste.

D'abord influencé par les Flamands, puis par les Néerlandais (Berchem : Paysage avec animaux avant l'orage, musées de Strasbourg et d'Amiens), il est ensuite captivé par les spectacles fortement animés de la nature : les Chutes du Rhin à Schaffhouse (1775, Londres, V. A. M.). Ensuite, sous l'effet de ses voyages et de son séjour en Angleterre, il y mêle des annotations réalistes et pittoresques relatives aux occupations humaines, comme dans l'Après-midi de la Saint-Jean (Ottawa, N. G.), annonçant le

romantisme (Philosophe dans une abbaye en ruine, 1790, New Haven, Yale Center for British Art). La production de Louthembourg est particulièrement bien représentée au musée de Strasbourg par plusieurs paysages d'orage et

par une oeuvre religieuse inattendue, le Christ chez Simon.

LUCA DI TOMMÉ, peintre italien

(Sienne, documenté de 1356 à 1389).

Collaborateur de Niccolo di Ser Sozzo avec qui il signe en 1362 un Polyptyque (Madone et Saints, Sienne, P. N. ; dans ce polyptyque, il est l'auteur du Saint Jean-Baptiste et des panneaux de prédelle aujourd'hui au Vatican et dans la coll. Crawford à Balcarres), il travaille pour l'Opera del Duomo, à Sienne, après 1363, mais on sait qu'il eut une activité intense dans d'autres villes italiennes comme Pise (Crucifixion de 1366, M. N.), Foligno (Madone et anges à S. Niccolò), Spolète (Polyptyque à la G. N. de Pérouse), Rieti (Polyptyque de 1370, Museo Civico) et dans divers centres des Marches. À Sienne, il remplit des fonctions publiques et fut membre du Conseil de la cathédrale, pour laquelle il peignit un Polyptyque (1389) en collaboration avec Bartolo di Fredi et Andrea di Bartolo, auj. perdu. Personnalité artistique solide, mais sans raffinement, il a divulgué largement la manière siennoise, s'inspirant dans ses meilleurs moments de l'art de Pietro Lorenzetti.

LUCAS DE LEYDE

(Lucas Huyghensz, dit),

peintre et graveur néerlandais

(Leyde 1489/1494 - id. 1533).

Venu au monde « le pinceau et l'outil de graveur à la main » (Van Mander), Lucas de Leyde est, par la variété et l'étendue de son oeuvre, un des artistes les plus marquants de la première moitié du XVI^e siècle.

Fils et élève de Hugo Jacobsz, il entre en 1508 dans l'atelier de Cornelis Engebrechtsz et commence à peindre, dès cette époque, des scènes de genre de petit format, telle la Tireuse de cartes (Louvre). Comparables sont, vers 1510, des tableaux comme Suzanne devant le juge (musée de Brême ; disparu en 1945), la Femme de Putiphar (Rotterdam, B. V. B.), la Partie d'échecs (Berlin), présentant tous des figures cadrées à mi-corps, originaux par leur mise en page autant que par l'apparition de purs sujets de genre. Lucas est tout aussi précoce dans le domaine de l'estampe : en 1508, il grave sur cuivre l'Ivresse de Mahomet, oeuvre savamment organisée, utilisant pleinement le contraste entre les ombres et les parties claires.

Dans le domaine de l'estampe, il exécute en 1509 une série de 9 gravures sur cuivre de forme ronde représentant la Passion du Christ, où il étudie les attitudes et s'attache à l'analyse psychologique. Il affectionna particulièrement la gravure sur cuivre, mais grava également sur bois. C'est ainsi qu'entre 1511 et 1515 il illustre le Jardin de l'âme et orne de 42 vignettes représentant des saints le Missale ad verum cathedrales ecclesiae Traiectensis ritum, paru chez Jan Seversz à Leyde. En 1513-1514, il tire une série de 7 gravures sur bois, dite « grande série

de la femme » (Adam et Ève, Samson et Dalila, le Festin d'Hérodiade, Virgile suspendu dans un panier, Salomon adorant les idoles, la Reine de Saba devant Salomon, Aristote et Phylis). Parallèlement à ces illustrations, il grave sur cuivre en 1510 le Porte-drapeau, inspiré du style de Dürer, qu'il connaissait par des estampes, et, en 1512, une série de 5 gravures racontant l'Histoire de Jacob, où la composition très soignée et les vêtements compliqués aux plis froissés révèlent une indiscutable influence du mariage anversois ; de la même époque date la série de 13 gravures représentant le Christ et les apôtres. Sa carrière de graveur se poursuit avec le Triomphe de Mardochée (1515), Esther devant Assuérus (1518) et les Évangélistes. En 1520, il s'initie à la technique de l'eau-forte en exécutant le Portrait de l'empereur Maximilien Ier, copie exacte de la gravure sur bois que Dürer fit en 1519. Toutes ces œuvres témoignent de son souci constant de résoudre les problèmes de composition, de mouvement et d'expression ; tout est prétexte, pour lui, à représenter des scènes de genre, même les épisodes tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les Fiancés (v. 1519, musée de Strasbourg) et le Portrait de femme (v. 1520, Rotterdam, B. V. B.) figurent parmi les rares peintures qu'il exécuta à cette époque.

En 1521, il est à Anvers et rencontre Dürer, qui fait son Portrait à la pointe d'argent (daté de 1521, musée de Lille). Cette rencontre fut très importante : Lucas connaissait, avant 1521, l'œuvre du maître de Nuremberg et l'admirait ; l'entrevue d'Anvers permit aux deux hommes d'échanger leurs idées : « On a prétendu qu'Albert Dürer et lui se défièrent et cherchèrent à se surpasser » (Van Mander). Dès 1521, Lucas grave sur cuivre une série de 14 estampes dite « de la Petite Passion », inspirée par la suite que Dürer exécuta de 1507 à 1513. Quant au voyage que Lucas, selon Van Mander, aurait fait dans les Flandres, à l'âge de trente-trois ans, en compagnie de Gossaert, il doit être placé en 1522 (et non en 1527), car on ne conserve aucune gravure datée de 1522 et la présence de

Lucas de Leyde à Anvers est justement attestée en 1521. Rentré à Leyde, Lucas abandonne quelque peu la gravure pour se consacrer à la peinture. De 1522 date le diptyque de la Vierge à l'Enfant avec sainte Madeleine et un donateur (Munich, Alte Pin.), où l'on sent l'intérêt de l'artiste à peindre le paysage. À partir de 1526, Lucas s'intéresse au nu : en 1529, il grave sur cuivre 6 planches tirées de l'Histoire d'Adam et Ève, influencées par Marcantonio Raimondi et des sujets mythologiques (Vénus et Cupidon, 1528).

La plus grande réalisation de Lucas – et son vrai chef-d'oeuvre – reste le fameux triptyque du Jugement dernier (1526-1527, musée de Leyde), tableau votif peint à la mémoire de Claes Dirck Van Swieten pour l'église Saint-Pierre de Leyde et soigneusement préservé des troubles iconoclastes du XVIIe s. par les Leydois eux-mêmes, qui furent très vite conscients de l'exceptionnel intérêt de ce retable. Le Paradis (avec au revers Saint Pierre) et l'Enfer (avec au revers Saint Paul) encadrent la scène du Jugement dernier, riche de tons clairs très précieux

downloadModeText.vue.download 478 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

477

avivés par de grandes zones de lumière blanche. La scène centrale, qui se poursuit sur les volets, comprend peu de personnages, mais Lucas les étudia très attentivement et soigna plus particulièrement les liaisons entre les groupes en jouant sur l'opposition des corps clairs et du sol brun sombre. Peu après viennent les retables de l'Adoration du Veau d'or (Rijksmuseum), Moïse frappant le rocher (1527, Boston, M. F. A.) et la Guérison des aveugles de Jéricho (1531, Ermitage), aux coloris sonores et raffinés, aux compositions savamment organisées, qui réalisent les tendances contenues dans l'art d'Engebrechtsz.

Lucas a laissé dans le domaine du portrait, aussi bien peint que dessiné, des chefs-d'oeuvre surprenants de force plastique et d'intensité psychologique : Portraits d'hommes de Londres (N. G.) et de Madrid (Museo Thyssen-Bornemisza), Autoportrait de Brunswick (Herzog Anton Ulrich-Museum).

Artiste de réputation internationale, célébré par Vasari, Lucas de Leyde fut connu comme graveur plus que comme peintre. Nous conservons peu de tableaux de l'artiste (une quinzaine seulement), mais son assimilation égale du

maniérisme gothique leydois (Engebrechtsz) et anversoïse, de Gossaert et des estampes de Dürer et de Marcantonio Raimondi le place au premier rang de l'art pictural des Pays-Bas du Nord dans le premier quart du XVI^e siècle. L'importance de Lucas de Leyde peintre apparaît d'abord dans le domaine de la scène de genre, traitée pour la première fois de façon indépendante, dans des mises en page directes et avec un souci de l'expression physiologique, ensuite dans un nouvel équilibre narratif de la peinture d'histoire, servi par l'harmonieuse distribution des personnages dans le déploiement du paysage, l'appoint de scènes annexes et un chromatisme sonore et lumineux. Ses principaux émules ont été Aertgen Van Leyden, Jan Wellens de Cock, Pieter Cornelisz, dit Kunst, et Jan Swart Van Groningen.

LUCE Maximilien, peintre français

(Paris 1858 - id. 1941).

De milieu modeste, il est, dès 1872, mis en apprentissage chez le graveur sur bois Hildebrand. Ouvrier qualifié en 1876, il est engagé chez E. Froment. L'amitié du peintre Léo Gausson, le soutien de Carolus-Duran, dont il suit les cours du soir à l'Académie Suisse, lui permettent de s'orienter vers la peinture après son service militaire (1879-1883), au moment où l'adoption de la zincographie provoque le chômage des artisans graveurs sur bois. Dès 1887, il expose aux Indépendants et, bientôt reconnu comme l'un des chefs du néo-impressionnisme, est invité comme tel au Salon des Vingt à Bruxelles (1889-1892) et à la Libre Esthétique (1895, 1897, 1900). Ami de J. Grave, Luce soutient les journaux anarchistes et socialistes, comme la Révolte, le Père Peinard, l'En dehors, le Chambard, la Voix du peuple, la Guerre sociale, et est enfermé un mois à Mazas, au moment du procès des Trente (1894). Aussi s'est-il engagé d'emblée dans la description réaliste (Le Cordonnier, 1884). La découverte de l'art de Seurat, en 1885, et l'adoption d'un divi-

sionnisme assez rigoureux ne font qu'accroître cette exaltation du quotidien (La Cuisine, 1888-1889 ; le Bain de pieds, 1894). Paysagiste comme tous ses camarades, Luce peint Paris, la Seine (la Seine à Herblay, 1890, musée d'Orsay) et se passionne vite pour les sites industriels, voyage à Londres (1892) et, en 1895, visite la région de Charleroi, le « Pays noir », où il reviendra souvent.

Son admiration pour Constantin Meunier le confirme dans sa recherche d'un lyrisme du prolétariat. L'esthétisme abstrait n'a jamais

prévalu dans son oeuvre : les rythmes précieux observés à Camaret (le Port de Camaret, crépuscule, 1894, musée de Springfield) sont peuplés de travailleurs. L'artiste veut dénoncer l'horreur des travaux et exalter la noblesse de l'homme (la Fonderie, 1899, Otterlo, Kröller-Müller ; les Batteurs de pieux, 1903, musée d'Orsay) avant de perpétuer les épisodes de la Commune (Une rue à Paris, 1905 ; Mur, 1915, musée d'Orsay). Négligeant, vers 1900, le divisionnisme pour une touche impressionniste un peu lâche, il aime, comme tous ses contemporains, paysages et jeux des corps nus dans la nature, mais reste avant tout le témoin de la cité industrielle et du monde ouvrier. Il est représenté à Paris (musée d'Orsay) et au musée de Mantes (créé par une importante donation de son fils en 1975), ainsi que dans les musées de Nevers (Portrait de Fénéan, 1903), Saint-Tropez, Bagnols-sur-Cèze, Grenoble, Morlaix, Rouen, Saint-Denis (série de peintures).

LUCHIAN Stefan, peintre roumain

(Stefanesti 1868 - Bucarest 1916).

Il fit ses études à l'École des beaux-arts de Bucarest avec Grigorescu (1883-1888), à Munich et à l'Académie Julian de Paris (1891-1892) et fut l'un des fondateurs du Salon des artistes indépendants de Bucarest (1896) et de l'association la Jeunesse artistique, où il exposa de 1902 à 1914. Terrassé en 1901 par une terrible maladie, menacé de cécité, il livra, pendant les quinze dernières années de sa vie, un combat acharné contre la mort. Son Autoportrait (musée d'Art de la R. S. R. de Bucarest) de 1907 est un témoignage de ce martyre. Par l'éclat de la lumière intense et de sa couleur dense, par l'intensité dramatique du langage pictural, par la modulation des tons chauds et froids, ses tableaux nous révèlent la dimension poétique du réel. Empruntant aux indépendants français une manière solide et expressive, il y mêle sa finesse et son sens des nuances ; il livre des compositions fortement charpentées (la Distribution du maïs, 1905, Bucarest, id. ; la Mer Noire à Tuzla, 1904, id.). Sa pâte dense se fait ensuite plus allusive (Scieur de bois, 1906, id. ; Cour de couvent de Breslau, 1908.). Toute la peinture roumaine de la première moitié du XXe s. est marquée par l'influence de Luchian. Les oeuvres de l'artiste se trouvent à Bucarest au musée Zambaccian, et dans la plupart des musées de Roumanie.

LUINI Bernardino, peintre italien
(? v. 1485 - ? 1532).

La formation et la première activité de ce

peintre sont encore actuellement sujettes à

controverse et l'on ne connaît ni son lieu de naissance ni celui de sa mort ; l'hypothèse d'un voyage de jeunesse à Florence et à Rome ainsi que de contacts en cette occasion avec Raphaël n'est fondée que sur l'attribution par R. Longhi d'une copie de la Mise au tombeau de la Gal. Borghèse (coll. part.) ; d'autre part, la paternité de la Vierge et des saints du musée Jacquemart-André (Paris), datée de 1507 et signée « Bernardino Mediolanensis », a été discutée. Seule la fresque de la Vierge avec des anges, peinte à l'abbaye de Chiaravalle en 1512 dans la tradition lombarde de Foppa et de Bergognone, avec quelques rappels du sfumato léonardesque, constitue un point de départ certain.

Luini, narrateur fécond aux amples rythmes plastiques dérivés de Bramantino, donne à Milan le meilleur de lui-même dans le grand cycle de fresques de la chapelle du Corpus Domini de l'église S. Giorgio al Palazzo (1516), dans celui de la chapelle S. Giuseppe de l'église S. Maria della Pace (reconstitué à la Brera), celui de la Villa Rabia alla Pelucca (Brera ; Louvre ; musée Condé de Chantilly), celui du palais Rabia à Milan (divisé entre les musées de Berlin et la N. G. de Washington), ainsi que ceux de l'oratoire de Greco Milanese (Nativité, Adoration des Mages, Christ bénissant, Louvre) et de la chapelle Besozzi à l'église S. Maurizio, le chef-d'œuvre auquel il travailla jusqu'en 1530. Parallèlement, il peint une abondante série de Vierges (Louvre ; Ermitage ; Brera ; Londres, Wallace Coll. ; Naples, Capodimonte), auxquelles il doit la célébrité que lui assurèrent les romantiques au XIXe siècle. Léonardesques par leur iconographie, elles sont surtout marquées par l'art de Solario. Parmi les meilleurs tableaux de l'artiste, on peut encore citer la Déposition de S. Maria della Passione à Milan, l'Annonciation de la Brera, la Pietà (1516) de S. Giorgio al Palazzo à Milan, Saint Jérôme (Milan, musée Poldi-Pezzoli), le Polyptyque (1523) de S. Magno à Legnano, le Polyptyque Torriani (autref. à Turin, coll. Di Rovasenda ; prédelle, Pasadena, Norton Simon Museum). Le style tardif de Luini est représenté par les fresques de S. Maria degli Angeli à Lugano (1529-1530) et celles du sanctuaire de Saronno (1525-1532), qui montrent les affinités du maître avec Gaudenzio Ferrari.

LUMINAIS Évariste, peintre français

(Nantes 1822 - Paris 1896).

Fils d'un député de l'Assemblée nationale de 1848, Luminais entre à l'École des beaux-arts

de Paris vers 1840 et suit l'enseignement de Cogniet, puis de Troyon. Dès 1843, il expose régulièrement au Salon. Peignant tout d'abord des scènes de genre sur la vie quotidienne en basse Bretagne (Pâtre de Kerlat, 1857, musée de Caen ; Braconniers bretons, 1868, musée de Poitiers), il aborde ensuite la peinture d'histoire avec des sujets gaulois (Combat de Romains et de Gaulois, 1835, musée de Carcassonne) et se consacre enfin exclusivement à l'histoire de la dynastie mérovingienne, ce qui lui vaut d'être surnommé « l'Augustin Thierry de la peinture » (la Mort de Chilpéric Ier, hôtel de ville de Lyon ; les Énergiques de Jumièges, 1880, musée de Rouen ; le Dernier des Mérovingiens, 1883, downloadModeText.vue.download 479 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

478

musée de Carcassonne). Par la sobriété de ses compositions, son traitement dramatique de la lumière allié à une approche naturaliste, voire historiciste, du sujet, sa peinture participe de la tentative de renouveler la peinture d'histoire de peintres tels que J. F. Laurens, à la fin du XIXe siècle.

LUNDBERG Gustaf, peintre suédois

(Stockholm 1695 - id. 1786).

Il se forma d'abord chez le portraitiste David von Krafft à Stockholm, puis vint en 1717 à Paris, où il eut, entre autres, Rigaud et Largillière pour professeurs. Tenté par le succès de la pastelliste Rosalba Carriera, à Paris en 1720-1721, il adopta le pastel, dont il devint un praticien virtuose. À partir de 1720, et durant une vingtaine d'années, il domina le genre du portrait au pastel à Paris et fut submergé de commandes, tant à la Cour qu'auprès de l'aristocratie. En 1741, il devint membre de l'Académie. Ses portraits sont d'une spirituelle vivacité, mais s'attachent peu à la psychologie ; leur composition est soigneusement étudiée, et leurs couleurs sont raffinées ; le bleu azur et le rose (François Boucher, Louvre) dominant. Sa production peinte est peut-être trop abondante, mais ses portraits de femmes, en particulier, illustrent avec bonheur le gracieux idéal de la vie de l'époque rococo (portrait inachevé de Juliana Henck, v. 1750, Stockholm, Konstakademien). Lundberg revint à Stockholm en 1754 et la virtuosité de sa technique fit de lui l'un des portraitistes les plus prisés de cette fastueuse époque. En 1776, il devint directeur de l'Académie des beaux-arts. Ses oeuvres figurent

notamment au Nm et à la Konstakademien de Stockholm, et au musée de Göteborg.

LUNDBYE Johan Thomas, peintre danois

(Kalundborg 1818 - Bedsted 1848).

Lundbye fut d'abord animalier, puis son sentiment de la nature et un romantisme teinté de nationalisme firent de lui l'un des pionniers du paysage danois, comme le fut aussi P. C. Skovgaard. Il affectionna ensuite les paysages ornés de ruines, vestiges du passé Scandinave, et fut influencé par Friedrich. Les paysages exécutés entre 1838 et 1842 sont des compositions grandioses avec de vastes panoramas et des falaises abruptes (Une côte danoise, 1842-1843, Copenhague, S. M. f. K.).

Puis Lundbye adopta des formats plus petits et revint aux scènes rurales et animalières. Un voyage en Italie (1845-1846) stimula son intérêt pour les problèmes du coloris et de la lumière. Le talent d'observateur sensible de l'artiste se manifeste aussi dans ses dessins, d'une belle qualité de trait, dont le S. M. f. K. et

la Hirschsprungske Samling de Copenhague possèdent un grand nombre.

LUNETTE.

Panneau de polyptyque en forme de demi-lune. La lunette peut se situer au-dessus d'un panneau central ou d'un volet. Surtout utilisée par les Italiens du quattrocento (Cosme Tura, Pietà du Louvre, lunette du retable Roverella) et du début du XVIe s. (Raphaël, Retable Colonna, Metropolitan Museum, inspiré par les retables de Pérugin), la lunette apparaît plus rarement dans les retables flamands (Prophètes au-dessus de l'Annonciation du retable de Saint-Bavon de Gand de Van Eyck), sauf lorsqu'ils sont construits sur le modèle italien (Joos Van Cleve, Retable de la Déploration du Christ provenant de l'église Santa Maria della Pace à Gênes, au Louvre).

LÜPERTZ Markus, peintre, sculpteur et poète allemand

(Liberec 1941).

En 1956, Lüpertz suit des études de peinture à l'École des arts appliqués de Krefeld dans la classe de Laurens Goossens. Après une interruption d'un an, il entre à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf. Se rendant en 1962 à Berlin pour échapper au service militaire, il y crée deux ans plus tard la galerie-coopérative

d'artistes Grossgörschen 35 et écrit ses premiers dithyrambes auxquels il consacre un manifeste en 1966. Après une première phase formelle (Traces, 1966, coll. part.) qui privilégie le contraste entre perspective et volume, Lüpertz s'empare dès 1969, par provocation, de sujets qui renvoient au passé récent et encore tabou de l'Allemagne : casques en acier, casquettes d'officier, équipement militaire (Apocalypse, triptyque, 1972, New York, gal. M. Boone-M. Werner, et Sujet allemand, 1972, Berlin, coll. Dr H. H. Stober). Loin de glorifier ces reliques, le peintre les représente à l'abandon, condamnées bientôt à disparaître. Il s'empare du motif, le répète à l'envi, l'exorcise en quelque sorte pour ne plus laisser apparaître que sa valeur formelle. À partir de 1975, à travers la série des « paysages urbains » (Babylon, 1975 ; Lüpolis, 1975) et les « peintures de style » (1977), il cherche à donner une interprétation figurative aux formes abstraites. En 1980, la série « Alice au pays des merveilles » affirme l'autonomie de la peinture par rapport à l'écriture. À son activité de peintre, Lüpertz ajoute aussi celle de poète depuis 1975 et celle de sculpteur depuis 1981. Après avoir été nommé professeur en 1974 à l'Académie des arts plastiques de Karlsruhe, il enseigne depuis 1984 à l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf où une exposition lui

a été consacrée (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) en 1996.

LURÇAT Jean, peintre français

(Bruyères 1892 - Saint-Paul-de-Vence 1966).

Après des études médicales, il étudie dans l'atelier de Victor Prouvé, maître des Arts décoratifs nancéiens. Puis il se rend à Paris, aux Beaux-Arts et à l'académie Colarossi. Il fonde alors la revue les Feuilles de mai, à laquelle collaborent Bourdelle, Élie Faure, Rilke, Ilya Ehrenbourg. Malgré quelques essais de tapisserie au canevas (le Cirque, 1922, pour Mme Cuttoli), il se consacre à la peinture entre 1919 et 1936, subissant l'influence de Matisse, du cubisme et du surréalisme. Après un séjour en Suisse avec Rilke, Hermann Hesse et Jeanne Bucher, son activité picturale reçoit une impulsion décisive d'une série de voyages dans les pays méditerranéens et en Afrique du Nord (1924 et 1929 ; le Spahi, 1925 ; Trois Personnages, 1927 ; Asie Mineure, 1933).

Mais les préoccupations monumentales et décoratives de Lurçat le poussent à aborder la tapisserie et, dès 1933, il fait exécuter sa première tapisserie sur basse lisse (l'Orage, Paris, M. N. A. M.). La découverte, en 1937, de

l'Apocalypse d'Angers catalyse cette passion et encourage Lurçat dans sa recherche originale, différente de la composition picturale. Ainsi, dans ses Forêts de 1937, la perspective disparaît tout à fait au profit de l'espace propre à la tapisserie. Installé en 1939 à Aubusson avec Gro-maire et Dubreuil, Lurçat entreprend la réorganisation – qui bientôt devient une résurrection – du grand centre abandonné. L'art des lissiers renaît en France sous son impulsion, et sa propre production se poursuit, très abondante, avec une vision ample et décorative, riche d'un arrière-plan poétique et philosophique, faite de lyrisme et de construction (les Quatre Saisons, 1940 ; la Terre, 1943 ; Apocalypse pour l'église d'Assy, 1947 ; le Chant du monde, ensemble de 500 m², 1957-1964, aujourd'hui exposé à l'hôpital Saint-Jean d'Angers).

LYTENS ou LEYTENS Gysbrecht, peintre

flamand

(Anvers 1586 - ? 1643/1656).

À partir d'un Paysage avec cascade de Brunswick (Herzog Anton Ulrich-Museum), inventorié dès 1744 sous son nom, on a proposé de lui donner plusieurs Paysages d'hiver (musées de Nantes, de Valenciennes, du Louvre) attribués à un hypothétique « Maître des Paysages d'hiver » et dont certains portent le monogramme G. L. Cette identification a parfois été discutée, car le tableau de Brunswick présente des caractéristiques quelque peu différentes de celles de ces paysages de neige, où se dresse généralement, au premier plan, un arbre tourmenté, aux branches figées par le givre.

downloadModeText.vue.download 480 sur 964

M

MABUSE → GOSSAERT Jan

MACCHIAIOLI (LES).

C'est à partir du mot *macchia* (tache), qui leur servait à définir leur manière, que l'on désigna les peintres qui à Florence, v. 1855, furent à l'origine d'un mouvement de rénovation anti-académique au moment où le goût romantique évoluait vers le réalisme. Aux principaux représentants du groupe – Fattori, Lega et Signorini – se joignirent De Tivoli, d'Ancona, Borrani, Cabianca, Banti, Sernesi, Cecioni et Abbati. Déjà, de 1848 à 1850, parallèlement à la recrudescence des passions politiques, se manifestaient des ferments de rébellion contre l'esthé-

tique dominante, qui, d'abord néo-classique, avait adopté du romantisme ses sujets, mais n'avait pas renouvelé son langage pictural ; ces velléités de révolte animaient les discussions du café Michelangelo, qui devait devenir le siège du mouvement et son symbole.

Ce ne fut pourtant qu'après 1855 que ces vagues aspirations antiacadémiques commencèrent à se concrétiser, à la suite des découvertes faites au cours de voyages à Londres et à Paris (à l'occasion de l'Exposition universelle), surtout par le Livournais Serafino De Tivoli, découvertes qui concernaient seulement les paysagistes de Barbizon (Troyon, en particulier) et la peinture, riche en contrastes, de Decamps, qu'on admirait et qu'on étudiait également beaucoup à Florence, grâce aux tableaux de la collection Demidov. La date de 1855 marqua, pour le groupe florentin, une prise de contact certaine avec les courants naturalistes européens ; cette orientation fut renforcée par Giovanni Costa, arrivé de Rome en 1859 et préoccupé de perpétuer le paysage européen de 1830. En outre, à partir de 1855, le tout jeune Diego Martelli s'était joint au groupe, apportant aux « tachistes » son soutien de critique et de mécène. Entre 1860 et 1870, à l'occasion d'études de scènes militaires, eurent lieu les expériences les plus fructueuses de paysages, exécutés d'après nature, où ces peintres étudiaient le clair-obscur et les rapports colorés afin de traduire les reliefs d'une manière plus synthétique. De cette étude de rapports

colorés naquit justement la « tache », qui sert à définir clairement les plans et s'articule sur la structure linéaire, dont la primauté, en tant que canevas indispensable, ne fut jamais mise en doute par les peintres du café Michelangelo. Ces artistes disaient que « le volume apparent des objets représentés sur une toile s'obtient en indiquant simplement le rapport des clairs et des sombres, et qu'il n'est possible de représenter ce rapport à sa juste valeur qu'avec des taches ou des touches qui le saisissent exactement » (Martelli). C'est ce qui contribue à donner aux oeuvres des Macchiaioli l'aspect caractéristique de marqueterie colorée, de formes en clair-obscur fortement découpées, surtout évidentes dans les petits tableaux de Fattori (dont les plus célèbres sont la Rotonde des bains Palmieri [1866, Florence, G. A. M.] et la Vigie [1867, coll. part.]) et dans les oeuvres des paysagistes qui travaillaient à Pergentina, où Lega avait installé son atelier : Borrani, le Florentin Raffaello Sernesi, créateur d'imbri-cations lumineuses comme les Toits au soleil de 1862 (Rome, G. A. M.), et le Napolitain Giuseppe Abbati. Seuls Fattori et Lega furent

fidèles à la peinture « di macchia », même après 1880, alors que désormais d'autres peintres, tel Vito d'Ancona, avaient évolué depuis dix ans d'une façon différente ; tandis que Signorini et Cecioni jouèrent le rôle de théoriciens et de polémistes du mouvement, le Véronais Cabianca en donna une interprétation extrêmement colorée et le Livournais Cristiano Banti une version plus douce et estompée, héritier en cela du romantisme. D'autres artistes, dont le plus célèbre est Boldini, pratiquèrent la technique des Macchiaioli.

MACCHIETTI Girolamo, peintre italien

(Florence 1535 - id. 1592).

Plus de la moitié de ses oeuvres citées par Raffaello Borghini, son biographe en 1584, ont été perdues. Élève de Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, Macchietti subit l'influence de Vasari avec lequel il collabore au Palazzo Vecchio à partir de 1555. Après un voyage de deux ans à Rome, il s'installe définitivement à Florence en 1563, s'associe avec Cavalori et participe,

en 1564, au décor réalisé lors des funérailles de Michel-Ange. Vasari et ses modèles (Parmesan, Bronzino et Salviati) sont ses points de référence pour les oeuvres de cette période : Allégorie de la Richesse (Venise, Ca' d'Oro) et Adoration des Mages (1567-1568, Florence, San Lorenzo). Il travaille au décor du studiolo de Francesco I au Palazzo Vecchio (1570-1572, Médée et Eson, les Bains de Pozzuoli, dessins préparatoires au Louvre, aux Offices et au musée de Rennes) et à l'« apparato » pour l'entrée à Florence de Christine de Lorraine (1589). Son Martyre de saint Laurent (1573, Florence, Santa Maria Novella ; étude préparatoire au musée de Lille) révèle un intérêt pour la peinture vénitienne. Macchietti est un représentant de la ligne académique caractérisée par la perfection technique. Il est à Paris entre 1573 et 1574 et séjourne à Naples entre 1578 et 1583 (oeuvres perdues). De la phase ultime de son activité, interrompue par un bref voyage en Espagne entre 1587 et 1588, on ne conserve que peu de témoignages documentés et aucune oeuvre peinte.

MAC COLLUM Allan, artiste américain

(Los Angeles 1944).

Il participe dès 1971 à l'exposition « Off the Stretcher » à l'Oakland Museum, en Californie. Son arrivée à New York, en 1975, correspond à l'arrêt des grandes peintures abstraites. Ses recherches sont une réflexion critique sur la

primauté de l'objet unique et sur la notion de produit industriel. Il aborde cette thématique par 4 séries d'oeuvres : en peinture en 1978 *Surrogates Paintings* (substituts de peinture : tableau en bois avec un rectangle central, un passe-partout, un cadre et une couleur) ; dès 1982, les *Plaster Surrogates* (144 *Plaster Surrogates* [Grey no 3], 1988) ; en tant que photographe avec les *Perpetual Photographies* (prises dans les séries télévisées avec des *Surrogates* sur les murs) ; en tant que sculpteur, en 1986, avec les *Perfect Vehicules* (vases) et, enfin, en 1987-1988, les *Individual Works* (10 000 petits objets-jouets). Il vit et travaille actuellement à New York, a participé en 1985 à l'exposition « America » de New York (Whitney Museum)

downloadModeText.vue.download 481 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

480

et, en 1988, à l'exposition « la Couleur seule, l'expérience du monochrome » à Lyon (musée Saint-Pierre). Il est représenté dans les musées américains, européens, à Paris (M. N. A. M.) et au musée de Grenoble.

MACDONALD-WRIGHT Stanton

(Stanton Van Vranken, dit),

peintre américain

(Charlottesville, Virginie, 1890 - Pacific Palisades, Californie, 1973).

Après des études en Californie, il se rend à Paris en 1907 et il s'inscrit à l'académie Julian, à l'École des beaux-arts et à l'académie Colarossi, ainsi qu'à la Sorbonne. Mais sa véritable formation se fait en fréquentant le Salon des indépendants et le Salon d'automne : comme les nombreux artistes américains de Paris, il peut y voir des rétrospectives de Van Gogh, de Cézanne et surtout des toiles de Matisse et des fauves. Il fait la connaissance des Stein et découvre le cubisme et l'oeuvre des Delaunay.

En 1912, sa rencontre avec son compatriote Morgan Russell est décisive. Attirés tous deux par les problèmes de la couleur formulés par le néo-impressionnisme, ils étudient et appliquent bientôt les principes découverts par les physiciens Chevreul, Helmholtz et Rood. C'est ainsi que naît le synchromisme (du nom d'une toile de Russell), dont les deux peintres formulent le programme lors du Neuer Kunstsalon de Munich en juin 1913. La même année,

des toiles synchromistes sont présentées à l'Armory Show de New York, ainsi qu'à la gal. Bernheim-Jeune de Paris. Si le synchromisme est alors qualifié de « vaguement orphiste » par Apollinaire, c'est sans doute parce que la vue des expériences de Delaunay accélère l'évolution de Russell et de MacDonald-Wright. Celui-ci rentre aux États-Unis en 1913, revient en 1914 puis s'installe à Londres de 1914 à 1916. En 1914, il abandonne les études de personnages et les natures mortes pour composer ses premières toiles abstraites, où cercles et portions de cercles colorés sont disposés « scientifiquement », selon les lois des couleurs complémentaires, par paires et triades « harmonisantes » : Synchromie (1913) ; Abstraction à partir du spectre, Disposition 5 (1914, Des Moines Art Center, Iowa). Le synchromisme connaît un certain succès aux États-Unis lorsque Frost, de retour d'Europe, entreprend d'en propager les principes à l'occasion de l'exposition de MacDonald-Wright à la Carroll Gal. (New York, 1914). À son retour à New York en 1916, MacDonald-Wright participe à l'exposition du Forum à l'Anderson Gal., puis en 1917 chez Alfred Stieglitz ; l'espace de ses toiles s'organise alors en plans superposés, tandis que les tons employés deviennent plus transparents (Oriental. Synchromie en bleu-vert, 1918, New York, Whitney Museum). Mais, comme Hartley, O'Keeffe et bien d'autres, il abandonne bientôt l'abstraction devant la crise du « modernisme ». En 1953, après avoir longtemps enseigné à l'université de Californie à Los Angeles, il revient pourtant au synchromisme (Chant de victoire, 1955). Une importante rétrospective a

été organisée en 1956 par le County Museum of Art de Los Angeles.

MACHUCA Pedro, peintre espagnol

(Tolède v. 1495 - Grenade 1550).

Il étudia l'architecture, la sculpture et la peinture en Italie, comme l'atteste sa première oeuvre signée et datée : la Vierge allaitant les âmes du purgatoire ou Virgen del Sufragio (Prado), peinte à Spolète en 1517. Aucune réminiscence gothique ne subsiste dans cette oeuvre, d'un classicisme presque sculptural, influencée par Michel-Ange, dont Machuca fut peut-être le disciple. À partir de 1526, celui-ci dirige la construction du palais de Charles Quint à l'Alhambra de Grenade, où il résidera jusqu'à sa mort. En 1521, il peint pour la chapelle royale, en collaboration avec l'Italien Jacopo Torni, le retable de la Sainte Croix, où il se livre à de savantes études d'éclairage, dans un style dramatique et mouvementé : Jardin des Oliviers,

Arrestation du Christ. La Descente de croix (Prado), d'un pathétisme contenu, traitée dans des tonalités froides, révèle l'influence de la peinture romaine ; Machuca est, avec A. Berugete, le seul artiste étranger à l'Italie qui ait pris part à l'élaboration du maniérisme italien. En 1546, il signe un contrat pour peindre le retable de Saint Pierre de Osma (cathédrale de Jaén), qui fut sans doute exécuté par des collaborateurs. La plus grande partie de son oeuvre peint est perdue ; quelques dessins subsistent (Louvre) et sa renommée d'architecte a fait oublier sa peinture, appréciée par les contemporains (F. de Holanda) à l'égale des créations des grands maîtres italiens, dont il fut le fidèle disciple.

MACK Heinz, artiste allemand

(Lollar, Hessen, 1931).

Il se forma de 1950 à 1953 à l'Académie de Düsseldorf et, en 1956, obtint sa licence de philosophie à l'université de Cologne. Il exécuta, à partir de 1958, ses premiers reliefs et cubes lumineux. Cofondateur du groupe Zéro avec Günter Uecker et Otto Piene, il entra en contact avec Yves Klein, Tinguely, Fontana. Les expositions du groupe Zéro eurent lieu en 1957-1958, à Düsseldorf, dans son atelier et dans celui d'Otto Piene. Mack abandonna la peinture en réaction contre le tachisme et utilisa des matériaux anonymes pour fabriquer ses objets. Utilisant le mouvement électrique et la lumière, ses oeuvres frappent par leur caractère industriel et leur volonté de ne produire que des effets optiques. Il a été l'un des principaux représentants de l'art cinétique en Allemagne. En 1965-1966, il a séjourné à New York. Heinz Mack a beaucoup collaboré avec l'architecture et participé aux pavillons allemands des Expositions internationales de Montréal (1967) et d'Osaka (1970).

MACKE August, peintre allemand

(Meschede 1887 - Perthes, front de Champagne, 1914).

De 1904 à 1906, il suit les cours de la Kunstakademie de Düsseldorf et, en même temps, un cours du soir chez Ehmke à la Kunstgewerbeschule. Il fait son premier séjour à Paris en été

1907, il est ensuite l'élève de Corinth à Berlin (1907-1908), où il rencontre Bernard Koehler, l'oncle de sa future femme, collectionneur intéressé par la peinture française et futur mécène du Blaue Reiter. Il fait la connaissance de F. Marc (janv. 1910), qui le met en rapport

à Munich avec Kandinsky. Macke entre dans l'équipe du Blaue Reiter, et ces contacts avec des artistes plus âgés, dont les recherches étaient déjà poussées fort avant, précipitent son évolution. Après des débuts d'un réalisme impressionniste modéré, Matisse (exposé à Munich en 1910) lui apprend à donner son autonomie à la tache de couleur, chargée de traduire la forme (Le Tapis aux jacinthes, 1910). L'Orage (musée de Sarrebruck), qui figure à la première manifestation du Blaue Reiter (1911), reflète nettement l'esthétique de Kandinsky, mais cette influence est passagère. Pour Macke, le problème de la fusion entre forme et couleur est d'ordre plastique plus que d'ordre spirituel, et l'effusion pure ne l'a qu'incidemment sollicité. Pendant l'été de 1912, en compagnie de Marc, il rencontre à Paris Delaunay ainsi que Le Fauconnier, dont le souvenir est sensible dans les Baigneuses sur fond de paysage urbain (1913, Munich, Neue Pin.). Au cours des deux années qui lui restent à vivre, Macke exploite désormais la leçon analytique du cubisme (la Jeune Fille à l'aquarium, 1914, Wuppertal, von der Heydt Museum), mais vivifiée par le chromatisme lumineux de Delaunay, au profit d'une expression sereine où les thèmes privilégiés sont ceux du loisir citadin, promenade au bord du lac ou visite au jardin zoologique (Personnages au lac bleu, 1913, musée de Karlsruhe ; Dame à la jaquette verte, 1913, Cologne, W. R. M.). En avril 1914, Macke part pour la Tunisie avec Klee et Moilliet ; il rapporte de ce séjour 25 aquarelles, dont certaines comptent au nombre de ses plus belles oeuvres. L'aquarelle l'oblige à abandonner le parti encore analytique hérité du cubisme, à suggérer rapidement en traitant avec désinvolture la perspective et la lisibilité immédiate (Vue d'une mosquée ; le Marchand de cruches, musée de Münster). La partie originale de l'oeuvre de Macke, élaborée en deux années, est une synthèse d'apports surtout français et d'un lyrisme ordonnateur de sensations, de sentiments germaniques ; l'esprit qui en émane doit encore beaucoup au goût de la vie moderne caractéristique de la fin du XIXe s. et du début du XXe (Grande Vitrine illuminée, 1912, Hanovre, Sprengel Museum). Son catalogue comprend 548 aquarelles et 550 peintures. Macke est représenté à Paris (M. N. A. M.), dans de nombreux musées américains et dans la plupart des musées allemands.

MAC LAUGHLIN John, peintre américain

(Sharon 1898 - Dana Point 1976).

Autodidacte, il commence à peindre en 1938

et, après 1946, se consacre entièrement à son oeuvre. Ses principales sources d'inspiration sont le bouddhisme zen, qu'il découvre lors de son séjour au Japon, le néoplasticisme de Mondrian et l'oeuvre de Malevitch. Son abstraction, née vers 1946, est le résultat de sa quête d'une

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

481

simplicité de formes qui unirait l'homme et la nature. Dans ce but, il réduit, à partir de 1948, sa palette aux couleurs primaires et ses formes aux rectangles (exception faite des peintures de 1948 à 1952, dans lesquelles le recours au cercle reste présent) : Untitled (1951, New York, M. o. M. A.). Ces formes, nettement découpées et dans lesquelles aucune trace de pinceau n'est visible, lui valurent de la part du critique Laugsner l'étiquette Hard Edge, en 1959. Son esthétique culmine au début des années soixante-dix dans des oeuvres reposant seulement sur les contrastes du noir et du blanc (Number 14, 1973). Son oeuvre est bien représentée dans les musées américains, et des rétrospectives lui ont été consacrées, notamment à New York (Whitney Museum) en 1974 et au musée d'Ulm, en 1982.

MACRINO D'ALBA

(Giovanni Giacomo de Alladio, dit),

peintre italien

(documenté en Piémont de 1495 à 1513).

Sa formation résulte de multiples voyages et d'un éclectisme qui englobe les cultures toscane, ombrienne et romaine ; mais l'artiste participe surtout du courant pictural suscité par Bramante, entre Milan et Pavie.

Le triptyque avec la Madone, quatre saints et deux donateurs, daté de 1494 (autref. au Memorial Hall de Philadelphie et auj. au Museo Civico de Turin), s'impose par le caractère puissant conféré au portrait des personnages, qui se retrouve ensuite dans les Saints du polyptyque de la chartreuse de Pavie (1496) et dans la pala (Madone sur un trône de nuages avec quatre saints) de la chartreuse d'Asti (1498 ; auj. à Turin, Gal. Sabauda), ainsi que dans le Chevalier de Malte (1499, New York, Pierpont Morgan Library). Le triptyque de 1499 (autref. à Lucedio, auj. à l'évêché de Tortona), la pala (Madone avec deux saints et

deux donateurs, 1501) conservée au Municipio (Palais municipal) d'Albe, celles de la Gal. Capitoline à Rome (Madone et deux saints) et du sanctuaire de Crea (près d'Alexandrie, Madone et quatre saints, 1503), la Nativité avec quatre saints (1505, New York, Historical Society), la Nativité de 1508 à S. Giovanni d'Albe, le Mariage mystique de sainte Catherine avec cinq saints, l'église de Neviglie démontrent l'intelligente évolution du peintre dans le sens de la Renaissance.

MADÍ (GROUPE).

Le groupe Madí est né de la rencontre à Buenos Aires des artistes Carmelo Arden Quin, originaire de l'Uruguay, où il a été l'élève de Joaquín Torres-García, Gyula Kosice, Carlos María (Rhod) Rothfuss, et du poète Edgar Bayley. Ils publient en 1944 la revue *Arturo*, à laquelle succède, un an plus tard, la revue *Invención*. Ils y exposent les bases de leur art, qui sera abstrait et géométrique, matérialiste et dialectique. En peinture, l'artiste aura recours à la couleur pure, à des formes simples et absolument planes, ainsi qu'au cadre irrégulier, structuré en fonction de la composition picturale. En sculpture, il recherchera le mouvement réel par l'articulation de la structure. De plus jeunes artistes, acquis

aux mêmes principes, rejoignent bientôt ce noyau dur : Tomás Maldonado, Gregorio Vardanega, Enio Iommi, Lidy Prati... Maldonado, qui a pris connaissance de la revue *Art Concret*, éditée à Paris en 1930 par Théo Van Doesburg, propose de joindre au vocable *invención* celui de *concreto*. La première soirée du groupe *Arte Concreto-Invención* a ainsi lieu le 8 octobre 1945 : des tableaux découpés et des sculptures mobiles y sont présentés, ainsi que les premiers « coplanals » de Rothfuss et d'Arden Quin, reliefs de formes géométriques situées dans le même plan et reliées par une structure articulée. Le groupe commence à se scinder dès l'année suivante : Maldonado crée l'Association *Arte Concreto-Invención* et publie la revue *Arte Concreto*, tandis qu'Arden Quin, Kosice et Rothfuss organisent les premières manifestations du groupe Madí (août 1946), dont le nom est formé sur la contraction de matérialisme dialectique. Ils déclarent : « Madí apparaît pour fonder un mouvement universel d'art qui soit la correspondance esthétique de notre civilisation industrielle et de notre pensée dialectique contemporaine. » Ils veulent « créer un art d'esprit mathématicien, froid, dynamique, cérébral, dialectique ». En 1948, le groupe Madí occupe une salle au Salon des Réalités Nouvelles à Paris. À compter de cette date, l'histoire de Madí se déroule à la fois en Argentine, autour de

Kosice, Rothfuss et Maldonado, et en France, où Arden Quin s'installe en octobre 1948, reformant un groupe Madí avec Juan Melé et Vardanega. C'est sous cette étiquette que la gal. Colette Allendy expose leurs oeuvres en 1950, avec celles du Français Desserprit. L'exposition, complétée par les peintures de Georges Koskas et les mobiles de Chaloub et de Guy Lerein, passe ensuite dans la salle Espace des Réalités Nouvelles, organisée par Felix Del Marle. Au même endroit, en 1953, le groupe Madí expose encore des tableaux découpés (Arden Quin, Pierre Alexandre, Eric Leenhardt, Luis Guevara, Guy Lerein, Wolf Roitman), des mobiles (Arden Quin, Leenhardt, Ruben Nuñez) et des tableaux à vibration optique (Guevara, Nuñez). Le groupe Madí s'inscrit ainsi dans la continuité du constructivisme d'avant guerre tout en anticipant, par l'inventivité et la grande originalité de ses créations, sur les tendances de l'art optique et cinétique. De nombreux artistes se réclament aujourd'hui encore du groupe Madí, des deux côtés de l'Atlantique. Un bilan à la fois historique et contemporain en a été présenté à Madrid (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia) en 1997.

MADONE D'HUMILITÉ

ou VIERGE D'HUMILITÉ.

Thème iconographique selon lequel la Vierge est représentée assise à terre et tenant l'Enfant, que souvent elle allaite, cette variante étant désignée sous le nom italien de « Madonna del latte » (« Madone du lait ») ; la représentation est parfois accompagnée de l'inscription Nostra

Domina de humilitate, qui justifie le nom générique de ce type iconographique.

MADRAZO Federico, peintre espagnol

(Rome 1815 - Madrid 1894).

La carrière de Federico fut aussi précoce qu'elle devait être longue. Formé par son père José, tandis qu'il recevait du poète Lista une culture humaniste inhabituelle, Federico peignait à quatorze ans son premier tableau d'histoire, obtenait à dix-sept un succès flatteur sur un sujet d'actualité (la Reine Marie-Christine soignant Ferdinand VII), et, à dix-huit, devenait académicien, élu à l'unanimité pour sa Clémence de Scipion (1839). Un premier voyage à Paris, en 1833, lui gagne l'amitié d'Ingres et du baron Taylor, dont il fait d'excellents portraits (New York, Hispanic Society ; Versailles). Lorsqu'il y revient pour un plus long séjour (1837-1839), leur protection lui vaut l'accès au

Salon et une commande royale pour Versailles (Godefroi de Bouillon, roi de Jérusalem, salles des croisades, tableau habilement composé dans le style de Delaroche). Puis deux années à Rome (1840-1842) le mettent en rapport avec les nazaréens allemands : leur influence est sensible dans les Trois Marie au tombeau (Madrid, Palais royal), que louèrent Overbeck et Ingres. Mais, après son retour à Madrid, Federico délaisse la peinture d'histoire pour se vouer au portrait, tandis qu'il collectionne charges et honneurs officiels : premier peintre de la reine, neuf fois directeur de l'Académie, directeur du Prado (succédant à son père), de 1860 à 1868, puis de 1881 à 1894, tout en voyageant à travers l'Europe et en participant à de nombreuses expositions internationales. Son oeuvre, beaucoup plus abondante que celle de son père, comprend plus de six cents portraits. Influencé par Ingres, il reprend cependant la tradition du portrait psychologique espagnol. Il fait revivre la Cour (Isabelle II, Alphonse XII), l'aristocratie (Duc de San Miguel, Marquise de Montelo, Comtesse de Vilches, Prado, annexe du Casón), le monde des lettres, des arts et du théâtre (Larra, Madrid, Museo Romántico ; Ventura de la Vega, id. ; la Avellaneda, Madrid, musée Lázaro Galdiano ; Eduardo Rosols, Carolina Coronado, Casón), avec les aspects conventionnels, les modes successives, les uniformes et les bijoux, toujours d'une élégance un peu froide. Federico, comme son père, est dessinateur plus que coloriste ; mais il est beaucoup plus sensible à la grâce féminine, et certaines figures, surtout les bustes (Carolina Coronado, Sofia Vela, Prado, annexe du Casón), ont un charme pensif où survit le romantisme. Ses portraits au crayon constituent la part la plus « ingresque » de son oeuvre, peut-être la plus libre et la plus précieuse.

MAELLA Mariano Salvador,

peintre espagnol

(Valence 1739 - Madrid 1819).

Fils d'un modeste peintre valencien, il est à Madrid dès 1750 pour suivre les cours de l'Académie de San Fernando, à peine créée, et y obtient plusieurs prix. N'ayant pas réussi à partir pour l'Amérique, il se rend à Rome, en partie soutenu par l'Académie, et y copie les grandes oeuvres

du baroque romain (1758-1765). De retour à Madrid, élu académicien, il commence, dans l'orbite de Mengs, une carrière d'honneurs. Peintre de la Chambre en 1774, directeur de la Peinture à l'Académie en 1794, directeur général en 1795, il est nommé premier peintre du roi en 1799, en même temps que Goya. Ayant servi Joseph Bonaparte, il fut écarté de la cour de Ferdinand VII.

Abondante et inégale, son oeuvre montre surtout une grande qualité dans les dessins et esquisses (nombreux au Prado, B. N. de Madrid, Valence), influencés par Giordano et Giaquinto (Allégories pour la Casita del Principe au Prado, in situ, dessins au Prado). Nombreuses, ses grandes décorations pour les palais royaux attestent l'emprise progressive de l'académisme de Mengs : voûte de la Colegiata de la Granja (1772, esquisses au Prado), trois plafonds pour le Palais royal de Madrid, Casita del Labrador à Aranjuez. Destinée aux cathédrales d'Espagne et aux demeures royales, son oeuvre religieuse est très abondante : Vie de sainte Léocadie, au cloître de la cathédrale de Tolède, 1775-1776 ; Saint François Borgia à Grenade, pour la cathédrale de Valence ; Saint Ferdinand et saint Charles, à Cadix, église San Francisco, 1794 ; au couvent San Pascual d'Aranjuez, détruit en 1936, nombreuses Immaculées. Il fut également un portraitiste brillant, plein de vie : portraits de Charles III (1784, Palais royal de Madrid, première pensée au musée d'Agen) ; Famille de Charles IV (dessin, Prado), Don Froilán de Braganza et la petite Infante Carlota Joaquina (Prado).

Auteur de quelques vues de ports (Prado) et de peintures de bataille (Bataille d'Aljubarrota, Prado), il laissa de nombreux dessins destinés à illustrer des ouvrages, gravés par les meilleurs artistes du temps.

MAELWAEL → MALOUEL Jean

MAES Nicolaes, peintre néerlandais

(Dordrecht 1634 - Amsterdam 1693).

Élève de Rembrandt v. 1648 à Amsterdam, il demeure à Dordrecht de 1654 (date de son mariage) à 1673, puis de nouveau à Amsterdam, où il trouve plus facilement des commandes. Entre 1660 et 1665, il séjourne à Anvers, où il rend visite à Jordaens et subit l'influence de Rubens et de Van Dyck.

Sa meilleure période reste celle des premières années, quand il exploite avec originalité et largeur la leçon de Rembrandt ; on ne

peut préciser la date de son entrée dans l'atelier du maître, bien que cette activité doive se situer v. 1648-1650. Des tableaux religieux au clair-obscur puissant et au chaud coloris comme le Christ bénissant les enfants (Londres, N. G.), longtemps attribué à Rembrandt, comme l'ont été tant de dessins du jeune et précoce artiste, et l'Adoration des bergers (1653, musée de Montréal) accusent très nettement l'influence de son maître. Bien vite, Maes trouve sa voie en se spécialisant dans la peinture de genre, où il utilise avec bonheur le style commun à tant d'élèves de Rembrandt : emploi de beaux rouges, matière assez lourde, lumière forte et simplificatrice éclairant vivement certaines

parties du fond, goût du calme et du silence. Sur le plan psychologique, Maes s'inspire de la tendresse humaine propre à la période 1650-1660 de Rembrandt, sans éviter finalement l'écueil d'un sentimentalisme complaisant. Des années passées à Dordrecht datent la plupart des sujets qui firent sa célébrité, Fileuse (2 exemples du Rijksmuseum), Vieille Femme en prière, dite « le Bénédicité » (Louvre), Jeune Fille à la fenêtre (Rijksmuseum), de touchantes scènes de la vie familiale, l'Enfant veillant sur le berceau (Londres, N. G.), l'Éplucheuse de légumes (1655, id.) ou ce chef-d'oeuvre qu'est le Bonheur de l'enfant, aujourd'hui à Toledo (Ohio, Museum of Art). Il faut signaler en particulier des toiles comme la Junon (1657, anc. coll. Six), la Servante paresseuse (Londres, N. G.), la Servante curieuse (1656, Londres, Wallace Coll.), l'Écouteuse (musée de Dordrecht), qui témoignent d'un goût remarquable pour les intérieurs calmes et les perspectives, et qui révèlent de nettes affinités avec le milieu de Delft : il est vraisemblable que Maes a connu les artistes de cette ville, et sans doute Carel Fabritius. Les mêmes qualités se remarquent dans certains portraits de ces années, comme le Jacob de Witt (1657) du musée de Dordrecht et ce mystérieux Homme au chapeau de Bruxelles (M. R. B. A.), tour à tour attribué à Rembrandt, à Vermeer, à Victors, à Drost et à Fabritius.

Nicolaes Maes devait se consacrer, à partir de 1656, de plus en plus au portrait, surtout après son installation à Amsterdam en 1673, dans une manière mondaine et recherchée qui diffère radicalement de la première. Des influences flamandes (Van Dyck), à la suite d'un séjour à Anvers v. 1660, et françaises s'y décèlent aisément et participent de la même évolution, baroque, théâtrale et aristocratique, qui caractérise Netscher, Mieris, Helst, Tengel dans le portrait, Kalf, Beyeren ou Weenix dans la nature morte, Lairesse ou Carel de Moor dans la peinture d'histoire. Les fonds

de ses tableaux sont animés de draperies agitées ou s'ouvrent sur des paysages de rêve ; les personnages posent avec ostentation ; la lumière plus précise et froide insiste sur les plis des vêtements et des cheveux : des tons précieux, mauve notamment, orange, brun grenat, sont choisis avec prédilection. L'abondance des commandes faites à l'artiste explique que de telles effigies d'une facture minutieuse et figiolée se rencontrent fréquemment dans les musées ; pour ne citer que la France, signalons ceux de Nancy, de Toulouse, de Bordeaux (Portrait de femme, daté de 1680), de Rennes, de Soissons, du Louvre (coll. de Croÿ), ainsi que celui de Lille.

MAESTÀ.

Terme italien désignant un tableau représentant la Vierge en majesté, entourée d'anges et portant l'Enfant. Le thème iconographique de la Vierge en majesté, très apprécié au XIII^e s., fut traité de nombreuses fois par les peintres de cette époque ; parmi les plus célèbres, citons la Maestà du Maître de San Martino (XIII^e s., M. N. de Pise), les Maestà de Cimabue (Louvre ; Offices ; Assise, S. Francesco), la Madone d'Ognissanti de Giotto (Offices), la

Madone Rucellai de Duccio (id.) et enfin celle que le même artiste a exécutée pour le dôme de Sienne, terminée en 1311 (Opera del Duomo), qui inspira celle que Simone Martini peignit à fresque au Palais public de Sienne.

MAFAI Mario, peintre italien

(Rome 1920 - id. 1965).

Il fut avec Scipione l'un des fondateurs de l'école romaine. Après un séjour parisien qui lui fait découvrir la peinture de Modigliani, Chagall, Soutine, Pascin et Kisling, il va être ensuite influencé par la « peinture métaphysique » dont il va donner une interprétation personnelle : ses compositions intimistes, ses natures mortes et paysages rappellent Morandi, qu'il a découvert en 1930, et révèlent parfois son sens de l'histoire et de la réalité, l'expression de la vérité quotidienne demeurant une constante de son oeuvre (Modèle dans l'atelier, 1938). De 1930 à 1940, ses peintures sont marquées par une véhémence tout expressionniste et mettent en évidence une inspiration fantastique soutenue par un coloris intense. Adoptant alors un langage plus réaliste (1948-1953), Mafai s'oriente vers de nouveaux thèmes : « vues romaines » des bourgades populaires, places et marchés (Démolition du bourg, Rome, G. A. M.). Mais sa peinture reste empreinte d'accents intimistes

et lyriques. Maffei se tourne ensuite vers une abstraction où les possibilités psychologiques et lyriques de la couleur constituent les éléments dominants. Ses oeuvres peuvent être vues à la G. A. M. de Rome.

MAFFEI Francesco, peintre italien

(Vicence v. 1605 - Padoue 1660).

Sa première oeuvre datée, Saint Nicolas et l'ange (1626, Vicence, église S. Nicola), témoigne de sa formation initiale, survenue dans le climat de maniérisme tardif de sa ville natale. Sa sensibilité le conduit ensuite à repenser, dans la nouvelle compréhension du XVIIe s., les visions de Jacopo Bassano et de Tintoret ainsi que celle de Véronèse, dont le coloris, d'une clarté lumineuse, le frappe. Mais le changement et la révélation d'une nouvelle manière ne survinrent que grâce au contact direct à Venise avec les peintres du courant « rénové », Fetti, Liss et Strozzi, que Maffei connut au cours d'un bref séjour (vers 1638). Ayant totalement adhéré au style baroque, Maffei produisit quelques oeuvres de circonstance, comme les cinq grandes Allégories célébrant les podestats de la ville et l'Inquisiteur Alvisé Foscari, exécutés à Vicence entre 1644 et 1656 (musée de Vicence). À l'opposé des oeuvres classicisantes de Carpioni, ces Allégories (et celles de la Rotonde de Rovigo) sont composées dans une couleur lumineuse et délicate qui auréole les figures vibrant dans une atmosphère mouvante, avec une tendance au « bizarre » et au grotesque, qui se révèle en particulier dans l'expression forcée des visages des autorités citadines. Une grandiose fougue baroque anime les toiles (Visitation, Repos pendant la fuite en Égypte, Assomption) de l'oratoire des Zitelle de Vicence (auj. au musée de la ville), celles de l'oratoire de S. Nicola à Vicence (1655-1657) ou les plafonds, datables de 1657, de la Ca'Rezzonico à Venise, où

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

483

les figurations mythologiques se chargent des plus grandes hardiesses expressives dans une couleur qui s'embrase de leurs imprévues. Après des séjours à Vicence, à Brescia (Miracle de saint Antoine, Brescia, S. Francesco) et à Rovigo, de 1657 à sa mort, Maffei est à Padoue, où il travaille aux plafonds de l'église de S. Tommaso ; ici, sa vision prend une signification plus monumentale et, en même temps, plus dramatique dans le choix des teintes sombres à forts

contrastes, comme dans la Crucifixion, où les figures se dissolvent en plans très doux sur un fond tragiquement noir. Au contraire, Maffei se souvient de Véronèse dans la robe rose de la femme située au premier plan du Moïse faisant jaillir les eaux (Padoue, S. Giustina).

MAGNASCO Alessandro

(dit il Lissandrino), peintre italien

(Gênes 1667 - id. 1749).

Il apprit de son père, Stefano, élève un peu terne de Valerio Castello, les rudiments de la peinture. À la mort de ce dernier, il fut confié à un marchand génois qui, v. 1682, l'emmena à Milan, où il fut élève de Filippo Abbiati, qui lui transmet les procédés techniques de la peinture vénitienne, fondamentaux pour la formation de son style, et lui enseigna l'art du portrait, qu'il pratiqua avec succès, mais dont il ne reste aucun témoignage. Il abandonna très vite ce genre pour peindre des scènes animées de petites figures nerveusement traitées, qui firent sa renommée. Sa première oeuvre connue est un Paysage de ruines (1697, coll. part.). Magnasco interrompit son séjour à Milan de 1703 à 1711 pour voyager, notamment à Florence, où il fit un séjour prolongé au service du grand-duc de Toscane, Gian-Gaston, qui lui commanda des Paysages anecdotiques (Florence, Pitti). En 1711, il est de retour à Milan, où il exécute une décoration pour l'entrée de l'empereur Charles VI avec une rapidité et un brio que signale Ratti, un biographe contemporain. Il y restera jusqu'en 1735, travaillant pour les grands seigneurs de cette ville, les Aresi, les Carnedi et le comte Colloredo, gouverneur de Milan, pour lequel il peignit, entre 1720 et 1725, 9 tableaux (la Leçon de catéchisme à l'intérieur du Dôme ; Moines dans un réfectoire ; la Synagogue, à l'abbaye de Seitenstetten, en Autriche). Mais c'est à la fin de sa vie, après son retour à Gênes en 1735, jusqu'à sa mort, qu'il créa ses oeuvres les plus attachantes, tel le Divertissement dans un jardin d'Albaro (Gênes, Palazzo Bianco), qui rappelle curieusement Watteau. Exceptionnellement, il peint alors de grandes figures dans des tableaux religieux : le Repas d'Emmaüs (Gênes, S. Francesco in Albaro). Mais il n'eut pas, à Gênes, le même succès qu'à Milan : on jugea son art « ridicule », et Magnasco fut employé par le paysagiste C. A. Tavella, qui lui fit exécuter bergers et ermites dans nombre de ses compositions.

L'artiste n'eut pas d'élèves, mais quelques imitateurs, tels que « Ciccio Napoletano » ou ce « Coppa Milanese » cité par Ratti. Il s'adjoi-

gnit, d'autre part, des collaborateurs pour les parties architecturales et pour les paysages

(Tavella et peut-être Marco Ricci, neveu de Sebastiano).

S'il traita tous les sujets, ce fut toujours pour créer, avec la même fantaisie, la même humeur étrange, un monde fantomatique peuplé de moines, de vagabonds... en proie à une agitation fiévreuse, irrationnelle, comme mus par une force supérieure.

Magnasco se situe dans la lignée de Callot et de Salvator Rosa, chez qui la réalité se mue en fantastique. C'est à la peinture génoise de Valerio Castello (qu'il rappelle dans son Saint Ambroise et Théodore de l'Art Inst. de Chicago) et de Castiglione qu'il a emprunté sa touche si particulière, ses accents lumineux, et à la peinture lombarde de Cerano et de Morazzone son inquiétude encore maniériste. Il acquit un style libre et personnel grâce surtout à la peinture vénitienne, qu'il connut par son maître, F. Abbati, et par son ami Sebastiano Ricci, lors du séjour de ce dernier à Milan.

Magnasco suivit une évolution continue, bannissant et éliminant peu à peu la couleur, baignant de plus en plus ses scènes dans le clair-obscur à la manière d'un Titien ou d'un Tintoret. Toute une partie de son oeuvre est consacrée aux scènes de moines (le Réfectoire, musée de Bassano), de brigands (musée de Bordeaux), de bohémiens, ce qui l'a fait surnommer par Lanzi le « Michel-Ange des batailles de l'école génoise » (Banquet de noces des bohémiens, Louvre, et son pendant, Cortège nuptial des bohémiens, Berlin). Ces scènes prennent très souvent place dans des paysages marins ou forestiers (Paysage aux lavandières, Naples, Capodimonte), dans lesquels il exalte la beauté sylvestre en une vision qui annonce le XIXe siècle.

Magnasco libère enfin le paysage italien de la convention où le tenaient les romanistes. La nature déchaînée qu'il peint a parfois l'aspect de la mer, qu'il a aimée plus qu'aucun autre Italien, donnant à la marine, naguère décorative (« tempesta »), ses lettres de noblesse. Magnasco introduit la vie dans la peinture de ruines, montrant la voie à Pannini. Souvent, il invente des thèmes décrivant les moeurs du temps (Concerts dans l'atelier du peintre ; Leçons de musique) ; il annonce tantôt la verve de Hogarth, tantôt l'horreur de Goya, comme dans ses scènes de maisons de fous ou ses évocations macabres (les Voleurs chassés par les squelettes, Campo-Morto, église S. Maria

Assunta). Mais ce sont surtout les thèmes religieux qui l'attirent et qui font penser au Bolognais Crespi (Saint Charles Borromée recevant les oblates, Milan, musée Poldi-Pezzoli ; Extase de saint François, Gênes, Palazzo Bianco ; Adoration des mages, musée de Dunkerque). Les dessins présentent la même fougue, le même « expressionnisme » sombre.

En fait, Magnasco échappe à toute classification : tantôt religieux, tantôt blasphématoire, simple décorateur ou grand sensitif, il est surtout un anticlassique, un isolé ; son grand prédécesseur est Tintoret, et il ne trouvera de successeurs qu'à Venise avec Antonio et Francesco Guardi et Giandomenico Tiepolo, qui tous imitèrent sa touche. Peintre renommé de son vivant, mais oublié dès le XVIIIe s., il n'a

été remis en lumière qu'à l'aube du XXe siècle. Une importante rétrospective a été consacrée à Magnasco (Milan, Palazzo Reale) en 1996.

MAGNELLI Alberto, peintre italien

(Florence 1888 - Meudon 1971).

Après un premier contact avec les milieux futuristes de la revue Lacerba à Florence, Magnelli se rend à Paris, où il fait la connaissance d'Apollinaire, de Léger et de Picasso. De 1914 date une série d'œuvres figuratives aux formes simplifiées cernées d'un trait noir et peintes en aplats de couleurs franches qui débouchent sur l'abstraction (Le Café, 1914, musée de Grenoble). En 1917-1918, ses peintures intitulées « Explosions lyriques », dans lesquelles le motif reste difficile parfois à déchiffrer, font écho au futurisme. Suit alors une période marquée par le retour au sujet (personnages, paysages et vues de port) dans la lignée des « Valori Plastici » et en particulier de Carlo Carrà. Établi en France en 1931, il se fixe à Paris et renoue avec l'abstraction dans la série des « Pierres », qu'il entreprend à la suite de sa visite aux carrières de marbre de Carrare et où se trouve toujours le souvenir de la « peinture métaphysique ». Sa première exposition a lieu à la gal. Pierre, à Paris, en 1934. Magnelli trouve son style à partir de 1936, qui le rattache au courant de l'abstraction géométrique (compositions jouant de rythmes amples ou nerveux, grands aplats de couleur, écriture précise et contrastes de formes, dans une richesse d'invention jamais démentie et qui s'exprimera aussi dans une admirable suite de collages à partir de la même date). Magnelli est à Grasse pendant la guerre et rencontre Arp, Sophie Taeuber-Arp et Sonia Delaunay. À la Libération, il est considéré comme l'un des grands maîtres de la peinture

abstraite en France et en Europe aux côtés de Herbin et de Domela. Sa renommée se manifestera notamment à travers l'organisation de grandes rétrospectives à Bruxelles et à Eindhoven en 1954, à Zurich en 1963, à Essen en 1964, enfin en 1968 au M. N. A. M. de Paris, qui possède un nombre important de ses oeuvres. Après sa mort, plusieurs expositions ont porté sur des moments ou des aspects précis de son oeuvre. Une rétrospective a été présentée en 1988 au palais des Papes d'Avignon pour célébrer le centenaire de sa naissance. Magnelli est représenté dans la plupart des grands musées européens et américains ainsi qu'au musée de Vallauris.

MAGRITTE René, peintre belge

(Lessines, Belgique, 1898 - Bruxelles 1967).

En 1916, il fréquenta l'Académie des beaux-arts à Bruxelles et, après la guerre, il travailla avec Victor Servranckx dans une fabrique de papiers peints. Il découvre De Chirico en 1922 et participe en 1926 à la Société du mystère, où se retrouve le groupe des surréalistes belges (Goemans, Nougé, Scutenaire, Lecomte, Souris, Mesens). Un court passage à travers le futurisme et le cubisme prélude à l'affirmation du génie personnel de Magritte, après son arrivée à Paris où il vit de 1927 à 1930 et, introduit dans le cercle d'André Breton, se lie avec des surréalistes, Arp, Miró, Eluard. Jusqu'en 1936,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

484

l'influence de De Chirico s'exerce sur ses perspectives urbaines, où des objets incompatibles voisinent (le Temps menaçant, 1928 ; l'Échelle du feu, 1933). Dès 1923, se marque l'intérêt de Magritte pour les êtres standardisés, messieurs à chapeau melon (l'Assassin menacé, 1926, New York, M. o. M. A.) ou objets, souvent substituts de personnages (la Rencontre, 1926, Düsseldorf, Nordrhein-Westfalen Kunstsammlungen), créant des chocs visuels par la rencontre d'objets opposés ou au contraire proches (les Affinités électives, 1932) dans un esprit souvent semblable à celui qui anime les collages (les Épaves de l'ombre, 1926, musée de Grenoble), technique que Magritte a d'ailleurs pratiquée avec prédilection dans les années 1925-1927. Cet intérêt pour le « combat entre le visible caché et le visible apparent » est également illustré, à partir de 1927, par l'examen des relations ambiguës entre les mots et la réa-

lité (la Clef des songes, 1927). La technique est précise et nette, le dessin correct, les couleurs de plus en plus franches en fonction d'une recherche de la neutralité de la technique peinte. Magritte est en contrat avec la gal. le Centaure à Bruxelles, quand la faillite de celle-ci, en 1930, permet à son ami Mesens d'acheter tous ses tableaux (env. 200). Il cultive la même manière jusqu'en 1940, faisant surgir entre les objets et leur décor des rapports inattendus (la Condition humaine, 1934) ou présentant sous un aspect extraordinaire soit le décor, soit l'objet lui-même, comme dans les Marches de l'été (1938), où le ciel s'est transformé en mur, avec des niches et des fentes. À la fin des années 1920, Magritte explore également le domaine de la sculpture, peignant une série de moulages du masque funéraire de Napoléon ou de la Vénus de Milo (l'Avenir des statues). De 1943 à 1947, la période « Renoir » se caractérise par une recherche du plaisir de peindre, à travers un enrichissement de la palette (l'Âge du plaisir, 1946) ; lui succède (fin 1947-début 1948) la période « vache », explosive et érotique, illustration du pouvoir subversif de la technique picturale (Le Contenu pictural, 1947). Mais, dès 1946, malgré des rapports orageux avec le groupe surréaliste, il retourne à son ancienne manière sans en retrouver tout à fait la maîtrise, et avec un accent grinçant et cruel que, jusque-là, on n'avait guère trouvé à ce point dans son oeuvre (cercueils remplaçant le modèle de David dans Perspective [Madame Récamier de David], 1951, et les personnages de Manet dans le Balcon, 1950, musée de Gand). C'est d'ailleurs par ce mélange d'« humour noir » et d'une vision traditionnelle, aux belles couleurs fraîches, à l'ample espace, que se manifeste son originalité. En 1945, il illustre de dessins les Chants de Maldoror de Lautréamont et en 1946 les Nécessités de la vie de Paul Eluard. Au cours des années 1950, Magritte réalise plusieurs grands décors : le Domaine enchanté, 1953, Casino, Knokke-Le-Zoute ; la Fée ignorante, 1957, Palais des Beaux-Arts, Charleroi ; les Barricades mystérieuses, 1961, Salle des congrès de l'Albertine, Bruxelles. Il est représenté dans les principaux musées belges et européens, ainsi qu'aux États-Unis et dans de nombreuses coll. part. Des rétrospectives

de son oeuvre ont eu lieu fréquemment, la dernière s'étant tenue à Bruxelles (Musée royal des Beaux-Arts) en 1998.

MAILLOL Aristide,

peintre et sculpteur français

(Banyuls-sur-Mer 1861 - Perpignan 1944).

Avant de se consacrer à la sculpture, en 1898, à la suite de troubles oculaires, provisoirement croyait-il, Maillol fut, pendant plus de dix ans, peintre et cartonnier. Ce fils de paysans languedociens, doué très jeune pour le dessin, put, grâce à une bourse départementale, « monter » à Paris. Il s'inscrit à l'École des beaux-arts dans les ateliers de Gérôme et de Cabanel : le musée du Luxembourg lui révèle l'impressionnisme, qui l'enthousiasme. Par son ami Daniel de Monfreid, Maillol connaît la peinture de Gauguin et d'Émile Bernard : et c'est à la suite de ce dernier qu'il a l'idée de ses premiers cartons de tapisserie. En 1893, Rippl-Rónal le met en relation avec les nabis, et Maillol se lie avec Maurice Denis. Ses tapisseries s'apparentent aux compositions symbolistes contemporaines de ce dernier, ainsi qu'en témoigne celle que lui commanda la princesse Bibesco : Musique pour une princesse qui s'ennuie (v. 1895, Copenhague, musée des Arts décoratifs), où une atmosphère à la Maeterlinck surprend chez le futur poète des nudités rustiques. Sa peinture, dépouillée, aux couleurs suaves, évoque un Puvis de Chavannes ou un préraphaélite qui aurait connu l'école de Pont-Aven : Femme à l'ombrelle (v. 1892, musée d'Orsay), la Vague (v. 1895-1896, Paris, Petit Palais), la Côte d'Azur (1895, id.), Profil de femme (musée de Perpignan). Maillol a illustré les Églogues de Virgile (publiées en 1925), l'Art d'aimer d'Ovide (1935), Chansons pour elle de Verlaine (1939), Daphnis et Chloé de Longus (1937) et les Géorgiques de Virgile (publiées en 1950). Grâce à ses héritiers, le jardin du Carroussel s'est peuplé de bronzes de Maillol, et un musée Maillol (Fond. Dina Vierny) a été inauguré à Paris en 1995.

MAINO Juan Bautista, peintre espagnol

(Pastrana, Nouvelle-Castille, 1580 - Madrid 1649). Son père étant italien, il fait son apprentissage en Lombardie, puis à Rome, où il fréquente Annibale Carracci et le jeune Guido Reni, et il s'intéresse, sans doute, au clair-obscur du Caravage. De retour en Espagne, il s'installe à Tolède, où, comme frère de l'ordre de Saint-Dominique, il prononce ses vœux en 1613 au couvent de Saint-Pierre-Martyr, dont il peint le retable. Il s'installe ensuite à Madrid, où il devient professeur de peinture de l'Infant, le futur Philippe IV. Il exerce une certaine influence sur la vie artistique du Palais jusqu'à la venue de Velázquez, qu'il estime beaucoup, semble-t-il.

Son style, très personnel, se rattache à l'Italie contemporaine par sa parenté étroite avec le caravagisme clair de Gentileschi (Adoration

des mages, Prado ; Adoration des bergers, id. ; ces deux oeuvres proviennent toutes deux du retable de Saint-Pierre-Martyr de Tolède, 1613). Déjà portraitiste de talent (Portrait de gentilhomme, Prado), il est l'auteur de l'un des plus curieux tableaux d'histoire du baroque

espagnol (Reprise de Bahía, 1635, Prado), peint pour le salon des Royaumes du Buen Retiro, et remarquable par l'étude des nuances claires du plein soleil et par un souci de réalisme humanitaire opposé à la conception héroïque du tableau de bataille.

MAÎTRE.

Titre donné à un artiste ayant fait école et acquis une notoriété, tant par son talent que par son influence, à celui qui dirige un atelier ou fait le métier d'enseigner la peinture dans les écoles d'art, dans un atelier particulier (on dit également, mais plus familièrement, « patron »). D'une manière générale, ce terme désuet est peu employé à propos des peintres contemporains.

Au Moyen Âge, la laïcisation de la peinture et l'organisation des métiers en corporations entraînèrent une hiérarchisation à l'intérieur des ateliers. Dans les Flandres, les gildes, ou corporations, de peintres étaient des groupements de patrons, ou maîtres peintres, seuls autorisés à diriger un atelier et à commercialiser leurs oeuvres. Pour devenir franc maître, l'ouvrier devait faire son apprentissage pendant quatre ans dans un atelier au service d'un patron. Devenu maître, il avait la possibilité de recruter à son tour des apprentis. L'accroissement continu du nombre des peintres et les règlements très stricts des corporations entraînèrent une désaffectation de celles-ci, comme plus tard des académies.

Le titre de maître sert également à désigner un artiste anonyme, notamment parmi les nombreux peintres du Moyen Âge et de la Renaissance dont on ignore le nom et dont l'identification se confond avec leur oeuvre principale, soit que l'on retienne ses caractéristiques particulières, soit que l'on cite son titre, le nom de la ville où le peintre s'est manifesté ou de celle où est conservée son oeuvre (prend une majuscule en ce sens). On parlera ainsi du Maître du Coeur d'amour épris, du Maître du Jardin du Paradis de Francfort, du Maître de la Sainte Parenté, du Maître d'Alfonso, du Maître de Flémalle (Robert Campin), du Maître de l'Annonciation d'Aix (Barthélémy d'Eyck), du Maître de Saint Sébastien, du Maître de Saint Gilles, du Maître de la Légende

de sainte Ursule, du Maître de Bedford...

L'expression « petit maître » désigne un peintre de second plan (les petits maîtres du XVIIIe s., les petits maîtres du paysage, au XIXe s., etc.). Par cette expression, on désigne également les peintres qui ont travaillé sur de petits formats, faute d'avoir des commandes importantes, notamment en Hollande au XVIIe s. et en France au XIXe siècle. Cette expression dérive peut-être du vocabulaire de l'estampe, où l'on désigne ainsi les graveurs allemands de la Renaissance qui n'ont exécuté que des oeuvres de très petit format.

MAÎTRE À LA CHANDELLE, peintre français
(actif à Rome v. 1630).

Le nom de Trophime Bigot, identifié avec le Trufemond ou le Trofamone des chroniques romaines du XVIIe s. et avec le « Maître à la Chandelle » de l'érudit anglais Benedict Nicol-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

485

son, est un des derniers que l'on ait introduit dans l'histoire de l'art français. Parmi toutes les « nuits » caravagesques qui ne pouvaient être attribuées ni à Georges de La Tour, ni à Honthorst, ni à l'un des disciples du maître d'Utrecht, un groupe de tableaux fut constitué par Nicolson, pour lequel on proposa, à partir de documents d'archives (J. Boyer) le nom du provençal Trophime Bigot (1579-apr. 1650). Ce peintre semble avoir quitté sa patrie v. 1605 pour se rendre à Rome, où il séjourne jusqu'aux alentours de 1634 et où il semble avoir peint des scènes « à la chandelle ». De retour à Arles, il y exécute, pour les églises locales, une série de tableaux (Assomption, Arles, Saint-Trophime et Martyre de saint Laurent, église de Saint-Césaire, tous deux de 1635 ; autre Assomption, 1639, église de La Tour-d'Aigues). Mais ces oeuvres sont éloignées du style de celles qui constituent l'oeuvre du « Maître à la Chandelle » de Nicolson : une cinquantaine de tableaux stylistiquement fort voisins, représentant dans une gamme colorée rougeoyante très caractéristique des scènes nocturnes éclairées « à la chandelle », en général avec des personnages cadrés à mi-corps : Jésus enfant avec Joseph charpentier (Hampton Court), Saint Sébastien soigné par les saintes femmes (Bologne, P. N.), Souper d'Emmaüs (Chantilly, musée Condé), Allégorie de la Vanité (Rome, G. N., Gal. Corsini).

On trouve aussi dans l'oeuvre de l'artiste des figures en buste (Rome, Gal. Doria Pamphili). Deux au moins des trois tableaux de la chapelle de la Passion à l'église romaine de S. Maria in Aquiro, autrefois donnés à Honthorst, lui sont attribués avec certitude (Lamentation du Christ, Couronnement d'épines) ; ils montrent, exception dans l'oeuvre du peintre à Rome, des personnages vus en pied. Un document donne les peintures à un certain « Jacopo ». Il paraît sage de laisser dans l'anonymat le « Maître à la Chandelle », artiste productif mais en fait modeste, qui exploite les effets mis à la mode par Honthorst.

MAÎTRE À LA VUE DE SAINTE-GUDULE
ou MAÎTRE DE LA VUE DE SAINTE-

GUDULE,

peintre flamand

(actif à Bruxelles dans le dernier quart du XVe s. et le début du XVIe s.).

Il fut ainsi désigné pour avoir fait figurer dans l'Instruction pastorale (Louvre) la vue de la collégiale Sainte-Gudule de Bruxelles en construction. Il a collaboré avec le Maître de la Légende de sainte Barbe et fourni des volets peints pour des retables sculptés destinés à l'exportation. La production, très abondante, que l'on rassemble actuellement sous son nom est plutôt le fait d'un atelier que celui d'un seul artiste. Les meilleures oeuvres du Maître (la Vierge et l'Enfant avec une donatrice et sainte Madeleine, Liège, Musée diocésain) sont d'une facture très fine.

MAÎTRE AU FEUILLAGE EN BRODERIE,
peintre flamand

(actif sans doute à Bruxelles à la fin du XVe s. et au début du XVIe s.).

Imitant souvent Gérard David, à qui ses oeuvres ont été parfois attribuées, ce peintre a été désigné par son curieux mode d'expression du feuillé : des petits points souvent empâtés formant une sorte de broderie. Son tableau le plus important est le Triptyque de la Vierge à l'Enfant de Santa Maria degli Angeli de Polizzi, Generosa (Sicile). Sa collaboration avec des maîtres bruxellois dans un triptyque de la N. G. de Melbourne paraît localiser son activité dans la capitale du Brabant. Parmi ses oeuvres, on peut citer un triptyque de la Vierge aux anges au musée de Lille et une Vierge aux anges au Louvre (donation Grog).

MAÎTRE BERTRAM → BERTRAM

MAÎTRE D'ALKMAAR, peintre néerlandais
(actif à Alkmaar au début du XVI^e s.).

Ainsi désigné d'après une suite de 7 panneaux – les OEuvres de miséricorde – provenant de Saint-Laurent d'Alkmaar et conservés à Amsterdam (Rijksmuseum), il a été parfois identifié avec le frère de Jacob Cornelisz Van Oostsanen, Cornelis Buys, actif à Alkmaar de 1490 à 1524, et plus récemment avec le Harlémois Pieter Gerritsz, qui apparaît à Alkmaar en 1502, est payé en 1518 pour une maquette de Saint-Bavon de Haarlem, travaille régulièrement pour l'abbaye d'Egmond entre 1515 et 1529 ainsi que pour Saint-Laurent d'Alkmaar et meurt à Haarlem en 1540. En faveur de cette dernière identification joue le net souvenir de Geertgen, dont témoignent les panneaux d'Amsterdam, ce qui implique bien chez son auteur une formation harlémoise, tandis que le soin apporté aux fonds d'architecture des OEuvres de miséricorde se laisse mettre facilement en rapport avec les travaux de maquettes peintes de ce Pieter Gerritsz. La réserve générale d'un coloris porté sur les tons clairs, le réalisme un peu caricatural des visages, la saveur régionale de cette peinture assez traditionaliste et la rare beauté de certains détails, qui ont déjà valeur de natures mortes, donnent la note proprement hollandaise de ce bon suiveur de Geertgen. Les oeuvres regroupées sous son sigle restent inégales et dénotent la participation d'un assez vaste atelier ou, ce qui revient fondamentalement au même, plusieurs personnalités distinctes.

MAÎTRE D'AMBASS, peintre tchèque

(actif sans doute à Prague à la fin du XIV^e s.).

Il est l'auteur d'un cahier d'esquisses employé dans les ateliers de peinture, que l'on situe au début du XV^e s., d'après le style des figures représentées : bustes du Christ, de la Vierge, de Saint Jean, Saints, Saintes, Crucifixion, Annonciation (Vienne, K. M.). Ces dessins, groupés 4 par 4, sont présentés sur 14 planchettes encadrées ; celles-ci sont dessinées à la mine d'argent, reprises au pinceau, parfois modelées au blanc de céruse et nuancées de carmin. On rattache généralement cet album au retable de Páhl et à l'épithaphe de Jean de Jeřeň (1395, musée de Prague). Beaucoup de critiques prétendent qu'il s'apparente aux peintures sur pan-

neaux des artistes de la génération précédente, notamment au cycle dit « des Capucins » (v. 1410, id.). C'est surtout par son réalisme,

dû à un contact probable avec l'école franco-flamande, que l'album se rapproche du Maître et de l'atelier du Martyrologe de Gérone et du Maître du Retable de Rajhrad ; il s'apparente à une Annonciation (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum). Trois dessins indépendants ont dû en faire partie – Philosophe et astronome, la Sibylle et Saint Jean l'Évangéliste, attribués aux Junkers de Prague (bibl. de Dessau et d'Erlangen) –, de même que les Trois Mages (v. 1370-1380, bibl. de Brunswick). L'album du Maître d'Ambrass compte parmi les meilleurs recueils de dessins du Moyen Âge, cependant assez nombreux à la fin du XIVe s. (cahier d'esquisses de Brunswick, v. 1380-1390).

MAÎTRE D'AMIENS

ou MAÎTRE DES PUYS D'AMIENS,

peintre néerlandais

(actif à Amiens entre 1518 et 1521).

On désigne ainsi l'anonyme auteur de 4 étranges tableaux de la confrérie poétique du Puy Notre-Dame d'Amiens, offerts de 1518 à 1521 par les « princes » successifs de celle-ci – suivant une coutume observée chaque année depuis 1451 – et conservés aujourd'hui au musée d'Amiens. M. J. Friedländer, en 1937, les a judicieusement rapprochés de 2 panneaux d'un style aussi exubérant, une Mort de Marie à Anvers (musée Mayer Van der Bergh) et une Présentation de la Vierge, jadis sur le marché d'art munichois (1917). Leur fantaisie décorative, aux complications parfois inexplicables (on n'a pu donner un sens raisonnable aux curieuses petites scènes de l'arrière-plan des Puys), l'expressionnisme de leur facture miniaturiste, d'une liberté digne de Bosch, leur préciosité fondamentale – sans analogues dans la peinture française de l'époque – imposent l'hypothèse d'un artiste étranger étroitement mêlé aux maniéristes anversois, peut-être le plus fascinant de tous ces gothiques attardés des années 1520. Mais le rare talent de portraitiste du peintre permet sans doute, par comparaison avec plusieurs portraits de Lucas de Leyde et de l'école leydoise, de penser à un Néerlandais ayant séjourné à Anvers plutôt qu'à un pur Flamand. La fraîcheur de certains paysages des Puys, qui appelle des rapprochements avec le milieu mi-anversois, mi-leydois de Jan de Cock, comme la nervosité générale de l'écriture renforcent le caractère néerlandais du Maître d'Amiens.

MAÎTRE DE BADIA A ISOLA, peintre italien

(actif à Sienne à la fin du XIIIe s.).

Il est l'auteur de la Maestà de San Salvatore à Badia a Isola (exposée au musée de Colle di Val d'Elsa), qui fut attribuée par certains historiens à la jeunesse de Duccio. La critique y reconnaît aujourd'hui l'oeuvre d'un artiste anonyme qui fut l'un des premiers suiveurs du chef de l'école siennoise et s'inspira des oeuvres de ce dernier, postérieures à 1285, tout en témoignant d'une certaine connaissance du plasticisme de Giotto. On attribue au Maître notamment une Maestà avec quatre anges (Venise, Fond. Cini)

downloadModeText.vue.download 487 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

486

et une Madone à l'Enfant au musée archiépiscopal d'Utrecht.

MAÎTRE DE BEDFORD

ou MAÎTRE DU DUC DE BEDFORD,

enlumineur français

(Paris, actif dans la première moitié du XVe s.).

Cet artiste anonyme a peint ses 2 oeuvres principales entre 1423 et 1435, pour le duc de Bedford, régent de France, et sa femme (Bréviaire de Salisbury, Paris, B. N. ; Heures, British Library). Au début de sa carrière, v. 1405-1415 (Bréviaire, bibl. de Châteauroux ; Livre des merveilles, Paris, B. N.), il travaille souvent en collaboration avec d'autres enlumineurs, comme le Maître de Boucicaut ou le Maître de Rohan. Puis il devient le chef d'un atelier très achalandé ; ses oeuvres de maturité (Bréviaire et Heures de Bedford, Heures Sobieski, Windsor Castle ; Heures, Vienne, B. N. ; Heures, Lisbonne, Fond. Gulbenkian), luxueuses et touffues, révèlent un peintre moins curieux d'inventions techniques que de pittoresque narratif : il peuple ses compositions de nombreux petits personnages et y englobe souvent plusieurs épisodes ; il se sert des marges pour compléter son récit dans des médaillons qui commentent le sujet central ou en développent les épisodes annexes. C'est un technicien de talent, passé maître dans l'emploi de la couleur. Son atelier, le plus important de ceux qui restèrent en activité dans le second quart du XVe s., a dû jouer un rôle, mal éclairci, dans la formation des peintres de la génération de Fouquet.

MAÎTRE DE BOUCICAUT (dit aussi Maître des Heures du maréchal de Boucicaut), enlumineur franco-flamand

(actif à Paris au début du XVe s.).

Il doit son nom aux Heures peintes, v. 1405-1410, pour Jean II Le Meingre, maréchal de Boucicaut (Paris, musée Jacquemart-André) : autour de ce chef-d'oeuvre de l'enluminure parisienne se groupent un grand nombre de manuscrits, autographes ou exécutés en collaboration avec d'autres artistes, comme le Maître de Bedford, et qui semblent pour la plupart avoir été enluminés à Paris dans les vingt premières années du siècle (Trésor des histoires, Paris, bibl. de l'Arsenal ; Livre des merveilles, Tite-Live, Heures, Paris, B. N. ; Dialogues de Pierre Salmon, bibl. de Genève ; Heures, bibl. Mazarine, British Library, Bibl. royale de Bruxelles, W. A. G. de Baltimore). L'élégance traditionnelle de la miniature parisienne y est ravivée par une subtilité décorative tout aristocratique, par une gamme de couleurs originales où dominent le vert clair et le vermillon, par une touche variée en petites hachures. L'ensemble révèle une personnalité dont l'influence a été décisive à l'aurore du XVe siècle. Plus encore que son prédécesseur Jacquemart de Hesdin, influencé comme lui par l'Italie, le Maître de Boucicaut est un novateur dans la représentation de l'espace. D'une part, il porte un soin particulier à la construction des édifices, même si leur perspective demeure primitive ; les architectures sont d'une structure

plus complexe, vues en perspective oblique par une arcature ouverte au premier plan. D'autre part, en découvrant le rôle de la lumière, il apporte deux révélations nouvelles, la perspective aérienne et le clair-obscur intérieur : dans les paysages, les objets s'estompent en s'éloignant et le ciel dégradé dispense une lumière de plein air ; dans les pièces fermées, aux tons plus sombres, l'intimité est créée par la clarté d'une fenêtre ouverte. Par cette vision nouvelle de l'espace et cette sensibilité à l'atmosphère, par les procédés inventés pour les exprimer, il ouvre la voie au réalisme nordique, qui triomphera avec Robert Campin et les Van Eyck. Le Maître de Boucicaut est peut-être à identifier avec le Brugeois Jacques Coene (connu de 1398 à 1404), qui fit carrière à Paris et travailla en 1399 au dôme de Milan.

MAÎTRE DE BURGO DE OSMA,

peintre espagnol

(actif à Valence au début du XVe s.).

Parmi les tableaux anonymes valenciens de style gothique international, une série d'œuvres exécutées dans le cercle immédiat de Pedro Nicolau a été attribuée à un artiste que Saralegui nomme « le Maître de Rubielos » ou « le Maître valencien de Burgo de Osma » qui peut être identifié avec Jaime Mateu (connu entre 1402 et 1452). Le retable de Rubielos de Mora, par le graphisme aigu des figures et l'expression presque caricaturale de certains visages, est marqué d'un fort accent nordique venu de Marzal de Sax, qui travailla à Valence entre 1393 et 1410. Le Retable de la Vierge, qui a appartenu à la cathédrale de Burgo de Osma, a été reconstitué autour d'une Vierge à l'Enfant entourée d'anges (Louvre) avec plusieurs panneaux dispersés (Burgo de Osma, Louvre, musée Marés de Barcelone). Cet ensemble présente un modelé plus souple et plus gracieux, où le courant toscan est plus sensible. Ces deux tendances se trouvent étroitement réunies dans plusieurs fragments : Saint Blaise et saint Jacques (Valence, anc. coll. Burguera), Vierge allaitant (autref. cathédrale de Valence), Annonciation (Prado), Descente de croix (Barcelone, coll. Puig Palau), Mise au tombeau (Séville, Musée provincial).

MAÎTRE DE CAMPODONICO,

peintre italien

(actif dans les Marches au milieu du XIVe s.).

Il est l'auteur de fresques (Crucifixion, datée de 1345 ; Annonciation) dans l'église de l'abbaye de S. Biagio in Caprile, à Campodonico (non loin de Fabriano), dans l'oratoire de la Maddalena à Fabriano (mêmes sujets qu'à Campodonico) ainsi qu'au Palazzo Serafini à Fabriano (fragments détachés provenant de Santa Maria di Appennino). Ces œuvres, les plus remarquables sans doute de celles qui furent peintes dans les Marches au XIVe s., révèlent la connaissance profonde de Giotto et de Pietro Lorenzetti (Assise). Elles sont le fait d'une personnalité très originale, peut-être formée dans le fécond foyer de Rimini, cherchant de

violents effets plastiques et possédant un puissant don dramatique.

MAÎTRE DE CANAPOST, peintre espagnol

(actif en Catalogne et en Roussillon dans le

dernier quart du XVe s.).

À cet artiste anonyme ont été attribuées

5 oeuvres de grande qualité technique et esthétique qui révèlent la connaissance des peintres français et particulièrement celle de Jean Fouquet. La plus ancienne peinture connue semble être le Retable de la Vierge au lait (Gérone, musée diocésain) provenant de l'église S. Estebán de Canapost (prov. de Gérone) qui donna son nom à l'artiste. Le panneau central reproduit le type de la Vierge découvrant son sein gauche, élaboré par Fouquet sur le volet droit du Diptyque de Melun (musée d'Anvers). On note également dans ces 2 oeuvres la même insistance sur les volumes sphériques et lisses, la même stylisation élégante des formes et le même effet chromatique obtenu par une large utilisation de la couleur blanche. Une même conception picturale, malgré des différences techniques imposées par les supports (toile au lieu de bois), apparaît dans les 12 scènes (Barcelone, M. A. C. ; coll. part.) provenant des portes d'orgue de la cathédrale d'Urgel. Le Retable de la Trinité (Perpignan, musée Rigaud), peint en 1489 pour la chapelle de la Loge de mer de cette ville, fournit la seule référence chronologique pour cet artiste et met en évidence sa parfaite maîtrise de l'espace et un vrai sentiment du paysage. Ces qualités se développent dans le Saint Jérôme pénitent et l'Annonciation (Barcelone, M. A. C.), provenant de Puigcerdá, qui correspondent à une époque de pleine maturité du peintre. On lui attribue également un reliquaire à double face (Vierge à l'Enfant et Sainte Face) donné en 1496 à la cathédrale de Gérone et sur lequel apparaît l'écusson de Berenguer de Palau, évêque de Gérone entre 1486 et 1506.

MAÎTRE DE COËTIVY, peintre

et enlumineur français

(actif dans la seconde moitié du XVe s.).

Cet artiste tire son nom d'un livre d'heures peint pour Olivier de Coëtivy et sa femme, Marie de Valois, fille de Charles VII et d'Agnès Sorel (Vienne, B. N.). Autour de ce livre ont été regroupés une trentaine de manuscrits enluminés, à sujet liturgique, comme de nombreux livres d'heures (Paris, B. N. ; Baltimore, Walters Gall.), historique (Histoire ancienne, Paris, B. N. ; Tite-Live, Paris, Ass. nat.), philosophique (Boèce, Paris, B. N. ; New York, P. Morgan Lib.) ou littéraire (Dante de Charles de France, Paris, B. N.). On attribue au même artiste un retable avec des donateurs inconnus (Résurrection de Lazare, Louvre). Il semble avoir eu une importante activité d'auteur de cartons pour les arts appliqués : ainsi, on lui reconnaît la paternité du triple vitrail du Christ Sauveur entre la

Vierge et saint Jean l'Évangéliste au chœur de l'église Saint-Séverin à Paris et des tentures de la Destruction de Jérusalem (Saumur, château ; Lyon, musée des Arts décoratifs) et surtout de la Guerre de Troie (Londres, V. A. M. ; Zamora, cathédrale), une des tapisseries les plus

downloadModeText.vue.download 488 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

487

illustres du siècle, qui fut recherchée par tous les princes du temps, et dont on conserve 9 des « petits patrons » originaux, grands dessins aquarellés ayant servi de modèles pour l'exécution des tapisseries (Louvre et B. N.). Ces ouvrages trahissent une origine nordique dans les formes et les références iconographiques, et se remarquent par un sens original de la narration, du mouvement, des raccourcis virtuoses, des effets atmosphériques, de la couleur raffinée.

Puisque l'artiste paraît avoir été essentiellement actif à Paris, comme en témoignent l'usage de Paris de ses livres d'heures et le vitrail de Saint-Séverin, il faut renoncer à voir en lui Henri de Vulcop, originaire d'Utrecht, peintre et enlumineur en titre de Charles de France, le frère de Louis XI, actif en Touraine puis à Bourges entre 1450 et 1470. Le Maître de Coëtivy occupe une place d'autant plus intéressante sur la scène parisienne qu'il est indissociable de deux autres artistes avec lesquels il forme une triade de peintres et enlumineurs qui se succèdent à la tête du même atelier, au premier rang de la production artistique à Paris tout au long de la seconde moitié du XVe s., offrant une continuité stylistique très remarquable : ainsi, le Maître de Coëtivy succède au Maître de Dreux Budé (auteur du Retable du Parlement de Paris, Louvre) et précède le Maître d'Anne de Bretagne, grand fournisseur de cartons pour le vitrail et la tapisserie (Chasse à la licorne, New York, Cloisters), et surtout de dessins pour les livres gravés. Ces trois artistes pourraient bien être identifiés avec les peintres autrefois renommés que furent André d'Ypres (v. 1450-1460), son fils Colin d'Amiens (v. 1450-1480), célébré dans l'historiographie contemporaine, qui travailla pour Louis XI et fournit le modèle de son tombeau, et son petit-fils Jean d'Ypres, maître juré de la corporation au début du XVIe siècle.

MAÎTRE DE FIGLINE, peintre italien

(actif en Toscane et en Ombrie, premier tiers

du XIVe s.).

Appelé également par certains critiques Maître de la Pietà Fogg, il tire son nom de la grande Pala (Maestà) de la collégiale de Figline, près de Florence. Contemporain de Pacino di Bonaguida et du Maître de Santa Cecilia, il est l'un des premiers disciples de Giotto à Assise, comme le montre la fresque de la Madone en trône avec deux anges, saint François et sainte Claire (Assise, San Francesco), qui serait l'une de ses premières oeuvres. Héritier de l'équilibre de composition et de la structure gestuelle de Giotto, il révèle une délicatesse de coloris et de sentiments qui le rapproche du Siennois Simone Martini et de l'art gothique français. Dans une autre fresque de la région d'Assise (Stigmatisation de saint François, Santa Maria in Arcedi Rocca Sant'Angelo), un certain pathétisme relève de la tradition de Cimabue.

Ses oeuvres florentines (fresque de l'Assomption et grand Crucifix peint, Santa Croce, v. 1320) montrent le plus haut niveau de qualité, de même que ses dernières productions, les panneaux d'un polyptyque démembré

comprenant notamment l'admirable Pietà du Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.), deux Saints au musée de Worcester, Dieu le Père (Avignon, Petit Palais) deux Saints d'une coll. privée, Saint Jean-Baptiste (Ferrare, Pin.) et Saint Laurent (Londres, Courtauld Inst.). On a aussi vu la main du maître de Figline dans une partie des vitraux de la basilique inférieure d'Assise, ainsi que dans certains vitraux de Santa Croce à Florence.

MAÎTRE DE FLÉMALLE

→ CAMPIN Robert

MAÎTRE DE FLORE, artiste d'origine

inconnue travaillant en France à la cour de

Fontainebleau dans la seconde moitié du XVIe s.

Ce nom a été donné à l'auteur d'une Flore (autref. à Montpellier, coll. d'Albenas ; auj. à San Francisco, California Palace of the Legion of Honour), dont l'atelier aurait produit le Triomphe de Flore (coll. part.). On en a rapproché la Naissance de l'Amour (Metropolitan Museum) et une copie du Concert de la lunette de la salle de Bal de Fontainebleau (Louvre) ainsi que l'Allégorie de l'Abondance (Ravenne, galerie de l'Académie des beaux-arts). Ces oeuvres ont servi de base pour

attribuer au Maître de Flore quelques dessins, Céphale et Procris (New York, anc. coll. Germain Seligman), l'Annonciation (Albertina) ainsi que de nouvelles peintures (actuellement en mains privées). Elles révèlent une parfaite connaissance de l'art décoratif à Fontainebleau, l'influence de Rosso, celle de Primatice et de Niccolò dell'Abate. On peut les situer dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Il faut remarquer que ces oeuvres sont loin de former un groupe cohérent ; il est probable que plusieurs personnalités différentes sont confondues sous le nom de Maître de Flore : l'une pourrait être Giulio Camillo dell'Abate, fils et collaborateur de Niccolò ; l'autre, Ruggiero de Ruggieri, collaborateur de Primatice, ou encore l'un des Cousins, dont les oeuvres sont plus complexes qu'on ne l'avait admis jusqu'ici. Quoi qu'il en soit, toutes les peintures sont caractéristiques du maniérisme précieux et raffiné de la cour de Fontainebleau.

MAÎTRE DE FRANCFORT,

peintre flamand

(v. 1460 - actif jusqu'en 1515/1520 env.).

Ce maître anonyme anversois a été ainsi nommé pour avoir peint un triptyque consacré à Sainte Anne pour l'église des Dominicains de Francfort (auj. au Musée historique) et un triptyque de la Crucifixion pour Claus Humbracht, bourgeois de la même ville (Städel. Inst.). Un portrait qui lui est attribué avec des réserves le représente avec sa femme (Vienne, ancienne coll. Auspitz, aj. au musée d'Anvers) porte la date de 1496 et l'âge respectif des personnages, trente-six et dix-sept ans. Son oeuvre, abondante, comporte notamment des peintures de grand format inspirées par des modèles du Maître de Flémalle, de Rogier Van der Weyden (dans le triptyque de Watervliet, il développe une Déposition de croix de ce maître connue par un dessin) ou de Van der

Goes (dans un triptyque du musée d'Anvers, il copie librement le retable de Monforte du musée de Berlin). Il est capable de donner un accent monumental à ses figures, surtout par une science remarquable de la plastique. Cependant, son art n'atteint pas au niveau de ses modèles, faute d'une inspiration profonde. Ses personnages sont souvent marqués d'une lourdeur très paysanne, et leurs visages sont affectés d'un accent brutal proche de la caricature, ce qui pourrait indiquer une origine hollandaise de l'artiste. On a proposé successivement de l'identifier avec Hendrick Van Wueluwe, franc maître en 1483, et avec

Jan de Vos, qui est mentionné à Francfort en 1512. C'est la première hypothèse qui semble aujourd'hui retenir les suffrages les plus avisés et déterminer la distinction entre les oeuvres du maître de Francfort lui-même – alias Hendrick Van Wueluwe – et celles de ses émules, le Maître de San Diego, le Maître de Stuttgart, le Maître de Watervliet.

MAÎTRE DE GIL → ALCAÑIZ Miguel

MAÎTRE DE GRISELDA, peintre italien

(actif à Sienne à la fin du XVe s.

et au début du XVIe s.).

Travaillant dans le milieu siennois, il fut surtout influencé par Signorelli et peut-être Bartolomeo della Gatta. Les 3 Cassoni de la N. G. de Londres, représentant l'Histoire de Griselda d'après la « noveletta » de Boccaccio, constituent le noyau initial de l'oeuvre de ce maître, qui en a tiré son nom. L'artiste participa peut-être avec Signorelli à l'exécution d'une série de figures de l'Antiquité, peignant les panneaux d'Alexandre le Grand (Birmingham, Barber Inst.), de Tiberius Gracchus (musée de Budapest) et d'Eunostos de Tanagra (Washington, N. G.), collaborant avec Neroccio dei Landi pour la figure de la Vestale Claudia (Washington, N. G.) et avec Francesco di Giorgio pour celle de Scipion (Florence, Bargello). Il modela, à la manière de Signorelli, par un jeu d'ombres et de lumière, ces longues figures dressées à l'avant de paysages pittoresques, meublés d'architectures légères et animés de nerveuses silhouettes.

MAÎTRE DE HEILIGENKREUZ

(actif en Autriche ? dans la première moitié du

XVe s.).

Ce peintre de tout premier plan, l'un des plus caractéristiques du gothique international, doit son appellation à un diptyque (v. 1410) provenant du monastère cistercien de Heiligenkreuz, près de Vienne, représentant l'Annonciation et le Mariage mystique de sainte Catherine. Les scènes sont cernées d'une délicate architecture imitant un parapet derrière lequel sont représentés, en demi-figures, à gauche les Apôtres Paul et Jacques, à droite Sainte Barbe et sainte Dorothée, avec, au revers, la Vierge et l'Enfant et sainte Dorothée (Vienne, K. M.). L'origine du peintre et celle du diptyque sont vivement discutées. Selon certains érudits français, cette oeuvre serait de

provenance autrichienne ; la recherche autrichienne, par contre, croit à une origine française.
downloadModeText.vue.download 489 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

488

çaise. E. Buchner dit ce maître influencé par l'art de cour viennois ; B. Kurth le situe dans l'école de Paris (André de Paris ? mentionné par des documents à Vienne de 1411 à 1434) ; G. Ring l'identifie avec le peintre des Grandes Heures de Rohan, tandis qu'une origine provençale est envisagée par Larsen-Roman. L'allégation de L. von Baldass, selon laquelle ce petit retable aurait décoré primitivement le pourtour du chœur de l'église conventuelle de Heiligenkreuz, est dénuée de fondement, puisque cette peinture ne figure pas dans les biens du monastère avant le XIXe s. Il est possible que le monastère l'ait alors acquise d'une collection privée, à moins qu'il ne l'ait reçue en don ou par voie d'héritage. Le fait que ce diptyque provient d'un couvent cistercien autrichien n'apporte donc aucun élément susceptible d'éclairer l'origine du peintre ou l'école à laquelle il se rattacherait. On reconnaît la main de ce maître dans 2 panneaux de diptyque conservés respectivement au musée de Cleveland et à la N. G. de Washington et représentant la Mort de la Vierge et la Mort de sainte Claire. Il est également probable que ces peintures n'étaient pas destinées primitivement au couvent des clarisses d'Eger, d'où elles proviennent, mais qu'elles figuraient simplement dans les collections de cet établissement.

MAÎTRE DE HOOGSTRATEN,

peintre flamand,

peut-être d'origine brugeoise

(actif à Anvers au début du XVIe s.).

Son oeuvre, influencée par Memling et Gérard David puis par Quentin Metsys, est groupée autour du retable des Sept Douleurs de la Vierge provenant de l'église de Hoogstraten et conservé au musée d'Anvers : une paire de volets représentant Saint Jean-Baptiste et Saint Jérôme (Vienne, K. M.). Plusieurs représentations de la Vierge en majesté et le triptyque de l'Adoration des mages (Anvers, musée Mayer Van den Bergh).

Ces panneaux, aux couleurs vives posées

en aplats, témoignent du souci de « faire joli » et se caractérisent par des personnages sans expression – les figures féminines, notamment, semblent presque irréelles – et des paysages très doux.

MAÎTRE DE LA CRUCIFIXION

DE COLMAR,

peintre alsacien

(actif v. 1410/1420 dans le Rhin supérieur).

L'artiste doit son nom à un panneau représentant la Crucifixion (v. 1410/1420), conservé au musée d'Unterlinden de Colmar. Ce tableau, provenant de la collégiale Saint-Martin, est tributaire de l'art de cour parisien de la fin du XIV^e siècle. Le geste de douleur si éloquent de saint Jean ou de Marie-Madeleine est un emprunt à l'enluminure française d'un motif d'origine italienne. L'influence occidentale se fait jour également dans le modernisme du riche costume du centurion et de son escorte, d'esprit bourguignon. La Crucifixion de Colmar est le premier panneau conservé où se manifeste le « style doux » en vogue

dans le Rhin supérieur et qu'illustre également, quelques années plus tard, le Jardin^{et} du Paradis (Francfort, Städel. Inst.). Cette peinture vibre cependant d'une émotion qui est absente de la scène de Francfort et illustre, de ce fait, une tendance quelque peu différente. On ne retrouve en effet dans la sereine représentation du Jardin^{et} du Paradis, ni les contrastes sur lesquels repose la composition colmarienne ni l'animation des figures au drapé impétueux et aux gestes pathétiques.

Lilli Fischel (1950) a localisé l'activité de ce peintre à Strasbourg, important centre artistique à la fin du Moyen Âge. Mais d'autres hypothèses ont été émises, notamment l'identification de l'artiste avec Hans Stocker, connu à Bâle entre 1414 et 1441.

MAÎTRE DE LA LÉGENDE

DE SAINTE MADELEINE,

peintre flamand

(actif à Bruxelles dans le dernier quart du XV^e s.).

Un triptyque consacré à la légende de sainte Madeleine (panneaux partagés entre les musées de Budapest, Schwerin, Philadelphie, Copenhague) a servi à la fois à dénommer le

peintre et à regrouper sa production. Dans le Triptyque du repas des Dix Mille (Melbourne, N. G.), l'artiste collabore avec le Maître de la Légende de sainte Catherine. Mis à part ses fréquents emprunts à Rogier Van der Weyden, son style se distingue surtout par une recherche d'élégance dans les silhouettes, associée à un souci de modelé souple qui adoucit les passages de l'ombre à la lumière. On doit au peintre plusieurs portraits (Marguerite d'Autriche, Louvre).

MAÎTRE DE LA LÉGENDE

DE SAINTES URSULE

(MEISTER DES URSULAZYKLUS),

peintre allemand

(actif à Cologne entre 1485 et 1520).

Il doit son nom à une suite de 19 toiles (2 ont été détruites et 1 a disparu) exécutées sans doute entre 1495 et 1500 et illustrant la Légende de sainte Ursule. Elles furent peintes sans doute pour l'église Sainte-Brigide de Cologne et sont aujourd'hui dispersées dans le monde entier : Munich, Alte Pin. ; Metternich, coll. von Stedman ; musée de Nuremberg ; Cologne, W. R. M. ; Louvre ; Bonn, Landesmuseum ; Cologne, Diözesan Museum ; autref. Magdebourg, détruite en 1945 ; Londres, V. A. M. Les compositions s'inscrivaient à l'origine dans un cadre architectural, sous une arcature cintrée ; sur le bandeau inférieur, au centre, une inscription était ponctuée de part et d'autre par des donateurs en prière, avec leurs armoiries. Cette disposition primitive existe encore sur les 4 panneaux du Landesmuseum de Bonn et sur celui de Londres (V. A. M.). Le thème de cette légende connu jusqu'au XVI^e s. une grande popularité : la Suite de Carpaccio (v. 1490) en est l'une des plus célèbres interprétations. Typiquement colonaises et très élégantes, ces gracieuses compositions sont d'une importance particulière du point de vue historique et du point de vue culturel. L'artiste fut confondu par différents historiens avec le Maître de Saint

Séverin, dont il se rapproche étroitement, mais qu'il domine par son goût de l'espace en profondeur, son sens de la mise en page et sa sensibilité aux effets de l'ombre et de la lumière. Sa technique, légère, est également toute « moderne ».

Le W. R. M. de Cologne conserve également de sa main une Vierge entourée de saintes,

un Retable de saint François et un Christ en croix avec des saints.

MAÎTRE DE LA LÉGENDE

DE SAINT GEORGES,

peintre allemand

(actif à Cologne de 1460 à 1480).

Il doit son nom au triptyque conservé au W. R. M. de Cologne, qui, ouvert, présente 8 scènes de la légende de saint Georges, l'extérieur des volets représentant l'Adoration de l'Enfant et le Christ devant Pilate avec le donateur Peter Kannegiesser et sa famille. Son style est narratif et touffu. Le peintre aime un dessin accentué, les raccourcis abrupts et le chevauchement des plans, tant pour suggérer la profondeur que par souci de la forme. Son style anguleux se trahit par une prédilection pour les lignes brisées, les formes effilées et délicates. Ses tableaux révèlent un artiste peu attaché à la tradition de Cologne, mais fortement influencé par les maîtres néerlandais, notamment Rogier Van der Weyden, dont il adopte les compositions et copie littéralement certains détails, sans atteindre toutefois à la qualité de son modèle. Stange a attribué au maître comme œuvres tardives quelques autres panneaux qui le montrent plus étroitement dépendant du Maître de la Vie de Marie. Il s'agit d'un panneau représentant la Messe de saint Grégoire (Cologne, Saint-Cunibert) d'une Crucifixion (Cologne, V. R. M.).

MAÎTRE DE LA MADELEINE, peintre italien
(actif à Florence dans la seconde moitié du

XIII^e s.).

L'activité de ce peintre anonyme, qui dut diriger l'un des plus florissants ateliers florentins du XIII^e s., se déroule entre 1250 et 1275 d'après R. Offner, et entre 1270 et 1300 d'après R. Longhi. Autour du tableau qui lui a donné son nom, une Sainte Madeleine avec huit scènes de sa vie (Florence, Accademia), il a été possible de grouper une série d'œuvres parmi lesquelles se distingue une Madone avec les saints André et Jacques et six scènes de la vie de la Vierge (Paris, musée des Arts décoratifs). Le peintre adoucit les formules byzantines, affectionne la répétition des figures à l'expression paisible et maniérée, narre avec facilité, mais sans chaleur. On constate parfois dans sa facture les influences de Coppo, de Meliore et de quelques mosaïstes du Baptistère, dont la décoration révèle également sa collaboration.

MAÎTRE DE LA MADONE DE LA
CATHÉDRALE SAINT-GUY DE PRAGUE,
peintre de l'école de Prague
(début du XVe s.).

Il s'inspira d'abord du Maître du Reable de
Třeboň, avant de devenir l'un des principaux
représentants du « beau style », vers 1400. La
downloadModeText.vue.download 490 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

489

Vierge à l'Enfant (musée de Prague), influen-
cée sans doute par les « belles Madones »
sculptées (Madone de Krumlov), est une des
plus caractéristiques représentations de la
Vierge en Bohême, vers 1400. Son modelé
plastique aux ombres profondes trahit la sen-
sibilité concrète de l'artiste et la stylisation de
son langage pictural. Les Madones d'Ináře
et de Zlatá Koruna appartiennent au même
type ; celle de Svojsín révèle l'influence du
Maître, au moins sur le plan formel. Sur le
cadre original sculpté figure le donateur, vrai-
semblablement l'archevêque de Prague, Jan
de Jenštejn, qui quitta Prague en 1397 pour
se rendre à Rome ; le tableau aurait donc été
exécuté avant cette date. Un inventaire de la
cathédrale Saint-Guy (1470-1480) mentionne
sans aucun doute cette peinture et désigne
comme auteurs les Junkers de Prague.

MAÎTRE DE LA MADONE

DU PALAZZO VENEZIA,

peintre italien

(actif à Sienne dans la seconde moitié du XVIe s.).
Ce peintre anonyme, et fort remarquable,
dut travailler dans l'entourage immédiat de
Simone Martini, dont le rapprochent ses ca-
ractères d'élégance subtile et souple. Autour
d'une Vierge à l'Enfant autrefois à Rome, au
Palazzo Venezia – d'où la dénomination de ce
maître –, et maintenant à la G. N. de Rome,
Gal. Barberini (3 volets du même polyptyque
à la N. G. de Londres et dans une coll. part.),
on a groupé un Mariage mystique de sainte
Catherine (Sienne, P. N.), la grande Vierge
et des anges (Settignano [Florence], Fond.
Berenson), et quelques autres tableaux dont
l'attribution à ce maître reste cependant dis-
cutée, leur manière étant très proche de celle
de Lippo Memmi.

MAÎTRE DE LA MADONE STRAUS,

peintre italien

(actif à Florence à la fin du XIVe s. et au début du XVe s.).

La personnalité de ce peintre fut reconstruite autour d'une Madone de la coll. Straus (auj. au musée de Houston, Texas). Florentin, l'artiste semble appartenir à la même génération que Lorenzo Monaco, dont il s'approche par le ton dévol. Ses premières oeuvres, telles que l'Annonciation (Florence, Accademia), sont de la fin du XIVe s., sous l'influence d'Agnolo Gaddi et de Spinello Aretino. Ensuite, le peintre participe au mouvement gothique international, en accueillant surtout les suggestions de Starnina, comme en témoignent les panneaux avec Saint François et Sainte Catherine de l'Accademia de Florence, mais en gardant une expression calme et tendre, qui fait l'originalité de son style. Parmi ses autres oeuvres, on peut citer le Couronnement de la Vierge à l'Ospedale degli Innocenti de Florence et 2 Saints au Vatican.

Il ne faut pas confondre cet anonyme avec un autre Maître de la Madone Straus (actif à Sienne dans la première moitié du XIVe s.), auteur d'une Madone elle aussi au musée de Houston et provenant de la même collection, et d'une série de panneaux (Sainte Agnès,

musée de Worcester ; Saint Jean, New Haven, Yale Art Gal.) qui le désignent comme l'un des meilleurs élèves de Simone Martini, proche de Lippo Memmi et surtout de l'artiste (Donato Martini, frère de Simone ou un autre membre de la famille ?) longtemps désigné sous le nom de Barna, auteur des fresques de la collégiale de San Gimignano.

MAÎTRE DE LA NATIVITÉ

DE CASTELLO,

peintre italien

(actif à Florence entre 1445 et 1475 env.).

C'est une Nativité (autref. à la Villa Médicis de Castello ; aj. à Florence, Accademia) qui servit de point de départ pour reconstituer l'activité de cet artiste florentin anonyme. Parmi ses oeuvres, on peut citer des Nativités (Philadelphia, Museum of Art, coll. Johnson ; San Marino, Huntington Gal.), le retable (Madone et deux saints) de l'église paroissiale de Faltu-

gnano (Florence), des Madones (2 au Louvre ; Baltimore, W. A. G. ; Cambridge, Fitzwilliam Museum ; Pise, M. N.) et aussi des Portraits de femmes de profil (Metropolitan Museum, coll. Lehman). Disciple de Lippi, sans en avoir été vraiment l'élève, l'artiste se distingue toutefois de lui par des formes lisses et monumentales, caractéristiques, qui firent supposer qu'il était également sculpteur. La faculté de synthèse dont il témoigne dans la prédelle du retable de Faltugnano (auj. à Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson, et à Londres, N. G.) le rattache plus directement à Masaccio et à Domenico Veneziano.

MAÎTRE DE L'ANNONCE AUX BERGERS,
peintre italien

(actif à Naples entre 1630 et 1660).

Il est considéré comme l'une des personnalités les plus remarquables et les plus intéressantes de la peinture napolitaine entre 1630 et 1640 ; on manque encore toutefois, aujourd'hui, d'informations pour l'identifier. Son nom provisoire vient du sujet d'un tableau du musée de Birmingham, l'Annonce aux bergers, sujet qu'il a souvent traité et qui lui permet, en des compositions denses et dramatiques, de décrire des types populaires fortement individualisés et des moutons, peints avec un sentiment naturaliste intense. Certains critiques proposent toutefois de l'identifier avec Bartolomeo Bassante (v. 1618-1638). Ont été avancés également les noms de Giovanni Do et de Nunzio Rossi. Le Maître de l'Annonce aux bergers se rattache au renouveau du courant naturaliste dans lequel s'illustrèrent, à Naples, apr. 1630, des artistes comme Guarino, Falcone et Francesco Fracanzano. Plus qu'aucun autre de ces artistes, il révèle une connaissance approfondie des oeuvres de jeunesse de Velázquez et évidemment de celles de Ribera. Ses oeuvres sont conservées dans les musées de Capodimonte et de San Martino à Naples, au Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.), aux musées de Besançon, Nantes, Munich,

São Paulo, Rimini, Aix-en-Provence (Jacob et Laban), ainsi qu'à Florence (Fond. Longhi).

MAÎTRE DE L'ANNONCIATION D'AIX
→ EYCK Barthélemy d'

MAÎTRE DE LA PASSION DE

DARMSTADT, peintre allemand

(actif dans la région du Rhin moyen entre 1430

et 1450).

Cet artiste, qui travailla probablement à Mayence doit son nom au sujet des 2 grands panneaux de la Passion, sans doute fragments d'un retable réalisé v. 1450, représentant un Portement de croix et une Crucifixion (musée de Darmstadt). À l'église paroissiale d'Orb, près d'Aschaffenburg, était conservée une admirable Crucifixion (v. 1445-1450), récemment détruite par un incendie. Elle avait sans doute, à l'origine, pour volets, les panneaux conservés à Berlin, avec, sur la face antérieure, l'Adoration des mages et l'Adoration de la Croix par Constantin, et, au revers, à gauche, la Vierge à l'Enfant avec un donateur et, à droite, le Trône de grâce. Virtuose du clair-obscur et brillant coloriste, le Maître de la Passion de Darmstadt est débiteur des nouveautés de la peinture flamande, et donc de Van Eyck.

MAÎTRE DE LA PASSION DE
KARLSRUHE → HIRTZHans

MAÎTRE DE LA PASSION DE

LYVERSBERG, peintre allemand

(actif dans la seconde moitié du XVe s.).

Il doit son nom au retable de la Passion des chartreux de Cologne, qui appartient au début du XIXe s. à la collection Lyversberg, et dont les revers des volets représentant l'Annonciation et l'Adoration des Rois se trouvent au musée de Nuremberg et les panneaux intérieurs au W. R. M. de Cologne. Sur les faces antérieures des volets de ce retable, offert en 1464 par la famille Rinck, sont peintes 8 scènes de la Passion, de la Cène à la Résurrection. Animées de multiples personnages, ces compositions, à la trame serrée, ne laissent percevoir aucune tension spatiale. L'artiste travaillait dans l'entourage immédiat du Maître de la Vie de la Vierge, et il exécuta avec celui-ci plusieurs retables. Tout comme lui, il subit l'influence des artistes flamands, notamment celle des Bouts et de Memling. Toutefois, ses tableaux, qui imitent les compositions flamandes ou en copient servilement certains motifs, montrent qu'il était plus assujéti à ses modèles que le Maître de la Vie de la Vierge. En effet, la liberté avec laquelle ce dernier sut transposer les oeuvres de Rogier demeure étrangère au Maître de la Passion de Lyversberg. Outre le retable auquel il doit son nom, on lui attribue un Retable des Sept Joies de la Vierge (Linz, église Notre-Dame), un Couronnement de la Vierge (Munich, Alte Pin.) et

downloadModeText.vue.download 491 sur 964

un Retable de Notre-Dame (musée de Lille et W. R. M. de Cologne).

MAÎTRE DE LA SAINTE PARENTÉ

(MEISTER DER HEILIGEN SIPPE), peintre allemand

(actif à Cologne de 1470/1480 à 1515).

Parmi les nombreux peintres anonymes qui travaillèrent à Cologne autour de 1500, l'un des plus féconds et des plus variés fut le Maître de la Sainte Parenté. Son importante production – on lui attribue non seulement plusieurs retables d'un format imposant, des panneaux et des portraits, mais aussi des cartons de vitraux pour les églises de Cologne – invite à penser qu'il dirigeait un grand atelier. L'artiste doit son nom au Retable de la Sainte Parenté offert peu après 1500 au couvent des dominicaines de Saint-Achace par la famille Hackeney (Cologne, W. R. M.). Le panneau central de ce triptyque représente le Mariage mystique de sainte Catherine en présence de la Sainte Parenté de la Vierge ; sur les volets figure le couple des donateurs présentés par leurs saints patrons. Œuvre de maturité, ce panneau solennel est d'une composition parfaitement équilibrée, mettant en scène 3 rangées de personnages. Comme dans toutes ses œuvres, l'artiste attache une importance primordiale au traitement des figures, dont il accentue le relief tout en veillant à la sobriété des gestes.

Ses premiers travaux, qui doivent se situer au début des années 1480, sont encore fortement influencés par la peinture traditionnelle de Cologne, notamment par celle du Maître de la Vie de la Vierge ; quelques emprunts à Stephan Lochner sont également perceptibles : la Présentation au Temple du Louvre (centre d'un retable des Sept Joies de la Vierge, provenant du couvent des bénédictines des Macchabées de Cologne, dont les volets sont conservés au musée de Nuremberg) reprend la composition du même sujet de Lochner au musée de Darmstadt.

Il faut rattacher à cette période un grand panneau aux multiples personnages datant de 1486 et représentant la Messe de saint Grégoire (musée d'Utrecht) et le tableau votif du comte Gumprecht von Neuenahr (Cologne, W. R. M.), qui date peut-être de 1484. Le cycle des œuvres de jeunesse s'achève sur la Cruci-

fixion de Richterich, près d'Aix-la-Chapelle, peinte v. 1490 (Bruxelles, M. R. B. A.). L'année 1490 annonce une évolution probablement déterminée par un voyage de l'artiste aux Pays-Bas. Les tons variés et clairs qui caractérisaient les premiers travaux sont désormais remplacés par une couleur dominante qui commande la composition ; le réalisme, le souci du relief, qui s'affirme jusque dans les moindres détails, l'emportent sur toutes les autres tendances. Les tableaux postérieurs à 1490 sont surtout pénétrés par l'influence de Juste de Gand et de Hugo Van der Goes. C'est à ceux-ci que l'artiste doit non seulement les nouvelles formules qu'il applique tant dans la composition que dans la représentation du paysage et des personnages, mais aussi la subtilité de son dessin. Aux premiers panneaux empreints de cet esprit flamand se rattachent les 2 parties d'un retable

offert par le curé Jacob Udemann von Erkelenz et datées de 1492 (musée de Nuremberg).

Le chef-d'œuvre de sa maturité est – après le retable de la Sainte Parenté – le retable de la Circoncision de l'église Sainte-Colombe de Cologne (Munich, Alte Pin.), don du conseiller municipal Johann von Questenberg et de son épouse. Les œuvres les plus importantes du Maître de la Sainte Parenté, suivant la chronologie observée ici, montrent que l'artiste s'est formé dans la tradition de l'art de Stephan Lochner plutôt que dans celle de la peinture flamande contemporaine.

Cette constatation laisse supposer qu'il est sorti de l'atelier du Maître de la Glorification de la Vierge et qu'il a subi par la suite l'influence du Maître de la Vie de la Vierge et celle d'artistes des Pays-Bas, tel Hugo Van der Goes, tandis que ses œuvres tardives étaient influencées par le Maître de la Légende de Sainte Ursule.

MAÎTRE DE LA TRINITÉ DE LONDRES,

peintre autrichien

(actif en Styrie au début du XVe s.).

Il est ainsi désigné d'après la remarquable Trinité peinte v. 1420, acquise en 1922 par la N. G. de Londres. Ce retable fut considéré par Ch. Holmes comme une œuvre d'origine bourguignonne ou française, mais est revendiqué en 1924 par W. W. Hugelshofer comme appartenant à l'école de Vienne. En font peut-être partie, mais peints par une autre main, les volets (la Vierge et l'Enfant, Saint Étienne, Saint Laurent et une Religieuse) du château de Rastenberg (Basse-Autriche). K. Oettinger

attribue à ce maître la merveilleuse Madone à l'auréole de Saint-Lambert, d'inspiration colonaise (v. 1410, musée de Graz), et son volet avec des Saints et deux donateurs, attribution qui n'a pu être acceptée après la confrontation de ces oeuvres lors de l'exposition du Conseil de l'Europe à Vienne, en 1962. G. Schmidt pense que, en dehors du tableau de Londres, aucune oeuvre ne peut être attribuée au Maître avec certitude, mais rattache celui-ci à un grand atelier de Vienne où « Maître Hans » aurait également travaillé. La Trinité de Londres a été aussi attribuée au Maître du Panneau votif de Saint-Lambert.

MAÎTRE DE LA VÉRONIQUE

DE MUNICH, peintre allemand

(actif à Cologne au début du XVe s.).

Il est ainsi désigné d'après son oeuvre principale, la Sainte Véronique de Munich (Alte Pin.), provenant de l'église Saint-Séverin de Cologne et qui, probablement, était à l'origine une porte de tabernacle ou de reliquaire. Artiste éminent, il fut autrefois identifié avec le « Maître Wilhelm » de Cologne cité dans les archives entre 1358 et 1378, puis, sans plus de succès, avec d'autres peintres colonais documentés, et notamment Herman Wynrich von Wesel.

C'est, semble-t-il, vers 1410 que ce maître peignit le tableau de la Véronique, un des trésors de l'art allemand et l'un des tableaux les plus caractéristiques du style gothique international. La sainte, dont le gracieux visage s'incline légèrement, présente le linge miraculeux sur lequel s'est imprimée la Sainte Face. Grave

et sereine, elle contraste avec le visage du Christ où se lit la souffrance ; deux groupes de petits anges, placés dans les coins inférieurs, donnent à cette composition une certaine profondeur.

On attribue en outre à ce maître le petit triptyque de la Vierge à la fleur de vesce entre sainte Catherine et sainte Barbe (Cologne, W. R. M.). Un autre exemplaire de la Véronique (Londres, N. G.) a été discuté, mais semble être, plutôt qu'une copie de celle de Munich, un ouvrage antérieur dans la carrière du peintre. Une petite Crucifixion animée de nombreux personnages (Cologne, W. R. M.), un grand retable représentant le Christ en croix entre la Vierge, saint Jean et sept apôtres (id.), un Christ de douleur entre la Vierge et sainte Catherine (musée d'Anvers) et un petit triptyque portatif représentant la Vierge entourée de saints (Kreuzlingen, coll. Kisters) lui reviennent pro-

ablement aussi.

À cet artiste, le plus important de Cologne au début du XVe s. avant Lochner, avaient aussi été données quelques oeuvres marquantes de cette époque, comme le Calvaire Wasservass ou le retable de la Sainte Parenté, aujourd'hui rendus à des maîtres baptisés du nom de ces deux derniers tableaux.

MAÎTRE DE LA VIE DE MARIE,

peintre allemand

(actif à Cologne de 1460 à 1490 env.).

Anonyme comme tous les peintres de Cologne (sauf Lochner), il fut le plus éminent et aussi le plus influent de la seconde moitié du XVe s. et tire son nom d'un retable provenant de l'église Sainte-Ursule et conservé aujourd'hui à Munich (Alte Pin.) à l'exception d'un seul panneau (Présentation au Temple), qui se trouve à Londres (N. G.). Sur les 8 panneaux de ce retable, exécutés v. 1465 pour le Dr Johannes von Schwarz-Hirtz, patricien de Cologne, sont peintes des scènes de la Vie de Marie. Renonçant à suivre la tradition de Stephan Lochner, le maître, sous la vivifiante impulsion de l'art flamand, inaugure à Cologne la dernière phase de la peinture gothique tardive. Son influence sur des peintres tels que le Maître de la Passion de Lyversberg, le Maître de la Légende de saint Georges et le Maître de Saint Bruno est déterminante. Mais son rayonnement dépassera le cadre de la ville et gagnera les provinces limitrophes, où il se révélera déterminant pour de nombreux artistes. L'influence de 2 personnalités dominantes de l'art flamand, Rogier Van der Weyden et Dirk Bouts, est sensible dans toutes ses oeuvres, ce qui permet de supposer qu'il se forma aux Pays-Bas. De Rogier, il a retenu la rigoureuse stylisation des plis cassés et des contours aux arêtes vives, le dessin des mains et l'élégance aristocratique des gestes. La Vierge de l'Annonciation s'inspire manifestement de celle du retable exécuté par Rogier v. 1460 pour l'église Sainte-Colombe de Cologne. Mais les affinités entre le Maître de la Vie de Marie et Bouts sont plus grandes encore. Plus bourgeoises, plus tendres et moins éprises de grandeur que chez Rogier, les Vierges peintes par le maître se rapprochent davantage des types que l'on rencontre chez Bouts, dont il partage le goût des figures aux membres

downloadModeText.vue.download 492 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

graciles, rangées verticalement les unes à côté des autres. Comme lui, il répugne aux groupes compacts, à la profusion des gestes qui compromet la sérénité de la scène ; comme lui, surtout, il renonce à remplir l'espace environnant.

Avant le Retable de la Vie de la Vierge, le maître avait réalisé le triptyque de la Crucifixion exécuté v. 1460 pour l'hôpital Saint-Nicolas de Cues (en place). Il s'y efforce d'éviter tout mouvement vif dans la représentation des multiples personnages. Les silhouettes se détachent avec netteté en une double rangée ; et le paysage au-dessus de leur tête paraît sans lien avec le premier plan et ne semble pas servir de cadre à l'action.

Outre ces retables, on attribue au Maître de la Vie de Marie une série de triptyques et panneaux, dont quelques portraits (musée de Karlsruhe et Munich, Alte Pin.), les premiers de l'école de Cologne. Il semble aussi être l'auteur de quelques peintures murales et de vitraux ornant plusieurs églises de Cologne.

Tributaire des artistes flamands, le Maître de la Vie de Marie a apporté à Cologne, encore imprégnée par la forte présence de Lochner, les moyens de rompre avec la tradition vieillie du Gothique international, qu'il représentait, pour adopter un nouveau langage, moderne par la représentation plus réaliste qu'il permettait, mais conforme au goût colonais pour la stylisation, et capable d'exprimer une vision intellectuelle et lyrique du monde.

MAÎTRE DE LA VIERGE

ENTRE LES VIERGES ou

MAÎTRE DE LA VIRGO INTER VIRGINES,
peintre néerlandais

(actif à Delft dans le dernier quart du XVe s.).

On désigne sous ce nom un peintre dont l'oeuvre a été regroupée autour du tableau du Rijksmuseum d'Amsterdam représentant la Vierge entre les vierges. La localisation de son activité à Delft a pu être établie à la fois par la parenté qui relie son style à celui d'enluminures en grisaille typique de la production des ateliers delftois et par les dessins qu'il a donnés pour l'illustration de livres édités notamment dans cette ville. Son art est caractérisé par des visages que l'accent dramatique a rendus caricaturaux. Ses figures féminines, comme celles qui apparaissent dans le tableau qui a servi à

le dénommer, sont sans grâce et présentent des visages plats et anguleux. L'âpreté de son style surprend dans des scènes comme celle-ci, qui pourrait être toute de charme, ou dans l'Adoration des mages (musées de Berlin), qui transpose dans une version pathétique une composition de l'école de Haarlem. Par contre, elle sied et devient dramatique dans les thèmes du désespoir, comme la Déposition de croix (Liverpool, Walker Art Gal.), toute de douleur grimaçante, la Déploration du Christ (hôpital d'Enghien, Belgique) ou encore la Mise au tombeau (Saint Louis, Missouri, City Art Gal.), curieusement composée en deux groupes séparés par la trouée d'un paysage. Elle domine dans la plus grande oeuvre qui nous soit parvenue de ce peintre, le Triptyque de la Crucifixion (Barnard Castle, Bowes Museum), qui réunit autour du Portement de croix, de la Crucifixion et de la Déposition une foule agi-

tée, nerveuse, dont l'enroulement maniéré des draperies accentue le caractère passionné. Cet art est d'ailleurs servi par une palette sobre où dominent bruns et gris, que réchauffent et font vibrer quelques tonalités éclatantes, tels un rouge strident ou un vert acide. Il reste que l'oeuvre actuellement réunie sous le nom donné à ce maître est d'une qualité si diverse que l'on peut penser qu'elle rassemble la production de plusieurs maîtres, sans doute tous delftois et, par là, d'inspiration très voisine. Il en va peut-être de même pour les gravures sur bois, qui sont également très nombreuses : elles figurent dans une quinzaine d'ouvrages publiés entre 1483 et 1500 par Jacob Van der Meer, Christian Snellaert et Eckert Van Hombrecht à Delft, et également par Gheraet Leu à Anvers. Toute cette production reste l'expression la plus âpre de l'art hollandais du XVe siècle.

MAÎTRE DE L'ÉVANGÉLIAIRE

DE VYŠEHRAĐ, peintre tchèque

(av. 1085).

Il appartient, semble-t-il, au monastère bénédictin de Břevnov, près de Prague, vers 1085. On le désigne d'après son oeuvre, l'Évangélaire de Vyšehrad (v. 1085, Prague, bibl. universitaire), sommet de l'enluminure romane en Bohême, et qui contient notamment 26 pleines pages enluminées. D'après le texte, cet évangélaire aurait été écrit et peint pour le couronnement du premier roi de Bohême, Vratislav II (15 juin 1085). D'autres manuscrits proviennent du même atelier : le Codex poltoviensis (Cracovie, bibl. Czartoryski), l'Évangélaire de Gniezdno ou Codex aureus (Gniezdno, bibl. capitulaire) ;

ils contiennent certaines scènes inhabituelles dans l'iconographie de l'époque (Généalogie du Christ, Résurrection des morts). Ce Maître est une personnalité importante parmi les enlumineurs de l'Europe centrale ; son style présente des analogies avec celui de l'école bavaroise, surtout de Ratisbonne.

MAÎTRE DE LIESBORN, peintre allemand

(v. 1445 - av. 1500).

Cet artiste anonyme, peintre westphalien le plus important et le plus fécond de la seconde moitié du XVe s., est ainsi désigné en raison des cinq – retables qu'il exécuta après 1465 pour le monastère des Bénédictins de Liesborn près de Lippstadt. De ces retables, seuls subsistent des fragments du retable de la Passion, du maître-autel (conservés à la N. G. de Londres et au musée de Münster). Les 14 éléments de ce retable, qui fut effroyablement mutilé lors de la sécularisation des biens du clergé en 1807, ne forment pas, comme on l'avait longtemps supposé, un retable à volets, mais un panneau fixe. On reconnaissait au centre le Christ en croix avec saint Côme et saint Damien, la Vierge, saint Jean l'Évangéliste, sainte Scolastique et saint Benoît, à gauche quatre registres consacrés à l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des mages et la Présentation au Temple, à droite 4 autres registres, représentant des scènes postérieures à la Crucifixion.

Seuls les panneaux de l'Annonciation et de la Présentation (Londres, N. G.) sont intégralement conservés, alors qu'il ne subsiste que

quelques fragments des 2 tableaux de gauche et du registre central ; les panneaux de droite ont complètement disparu. La date de 1465, qui, selon les archives, est celle de la consécration des 5 autels, avait longtemps été considérée comme étant aussi celle à laquelle fut achevé le retable, mais le style aussi bien que le donateur indiquent qu'il ne peut être antérieur aux années 1470. Nous ne possédons aucune indication précise concernant l'origine, l'apprentissage et les voyages du peintre, dont le vaste atelier devait se trouver à Soest. Il appartient à la génération de Koerbecke et du Maître du Retable de Schöppingen, dont il fut sans doute l'élève, à en juger par l'influence que ce maître exerça sur son art. Il se distingue cependant de ses aînés par son souci de la perspective, qui constitue la base de ses compositions, et par la minutie avec laquelle il s'efforce de saisir le caractère individuel de chaque objet. Mais son art est avant tout caractérisé par une majestueuse sérénité, qui révèle un contemporain du

Maître de la Vie de Marie de Cologne. S'il avait déjà adopté les formules réalistes de la génération de Koerbecke, sa prédilection pour les formes fluides et le coloris délicat le rapproche davantage de la peinture westphalienne de l'époque de Conrad von Soest. Le réalisme de Koerbecke a ici perdu tout élan ; sans le renier, le Maître de Liesborn s'y réfère simplement. La majesté sereine revêt dans son oeuvre une signification particulière. À la différence des panneaux plus anciens, le fond d'or au rayonnement magique joue dans ses retables un rôle important.

Bien qu'attaché à la tradition locale de Westphalie et de Cologne, le maître puise, à l'instar de tous ses contemporains, aux sources flamandes. Ses modèles sont Van der Weyden et surtout Bouts et Memling, avec lesquels il a plus d'affinités. Cette influence se fait jour non seulement dans l'emprunt de thèmes et de compositions, mais aussi dans les combinaisons de sa palette. Ses paysages et certains traits essentiels du style de ses figures sont autant de réminiscences de l'art des Pays-Bas.

Outre les fragments de l'ancien retable de Liesborn, il subsiste encore quelques autres oeuvres. Citons notamment le petit retable de la Résurrection (musée de Nuremberg, et Londres, N. G.), peint pour le couvent franciscain de Sainte-Claire, et une Crucifixion aux multiples personnages, panneau central d'un assez grand retable conservé dans l'église Notre-Dame de Soest. Il existe aussi une série d'autres retables qui semblent être de la main d'élèves ou de peintres ayant travaillé dans le même atelier.

À ceux-ci se rattachent le retable de la Crucifixion de Lünen, celui du Noli me tangere de Münster (Landesmuseum), qui provient de Soest, et un triptyque de la Crucifixion en l'église Saint-Jacques de Lübeck, qui fut offert par un bourgmestre du nom de Brömbesen.

Aucun des retables n'est daté. Si l'on suppose que le retable de Liesborn fut réalisé au

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

492

cours des années 1470, les autres sembleraient remonter aux années 1480 et 1490.

MAÎTRE DE L'OBSERVANCE,

peintre italien

(actif à Sienne entre 1420 et 1440).

Cette personnalité, qui compte parmi les plus remarquables de la peinture siennoise, a pris de l'importance à la suite d'une révision du catalogue des oeuvres attribuées pendant longtemps à Sassetta. En effet, certaines de ces oeuvres présentent des caractéristiques trop gothiques pour être de sa main (Longhi, Graziani) et annoncent la manière de Sano di Pietro. Des contributions récentes ont proposé de reprendre l'ancienne hypothèse de l'identification du maître avec Sano di Pietro lui-même durant sa première période, la plus inventive. Aujourd'hui, les critiques sont de plus en plus partagés, mais la plupart estiment toujours que l'ensemble des oeuvres énumérées par Longhi sont bien en fait de la main du Maître de l'Observance, distinct de Sano di Pietro. Dans ce catalogue, une importance particulière est accordée : au triptyque représentant la Vierge entre saint Ambroise et saint Jérôme (Sienne, église de l'Observance), de 1436, dont la prédelle subsiste encore (Scènes de la vie de saint Jérôme, Sienne, P. N.) ; au triptyque de la Naissance de la Vierge (autref. dans la collégiale d'Asciano, puis au musée) et à sa prédelle (musée de Dijon : Settignano [Florence], fondation Berenson) ; au polyptyque dédié à saint Antoine abbé, dont les panneaux représentant des Scènes de la vie du saint sont dispersés dans différents musées (1 à Berlin, 4 à la N. G. de Washington, 2 à la Yale University Art Gallery de New Haven, 1 au Metropolitan Museum). Le centre du retable a été identifié à tort avec un Saint Antoine abbé du Louvre.

Toujours de ce maître, on doit mentionner les panneaux de la prédelle d'un polyptyque perdu : la Flagellation (Vatican), la Montée au Calvaire (Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson), la Résurrection (Detroit, Inst. of Art), la Descente dans les limbes (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum) et le Calvaire (musée de Kiev). La personnalité profonde et délicate qui émane de ces tableaux et rappelle Masolino – surtout celui des délicieuses et célèbres Scènes de la vie de saint Antoine, fables candides, issues d'un esprit encore médiéval – justifie le cas que l'on fait de cet artiste. Il faut souligner l'importance historique de l'apparition de ces oeuvres à Sienne aux alentours de 1430 après le passage de Gentile da Fabriano, tandis que domine Sassetta et que se manifestent les premières tendances émergeant de la Renaissance florentine avec Domenico di Bartolo et Vecchietta.

MAÎTRE DE 1419,

peintre italien

(actif à Florence au début du XVe s.).

Il est ainsi nommé à cause de la date que porte une Madone (musée de Cleveland ; centre d'un triptyque peint pour S. Maria a Latera, dont les deux panneaux latéraux appartiennent à des coll. part.) qui le désigne comme l'un des meilleurs adeptes florentins du Gothique inter-

national, dans le sillage de Lorenzo Monaco.

Le Triptyque de saint Julien, au musée de San Gimignano, montre qu'il est déjà conscient des nouveautés apportées par Masolino.

MAÎTRE DE MONDSEE, peintre autrichien

(actif à Salzbourg ? de 1480 à 1510 env.).

Il est ainsi désigné d'après un retable commandé v. 1487 par l'abbé de Mondsee (Haute-Autriche), Benedikt Eck von Piburg (en fonctions de 1463 à 1499). On a proposé d'identifier ce maître avec Heinrich Freudenfuss, inscrit en 1498 à la guilde des peintres de Salzbourg. Il est vraisemblable qu'il ait fait son apprentissage dans l'atelier du Maître du monastère des Écos-sais de Vienne, ou chez le Maître viennois du Triptyque de la Crucifixion de Saint-Florian.

Les panneaux qu'on lui attribue, et qui représentent Saint Ambroise et Saint Jérôme (autref. dans le commerce d'art colonais), révèlent nettement les origines stylistiques viennoises du Maître de Mondsee. Par la commande du retable de Mondsee, celui-ci fut entraîné dans le cercle d'influences de Michael Pacher, qui avait également exécuté pour l'abbé Eck le Retable de saint Wolfgang. Du retable de Mondsee nous sont parvenus les panneaux latéraux représentant, sur leur face intérieure, la Vierge aux épis avec un donateur et la Fuite en Égypte et, sur leur face extérieure, les Pères de l'Eglise Saint Ambroise et Saint Jérôme (Vienne, Osterr. Gal.). Dans la Fuite en Égypte, le maître semble s'être souvenu d'une peinture de même thème appartenant à un volet de prédelle du Retable de saint Wolfgang de Michael Pacher, en même temps que d'une gravure de Schongauer ; sa réalisation est cependant d'un sentiment entièrement différent. Avec un dessin délicat, une sobre plasticité et des couleurs tendres, cet artiste profondément lyrique décrit l'événement comme s'il s'agissait d'un conte et transpose le sujet jusque dans l'irréel. L'appartenance de ces peintures au retable de Mondsee a été contestée par J. Wilde, qui y voit plutôt les volets mobiles de la prédelle

d'un retable auquel appartiendraient 3 autres panneaux, sensiblement plus grands : une Circoncision (Vienne, Österr. Gal.), une Présentation (autref. dans le commerce d'art parisien) et l'Enfant Jésus au Temple (Vaduz, coll. Liechtenstein). O. Benesch, par contre, pense que ces 3 dernières oeuvres ont fait partie d'un autre retable. La composition de la Circoncision est également empruntée au Retable de saint Wolfgang ; mais, là encore, la solennité de la cérémonie est enveloppée de mystère, de lumières et d'ombres furtives, comme si l'artiste racontait un rêve.

MAÎTRE DE MOULINS, peintre français

(actif dans le centre de la France entre 1480 et 1500 env.).

Cet artiste anonyme tire son appellation provisoire de son ouvrage principal, le Triptyque de la Vierge en gloire entourée d'anges, de la cathédrale de Moullins ; il est le peintre français du XVe s. dont on a conservé l'ensemble de tableaux le plus important. Leur regroupement s'est fait à partir de critères de style, car on ne possède aucun document concernant ni

le peintre ni ses oeuvres. On s'accorde généralement pour attribuer aujourd'hui au Maître de Moullins une quinzaine de tableaux, un vitrail, une miniature et un dessin. Grâce aux nombreux portraits de personnages identifiés qui y figurent, on peut établir une chronologie approximative de son oeuvre.

OEUVRES. Les débuts reconnus du Maître se situent v. 1480-1483 en Bourgogne, avec la Nativité commandée par le cardinal Rolin (musée d'Autun) ; de la même époque doit dater le portrait du Cardinal Charles de Bourbon (Munich, Alte Pin.). Autour de 1490 se placent le portrait présumé de Madeleine de Bourgogne, dame de Laage, avec sainte Madeleine (Louvre), la Vierge aux anges (Bruxelles, M. R. B. A.), le dessin représentant un profil de jeune femme (Louvre) et, v. 1490-1491, le Portrait d'une jeune princesse, très probablement Marguerite d'Autriche, alors fiancée à Charles VIII (Metropolitan Museum, coll. Lehman). En 1492-1493, l'artiste peint pour les ducs de Bourbon un petit triptyque, dont le panneau central est perdu et dont les volets présentent Pierre II de Bourbon avec saint Pierre et sa femme Anne de France avec saint Jean l'Évangéliste (Louvre) ; derrière elle figurait à l'origine, avant le découpage du panneau, sa fille Suzanne, âgée d'un ou deux ans, connue sous le nom d'Enfant en prière (Louvre). En

1493, le duc de Bourbon fait peindre pour Charles VIII la miniature frontispice d'un exemplaire des Statuts de l'ordre de Saint-Michel (Paris, B. N.). En 1494, l'artiste exécute le portrait du Dauphin Charles-Orland (Louvre), destiné à être envoyé à Charles VIII pendant la campagne d'Italie. De 1490-1495 env. semblent dater 2 panneaux coupés aux extrémités d'un retable de format allongé, dont la partie centrale a disparu : la Rencontre à la porte Dorée (Londres, N. G.) et l'Annonciation (Chicago, Art Inst.). Vers 1498, les ducs de Bourbon commandent un grand triptyque d'apparat pour la collégiale de Moulins : au centre, la Vierge en gloire entourée d'anges ; sur les volets, Saint Pierre présentant Pierre II de Bourbon et Sainte Anne présentant Anne de France avec sa fille Suzanne (au revers, l'Annonciation en grisaille). Enfin, autour de 1500 doivent se situer le portrait d'un Donateur présenté par saint Maurice (Glasgow, Art Gal.), une Vierge allaitant l'Enfant (coll. part.) et le vitrail de la famille Popillon, à la cathédrale de Moulins. L'absence d'oeuvres postérieures aux env. de 1500 donne à penser que l'artiste a dû disparaître dans la première décennie du XVIe siècle.

FORMATION ET STYLE. L'étude de ces oeuvres permet de reconstituer le développement de la carrière du Maître de Moulins. Il paraît avoir travaillé dans le centre de la France, tout particulièrement au service de la famille et de la cour de Bourbon ; d'où le nom de « Peintre des Bourbons » qui lui a été donné après sa redécouverte au début de ce siècle. Ses premiers tableaux révèlent que sa formation a dû se faire en Flandre, dont il gardera le goût de la fidélité naturaliste dans le portrait, dans le rendu des matières, dans le paysage et quelques formules de composition et d'iconographie. Il restera marqué de façon décisive par

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

493

l'influence des oeuvres de maturité de Hugo Van der Goes, auxquelles il emprunte, outre la couleur claire et froide et le dessin aigu de ses débuts, son modelé dense et éclairé de reflets, certains types de visages et l'allure générale de ses personnages, qu'on retrouvera au long de sa carrière.

Mais le Maître de Moulins est devenu un peintre authentiquement français : l'autorité grandiose de Van der Goes se tempère chez lui d'une sensibilité plus familière ; son natu-

ralisme fondamental se nuance très tôt d'une finesse et d'un sentiment d'équilibre caractéristiques du milieu artistique français. Au contact de l'art de la région de la Loire et de Bourges, c'est-à-dire de celui de Fouquet et du Maître de Jacques Coeur, l'artiste acquiert une vision des formes plus synthétique, un sens sculptural des volumes, un goût plus classique de l'ordonnance monumentale dans la composition. Peintre de cour, il sait donner à ses oeuvres un ton de dignité aristocratique et d'élégance raffinée, qui fait de lui un des plus grands artistes à la frontière du Gothique finissant et de la Renaissance nordique.

IDENTITÉ DE L'ARTISTE. Les tentatives d'identification du Maître de Moulins sont restées longtemps infructueuses, car aucune preuve documentaire ne peut être apportée, les archives bourbonnaises de la fin du XVe s. ayant été détruites. On a d'abord voulu l'identifier avec Jean Perréal, le peintre le plus renommé de l'époque et qui passait pour avoir été en contact avec plusieurs des modèles des portraits attribués au Maître de Moulins ; mais son oeuvre apparaît totalement différente. Une seconde hypothèse, qui repose sur l'interprétation aventureuse d'un texte et concorde mal avec les faits historiques, suggère Jean Prévost, dit Jean le Peintre, peintre verrier de l'église de Lyon (connu seulement à travers des documents, de 1471 à sa mort, en 1503-1504). La dernière hypothèse émise propose Jean Hey, peintre d'origine néerlandaise, cité parmi les plus grands artistes du temps en France et dont on connaît un tableau daté et authentifié par une inscription : l'Ecce homo (1494, Bruxelles, M. R. B. A.). Une ressemblance fondamentale de style et la personnalité du donateur de l'oeuvre, Jean Cueillette, trésorier du duc de Bourbon, donnent toute raison d'identifier le Maître de Moulins avec Jean Hey.

MAÎTRE DE PRATOVECCHIO,

peintre italien

(actif à Florence au milieu du XVe s.).

La personnalité de ce remarquable peintre florentin a été reconstruite par R. Longhi autour d'un triptyque aujourd'hui démembré, dont le centre (l'Assomption) se trouve à l'église S. Giovanni de Pratovecchio, les panneaux latéraux (Saints) à la N. G. de Londres, et la prédelle (Mort de la Vierge) au Gardner Museum de Boston. L'artiste est aussi l'auteur d'un triptyque (Vierge et Saints) au musée Paul-Getty, de Los Angeles, d'une Madone au Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.), d'une Vierge aux anges

à la Pierpont Morgan Library de New York, et de Trois Angles à Berlin. Son activité se situe dans les années 1440-1460, et d'abord dans le

milieu de Domenico Veneziano, dont le peintre comprend la leçon de lucidité et de pureté lumineuse. Une tendance marquée aux effets de tension formelle et à l'énergie plastique oriente aussi ses recherches dans le sens de celles d'Andrea del Castagno et des sculpteurs contemporains ; elles annoncent l'art des Pollaiuolo.

MAÎTRE DE ROHAN

ou MAÎTRE DES GRANDES HEURES

DE ROHAN,

peintre français

(actif à Paris et en Anjou dans la première moitié du XVe s.).

Cet artiste resté anonyme tire son appellation d'un manuscrit, de destinataire inconnu, dénommé les Grandes Heures de Rohan d'après les armoiries rajoutées de cette famille (Paris, B. N.). Autour de ce manuscrit ont été regroupées les oeuvres d'un peintre exceptionnel – ou plutôt d'un atelier cohérent travaillant sous sa direction, car les pages autographes du Maître sont rares. Il semble que le Maître de Rohan ait commencé sa carrière vers 1410 à Paris, dans une officine où travaillait aussi le Maître de Bedford, en illustrant des livres profanes, puis il paraît s'être spécialisé dans la production commerciale de livres d'heures de qualité moyenne ; enfin, il passe au service de la famille d'Anjou vers 1420 et exécute alors 3 des livres d'heures les plus inspirés d'une époque où la production artistique s'étiolle : les Grandes Heures de Rohan, les Heures, dites « d'Isabelle Stuart » (Cambridge, Fitzwilliam Museum) et les Heures à l'usage d'Angers, de l'ancienne collection Martin Le Roy. On lui attribue aussi une peinture sur bois : un fragment d'une Annonciation (musée de Laon).

Ce peintre inégal et souvent négligent manifeste une indifférence absolue aux problèmes techniques, recherches plastiques, étude de l'espace, invention narrative, qui passionnent ses contemporains, à la recherche d'un plus grand réalisme. Dans des compositions sans profondeur, sur les fonds abstraits du siècle précédent, il peint des paysages étages en hauteur, des architectures incohérentes, des personnages énormes disproportionnés entre eux. Il ne se préoccupe que d'exprimer sa vision intérieure, toute d'angoisse devant le pathé-

tique de la vie et des fins dernières, dans des scènes d'une invention totalement originale et indépendantes du répertoire iconographique traditionnel, qui sont parmi les grands chefs-d'oeuvre ayant leur source dans l'inspiration chrétienne.

Plus soucieux de l'au-delà que des apparences du monde – une obsession tragique de la mort se manifeste dans plusieurs enluminures –, il est difficile à situer : on ignore tout de son origine, peut-être espagnole, plus plausiblement des Pays-Bas du Nord, alors foyer d'expressionnisme religieux.

Techniquement retardataire et d'une inspiration trop purement personnelle, cet artiste ne pouvait faire école : à part quelques élèves qui maintiennent dans l'Ouest et en Bretagne quelque chose de son style mais rien de son esprit, il ne laisse aucune descendance, et son

génie reste isolé et sans réelle influence en son temps.

MAÎTRE DE SAINT FÉLIX,

peintre actif en Espagne

(premier quart du XVI^e s.).

En établissant une correspondance entre les dates et les emplacements des oeuvres attribuées au Maître de Saint Félix et les lieux de résidence connus par des documents de Juan de Borgoña, J. Ainaud a proposé d'identifier ce maître avec ce dernier. Né à Strasbourg, il serait venu jeune à Valence, où il aurait exécuté le Retable de saint André (Valence, chapelle du Miracle, et coll. part.). Dans les 8 scènes de la vie du saint se reflètent déjà les tendances maniéristes de l'artiste, son goût pour les architectures grandioses de la Renaissance, pour les scènes animées par des personnages grandeur nature qui semblent en perpétuel déséquilibre et pour les riches tissus aux dessins chamarrés (à motifs mauresques utilisés à la manière du Valencien Yáñez, auprès duquel il a peut-être été formé).

À Tarragone (Musée provincial) se trouvent les fragments d'un Retable de la Madeleine, pour lequel il reçut sans doute l'aide d'une de ses disciples. À Gérone, sa présence en 1519 est attestée par un document et par 3 oeuvres importantes : la Crucifixion (Musée provincial), le Retable de sainte Ursule, détruit en 1936 à l'exception du panneau central (id.) et le Retable de saint Félix (église Saint-Félix), commencé par Perrys Fontanyes. Ce dernier ensemble,

chef-d'oeuvre de l'artiste, témoigne d'influences germaniques précises : celle de Dürer pour les compositions et celle de Michael Pacher pour la monumentalité des figures. La mort de Juan doit se situer peu avant le 3 décembre 1525, date à laquelle un contrat est passé avec Pedro Nunez pour terminer le retable de Santa Maria del Pino (Barcelone), commencé par Juan de Borgoña.

MAÎTRE DE SAINT GILLES,

peintre franco-flamand

(actif à Paris à la fin du XVe s.).

Cet artiste, d'origine inconnue, s'est sans doute formé en Flandre auprès de Van der Goes. Il a certainement été établi à Paris, car plusieurs de ses oeuvres ont pour cadre des vues très exactes de monuments de Paris ou des environs. En outre, ses compositions aérées et tranquilles, ses visages réguliers, sont d'esprit français. L'artiste tire son nom de 2 panneaux représentant la Messe de saint Gilles et Saint Gilles et la biche (Londres, N. G.). Deux autres panneaux, dont les sujets sont controversés, devaient faire partie du même ensemble iconographique, si ce n'est du même retable : Saint Leu guérissant les enfants, autrefois « Conversion d'un arien par saint Remi », et Baptême d'un prince par un évêque, autrefois « Baptême de Clovis par saint Remi » (Washington, N. G.). Les 4 panneaux ont pu être peints pour l'église Saint-Leu-Saint-Gilles de Paris, vers 1500. On attribue également au Maître de Saint Gilles une dizaine de tableaux, dont 2 Portraits d'un homme et d'une femme (musée Condé de Chantilly), un Saint Jérôme au désert (musées de Berlin) une Arres-

downloadModeText.vue.download 495 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

494

tation du Christ (Bruxelles, M. R. B. A.), une Vierge à l'Enfant (Louvre).

MAÎTRE DE SAINT ILDEFONSE,

peintre espagnol

(actif dans la province de Valladolid dans le dernier quart du XVe s.).

La personnalité de cet artiste se fonde sur le panneau représentant l'Imposition de la chasuble à saint Ildefonse (Louvre), celui de Saint

Paul et saint Jacques (musée de Copenhague) et sur 2 autres consacrés à Saint Athanase et à Saint Louis de Toulouse (musée de Valladolid). La haute qualité de sa peinture et sa conception esthétique classent le peintre parmi les meilleurs artistes de la région castillane à la fin du XVe siècle. On lui attribue également deux éléments du retable de la chapelle Saint-Martin dans la cathédrale de Tolède, représentant la Visitation et la Madeleine. Le Maître néglige les ors comme Jorge Inglés, mais ne ressent pas autant que lui l'attrait du paysage.

La verticalité de ses personnages, la dureté de leurs physionomies et l'originale transcription des plis des vêtements confèrent à ses compositions une imposante monumentalité. Selon Gudiol (mais cette théorie n'est pas acceptée par d'autres historiens), il serait l'auteur des Scènes de l'enfance du Christ provenant du monastère de la Sisle (Prado), et l'un des artistes qui travaillèrent au retable de la chapelle du connétable D. Alvaro de Luna (cathédrale de Tolède).

MAÎTRE DE SAINT-LAMBERT ou

MAÎTRE DU PANNEAU VOTIF

DE SAINT-LAMBERT,

peintre autrichien

(actif à Vienne de 1410 à 1440 env.).

Cet artiste, l'un des principaux représentants autrichiens du style gothique international, fut identifié à tort avec Hans von Judenburg, ou plus souvent avec Hans von Tübingen, cité à Wiener-Neustadt à partir de 1433 et mort en 1462. Certains historiens lui laissent cependant la dénomination de « Hans », car on trouve l'inscription « Johan » sur l'un de ses tableaux. On lui attribue la Trinité (Vienne, Österr. Gal.), les diptyques dits « de Linz » (musée de Wels) et « de Vienne » (Montée au Calvaire ; Crucifixion, Vienne, Österr. Gal.), exécutés tous deux v. 1425, des dessins pour des vitraux (v. 1425-1430, Saint-Lambert), le tableau votif de Saint-Lambert, qui donne son nom au maître, exécuté sans doute pour l'église de Mariazell (la Vierge de miséricorde et la Victoire miraculeuse du roi de Hongrie, v. 1430, en dépôt au musée de Graz), un tableau épitaphe pour Sigmund Waloeh (1434, musée de Prague), une Crucifixion (Linz, Landesmuseum), le Mont des Oliviers (musée de Saint-Lambert).

Parmi les oeuvres rassemblées autour de

ce maître se trouvent des travaux de collaborateurs et des groupes de tableaux attribués par la critique à d'autres maîtres anonymes (Maître de la Crucifixion de Linz, Maître du Retable de Saint André). Il est évident que ces peintures sont l'oeuvre d'artistes si étroitement apparentés qu'ils doivent être considérés comme sortant d'un même important

atelier et utilisant un commun répertoire de formes, qu'elles soient marquées d'influences autochtones, siennoises ou françaises. La répartition, complexe, de cette série d'oeuvres entre diverses mains, qui semblait réalisée en 1938, n'est plus admise aujourd'hui. Une nouvelle distribution pourrait être tentée à partir du groupement de Pächt, qui, en 1929, donne notamment au Maître de Saint-Lambert la Trinité de la N. G. de Londres et la Déploration du Christ des musées de Berlin.

MAÎTRE DE SAINT SÉBASTIEN

→ LIEFERINXE Josse

MAÎTRE DE SAINT SÉVERIN,

peintre allemand

(actif à Cologne v. 1500).

Ce peintre anonyme, qui travailla à Cologne de 1490 à 1515 env., a reçu autrefois son nom des 20 panneaux consacrés à la légende de saint Séverin (église Saint-Séverin de Cologne). De cette ample production, on a retranché les oeuvres d'un peintre très proche, plus âgé et d'un talent supérieur (parmi lesquelles le cycle de Saint Séverin, qui avait donné son nom à l'artiste), le Maître de la Légende de Sainte Ursule. Les 2 peintres semblent avoir travaillé dans le même atelier, car leurs oeuvres se recoupent.

On reconnaît notamment la main du Maître de Saint Séverin dans 2 panneaux représentant des figures de saints, une Adoration des mages (Cologne, W. R. M.) offerte v. 1512 par le docteur en droit Christian Conreshem, plusieurs panneaux de la Passion, un grand triptyque de la Crucifixion (Boston, M. F. A.) et 4 panneaux (2 au Louvre, 2 à Notre-Dame de Bruges) d'un retable consacré à l'Enfance du Christ. Ces panneaux trahissent non seulement l'influence du Maître de la Sainte Parenté, dont l'artiste fut vraisemblablement l'élève, mais présentent de nombreuses affinités avec la peinture des Pays-Bas, celle de Gérard de Saint-Jean notamment. Ils sont l'oeuvre d'un dessinateur rigoureux, voire austère, d'un coloriste habile qui abandonna bientôt la manière

floconneuse de ses débuts pour adopter une facture ferme, au modelé accusé.

MAÎTRE DE SAN FRANCESCO,

peintre italien

(actif en Ombrie dans la seconde moitié du

XIII^e s.).

Ses oeuvres principales se trouvent à Pérouse et à Assise, et l'une de ces villes pourrait être son lieu d'origine. Son unique oeuvre datée est une grande Croix peinte (Pérouse, G. N.) qui porte la date de 1272. L'ensemble des oeuvres qui constituent le corpus du peintre a probablement été exécuté entre 1270 et 1280 : le Saint François (Assise, Santa Maria degli Angeli), qui a donné son nom au maître ; une autre Croix (Pérouse, G. N.), oeuvre de collaboration ; un devant d'autel, dont il ne subsiste que quelques panneaux (Saint Antoine, Déposition et Ensevelissement, id.) ; Isaïe (Assise, trésor de Saint-François) ; un autre devant d'autel, lui aussi incomplet et démembré (Saint Matthieu et Saint Jean l'Évangéliste,

Washington, N. G. ; Saint Pierre, Bruxelles, anc. coll. Stoclet ; Saint Simon et Saint Barthélemy, Metropolitan Museum, coll. Lehman).

Les fresques avec les Scènes de la Passion et les Scènes de la vie de saint François, qui ornent la nef de la basilique inférieure, sont sans doute antérieures de quelques années. D'autres Crucifix (Florence, Fond. Acton ; Louvre ; Londres, N. G.) complètent l'oeuvre du Maître. Face aux formules figées du répertoire byzantin tardif, qui sont utilisées également en Ombrie, le peintre démontre son autonomie. Le maître de San Francesco anime ses personnages en forçant et en bouleversant leurs lignes compassées, en suscitant chez eux une expression poignante. Dans le Crucifix de 1272, le flanc droit du Christ s'incurve de telle façon qu'il frôle les bords du grand panneau, les lignes créant alors des rythmes serpentins ; le Saint François, représenté non sans humour, a une petite tête d'Oriental et de faibles épaules sur un corps démesurément allongé.

Par ce recours à l'insolite, au grotesque et à l'ironie, dans le but d'obtenir une vigoureuse « typologie sentimentale » (Longhi), l'artiste pouvait profiter de l'exemple de Giunta Pisano, dont l'activité à Assise est documentée en 1236. Il est à observer, néanmoins, que le style de cet artiste anonyme dérive plus directement de la Croix bolonaise de Giunta, peinte

v. 1250, que de celle d'Assise (Santa Maria degli Angeli, musée). Dans le dernier tiers du XIII^e s., l'influence de Giunta, par l'intermédiaire du Maître de San Francesco, se répercute chez quelques-uns des meilleurs peintres de la région d'Assise et de Pérouse (artistiquement distincte de l'Ombrie méridionale, dont le centre était alors Spolète). Le Maître de Santa Chiara et le Maître de la Croix de Gualdo, personnalités qui désignent sans doute le même artiste, accentuèrent davantage la tendance « expressionniste » que le Maître de San Francesco avait amorcée en Ombrie.

MAÎTRE DES ANGES REBELLES,

peintre italien

(actif durant le deuxième quart du XIV^e siècle).

Il doit son nom à un panneau conservé au musée du Louvre et qui représente d'un côté la Chute des Anges rebelles et de l'autre Saint Martin partageant son manteau (le panneau est aujourd'hui dédoublé). On n'a pu attribuer avec certitude aucune autre oeuvre à ce peintre remarquable, sans doute siennois et proche de Simone Martini et de Lippo Memmi. Dans les deux scènes, il fait preuve d'une rare audace dans la savante mise en place des personnages dans l'espace, rejoignant ainsi les Lorenzetti. Il n'est pas impossible qu'il ait fait partie de l'équipe d'artistes siennois entourant Simone Martini à Avignon autour de 1340. Son oeuvre fut en tous cas connue plus tard dans les milieux du style gothique international en France : on trouve des échos de la Chute des Anges rebelles notamment dans les Très Riches

downloadModeText.vue.download 496 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

495

Heures du duc de Berry des Limbourg (Chantilly, musée Condé).

MAÎTRE DE SAN MARTINO,

peintre italien

(actif à Pise dans la seconde moitié du XIII^e s.).

Il tire son nom de la dédicace de l'église d'où provient son oeuvre principale, une Vierge à l'Enfant avec douze scènes de la vie de sainte Anne et de Joachim (Pise, M. N.). Son identification avec le peintre Rainieri di Ugolino, proposée par quelques critiques, est controversée.

Se fondant sur des comparaisons stylistiques, la critique est au contraire unanime à attribuer à ce maître un autre panneau avec Sainte Anne et la Vierge enfant (id.). D'autre part, la chronologie de ses oeuvres est encore matière à divergences : les dates proposées pour la Vierge de Pise, son oeuvre la plus ancienne certainement, oscillent, par exemple, entre 1260 et 1270-1275. En conséquence, les hypothèses concernant la formation du style du Maître, et surtout ses rapports avec Cimabue, sont également très variées. Selon certains historiens, l'autonomie du peintre serait absolue ; il n'aurait aucun lien avec le grand Florentin, dont, stylistiquement, il serait plutôt le précurseur ; pour d'autres, sa personnalité est inexplicable si l'on récuse l'influence exercée sur lui par Cimabue, influence qui, cependant, fait finalement ressortir l'originalité poétique du maître pisan. Il semble en tout cas difficile d'admettre que la Vierge de Pise ne dérive pas, par certains aspects, de la Vierge aux anges que Cimabue avait peinte pour l'église San Francesco, à Pise justement (Louvre) ; mais une différence profonde sépare la majestueuse mythologie chrétienne imprégnée de fermeté plastique du Florentin et le récit du Pisan, si humain et émouvant dans l'éclat incomparable de son coloris. La critique récente suppose que la connaissance de la sculpture provençale tardive pourrait être à l'origine de ces aspects particuliers de son art, que l'on peut certainement relier à la diffusion du goût gothique dans la peinture italienne de cette époque. Suivant certains jugements, une Madone de la fin du XIII^e s. (Florence, coll. Acton), attribuée parfois à un artiste florentin, serait une oeuvre tardive du Maître de San Martino.

MAÎTRE DE SANTA CECILIA,

peintre italien

(actif à Florence à la fin du XIII^e s. et dans le premier quart du XV^e s.).

Il est ainsi nommé d'après un tableau d'autel représentant Sainte Cécile et des scènes de sa vie (Offices), attribué par Vasari à Cimabue mais restitué par Cavalcaselle à un maître anonyme giottesque. Les historiens sont d'accord pour rattacher à cette oeuvre le retable représentant Sainte Marguerite et des scènes de sa vie ainsi que celui qui représente la Vierge avec l'Enfant, conservés dans l'église de Santa Margherita à Montici, près de Florence. En dehors de ces trois oeuvres, le catalogue du peintre s'étend, selon certains critiques, jusqu'à comprendre certaines scènes de la Vie de saint François de

l'église supérieure d'Assise (3 dernières scènes).
En réalité, le problème de la participation de ce

maître au cycle d'Assise et, par conséquent, de ses rapports plus ou moins étroits avec Giotto, est fondamental pour la définition de son style. Quelques historiens, en effet, nient sa culture giottesque et affirment que l'artiste est d'origine romaine, alors que, récemment, il a été proposé d'exclure le Maître de Santa Cecilia de toute participation au cycle d'Assise. En tout cas, le giottisme que l'on constate dans le tableau des Offices, exécuté certainement av. 1304, mais pas avant les fresques d'Assise, ne semble pas atteindre l'évolution de ces dernières au point d'éliminer toute perplexité. Le style de ce maître a été défini à la fois lyrique et mystique, indépendant du goût monumental giottesque. Il est certain qu'un courant giottesque de tendance hétérodoxe remonte, à Florence pendant les toutes premières années du XIVe s., à ce maître qui se distingue par une accentuation des tendances gothiques et par la délicatesse de ses choix chromatiques.

MAÎTRE DE SANTA CLARA

DE PALENCIA,

peintre italien

(actif en Castille à la fin du XVe s.).

Il est l'auteur de 4 grands panneaux appartenant probablement à un même retable : la Vierge de miséricorde, la Messe de saint Grégoire, provenant du couvent de Santa Maria de Palencia (Madrid, Musée archéologique), la Dormition et le Couronnement de la Vierge (musée de Lyon). Si ces oeuvres reprennent certains éléments flamands empruntés surtout à Hugo Van der Goes (composition, type des anges), elles témoignent aussi d'une profonde connaissance de la peinture provençale par la répartition rigoureuse de la lumière, qui sculpte les visages et stylise les formes pour leur conférer une simplicité monumentale. Ces qualités ont permis à Charles Sterling de proposer comme auteur de ce retable le nom de Jean de Nalda, originaire de La Rioja en Castille, et cité dans l'atelier de Jean Changuet par un contrat de 1493. Du retable de Santa Clara de Palencia ont été rapprochées un certain nombre de peintures attribuées au Maître de Santa Maria del Campo : 3 panneaux de prédelle représentant le Christ de Douleur, la Vierge et Quatre Évangélistes (église de Santa Maria del Campo), un Saint Jean-Baptiste (cath. de Palencia) et 6 figures se détachant sur un fond damasquiné – Saint François d'Assise, Saint Antoine de

Padoue (Madrid, musée Galdiano), Saint Grégoire, Saint Jacques (Prado), Saint Jean et Saint Pierre (coll. part.).

MAÎTRE DE SANT'AGATA,

peintre italien

(actif à Crémone v. la fin du XIIIe s.).

Il doit son nom à la peinture qu'il exécuta à l'église Sant'Agata de Crémone et qui reste jusqu'à présent l'unique témoignage connu de son activité. Cette oeuvre est un panneau à 2 faces, qui porte : au recto, la Madone à l'Enfant avec, dans sa partie supérieure, la Pentecôte ; au verso, quelques Scènes de la vie de sainte Agathe. L'artiste s'insère d'une manière fort originale dans la culture figurative de l'Italie septentrionale de la seconde moitié du

XIIIe siècle. En faisant abstraction du langage de base, d'origine byzantine, il faut rechercher ses prédécesseurs régionaux dans le courant des miniaturistes padouans gothicisants, qui aboutit à l'Épistolier de Giovanni da Gaibana (1259, Padoue, bibl. capitulaire), et dans la tradition des peintures lombardes, comme les fresques exécutées plus tard à Saint-Vincent de Galliano (v. 1270-1280). La connaissance des fresques de Cimabue à Assise est certainement venue compléter ces expériences. Le résultat ainsi obtenu est l'un des plus remarquables, mais aussi l'un des plus déconcertants de la peinture italienne du XIIIe siècle. Le peintre semble mû par un désir irrépressible de rompre avec tout formalisme. Dans les Scènes de la vie de sainte Agathe, il donne à la narration un ton de pathétique populaire, accentue et dénature jusqu'au grotesque la physionomie et les gestes. Pourtant, les personnages ainsi déformés acquièrent une plus grande réalité. La couleur, avec ses tons subtils, étendue presque à plein empâtement, met encore plus en évidence la totale liberté formelle du Maître.

MAÎTRE DE SARDOAL, peintre portugais

(actif dans le premier quart du XVIe s.).

On ignore les origines et la formation de ce maître, appelé aussi Monogrammiste M. N., dont l'atelier, bien que provincial, est un jalon important de l'évolution de la peinture portugaise contemporaine. Abordant à leurs débuts la tradition nationale du XVe s., selon un parti austère, monumental et naturaliste (polyptyque de l'église principale de Sardal, Abrantès), les artistes de cet atelier assimilent progressivement les influences flamandes,

qui deviennent prédominantes au Portugal. Ils perfectionnent en même temps leur technique, tout en conservant certains schémas hiératiques et archaïsants qui les caractérisent (polyptyque de Celas, Coimbra, musée Machado de Castro ; Adoration des mages, Lisbonne, M. A. A.).

On a tenté de discerner dans la production de cet atelier deux maîtres dont l'un, Vicente Gil, protégé de D. Jao II, représenterait la tendance la plus archaïsante, marquée par l'influence de la sculpture gothique et l'autre, le Monogrammist M. N. (sigle placé sur l'ange Gabriel de Montemor), peut-être Manuel Vicente, le fils de Vicente Gil.

MAÎTRE DES COULEURS
→ BELLEGAMBE Jean

MAÎTRE DES JEUX,

peintre d'origine flamande

(actif à Paris au milieu du XVIIe s.).

Proposition a été faite, à la suite de l'exposition Le Nain (Paris, 1978), d'exclure de l'oeuvre des trois frères un groupe d'une douzaine de tableaux, plusieurs venant de l'ancienne coll. Seyssel, dont certains leur sont donnés depuis le XVIIIe s., qu'un style très particulier, notamment le parti tranché d'ombre et de lumière et certains éléments de paysage, paraît éloigner des oeuvres signées Le Nain et qui pourrait désigner la main d'un Flamand encore anonyme, travaillant à Paris. Ils représentent souvent des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

496

jeux de société : Joueurs de tric-trac (Louvre), Tricheurs (musée de Reims), Joueurs de cartes (coll. part.), ou des jeux d'enfants : Danses d'enfants (coll. part. ; musée de Cleveland). Le Repas de famille (musée de Toledo) et le Jardinier (Cologne, W. R. M.) font aussi partie de cet ensemble, souvent considéré dans la littérature comme de Mathieu Le Nain.

MAÎTRE DES NOCES ADIMARI,

peintre italien

(actif à Florence au milieu du XVe s.).

Le célèbre cassone, dit « des Noces Adimari »

(Florence, Accademia) – l'une des figurations les plus séduisantes des fêtes florentines du quattrocento – lui donna son nom. L'artiste doit être également l'auteur d'une série de peintures religieuses groupées sous le nom de Maître de Fucecchio (d'après l'une d'elles, une Vierge avec des saints à la collégiale de Fucecchio, dans le Valdarno). Il s'agit d'un petit maître, proche de Francesco di Antonio et de Paolo Schiavo, qu'on a proposé avec vraisemblance d'identifier avec Giovanni di Ser Giovanni, dit Lo Scheggia, le frère de Masaccio.

MAÎTRE DE SORIGUEROLA,

peintre espagnol

(actif en Cerdagne dans la seconde moitié du XIII^e s.).

Les travaux de J. Arnaud ont mis en valeur la personnalité d'un peintre sur panneaux ayant travaillé dans la seconde moitié du XIII^e s. en Cerdagne et dans les vallées pyrénéennes voisines. Dans les premières oeuvres de l'artiste, groupées autour du Devant d'autel de saint Michel (Barcelone, M. A. C.) provenant de Soriguerola, près de Puigcerdá, on note, à côté de caractères romans, la présence d'éléments décoratifs gothiques et un goût très vif pour les couleurs intenses (bleu, rouge, jaune), rappelant celles du vitrail. Il a été remarqué que cette pénétration de l'art français se manifeste encore plus nettement dans d'autres oeuvres du peintre, sans doute plus tardives, comme le Devant d'autel de sainte Eugénie provenant de Saga, dans les Pyrénées-Orientales (Paris, musée des Arts décoratifs), panneau peint sur feuilles de métal, mais rompant avec la composition romane, ou les Antependia de La Llagone (Pyrénées-Orientales) et de Saint Christophe (Barcelone, M. A. C.).

MAÎTRE DES PANNEAUX BARBERINI,

peintre italien

(actif en Ombrie durant la seconde moitié du XV^e s.).

Nom proposé par R. Offner pour désigner l'auteur de deux panneaux, autrefois dans la coll. Barberini à Rome (vendus en 1935), représentant la Nativité de Marie (Metropolitan Museum) et la Présentation de la Vierge au Temple (Boston, M. F. A.), et qui offrent l'un des exemples les plus éblouissants de représentation de perspectives architecturales.

Pour certains auteurs, ces panneaux auraient été exécutés vers 1470 à Urbino, d'autres proposent 1475 (Federico Zeri) ou 1460-1465 (Ciardi, Dupré, Dal Poggetto). Le style de cet artiste remarquable reflète à la fois les cultures

ombrienne et florentine du milieu du XVe s. (Filippo Lippi, Giovanni Boccati, Giovanni di Piemonte, Girolamo di Giovanni da Camerino). Il paraît en tout cas lié au milieu de la Cour d'Urbino : Zeri lui attribue le décor peint du lit de Frédéric de Montefeltre (Urbino, palais).

Différents auteurs ont avancé plusieurs identifications possibles : Fra Bartolomeo Caporali (R. Longhi), Giovanni Angelo da Camerino (F. Zeri), Leon Battista Alberti (A. Parronchi) et récemment Bartolomeo Corradini (plus tard connu sous le nom de Fra Carnevale), connu à partir de 1445 et mort en 1484. Au groupe des panneaux Barberini, R. Offner ajouta une Annonciation (Washington, N. G.) et un Christ sur la croix (Urbino, G. N.), F. Zeri un Saint Jean-Baptiste (Loreto, Palais apostolique), un Saint Pierre (Brera), un Saint François (Milan, bibl. Ambrosienne, coll. Brivio) et une Annonciation (Munich, Alte Pin.) influencée par Lippi. M. Meiss ajoutait un portrait de Federico III, aux Offices.

MAÎTRE DES PORTRAITS PRINCIERS,

peintre flamand

(actif à la fin du XVe s.).

L'oeuvre de ce maître, regroupé par Friedländer en 1926, comprenait primitivement un Portrait de jeune homme (Rotterdam, B. V. B.), le Portrait d'Englebert de Nassau (1487, Rijksmuseum) ainsi que les personnages princiers représentés dans le volet des Noces de Cana du Triptyque du repas des Dix mille (Melbourne, N. G.). Actuellement, on peut ajouter aux 2 portraits d'Amsterdam et de Rotterdam, ceux de Louis de Gruuthuse (musée de Bruges), de Philippe de Clève et d'Adolphe de Clève Ravesteyn (musées de Berlin). Plutôt que de vouloir assimiler l'oeuvre du Maître des Portraits princiers à l'oeuvre de jeunesse du Maître de la Légende de sainte Madeleine, il semble préférable de considérer ce groupe de portraits comme un groupe dû à un maître distinct, probablement bruxellois, actif vers 1490 et influencé par Van der Weyden. Notons cependant que le modelé fin et l'absence de monumentalité de ces portraits pourraient faire rechercher le nom du maître dans le milieu des miniaturistes.

MAÎTRE DES PRIVILÈGES,

peintre de Majorque

(deuxième quart du XIVe s.).

Millard Meiss a proposé de grouper autour du plus célèbre manuscrit enluminé majorquin, le Livre des Privilèges (Palma, Archives historiques), l'oeuvre d'un artiste de talent, chef d'un atelier à Majorque, qui exécuta des manuscrits enluminés et des panneaux peints. Au frontispice du texte catalan sont étroitement liées les peintures ornant le Manuscrit des lois palatines promulguées par le roi Jacques III de Majorque en 1337 (Bruxelles, Bibl. royale). Au frontispice du texte latin se rattachent davantage le Retable de sainte Quiterie (Palma, musée de la Société archéologique lulienne) et le Retable de sainte Eulalie (cathédrale de Palma). Ces oeuvres révèlent par les types des visages, au nez aquilin et aux yeux bridés, un art for-

tement marqué par le style de Duccio, tandis que les silhouettes, gracieusement inclinées, et les dessins des marges évoquent les miniatures gothiques françaises. Deux noms ont été proposés pour le Maître des Privilèges, sans aucune certitude : Romeu des Poal, originaire de Manresa, copiste du texte latin du Livre des Privilèges, et Jean Loert, le seul peintre cité dans les textes du deuxième quart du XIVe s. à Majorque.

MAÎTRE DES VITAE IMPERATORUM,

enlumineur italien

(actif en Lombardie entre 1430 et 1450).

Il est l'auteur des miniatures qui illustrent les Vitae imperatorum de Suétone (Paris, B. N., ms. it. 131), datées de 1431. Il travailla à Milan pour Filippo Maria Visconti (Enfer de Dante, Paris, B. N., ms. it. 2617) et son entourage (Bible de Marie de Savoie, Chambéry, bibl. municipale, en collaboration avec Belbello da Pavia). Son oeuvre, fort abondant (Pontifical, Cambridge, Fitzwilliam Museum), révèle un artiste habile, formé dans la grande tradition lombarde de Giovannino de' Grassi et de Michelino da Besozzo.

MAÎTRE D'OULTREMONT

→ MOSTAERT Jan

MAÎTRE DU BAMBINO VISPO

→ STARNINA Gherardo

MAÎTRE DU CHÂTEAU DE

LICHTENSTEIN,

peintre autrichien

(actif de 1430 à 1450).

Il doit son nom à 2 panneaux représentant la Mort et le Couronnement de la Vierge, conservés au château de Lichtenstein dans le Wurtemberg. L'oeuvre de cet artiste comprend en outre 14 panneaux d'un retable illustrant des Scènes de la vie de la Vierge et de celle du Christ, dispersés entre différents musées et collections (Berlin, Wrocław, Moscou, Philadelphie, Raadi près de Tartou et Vienne). Un autre cycle comprend 7 tableaux de la Passion, répartis entre les musées de Bâle, de Graz et de Munich. Il s'agit de vestiges de 2 retables exécutés en collaboration. Les origines stylistiques du maître restent obscures. Il est possible qu'il ait travaillé à Vienne avec le Maître de la Présentation, bien que son art présente des particularités souabes (apparentées à Lucas Moser). Au début de sa carrière, l'artiste est entièrement dominé par l'influence du « style doux » ; mais il subira par la suite des impulsions venues des Pays-Bas, tout en demeurant cependant lyrique et sentimental. L'histoire de ces panneaux ne pouvant être éclaircie au-delà du XIXe s., il n'est pas possible de préciser la destination initiale de ces retables, ni d'émettre des hypothèses

downloadModeText.vue.download 498 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

497

concernant les origines du Maître du Château de Lichtenstein et sa formation.

MAÎTRE DU CHIOSTRO DEGLI ARANCI
→ GIOVANNI DI CONSALVO

MAÎTRE DU CODEX DE SAINT

GEORGES, peintre italien

(actif en Toscane, première moitié du XIVe s.).

Le peintre tire son nom du Codex conservé à l'Archivio Capitolare de Saint-Pierre, au Vatican (Archivio di San Pietro, c. 129) : le cardinal Stefaneschi en écrivit le texte en Avignon, v. 1320, et commanda les miniatures qui devaient l'illustrer. L'une de celles-ci (f° 85 r) s'inspirerait peut-être de la fresque avec Saint Georges et le dragon (auj. perdue) que Simone

Martini avait peinte sous le portique de Notre-Dame des Doms.

On a attribué à cet artiste des codex qui pourraient s'insérer dans sa production de jeunesse entre 1310 et 1315 : un codex à Rome (bibl. du Vatican) ; quelques enluminures d'un graduel, exécuté en 1315 pour la Badia, à Settimo (maintenant à Rome, Santa Croce in Gerusalemme) ; la couverture du livre de statut de l'arte des monetieri (daté v. 1314 ; Florence, *archivio di stato*), un Pontificale à Boulogne (bibl.). Une série de 17 miniatures à Berlin lui est également assignée. Ces rapports avec Avignon sont confirmés par d'autres pages enluminées (Messale, New York, Pierpont Morgan Library ; Pontificale, Paris, B. N.) et par des petits panneaux d'une facture exquise (l'Annonciation, Bruxelles, anc. coll. Stoclet ; l'Annonciation, Deux Saints, Cracovie, musée Czartoryski) ; Vierge à l'enfant et des saints à Florence (Santa Maria del Carmine) ; 4 panneaux de même format, répartis entre New York et Florence (la Crucifixion et la Mise au tombeau, Metropolitan Museum, Cloisters ; Noli me tangere et le Couronnement de la Vierge, Florence, Bargello), montrent des affinités avec la culture siennoise de la période 1320-1340. Mais on observe aussi des éléments florentins (Vierge et l'Enfant sur un trône entre des anges, saint Jean-Baptiste et saint Pierre et deux autres saints, Louvre).

La critique tend d'ailleurs aujourd'hui à insister sur les rapports de son art avec la manière de Giotto au moment du Retable Stefaneschi (Rome, Vatican) et la culture florentine des premiers élèves de celui-ci, tout en estimant qu'il a pu exécuter certaines de ses oeuvres à Avignon même, où résidait le cardinal Stefaneschi.

MAÎTRE DU CYCLE DE VYŠŠÍ BROD,

peintre tchèque

(actif v. 1350).

Le maître du Cycle de Vyšší Brod, sans doute originaire de Prague, est l'auteur de 9 tableaux d'un retable dispersé représentant des scènes de l'Enfance du Christ et de la Passion. Cette oeuvre (av. 1350, musée de Prague) provient du couvent cistercien de Vyšší Brod (en allemand Hohenfurth), dans le sud de la Bohême, et a peut-être été exécutée pour Pierre Ier de Rozmberk, mort en 1347. C'est un des monuments les plus remarquables de la peinture sur pan-

neaux du Moyen Âge, caractérisée par la syn-

thèse de la conception septentrionale, linéaire et rythmique, et des influences italiennes dans la recherche des formes spatiales (synthèse dont on peut suivre l'évolution depuis le Codex de la reine Eliska Rejcka [1315-1323] jusqu'au Missel de Jean de Drazice, au Bréviaire de Vitek et aux peintures murales). On a parlé de l'influence de Giotto et de Duccio, et fait des rapprochements avec les panneaux du retable de Klosterneuburg (1331). Au Maître de Vyšší Brod sont attribuées l'Annonciation, la Nativité et peut-être l'Adoration des mages et la Résurrection ; à l'atelier du peintre, les autres épisodes. L'auteur de la Descente du Saint-Esprit se distingue par un modelé plus souple et plus dynamique, annonçant l'évolution de la peinture tchèque.

Dans l'entourage du retable de Vyšší Brod, il faut citer en premier lieu la Madone de Vysehrad (apr. 1350), qui influence à son tour la Madone de Zbraslav et celle de Strakov (apr. 1350, musée de Prague), puis la Madone de Kladsko, exécutée pour l'archevêque Arnost de Pardubice (musées de Berlin), la Crucifixion Kaufmann (id.), la Madone de Veveri (av. 1350, musée de Prague) ; des oeuvres plus récentes restent fidèles à la tradition du Maître de Vyšší Brod : Diptyque de Karlsruhe (av. 1350, musée de Karlsruhe), Madone, dite « de Rome » (v. 1360, musée de Prague), la Vierge entre sainte Catherine et sainte Marguerite (v. 1360, Hluboká nad Vlatovon), le Christ au jardin des Oliviers (dans le Codex Flores decretalium Magistri Johannis de Deo, couvent de Wilhering, Basse-Autriche). L'oeuvre du Maître de Vyšší Brod a une valeur fondamentale dans l'évolution de la peinture sur bois ; des analogies de formes avec l'un des créateurs de la sculpture tchèque, le Maître de la Madone de Michle sont à noter.

MAÎTRE DU DIPTYQUE DE BRUNSWICK,
peintre néerlandais

(actif à Haarlem à la fin du XVe s.).

L'oeuvre de ce remarquable artiste, le meilleur élève de Gérard de Saint-Jean, a été regroupée autour des panneaux (Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant vénérés par un chartreux) conservés au musée de Brunswick. Elle comprend notamment une Sainte Famille (Cologne, W. R. M.), 3 volets d'un retable de la Vierge, l'Annonciation (Glasgow Art Gal.), la Nativité (Rijksmuseum), la Présentation au Temple (Minneapolis, Inst. of Arts), 2 panneaux (Bruxelles, M. R. B. A.) et des volets extérieurs (Rijksmuseum) d'un retable de la Vie du Christ. On a proposé avec vraisemblance de l'identifier avec

Jacob Jansz, mentionné à Haarlem de 1483 à sa mort en 1509, qui fut le maître de Jan Mostaert.

MAÎTRE DU FILS PRODIGE,

peintre flamand

(actif à Anvers dans le deuxième tiers du XVI^e s.).

Les oeuvres de cet anonyme, dont aucune ne porte de date, ont été groupées autour d'un important tableau du K. M. de Vienne, le Fils prodigue chez les courtisanes, qui lui a donné son nom. C'est à tort qu'on a essayé de l'identifier avec Jan Mandyn, suiveur de Jérôme Bosch, et

avec Lenaert Kroes, dont aucune oeuvre n'est connue.

Le Maître du Fils prodigue est un peintre romaniste, partiellement touché par le maniérisme international. Le réalisme très accentué de certains de ses personnages le rapproche de Pieter Aertsen, l'élégance apprêtée de ses figures féminines de Jan Massys et de Frans Floris. Ses tableaux les mieux caractérisés – les OEuvres de miséricorde (musée de Valenciennes), Satan semant l'ivraie (musée d'Anvers) – se distinguent par la démarche sautillante de certaines figures et par les visages émaciés des personnages âgés.

La gamme des sujets traités par ce maître anonyme est étendue. Outre les thèmes religieux traditionnels – Vierge à l'Enfant (musées de Cleveland et de Vienne), Adoration des bergers, d'après une composition de Raphaël (coll. part.), Pietà (Londres, N. G.) –, on rencontre des illustrations de l'Ancien Testament, notamment le Retour de Tobie (musée de Gand) et de rares tableaux de genre, comme le Vieillard amoureux du musée de Douai. Dans les tableaux à petits personnages – la Fuite en Égypte (musée de Tournai), le Christ et les pèlerins d'Emmaüs (musée de Varsovie) –, le paysage, d'esprit réaliste, est peint dans des tons clairs, dont des verts vifs et des roses fondants.

Les grandes figures de certaines compositions – Loth et ses filles (musée d'Anvers), Suzanne et les vieillards (musée de Porto) – ont un relief sculptural, et les carnations féminines un éclat marmoréen. Certains des tableaux de l'artiste ont été peints en plusieurs exemplaires, ce qui laisse à penser que ce maître anonyme était à la tête d'un atelier florissant et qu'il a dû faire appel à ses nombreux assistants.

MAÎTRE DU JARDINET DU PARADIS

(MEISTER DES PARADIESGÄRTLEINS),

peintre allemand

(actif dans le Rhin supérieur au cours des deux

premières décennies du XVe s.).

Ce maître est ainsi désigné d'après le Paradiesgärtlein (Jardinet du Paradis), tableau de très petit format conservé au Städelisches Kunstinstitut de Francfort. Dans un jardin clos, la Vierge est assise et lit, entourée de trois saintes ; à gauche de la composition, sainte Dorothée cueille des cerises ; sainte Barbe (ou sainte Marthe ?) puise de l'eau dans une fontaine et sainte Cécile (?) tient un psaltérion dont joue l'Enfant Jésus installé aux pieds de la Vierge. À droite, saint Georges – identifiable par le minuscule dragon renversé sur le dos à ses pieds – converse avec l'archange saint Michel ; saint Sébastien (ou saint Bavon ?), debout contre un arbre, les écoute. Le jardin clos, thème cher à la mystique rhénane, symbolise le Paradis et la pureté de Marie : les fleurs – on en a dénombré plus de 18 espèces – et les fruits sont un reflet de sa beauté virginale. Tout en se rattachant au symbolisme religieux, cette scène, où de saints personnages sont placés dans un décor et une situation rappelant les jardins d'amour alors en vogue auprès de la noblesse, est également issue de la poésie courtoise. L'interpénétration du religieux et du profane, la préciosité qui émane de l'idyllique Jardinet du Paradis, où évoluent de délicates figures traitées avec raf-

downloadModeText.vue.download 499 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

498

finement, font de ce panneau une des oeuvres les plus attachantes du Gothique international.

La Madone aux fraisiers (musée de Soleure) est probablement de la main du Maître du Jardinet du Paradis. A. Stange lui attribue en outre la petite Annonciation de la coll. Reinhart, à Winterthur. L'auteur du Retable de Stanfen a vraisemblablement été formé dans l'atelier du Maître du Jardinet du Paradis. On a proposé de l'identifier avec le peintre Hans Tiefental de Sélestat, connu à Bâle, Sélestat, Strasbourg et Metz à partir de 1418 ; il meurt avant 1472.

MAÎTRE DU JUGEMENT DE SALOMON

(MAESTRO DEL GIUDIZIO DI SALOMONE),

peintre d'origine française ou nordique ?

(actif à Rome ? entre 1615 et 1625 ?).

R. Longhi regroupa en 1943 autour au Jugement de Salomon de la Gal. Borghèse de Rome certaines oeuvres dont 5 Apôtres de sa propre collection (auj. à Florence, Fond. Longhi) et le Reniement de saint Pierre de la G. N. (Gal. Corsini) de Rome. Furent rattachés ensuite au groupe d'oeuvres de ce « Maître du Jugement de Salomon » notamment le Christ et les docteurs (Langres, église Saint-Martin) et 2 Apôtres (Naples, Capodimonte). Ces tableaux, qui montrent, dans de sévères coloris gris et bruns, des personnages enveloppés d'amples draperies, dénotent un caravagisme aux puissants effets lumineux marqué souvent par une tendance classicisante (profils, éléments sculptés antiques). Leur auteur reste mystérieux ; son art présente des rapports avec celui de Manfredi, de Valentin, de Baburen, de Ribera et des Napolitains. L'identification du peintre avec le Liégeois Gérard Douffet, dont les types et la facture sont voisins, ou avec le Français Guy François, est aujourd'hui le plus souvent abandonnée.

MAÎTRE DU LIBER VIATICUS,

enlumineur tchèque

(troisième quart du XIVe s.).

Peintre de la cour de Prague, il travailla surtout pour Jean de Neumarkt, chancelier de l'empereur Charles IV et l'un des premiers humanistes des pays situés au nord des Alpes. Le Bréviaire de voyage (Prague, Gal. nationale), achevé probablement avant 1360, et qui a donné son nom au Maître, contient environ 80 miniatures, dont quelques-unes, parmi les dernières, sont d'un style différent. Le peintre, présume-t-on, est parti de la tradition locale de la peinture des manuscrits : caractère décoratif de la mise en page, accord avec les initiales et l'écriture, motifs « en camaïeu », emploi de la feuille d'acanthé ; le bréviaire offre aussi beaucoup d'analogie avec la peinture sur panneaux de son temps et de l'époque précédente : cycle du Maître de Vyšší Brod, diptyque de Karlsruhe, Vierges dites « de Rome », de Boston, panneaux de la collection Morgan. On a fait remarquer la parenté du Liber viaticus avec la peinture murale de la cour de Prague. On pense que le maître a connu directement la peinture italienne du trecento, surtout l'enluminure siennoise des années 1350.

De tous ces éléments, caractérisés par une conception de l'espace et une plasticité italia-

nisantes, par la délicatesse du coloris, par le lyrisme du sentiment, par l'adoption de la feuille d'acanthé (bientôt devenue caractéristique de l'enluminure tchèque comme motif décoratif), le peintre a su tirer un style personnel.

On groupe avec le Liber viaticus le manuscrit Laus Mariae, de Conrad de Haimburg (musée de Prague), et le Missel de Nicolas de Brno (av. 1360, Brno, Archives municipales), dont se rapproche une Résurrection, page isolée enluminée (Olomouc, résidence épiscopale). Trois manuscrits postérieurs restent dans le sillage du Liber viaticus : Orationale Arnesti (apr. 1360, Prague, Gal. nationale), le Missel de Jean de Neumarkt (apr. 1364, Prague, bibl. du chapitre) et l'Évangélaire de Jean de Troppau (1368). Dans ces manuscrits plus récents, les figures, se conformant à l'évolution de la peinture, sont plus dynamiques et la lumière nivelle les formes au lieu de les modeler. Le Maître a imposé à l'enluminure tchèque sa conception du décor. Ce bréviaire et les manuscrits groupés autour de lui constituent les chefs-d'œuvre de l'enluminure en Bohême sous le règne de l'empereur Charles IV de Luxembourg.

MAÎTRE DU LIVRE DE RAISON ou

MAÎTRE DU CABINET D'AMSTERDAM

(HAUSBUCHMEISTER, MEISTER DES AMSTERDAMER KABINETTS),
peintre et graveur

(actif à la fin du XVe s. dans la région du Rhin
moyen).

Le Maître du Livre de raison est ainsi désigné d'après un recueil de dessins à la plume qui sont de sa main (château de Wolfegg, coll. du comte de Waldburg). D'autre part, le grand nombre de ses gravures conservées au cabinet des Estampes d'Amsterdam a valu à cet artiste d'être appelé Maître du Cabinet d'Amsterdam. On a tenté à de nombreuses reprises, depuis le XIXe s., de faire sortir de l'anonymat ce maître de premier ordre.

Le Maître du Livre de raison fut d'abord un peintre. On lui attribue une série de tableaux d'un puissant réalisme, tels le Retable de la Passion (v. 1480-1485, panneaux partagés entre les musées de Fribourg-en-Brisgau, les musées de Berlin et de Francfort [Städel. Inst.]), le Couple d'amants (v. 1484, musée de Gotha), et un cycle de 9 panneaux consacrés à la vie de la Vierge (Mayence, Landesmuseum). Mais l'originalité du maître transparaît davantage dans ses

gravures. On connaît de lui 89 pointes-sèches (70 d'entre elles ne sont conservées qu'en un seul exemplaire), consacrées à des sujets religieux (Ancien Testament, Enfance du Christ, Passion, saints, images de dévotion) ou profanes (les Trois Vifs et les Trois Morts, le Jeune Homme et la Mort, le Couple amoureux).

L'usage exclusif de la pointe-sèche, technique permettant une plus grande spontanéité dans le trait, mais restreignant le nombre de bons tirages à quelques exemplaires, n'a pas permis aux estampes du Hausbuchmeister de

connaître le rayonnement des burins de Martin Schongauer.

MAÎTRE DU LLUSSANES, peintre espagnol
(actif en Catalogne dans la première moitié du

XIII^e s.).

Un ensemble de peintures provenant en grande partie de la région de Llussa, sur le haut Llobregat, à l'est de Vich, a été attribué par C. R. Post à un même peintre. Il comprend les fresques de Puigreig (Visitation, Annonciation, Vierge en majesté), le Jugement dernier peint dans un enfeu de San Pablo de Casseres (musée diocésain de Solsona), les frontaux de la Vierge de Llussa (musée de Vich) et de Solanllong, une table d'autel provenant d'Eguillar (Navarre), un Crucifix de Llussa et, sans doute, un antependium actuellement conservé à Baltimore (W. A. G.) ainsi qu'un autre, très détérioré, de l'église d'Angoustrine (Pyrénées-Orientales). L'art de ce maître se caractérise par l'adaptation au goût espagnol du style italo-byzantin apporté vers 1200 dans la Catalogne du Nord par l'auteur de l'antependium de Valltarga. Les couleurs intenses – parfois ternies par l'oxydation des fonds d'argent – et les formes « détendues » de ce dernier se retrouvent dans cette série d'oeuvres. La simplicité du trait remplace le graphisme complexe des oeuvres proprement romanes. Mais le traitement pittoresque des scènes apparaît conforme aux traditions du roman tardif catalan.

MAÎTRE DU MARTYROLOGE DE

GÉRONE, enlumineur tchèque

(actif à Prague v. 1410/1420).

Désigné d'après son chef-d'oeuvre, le Martyrologe de Gérone (av. 1410, Gérone), manuscrit orné de 336 médaillons auquel travaillèrent plusieurs collaborateurs, le Maître du Martyrologe, représentant du style international au

début du XVe s., était en étroite relation avec le troisième Maître de la Bible de Conrad de Vechto (1402-1403, Anvers, musée Plantin-Moretus), qui connaissait la peinture franco-flamande et la peinture parisienne aux environs de 1400 ; il collabora non seulement au Martyrologe, mais aussi au Graduel de Lucerne (apr. 1410, bibl. de Lucerne) et au Graduel de Prague (apr. 1410, Prague, Institut d'histoire de l'université Charles IV). On estime que le Maître du Martyrologe de Gérone avait connu l'enluminure française de l'époque (Heures du maréchal de Boucicaut, débuts des frères Limbourg) ; d'après les spécialistes, il serait l'auteur des œuvres suivantes : Antiphonaire de Brno (apr. 1410, Brno, Archives d'État) ; parties de l'Antiphonaire de Sedlec (1414, musée de Budapest) ; miniature du Paradis (1410-1420, musée d'Innsbruck) ; Bible d'Olmouc (1417, Olomouc, bibl. de l'université) ; Bible de Boskovic (av. 1420, id.) ; lettre ornée de la Sainte Trinité (v. 1420, Washington, N. G.). On ajoute parfois le Graduel de Bratislava (v. 1420, Bratislava, Archives d'État) et le Missel de Vienne (Vienne, B. N.). Un des collaborateurs du Martyrologe a aussi illustré le Voyage de John de Mandeville (1410-1420, Londres, British Museum) et exé-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

499

cuté des lettrines du Livre de chœur de Vienne (v. 1420, Vienne, B. N.).

L'art du Maître du Martyrologe est caractérisé par une tendance au réalisme ; à la narration épique l'artiste ajoute une science profonde des formes. Le plus grand progrès réalisé dans ses enluminures réside dans le traitement du paysage, dont il détaille les plans différents.

MAÎTRE DU PAREMENT DE NARBONNE,
peintre français

(actif à Paris dans le dernier tiers du XIVe s.).

L'artiste tire son nom d'un ornement d'autel pour le temps du Carême, peint en grisaille sur soie blanche (v. 1375, Louvre), qui représente des scènes de la Passion avec le Roi Charles V et la reine Jeanne de Bourbon en oraison. Le Parement (retrouvé au début du siècle dernier à la cathédrale de Narbonne, à laquelle il avait sans doute été donné par Charles V) est le monument capital de l'école de Paris au XIVe siècle. Il prolonge la tradition de Jean Pucelle, éprise d'élégance linéaire et de vivacité expressive,

en accentuant ces caractères par un souci de stylisation et une subtilité de modelé que souligne l'emploi de la grisaille. On croit retrouver la main du même artiste, passé après la mort de Charles V au service de son frère, le duc de Berry, dans les premières enluminures des Très Belles Heures de Notre-Dame du duc de Berry (Paris, B. N.). Le Parement a été parfois attribué à Jean d'Orléans, peintre de Charles, puis de Jean de Berry.

MAÎTRE DU RETABLE

D'AIX-LA-CHAPELLE

(MEISTER DES AACHENER ALTARS),

peintre allemand

(actif à Cologne v. 1495-1520).

On le désigne sous ce nom d'après le grand retable provenant de l'église des Carmélites de Cologne, passé au XIXe s. de la coll. Lyversberg à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle et comportant : sur le panneau central la Crucifixion, sur les volets à droite la Déploration, à gauche l'Ecce homo, sur la face extérieure 6 Saints. On a groupé autour du retable d'Aix-la-Chapelle – point central de son oeuvre – un certain nombre de peintures : un Retable de la Passion (Liverpool, Walker Art Gal.), la fresque de la chapelle Hardenrath représentant la Résurrection de Lazare (Cologne, Sainte-Marie-du-Capitole ; détruite pendant la dernière guerre), des panneaux isolés, dont la Vierge à l'Enfant de l'Alte Pin. de Munich (v. 1510), considérée comme une des Madones les plus précieuses de la peinture allemande pendant cette décennie, et 3 dessins (Adoration des mages, Louvre, projet pour un tableau des musées de Berlin). Sorti vraisemblablement de l'atelier du Maître de la Sainte Parenté, formé dans les milieux artistiques de Cologne imprégnés d'art flamand (Maître de Saint Séverin, Maître de Sainte Ursule), influencé par le Maître de Saint Barthélemy et par Derick Baegert, cet artiste développa dans ses compositions des tendances qui l'apparentent aux maniéristes anversois. Spécifiquement colonais par son coloris lumineux, ses goûts précieux de décorateur, le Maître du Retable d'Aix-la-Chapelle appartient par des

éléments novateurs à l'époque de la Réforme et de Dürer. Ses oeuvres annoncent celles de Barthel Bruyn et doivent être mises en rapport avec celles d'Anton Woensam.

MAÎTRE DU RETABLE DE PÄHL,

peintre allemand

(actif v. 1400 dans la région de Salzbourg).

Il doit son nom au retable qui semble provenir de la chapelle du château de Pähl près de Weilheim (Haute-Bavière) et qui est conservé au Bayerisches Nationalmuseum de Munich. Le panneau central représente sur un fond d'or ciselé le Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, les volets Sainte Barbe et Saint Jean-Baptiste, la face extérieure le Christ de pitié et la Vierge à l'Enfant.

Ce retable, exécuté peu après 1400, est l'un des premiers et des plus remarquables témoignages du « style doux » en Allemagne du Sud. Plusieurs thèses diffèrent quant à l'origine de l'artiste et au lieu où furent réalisés les panneaux. De nombreux arguments militent à la fois en faveur d'Augsbourg et de Salzbourg, sans que l'on puisse se prononcer en toute certitude pour l'une ou l'autre de ces villes. Aujourd'hui, on pense qu'il s'agissait d'un artiste ambulant : l'autel ne se rattache à aucune tradition locale. L'influence du Maître de Wittingau (ou de Třeboň), originaire de Bohême, transparaît dans toute l'œuvre du peintre souabe, qui, sans appartenir à son école, eut certainement l'occasion de voir ses travaux à Prague. Les délicates silhouettes des personnages spiritualisés sont enveloppées de costumes aux lignes ondoyantes. Les contours harmonieux s'accordent avec la grâce et la subtilité du dessin, et autorisent à considérer le retable de Pähl comme l'une des réalisations les plus remarquables de l'art courtois et international qui devait se développer de Paris à Prague. La subtilité du coloris s'allie à la fluidité des formes pour donner à l'ensemble une parfaite harmonie.

On attribue au Maître du Retable de Pähl une autre œuvre, de quelques années antérieure, la Vierge d'Aracoeli du musée de Prague. Il s'agit d'une copie fidèle, sur parchemin, d'un petit tableau italien conservé depuis 1368 dans la salle du Trésor de la cathédrale Saint-Guy de Prague, lui-même réplique de l'image miraculeuse romaine de S. Maria d'Aracoeli. Cette madone italo-byzantine du type « Agiosotirissa » ne saurait être considérée comme une réalisation personnelle du maître, mais les figures qui ornent le cadre peint ne sont pas dénuées d'intérêt ; les 4 demi-figures de Prophètes portant des banderoles et surtout les 6 figures de Saintes soutiennent bien la comparaison avec les personnages du retable de Pähl.

MAÎTRE DU RETABLE DE SAINT

BARTHÉLEMY

ou MAÎTRE DE SAINT BARTHÉLEMY,
peintre allemand

(Originaire d'Utrecht ou d'Arnhem ?, actif de 1475 à 1510 ; à Cologne depuis 1480 env.).

Principal représentant de la peinture gothique tardive à Cologne, il est désigné, d'après le titre de son oeuvre la plus importante, le Retable de saint Barthélemy. La vie de cet artiste inconnu,

d'origine néerlandaise, reste jusqu'ici obscure : il se forma dans la partie septentrionale des Pays-Bas (la Gueldre vraisemblablement), puis s'installa v. 1480 à Cologne, où il mourut peut-être.

Les premières oeuvres de l'artiste, parmi lesquelles figurent le Livre d'heures de Sofia Van Bylant (v. 1475, Cologne, W. R. M.), un retable de la vie de la Vierge dont les panneaux sont dispersés (Nativité, Paris, Petit Palais ; Adoration des mages, Munich, Alte Pin. ; Mort de la Vierge, détruit, autref. à Berlin ; Rencontre des Rois mages et Assomption, Lulworth Castle, coll. Weld), Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant (Munich, Alte Pin.), la Messe de saint Grégoire (Cologne, W. R. M.), sont imprégnées d'influences flamandes et marquées d'emprunts à Dirk Bouts et à Rogier Van der Weyden.

La Vierge à la noix (Cologne, W. R. M.), oeuvre de transition qui entretient la tradition des Madones colonaises, et la Descente de croix (Louvre ; une autre version du même sujet à Londres (N. G.), qui est une libre et géniale interprétation du thème déjà traité par Rogier Van der Weyden (Prado), mènent aux oeuvres de maturité, les grands retables de Saint Thomas et de la Crucifixion (exécutés pour la chartreuse de Cologne, 1490-1500, tous deux auj. au W. R. M.), et le Baptême du Christ de la N. G. de Washington. À la fin de sa carrière, v. 1500-1510, le maître réalisa le grandiose Retable de saint Barthélemy, provenant de l'église Sainte-Colombe, d'un coloris splendide (Munich, Alte Pin.) et qui représente sept saints alignés devant une riche tenture de brocart. Au centre, Saint Barthélemy entouré de sainte Agnès et de sainte Cécile avec un chartreux agenouillé à ses pieds ; sur les volets, à droite Sainte Catherine et saint Jacques le Mineur, à gauche Saint Jean l'Évangéliste et sainte Marguerite. Artiste indépendant, fort original, le Maître de Saint Barthélemy n'eut ni élèves ni suiveurs. À une époque où la peinture en Europe témoigne d'un profond changement, il reste attaché aux formes et à l'esprit gothiques. On pense, non sans raison, que son art a été profondément marqué par l'atmosphère spi-

rituelle du couvent des chartreux de Cologne, réputé pour son intense activité spirituelle et artistique et pour lequel il peignit ses oeuvres les plus importantes. Peut-être est-ce à cette influence qu'il faut attribuer le raffinement de ses couleurs, son goût du rare et de l'étrange, le caractère symbolique et intense de son oeuvre. Formé sans doute aux Pays-Bas et plus précisément à l'exemple des miniaturistes néerlandais (sa première oeuvre connue est le Livre d'heures de Sofia Van Bylant), le Maître de Saint Barthélemy a apporté à Cologne la richesse d'une personnalité exceptionnelle, appréciant les formes les plus contournées, les gestes les plus outrés, utilisant un dessin excessivement nerveux et exploitant un goût presque obsessionnel pour la préciosité des matières. Par cette exacerbation graphique et cette abondance décorative, et aussi par l'intensité spirituelle de son inspi-

downloadModeText.vue.download 501 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

500

ration, il est l'un des derniers grands peintres gothiques.

MAÎTRE DU RETABLE DES AUGUSTINS,
peintre allemand

(actif à Nuremberg v. 1487).

Il doit son nom au grand retable à double paire de volets placé dans l'église des Augustins de Nuremberg, réalisé v. 1487. La partie sculptée, qui comportait une Vierge à l'Enfant et deux saints, a disparu. Sur les panneaux intérieurs de la première paire de volets, c'est-à-dire à l'emplacement privilégié qu'on ne voyait qu'aux jours de fête, figurent : à droite, Saint Luc peignant la Vierge et Saint Christophe ; à gauche, la Vision de saint Bernard et Sainte Barbe ; à l'extérieur, 8 Saints. Sur la seconde paire de volets figurent : à l'intérieur, 4 Saints ; à l'extérieur, la Légende de saint Guy (musée de Nuremberg). L'auteur principal du retable est indiscutablement une personnalité éminente qui avait pleinement assimilé les leçons de la peinture des Pays-Bas. L'un des collaborateurs du peintre a signé des lettres R. F. (Rueland Frueauf l'Ancien ?) sur l'une des scènes de la Légende de saint Guy.

Doté d'un remarquable sens de l'espace, le Maître du Retable des Augustins est sans doute le plus remarquable des peintres nurembergeois de la génération qui précéda celle de Dürer. Ce retable, d'une grande plasticité, a été

considéré par Thode comme l'oeuvre la plus remarquable de l'école de peinture nurembergeoise de la seconde moitié du XVe siècle.

MAÎTRE DU RETABLE DE TŘEBOŇ,

peintre tchèque

(actif à Prague v. 1380-1390).

Il appartenait au groupe d'artistes travaillant pour la Cour à Prague ; son chef-d'oeuvre est le retable vraisemblablement destiné à l'église Saint-Gilles au couvent des Augustins de Třeboň (en allemand, Wittingau) et dont il ne subsiste que 3 panneaux : le Christ au mont des Oliviers, la Mise au tombeau, la Résurrection (v. 1380, Prague N. G.), tous trois ornés au revers de figures de saints et de saintes.

Préparé par des oeuvres de la génération précédente (peintures du château de Karlštejn, celles de Maître Théodoric, celles de la cathédrale Saint-Guy de Prague et celles du monastère d'Emmaüs), l'art du maître est imprégné de sensibilité augustinienne ; peut-être l'artiste a-t-il été en contact avec la peinture française des années 1360-1370 (Apocalypse d'Angers, Petit Diptyque du Bargello, à Florence, Parement de Narbonne), peut-être a-t-il subi des influences de l'Italie du Nord. Il est, en tout cas, la plus grande figure de la peinture gothique tchèque ; il conçoit l'espace construit en profondeur et il nuance les formes par le clair-obscur, qui apparaît ici pour la première fois. De nouvelles tendances au dynamisme, à l'intensité du sentiment apparaissent. Le maître est un des créateurs du « beau style », variante du style international en Bohême et en Europe centrale, et il annonce le Gothique tardif dans ces mêmes régions.

Les avis de la critique divergent sur la chronologie de l'oeuvre du maître. On admet

que la Vierge de douleur (église de Církvice), l'Adoration de l'Enfant (château de Hluboká), la Crucifixion (église Sainte-Barbe, près de Hluboká), la Crucifixion (église Sainte-Barbe, près de Třeboň) précèdent les panneaux du Retable de Třeboň. La Madone de Roudnice (Prague, Galerie nationale) et la Vierge de l'Ara Coeli (Prague, id.) furent probablement peintes v. 1385. C'est dans l'entourage de l'artiste que furent exécutés la Vierge entre saint Barthélemy et sainte Marguerite (château de Hluboká) et le Crucifiement de Vyšší Brod (fin du XIVe s., musée de Prague) ; son influence se reflète dans le Retable de Pähl (fin du XIVe s., Munich, Bayerisches Nationalmuseum) et le Retable de Grü-

zdziałze (v. 1400, musée de Varsovie) ; elle se fera également sentir dans les régions voisines de la Bohême (Nuremberg, Bavière, Silésie).

MAÎTRE DU RETABLE D'OR

(MEISTER DER GOLDENEN TAFEL),

peintre allemand

(actif à Lunebourg au début du XVe s.).

Il doit son nom à son oeuvre principale, les volets du Retable d'or, ensemble géant à double paire de volets ornant autrefois le maître-autel de l'église du couvent Saint-Michel de Lunebourg (musée de Hanovre), qui date probablement de 1418, époque de la consécration de la nouvelle église. Dans son coffre central étaient disposés des objets précieux et étonnants – le trésor du couvent (vestiges au musée de Hanovre) –, et la face interne des volets, sculptée et dorée, avait donné son nom à ce retable, d'une incomparable richesse. Lorsque les volets extérieurs étaient ouverts, laissant apparaître leurs faces antérieures, et que la première paire de volets était rabattue sur le coffret central, on voyait se dérouler comme une frise, sur trois rangs, de gauche à droite du retable, 36 peintures sur fond d'or, de couleurs resplendissantes et précieuses, illustrant la Vie du Christ et de la Vierge. Dans la position de fermeture complète, en juxtaposition symbolique, les scènes du Serpent d'airain et de la Crucifixion, l'Annonce aux bergers, la Fuite en Égypte, le Baptême du Christ, la Crucifixion, les Trois Marie au tombeau, qui témoignent d'un grandiose sentiment, sont parmi les plus remarquables scènes. La prédelle est perdue. Pour les peintures de l'intérieur des volets extérieurs, le maître s'est fait aider : seuls le Couronnement de la Vierge (très ruiné) et le Baptême du Christ sont de sa main. D'autres ouvrages ont été attribués à cet anonyme, notamment les miniatures du Missel Vewelkoven, qui présentent de grandes affinités avec les peintures du Retable d'or (Lunebourg, Stadtarchiv), 2 panneaux représentant l'un une Vierge à l'Enfant, l'autre l'Empereur Auguste et la Sibylle de Tibur (coll. part.).

Cet ensemble n'a pu jusqu'ici être exactement localisé. Son auteur apparaît comme la plus importante personnalité artistique de la Basse-Saxe au début du XVe siècle. L'art de ce maître, grave, typiquement bas-allemand, est mêlé d'inspirations complexes, de courants westphaliens, colonais, et décèle dans l'élégance et la souplesse des formes et de nom-

breux motifs une vive influence franco-fla

mande (Jacquemart de Hesdin).

MAÎTRE DU RETABLE TUCHER,

peintre allemand

(actif à Nuremberg entre 1438 et 1450).

Cette personnalité dominante de l'école de Nuremberg au milieu du XVe s. doit son nom au Retable Tucher. Cet ensemble remarquable se trouvait à l'origine dans l'église des Augustins de Nuremberg ; il fut transporté en 1615 dans l'église des Chartreux et restauré aux frais de la famille Tucher, dont il porte les armes ; depuis le début du XIXe s., il est conservé dans l'église Notre-Dame de Nuremberg. Sur le panneau central, on voit : au milieu, la Crucifixion avec la Vierge et saint Jean ; sur les côtés, l'Annonciation et la Résurrection ; sur les faces internes des volets : à gauche, Saint Guy et l'Assomption et, à droite, Saint Léonard et la Vision de saint Augustin. Les figures, isolées, courtes, puissantes, témoignent d'un réalisme issu d'influences flamandes (R. Campin) et bourguignonnes (Claus Sluter). Diverses oeuvres sont attribuées au Maître de Tucher ou à son atelier, notamment le Retable Haller (Nuremberg, église Saint-Sébalde) et l'Épithaphe de Jean d'Ehenheim (Nuremberg, église Saint-Laurent).

MAÎTRE DU ROI RENÉ

→ EYCK Barthélemy d'

MAÎTRE DU ROUSSILLON,

peintre espagnol

(actif dans le Roussillon au début du XVe s.).

Cet artiste porte le nom du comté dans lequel ont été trouvés plusieurs retables qui lui sont attribués : le Polyptyque de saint André, acquis par le Metropolitan Museum, un panneau avec 2 Scènes de la vie de saint Dominique (église de Collioure) et le Retable de saint Jean-Baptiste (église d'Evol), exécuté avant 1428, année de la mort du donateur, Guillermo de So. D'un style proche, mais sans doute d'une autre main à Perpignan, on peut également citer : le Retable de saint Nicolas (église de Camélas), ainsi que le Retable de saint Juste et saint Pasteur (Paris, Église américaine) et un pinacle avec la Crucifixion (musée de Bâle). L'élégance et la fantaisie de ses compositions, le graphisme très incisif de ses figures, l'intensité de ses couleurs, enfin, rapprochent le peintre du Catalan Borrassá, dans l'atelier duquel il a peut-être été formé. Le Maître est, sur le versant nord des Pyrénées, l'un des représentants les plus inspirés du style

gothique international. On a proposé de l'identifier avec Arnau Pintor, peintre le plus actif de Perpignan, connu par des documents entre 1385 et 1440.

MAÎTRE DU TRIPTYQUE CARRAND

→ GIOVANNI DI FRANCESCO

MAÎTRE D'UTTENHEIM,

peintre autrichien

(actif au Tyrol dans la seconde moitié du XVe s.).

Il fut ainsi nommé d'après un tableau (Madone trônante et saintes, Vienne, Österr. Gal.) provenant d'Uttenheim (Villa Ottone), dans le Tyrol du Sud, près de Bruneck. Premier artiste du

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

501

Tyrol à se détourner de l'art du trecento italien pour s'orienter vers l'ouest (France, Rhin supérieur, lac de Constance), il devint ainsi, en particulier par son coloris, l'annonciateur de Pacher, dont il semble avoir été le parent et le maître. On attribue à la première partie de sa carrière des tableaux d'autel pour Neustift (Tyrol) : Saint Augustin (musée de Neustift), peint après 1450 et qui révèle des influences occidentales (K. Witz ?), la Sainte Parenté (v. 1460 ?, id.), le Christ et Thomas (v. 1465, coll. part.). On décèle dans le Retable d'Uttenheim (av. 1470) les premiers effets de l'influence de Pacher, comme peintre et comme sculpteur, dont le maître va devenir peu à peu l'imitateur. À cette seconde période appartiennent le Retable de saint Étienne de la cathédrale de Brixen (4 Scènes de la vie des saints Laurent et Étienne, 4 Scènes de la Passion), marqué par l'art de Mantegna, transmis par l'intermédiaire de Pacher (v. 1470, musée de Moulins), un Retable de la Vierge (panneaux partagés entre le musée de Nuremberg, l'Alte Pin. de Munich et l'Österr. Gal. de Vienne) ainsi que 4 peintures illustrant l'Enfance de Jésus (oeuvres tardives, musée de Graz).

MAÎTRE E. S.

ou MAÎTRE E. S. DE 1466,

Orfèvre, graveur au burin et dessinateur suisse

ou allemand

(actif dans le Rhin supérieur, à Strasbourg ?,

v. 1450/1467).

Cet artiste est le premier à avoir utilisé un monogramme (E., E. S. et S.) pour signer ses gravures. Une vingtaine d'estampes portant cette signature forment le noyau autour duquel M. Geisberg et M. Lehrs réunirent au début de notre siècle plus de 300 pièces. Mais l'oeuvre du maître devait être à l'origine bien plus considérable : on l'estime à près de 500 gravures. Parmi les quelque huit dessins qui lui ont été attribués, la critique retient actuellement la Jeune Fille tenant une bague (sainte Catherine ?) [Berlin, Kupferstichkabinett] et le Baptême du Christ (Louvre).

À la tête d'un atelier, le Maître E. S. se chargeait vraisemblablement aussi de l'édition d'une production variée destinée à satisfaire la clientèle nombreuse des villes rhénanes. À la faveur de la crise religieuse, la demande en images de dévotion s'était considérablement accrue : les images religieuses du Maître E. S. (Ancien Testament, Vie et Passion du Christ, Vie de la Vierge, Légendes de saints) dominent au sein de son oeuvre. La Grande Madone (1466) qu'il grava pour le pèlerinage très fréquenté d'Einsiedeln en Suisse, en s'inspirant d'une fresque de la cathédrale de Constance, est sans doute son morceau le plus célèbre.

Ses gravures satiriques où l'idéal courtois, à l'honneur dans les milieux nobiliaires, estourné en dérision, et son alphabet figuré étaient davantage destinés à l'élite bourgeoise.

L'oeuvre gravé du Maître E. S. est caractérisé par une grande hétérogénéité technique et stylistique, ce qui rend difficile l'établissement d'une chronologie. On s'accorde cependant pour situer le groupe des quatorze burins, datés 1466 et 1467, à la fin de sa carrière. Un ensemble aussi varié reflète une personnalité

artistique originale assimilant consciemment les influences les plus diverses pour les interpréter de manière très personnelle. Parmi les multiples sources du Maître E. S., l'oeuvre de K. Witz et les nouveautés picturales des Pays-Bas méridionaux (Campin, Van der Weyden et Bouts) retiennent particulièrement l'attention.

En retour, l'influence exercée par le Maître E. S. dans le Rhin supérieur au cours de la seconde moitié du XVe s. – notamment sur la sculpture strasbourgeoise – fut considérable, au point de contribuer à la formation d'un style régional. Avant M. Schongauer, le Maître E. S. fut sans conteste le graveur du XVe s. dont l'oeuvre exerça le plus grand rayonnement.

MAÎTRE I. D. C., artiste français

(dernier tiers du XVIe s.).

Ce portraitiste inconnu est ainsi désigné d'après les initiales relevées par Henri Bouchot sur un crayon représentant une Bourgeoise parisienne (v. 1580, Paris, B. N.). Cet historien a proposé de l'identifier avec Jean Decourt, ce qui ne correspond pas aux dates des portraits attribuables au Maître I. D. C. (entre 1573 et 1599). Les initiales, relevées sur ce seul crayon, ne sont peut-être pas une signature, mais une allusion au nom du modèle. L'oeuvre du Maître I. D. C. compte moins d'une vingtaine de pièces cataloguées par H. Bouchot et L. Dimier, qui vont de 1573 environ (Madame de Carnavalet, Paris, B. N.) à 1599, date du chef-d'oeuvre de l'artiste, le portrait de Gabrielle d'Estrées (Paris, B. N.). Les modèles du Maître apparaissent toujours de trois quarts, l'oeil de face ; ils sont traités à la pierre noire et à la sanguine, par grandes masses, avec un dégradé subtil des ombres et des lumières, indiquées avec une franchise où s'allient décision et moelleux. On ne connaît jusqu'ici aucune peinture de cet artiste remarquable, dont la virtuosité technique s'ajoute à une émouvante profondeur psychologique.

MAÎTRE MICHIEL → SITTOW Michel

MAÎTRE M. S., peintre de l'Europe centrale
(actif en Hongrie v. 1500).

Son oeuvre se compose d'une Adoration des mages (musée de Lille) et de 6 panneaux d'un grand retable démembré qui ornait autrefois le maître-autel de l'église paroissiale de Banská Štiavnica (Slovaquie) : la Visitation (musée de Budapest), la Nativité (église de Sväty Anton, Slovaquie), le Mont des Oliviers, le Portement de croix, la Crucifixion, la Résurrection (Esztergom, Musée chrétien). Comme ce dernier porte le monogramme M + S et la date de 1506, on a supposé qu'il s'agirait d'un maître Sébastien mort à Banská Štiavnica en 1507, hypothèse qui paraît improbable.

Identifié d'abord, en raison du caractère expressionniste de son art, avec Jorg Breu l'Ancien (qui a travaillé à Krems autour de 1500), le Maître M. S. fut ensuite considéré comme son disciple et, de ce fait, rattaché à l'école du Danube. Il est en réalité complètement étranger à l'art de ce peintre, d'un talent très inférieur au sien. Il se peut qu'on doive le rapprocher du milieu cracovien. En dépit de quelques italianismes et d'emprunts aux gravures de Dürer,

son style reste résolument d'esprit ancien, ce qui n'empêche pas qu'il ait été l'un des plus grands peintres de toute l'Europe centrale à son époque, maître d'une technique très souple qui s'apparente à celle des grands Flamands de la fin du XVe s., dessinateur aussi sensible à la valeur expressive du trait qu'au charme de l'arabesque, brillant coloriste sachant répartir admirablement les teintes sur la surface du tableau.

MAÎTRES À L'OEILLET, nom générique

d'un ensemble de peintres suisses, tyroliens et

bavarois

(actifs à la fin du XVe s. et au début du XVIe s.).

À l'occasion d'une exposition organisée à Zurich en 1921, on constata que les tableaux de ces artistes, signés d'un ou de plusieurs oeillets, étaient de mains différentes et posaient des problèmes que ni les expositions postérieures, ni les documents, très pauvres, ni surtout le petit nombre d'oeuvres ne permirent de résoudre complètement. La signification même de l'oeillet échappe : signature individuelle, marque d'atelier ou élément symbolique de l'oeuvre ? La relative unité stylistique implique-t-elle l'existence d'un maître unique, et par conséquent d'un seul cendre, ou celle de plusieurs ateliers distincts ? Les études les plus récentes penchent pour cette dernière hypothèse, faisant apparaître 3 groupes, à Berne, à Zurich et à Baden. En raison d'une supériorité technique et stylistique évidente, on a pu isoler le retable de l'église des Cordeliers de Fribourg. Ce retable, exécuté v. 1480, a plusieurs auteurs. Les archives ont conservé 3 noms : Albert Mentz, bourgeois de Soleure en 1479, Barthélemy Rutenzweig, mentionné à partir de 1474, et son élève Jean de Strasbourg, sans préciser dans quelle mesure ils ont travaillé à cette oeuvre. Les panneaux extérieurs, une Annonciation avec Sainte Claire et Sainte Catherine, sont d'un maître qui a connu de près les écoles flamandes contemporaines ; le dessin ferme, l'harmonie souple du coloris, le décor architectural en grisaille ouvert sur un paysage vaporeux font irrésistiblement penser à Van der Weyden. Les panneaux intérieurs sont conçus dans un esprit rhénan plus traditionnel : fond de damas doré, figures très en surface.

Le (ou les) maître de Berne fut assimilé à Maître Paulus, actif à Berne en 1494, puis à Paul Löwensprung, tué en 1499 à la bataille de Dornach. Son oeuvre majeure est le Retable de saint Jean-Baptiste (panneaux partagés entre

les musées de Berne, de Zurich et de Budapest), qui révèle une recherche de la perspective et un goût du paysage à la manière souabe : l'influence du maître de Fribourg y épouse la tradition rhénane. Le Retable de Brigue (v. 1490, musée de Zurich) et les fresques du porche de la cathédrale de Berne (datées de 1501) sont d'un élève assez maladroit (le « Maître de l'Oberland bernois »).

Trois types de « signatures » définissent le groupe de Zurich, actif env. de 1490 à 1505, largement ouvert aux influences flamandes (Volets de saint Michel, Zurich, Kunsthhaus) et à l'esthétique de Schongauer (Retable du Kappelerhof, Zurich, Schweizerisches Nationalmuseum, téléchargementModeText.vue.download 503 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

502

nationalmuseum, exécuté sur le modèle du Retable des Dominicains de Colmar). Le Retable de saint Maurice (id.), porteur des initiales HL, a été attribué, avec de bonnes raisons, à Hans Leu l'Ancien. Le maître de Baden signe d'un oeillet croisé d'un brin de lavande. Ses volets du Retable de la Passion (musée de Dijon), dont certaines scènes sont des copies littérales de gravures de Schongauer, se situent stylistiquement à la croisée des groupes bernois et zurichois. Mentionnons enfin, sans autre lien avec les maîtres précédents que leur « signature », un peintre tyrolien de la fin du XVe s., un certain maître Hubertus, Allemand du Sud, auteur d'un autel, la Vie de saint Hubert (musée de Donaueschingen), et un artiste d'Ulm ou d'Augsbourg, dont une coll. part. allemande conserve un Saint Georges avec une Présentation au Temple. Une exposition « Maître à l'oeillet » a été présentée au musée de Fribourg (Suisse) en 1996.

MAKART Johann Ferdinand Apollonius
(dit Hans), peintre autrichien

(Salzbourg 1840 - Vienne 1884).

Refusé en 1858 à l'Académie de Vienne, il étudie par lui-même Titien et Rubens. En 1861, il est élève de Piloty à Munich, où il remporte ses premiers succès (la Peste à Florence, 1868).

Rappelé à Vienne en 1869 par l'empereur, il voyage aussi, à cette époque, à Londres, à Paris et en Hollande. De 1874 à 1878, il réalise l'Entrée de Charles Quint à Anvers (Hambourg, Kunsthalle). Professeur à l'Académie de Vienne,

il se pose alors en rival de Feuerbach. Sa dernière commande, la décoration de l'escalier du Kunsthaus de Munich, est restée inachevée.

Makart fut entraîné par sa fantaisie et son ambition à donner à la peinture d'histoire une interprétation plus exacte et à la rendre plus attrayante. Il séduisit ses contemporains en dépit d'une manière très superficielle. Doué d'une prodigieuse mémoire des formes, il composait en puisant dans ce fonds culturel très riche et suivait la même méthode pour ses portraits, qui sont presque toujours ceux de femmes : Magdalena Plach (1870, Vienne, Österr. Gal.), la Dame au clavecin, (1871, id.), Charlotte Wolter en Messaline (1876, Vienne, Historisches Museum), la Baronne de Waldberg (v. 1876, Salzbourg, Residenzgal.). Makart a, comme d'autres peintres contemporains, subi l'influence de l'art de la Renaissance et du baroque, mais il fut le seul à pénétrer l'esprit de cette dernière esthétique. Sa vogue ne se limita point à la peinture, il forma le goût de toute une époque et eut une influence considérable. Les grands industriels décoraient leur salon dans le « style Makart », les petits-bourgeois ornaient leur intérieur d'un « bouquet Makart ». La célébrité du peintre atteignit son apogée avec la décoration de la Ringstrasse, à Vienne, qu'il exécuta à l'occasion des noces d'argent du couple impérial, en 1879. Ce peintre, si prisé de son vivant et catégoriquement dédaigné par la suite, est encore très contesté aujourd'hui. Ses peintures narratives, de format gigantesque, au coloris brillant et décoratif, exécutées au cours de ses voyages, par exemple Venise rendant hommage à Catherine Cornaro (1873, présen-

tée à l'Exposition universelle de Philadelphie en 1876) ou l'Entrée de Charles Quint à Anvers, 1875 (Exposition universelle de Paris en 1878), qui rencontrèrent l'approbation générale, ont été longtemps reléguées dans les réserves. Seul le Triomphe d'Ariane (1873-1875, Vienne, Österr. Gal.) a toujours été exposé. Les 2 grands tableaux d'Abundantia, les Présents de la terre et les Présents de la mer, l'une des premières oeuvres de l'artiste à Vienne, sont au musée d'Orsay.

MAKOWSKI Józef Tadeusz (dit Tadé),

peintre polonais

(Onęwiecim [Auschwitz] 1882 - Paris 1932).

En 1902, il étudie la philosophie à l'université des Jagellons à Cracovie et fréquente, de 1903 à 1908, l'Académie des beaux-arts de cette ville. En 1909, il vient à Paris, où il restera jusqu'à la

fin de sa vie. Il est influencé d'abord par Puvis de Chavannes, puis par le cubisme. Vers 1910, il se lie d'amitié avec Le Fauconnier ; c'est dans son atelier qu'il rencontre les « cubistes de Montparnasse » (Gleizes, Metzinger, Léger, Archipenko, les Hollandais – Conrad Kickert, Mondrian, Alma) ainsi qu'Apollinaire et les poètes de l'abbaye de Créteil (Duhamel, Castiaux, Jules Romains, Arcos). En 1913, il expose ses toiles cubistes au Salon des indépendants. Vers 1914, il effectue un retour décidé à la nature après avoir longtemps séjourné à Doëlan (Bretagne), où il se rend chez son ami, le peintre polonais Wladyslaw Slewinski. La Bretagne, où il retournera à plusieurs reprises, lui inspire une série de paysages d'un réalisme naïf. Dans le même esprit, l'artiste peint en Auvergne (1922) une toile considérée comme la plus importante de cette période : Concert d'enfants (musée de Varsovie). En 1923, il fréquente un groupe de peintres, qui comprend Gromaire, Dubreuil, Goërg, Per Krogh et Pascin, avec lesquels il expose à la gal. Berthe Weill, où il se manifeste seul en 1927 et en 1928.

Son style est une synthèse originale d'éléments tirés du cubisme, de la peinture hollandaise et flamande, du Douanier Rousseau et surtout du folklore polonais. Les enfants servent souvent de motif à l'artiste. Dans ce microcosme pictural, celui-ci exprime joies et peines, rythme de l'existence quotidienne, au moyen de petites marionnettes enfantines, vêtues de costumes très simples soulignant la forme géométrique du corps et coiffées de capuchons pointus. Ses personnages, déguisés et masqués, prennent part aux scènes de bal, de carnaval, aux mascarades. Ces masques lui permettent de différencier dans son théâtre « dei piccoli » les caractères et les ambiances (la Pêche, 1925, musée de Grenoble). Parmi les toiles représentant les adultes, citons surtout un groupe de tableaux d'allure plus monumentale, représentant des types comme le Pêcheur, le Chasseur, le Boulanger, l'Avare et, le plus connu, le Sabotier (1930, musée de Varsovie). Makowski a laissé au moins 600 toiles et quelques milliers de dessins, d'aquarelles et de gravures. Il a illustré de bois gravés le livre de Tytus Czyzewski, Pastoralki, publié à Paris en 1925. Plus de la moitié de son oeuvre se trouve au musée de Varsovie ; le reste est réparti entre

les musées de Paris (M. N. A. M.), de La Haye, de Prague, de Copenhague. Après sa mort, ses amis français et polonais ont fondé la Société des amis de Tade Makowski, dont Gromaire fut le président.

MALASSIS (COOPÉRATIVE DES).

En 1965, un groupe d'artistes (Parré, Tisserand, Cueco et Fleury), participants au comité du Salon de la jeune peinture, décident de réagir contre un certain conformisme régnant alors au Salon. Après des expositions annuelles manifestes, ils créent, en 1970, sur ces bases contestataires (et rejoints par 2 autres artistes, Latil et Zeimert, qui n'y restera qu'un an) la coopérative des Malassis sous la forme d'une association. Les artistes de la coopérative (à laquelle tout un chacun peut adhérer en tant que membre passif), tout en continuant une pratique individuelle, effectuent un travail collectif dans une optique descriptive et réaliste proche de celle de la nouvelle figuration et tentent une analyse idéologique de la réalité environnante. Ils réalisent ainsi en 1971 l'Appartemensonge (critique symbolique d'un mode de vie conditionné et stéréotypé), en 1972 le Grand Méchoui et la décoration extérieure d'un centre commercial à Grenoble.

MALCZEWSKI Jacek, peintre polonais

(Radom 1854 - Cracovie 1929).

Il fit ses études à l'École des beaux-arts de Cracovie (1872-1875) et à celle de Paris auprès de Lehmann (1876-1877). Il enseigna à l'École des beaux-arts (1896-1900) et à l'Académie de Cracovie de 1912 à 1921. Membre fondateur du groupe Sztuka, il appartint en 1908 au groupe Zéro. Les tableaux réalistes de ses débuts, exécutés dans une gamme plutôt sombre, sont consacrés, pour la plupart, aux épreuves qu'a connu la Pologne après l'insurrection de 1863 (Dimanche dans la mine, 1882, Varsovie, M. N.). En 1890, tout en conservant la même inspiration de nostalgie patriotique, la peinture de l'artiste évolue vers le symbolisme : les personnages, réels, dans des paysages également réels, sont accompagnés de chimères, de faunes, d'ondines, d'anges au bénéfice d'un effet mi-allégorique, mi-fantastique (Introduction, 1890 ; Mélancolie, 1890-1894, Poznań, M. N. ; Paysage avec le jeune Tobie, 1904). Sa palette aux couleurs très vives le distingue par ses dissonances, les perspectives inhabituelles ou brouillées constituent un élément de dramatisation (Mort d'Ellenay, 1907, Poznań, M. N.) ; par leur cadrage rapproché, les compositions concises et monumentales se teintent d'une austère beauté (la Mort, 1902, Varsovie, M. N. ; Triptyque, 1908, Poznań, M. N. ; Autoportrait en armure, Varsovie, M. N.).

MALER Hans, peintre allemand

(Ulm v. 1470/1480 - Schwaz v. 1530).

Identifié par M. J. Friedländer (1895) et par G. Glück (1906), Hans Maler, cité dans les comptes de la maison de Habsbourg en 1500 et en 1510, travailla surtout à Schwaz, non loin d'Innsbruck. Ses portraits, principalement ceux des membres de la famille impériale et des Fugger, proches par leur conception de
downloadModeText.vue.download 504 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

503

ceux d'un Strigel, révèlent un esprit objectif, se refusant à tout artifice de présentation (l'Archiduc Ferdinand Ier d'Autriche, Vienne, K. M. ; le banquier Anton Fugger, 1525, Allentown Art Museum ; Ulrich Fugger, 1525, Metropolitan Museum ; Wolfgang Ronner, Munich, Alte Pin. ; Matthäus Schwarz d'Augsbourg, Louvre).

MÄLESSKIRCHER Gabriel, peintre allemand
(? v. 1426 - Munich 1495).

Installé au plus tard en 1455 à Munich, où il dirige un atelier, il est plusieurs fois conseiller de la ville, dont il devient, en 1485, bourgmestre adjoint. Sur la commande de l'abbé du monastère de Tegernsee, Konrad Ayrinschmalz, son beau-frère, il peint pour le couvent 13 retables au cours des années soixante-dix. Plusieurs peintures détachées de 5 ou 6 retables sont conservées dans différentes collections (Munich, Bayerisches Nationalmuseum et Alte Pin. ; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza : Retable des Évangélistes). Trois panneaux provenant d'un tableau d'autel, représentant des saints, font partie de ses oeuvres de jeunesse (Saint Korbinian et saint Antoine, musée de Dijon ; Saints Achace et Pantaléon, Saint Florian, Munich, Alte Pin.). Son remarquable portrait de Jörg von Halsbach, dit Ganghofer, maître d'oeuvre de l'église Notre-Dame de Munich, est d'une intense vérité (musée de Bâle).

MALEVITCH Kazimir Severinovitch,

peintre russe

(Kiev 1878 - Léninegrad 1935).

Malevitch est l'un des pionniers de l'art abstrait au même titre que Kandinsky et Mondrian. Né à Kiev, il commence très jeune à peindre et à dessiner la nature. Installé à Moscou à partir de 1904, il fréquente l'École de peinture, sculpture et architecture. Il découvre l'art de l'icône. Il découvre également la peinture française,

grâce aux collections Chtchoukine et Morozov, et aux Salons de la Toison d'or. En 1906, il travaille à l'Académie Roehrberg, où le peintre Larionov fait sa connaissance. À ses premières peintures, plutôt impressionnistes, conçues dans une gamme opalescente (*Femme à la fleur*, 1903, Saint-Petersbourg, Musée russe ; *Pommiers en fleurs*, 1904, id.), succèdent en 1907-1908 des œuvres plus personnelles : de grandes gouaches réalisées sous l'influence de Gontcharova, qui, par la violence de leurs couleurs, rappellent les fauves néoprimitivistes, mais qui font aussi penser aux expressionnistes allemands de Die Brücke. À partir de 1910, il prend part aux manifestations de l'avant-garde russe : d'abord à l'exposition du Valet de carreau (1910), ensuite à celles de la Queue d'âne (1912) et de la Cible (1913). Sur l'invitation de Kandinsky, il participe aussi à la deuxième exposition du Blaue Reiter (1912). Il est certain qu'il a connu les toiles de Picasso réunies dans les collections Chtchoukine et Morosov à Moscou. Dans sa peinture apparaît en effet la fragmentation cubiste des volumes, mais la couleur rappelle celle des futuristes, qui avaient vivement marqué la vie culturelle en Russie (*Un Anglais à Moscou*, 1914, Amsterdam, Stedelijk Museum ; *le Bûcheron*, 1912, id.) ; plus curieusement, certains de ses tableaux annon-

cent Dada. En 1913, il crée les décors et costumes cubo-futuristes de la Victoire sur le soleil de Natiouchine. En 1915, à Petrograd, il participe à l'exposition « Tramway V », puis, toujours dans la même ville, il montre son fameux Carré noir sur fond blanc à l'exposition « 0,10 » (organisée par Pougny en décembre 1915).

Parallèlement, il expose ses théories dans un essai intitulé *Du cubisme et du futurisme au suprématisme* (1916). En abordant l'abstraction, il fixe son attention sur le rapport entre la forme et l'espace qui l'entoure (*Composition suprématisme*, 1915, Amsterdam, Stedelijk Museum). Il crée ainsi une tension qui semble faire vibrer la toile. Sa volonté est d'atteindre à l'essence, difficile à saisir, de la forme, d'élever la peinture à une expression parfaite, qu'il nomme « suprême ». S'étendant à la couleur et poussée jusqu'à ses dernières limites, cette conception l'amène, du Carré noir sur fond blanc (Saint-Petersbourg, Musée russe), à créer des toiles « blanc sur blanc ». Il expose en 1918 au dixième Salon d'État à Moscou son Carré blanc sur fond blanc (New York, M. o. M. A.). Seule une légère inflexion de la touche sépare le carré du fond sur lequel il apparaît. La forme a cessé d'être un signe de l'espace pour devenir une allusion à l'espace, et le tableau lui-même, par sa présence matérielle, n'est plus qu'une al-

lusion à la peinture. Pendant la révolution, Malevitch redouble d'activité. Il enseigne d'abord à l'Académie de Moscou, ensuite à celle de Vitebsk. En 1921, il donne ses premiers essais de céramiques suprématises à la manufacture Lomonosov de Pétrograd. En 1922, il participe à la première exposition d'art russe à Berlin ; en 1927, il séjourne pendant trois mois en Pologne et en Allemagne à l'occasion d'une exposition rétrospective, organisée d'abord à Varsovie, ensuite à Berlin. Paraissent alors aux éditions du Bauhaus ses théories suprématises sous le titre de *Die gegenstandslose Welt* (le Monde sans objet). Rappelé d'urgence en Union soviétique, Malevitch tombe bientôt en disgrâce. Pendant les dernières années de sa vie, il peint des portraits et des paysages qui occupent une position ambiguë entre rappels de la tradition picturale occidentale et maintien de formes suprématises (*Paysage aux cinq maisons*, 1928-1932, Saint-Petersbourg, Musée russe). Une rétrospective comprenant les tableaux et les dessins restés en Allemagne a été organisée en 1958, puis en 1970 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, qui conserve le plus vaste ensemble des tableaux de l'artiste, en 1959 à la Kunsthalle de Berne, enfin en 1989 en Russie. Le M. N. A. M. de Paris conserve depuis 1978 un ensemble unique de cinq Architectones (application du suprématisme à l'architecture) reconstitués et restaurés par Poul Pedersen sous la direction de Troels Andersen.

MALIAVINE Filipp Andreïevitch,
peintre russe
(Kasanka, Orenbourg, 1869 - Nice 1939).

Ayant débuté en 1885 comme apprenti dans l'atelier de peinture sacrée du monastère d'Afon, il suit l'enseignement de Repine à l'Académie de Saint-Petersbourg de 1892 à 1899. Il se fait connaître dès 1900, avec sa première oeuvre

(*Le Rire*, Moscou, gal. Tretiakov), à l'Exposition universelle de Paris. En 1903, il est membre de l'Union des artistes russes et participe, en 1906, à l'exposition d'art russe organisée par Diaghilev au Salon d'automne. Il quitte la Russie en 1922 pour s'installer définitivement en France. L'essentiel de sa production consiste en tableaux représentant des paysannes russes selon un traitement expressif de la couleur, maniée en tons purs par touches rapides et empâtées (*Paysannes russes*, 1902, musée d'Orsay ; *Deux Paysannes*, 1904, Moscou, Gal. Tretiakov ; *Tourbillon*, 1906, id.). Il a laissé également de nombreux portraits de peintres (Somov, Grabar, Repine) et de nombreux dessins.

MALLET Jean-Baptiste, peintre français

(Grasse 1759 - Paris 1835).

Il fut l'élève à Toulon de Julien, puis à Paris de Prud'hon. Son oeuvre comprend des gouaches et des aquarelles de petit format qui constituent une chronique mondaine du Directoire et de l'Empire : scènes d'intérieur inspirées par Greuze, scènes de boudoir plus légères. En peinture, la touche de Mallet, contemporain de Boilly, est d'une grande finesse, très lumineuse, et confère de l'élégance à cette peinture de genre mineur, mais dont l'intérêt iconographique est remarquable. Parfois, et c'est là qu'il révèle ses plus subtiles qualités, Mallet se rallie au goût troubadour (Geneviève de Brabant, musée de Cherbourg ; la Salle de bains gothique, musée de Caen). Le coloris plaisant, le ton galant (l'Heure du rendez-vous, musée de Tours), ont souvent fait confondre ses oeuvres avec celles de Van Gorp, qui furent très imitées (Paris, musée Cognacq-Jay). Mallet est également représenté dans les musées de Clamecy, Dijon (Magnin), Grenoble (Raphaël dans son atelier), La Fère, Marseille (la Nature et l'Honneur, 1819), Pau (château : Éducation d'Henri IV), Toulon (l'Amour et l'Hyménée), Valenciennes, et au Louvre (la Toilette de saint Jean-Baptiste enfant, 1820).

MALOUËL ou MAELWAEL Jean,

peintre franco-flamand

(Nimègue av. 1370 - Dijon 1415).

Originaire d'une famille d'artistes fixée à Nimègue, oncle des frères de Limbourg, Malouel apparaît en 1396 à Paris au service de la reine Isabeau de Bavière. En 1397, il devient peintre en titre du duc de Bourgogne Philippe le Hardi, à Dijon, puis de Jean sans Peur et le restera jusqu'à sa mort. Il succède à Jean de Beaumetz sur le chantier de la chartreuse de Champmol. On sait par des documents qu'il exécuta de nombreux travaux décoratifs, dont la décoration murale des bâtiments de la chartreuse, la peinture du Puits de Moïse de Sluter (1400-1403), celle du tombeau du duc Philippe le Hardi (1410). Il peint pour le duc des tableaux de piété, 5 retables pour l'église de Champmol (à partir de 1398), un portrait de Jean sans Peur (1412). Aucun de ces ouvrages n'a subsisté. On peut tenter de retrouver la main de Malouel, par hypothèse, dans des peintures de provenance bourguignonne assurée, de date correspondante et de style intermédiaire entre celui de Jean de Beaumetz et celui de

downloadModeText.vue.download 505 sur 964

Bellechose, successeur de l'artiste à partir de 1415. L'attribution la plus plausible est celle de la Grande Pietà ronde (Louvre), qui porte au revers les armes de Philippe le Hardi ; elle aurait été peinte v. 1400, peu après l'entrée en charge de Malouel, car elle garde encore la marque du style siennois, florissant à Paris à la fin du XIVe s., et de la stylisation parisienne. On attribue aussi à Malouel une Vierge à l'Enfant entourée d'anges (musées de Berlin), ouvrage certainement plus tardif (v. 1410-1415). Un Portrait du duc Venceslas de Luxembourg (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), effigie au modelé sensible, semble d'esprit plus flamand, mais pourrait être un exemple de l'art de Malouel portraitiste.

MANCINI Antonio, peintre italien

(Albano Laziale 1852 - Rome 1930).

Il étudie la peinture à l'Istituto di Belle Arti de Naples, où enseignent alors Filippo Palizzi et Domenico Morelli. Au cours de ce premier séjour napolitain (1864-1873), il se lie avec Dalbono, avec De Nittis et avec Cammarano, dont la modernité relative lui offre d'utiles indications. À cette époque, il peint plusieurs toiles fameuses (Portrait de fillette, 1867 ; Preveterariello, 1870 ; tous deux à Naples, Capodimonte). Parallèlement aux suggestions de Cammarano, Mancini sut également tirer profit de l'enseignement de Morelli, et cela en dépit des insuffisances du maître. Cette assimilation est évidente dans les oeuvres de cette première période, où, à travers l'héritage des valeurs essentielles de la tradition naturaliste du XVIIe s. napolitain, Mancini découvre l'unique voie susceptible de rénover les cadences romantiques de la culture locale désormais dépassées. Cette tentative de modernisme le place sur le même plan que son ami Vincenzo Gemito, qui, dans le même temps, effectue des démarches analogues en sculpture. Malgré les promesses d'une peinture riche de suggestions, pénétrée de contrastes et de violents effets de lumière, la veine de Mancini s'épuise ensuite rapidement. Après une brève activité à Paris et à Londres, et un second séjour à Naples (1879-1883), Mancini se fixe définitivement à Rome. De fréquentes crises de démence rendent sa vie difficile. Dès lors, son oeuvre, à laquelle il manqua dès le début de solides assises, se borne de plus en plus à des exercices formels ; ses qualités primitives de construction de la lumière et de la couleur

se réduisent alors à de simples effets sensibles. Ses oeuvres sont conservées à Naples (Capodimonte), aux G. A. M. de Rome, de Milan, de Plaisance (la Toilette).

MANDER Karel Van,

peintre et écrivain néerlandais

(Meulebeke, près de Courtrai, 1548 - Amsterdam 1606).

De 1564 à 1566, il est l'élève de Lucas de Heere à Gand puis de Pieter Vlerick, qui dut l'encourager à visiter l'Italie. De 1573 à 1577, il voyage à Florence, où il rencontre Vasari ; à Rome, où il peint des grotesques, il se lie d'amitié avec Spranger, dont le maniérisme influencera son style ; on le rencontre à Nuremberg, puis à Vienne où il travaille avec Spranger pour

Rodolphe II. Mander rentre ensuite aux Pays-Bas et peint dans un style encore curieusement archaïsant, mais qu'il abandonnera bientôt, avec la Décollation de sainte Catherine (1581, Courtrai, église Saint-Martin), dont l'esprit se situe à mi-chemin entre Van Orley et Aertsen. Il s'installe ensuite à Haarlem, où il fréquente Goltzius et Cornelisz Van Haarlem, avec lesquels il fonde en 1587 l'Académie et dont, en éclectique habile, il subit l'influence. Ainsi peint-il entre 1596 et 1598 une très maniériste Prédication de saint Jean-Baptiste (musée de Hanovre), en 1600 une Contenance de Scipion (Rijksmuseum), en 1605 une Traversée du Jourdain (Rotterdam, B. V. B.) ; il exécute vers 1600 une série de dessins de Kermesses, influencées par Bruegel et proches de Vinckboons (dont un exemplaire, daté de 1591, est conservé à l'E. N. B. A. de Paris). Un tableau sur ce même thème, de 1600, est conservé à Saint-Pétersbourg (Ermitage). C'est à cette époque que Frans Hals fréquente son atelier. Mais le titre de gloire de Mander reste le fameux Livre de peinture (Het Schilder Boeck), publié à Haarlem en 1604, où s'insère la Vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et de l'Allemagne (Het leven der doorluchtige Nederlandsche en hoogh duytsche Schilders), panorama irremplaçable et très divers des peintres nordiques de Van Eyck à David Vinckboons, souvent fondé sur une information personnelle très scrupuleuse, qui est aux écoles du Nord ce que les Vite de Vasari sont aux écoles italiennes.

MANDYN Jan, peintre flamand

(Haarlem 1502 - Anvers 1560).

Il s'établit à Anvers avant 1530, date à laquelle

il y inscrit un élève. Il en reçoit ensuite plusieurs, parmi lesquels Gillis Mostaert l'Ancien et Spranger. Il logea chez lui Pieter Aertsen, alors âgé de dix-sept ans. En 1555 et 1559, il est rétribué par la ville d'Anvers comme ordonnateur des sorties de l'Ommegang. Il acquit une grande renommée comme « faiseur de diableries et de drôleries », dans l'esprit de Bosch. Cependant, on distingue difficilement ses oeuvres de celles de Pieter Huys, et la critique n'a pu l'identifier sans conteste avec le monogramme I. M. H. (Jan Mandyn Van Haarlem ?). La seule oeuvre mentionnée par des documents anciens, pour le mausolée de l'évêque de Dunkeld en 1537, a été détruite lors de la crise iconoclaste. On connaît une Tentation de saint Antoine (Haarlem, musée Frans Hals), mais les historiens ont des avis partagés sur l'attribution du reste de son oeuvre. Ses tableaux, aux sujets religieux, repris plusieurs fois (Portement de croix, Tentation de saint Antoine, Saint Christophe, Jugement dernier, Épreuves de Job [musée de Douai]), grouillent de monstres composites empruntés à Bosch, mais traités de façon plus brutale et plus lourde.

MÁNES (les), peintres tchèques.

Antonin (Prague 1784 - id. 1843). Il se forma, de 1806 à 1817, à l'Académie de Prague, sous la direction de Karel Postel, dont l'enseignement était fondé sur l'étude du paysage classique de Poussin et de Lorrain, enrichi de l'héritage des paysagistes néerlandais (Pay-

sage avec belvédère, 1816, Prague, Národní Gal.). Un idéalisme prononcé, allié au souci du détail réaliste, est présent dans toute son oeuvre, qui évolue du classicisme vers un réalisme allusif pour aboutir à une vision pleinement romantique du paysage, proche de celle de Friedrich (Paysage à la ruine romane, 1826, musée de Prague ; Clair de lune en montagne, 1837, id.). L'atmosphère du romantisme tchèque transparait dans les Esquisses des monts des Géants (1830), qui évoquent l'oeuvre du poète K. H. Mácha. Ce ralliement à la vision romantique de la nature va de pair avec une facture nouvelle, fragmentée, qui annonce la peinture de la fin du siècle (la Vallée de Saint-Ivan, 1841, id.). Antonin Mánes est le fondateur du paysage tchèque moderne.

Josef (Prague 1820 - id. 1871). Fils d'Antonin, peintre et dessinateur, il est une figure marquante de l'art tchèque dans la période du réveil de la conscience nationale, dont il a grandement contribué à modeler le visage spirituel. En 1835, il s'inscrit à l'Académie de

Prague, où il est d'abord l'élève de son père, puis celui de F. Tkadlik. En 1844, rebuté par l'enseignement conventionnel de C. Ruben qui a envahi l'Académie, il part pour Munich. En 1848, il participe, au sein de l'Association des artistes, aux événements révolutionnaires de Prague. L'oeuvre de Josef Mánes présente un double aspect : d'une part, l'artiste s'intéresse au folklore (études de costumes, de l'art populaire), à l'histoire du peuple tchèque (illustrations pour le texte du manuscrit de Králuv Dvur, 1860) ; d'autre part, il adhère au courant du « second rococo » de la moitié du XIXe s. (nus, portraits érotiques, tel celui de Joséphine, 1857, musée de Prague), forme d'art qui touche avant tout les milieux aristocratiques. Sa production est très variée : peinture d'histoire (Rencontre de Pétrarque et Laure, 1845, Prague, Národní Gal., Allégories des Mois de l'année de l'horloge du vieil hôtel de ville de Prague (1866), dessins (fleurs, natures mortes, aquarelles), paysages (2 Paysages du Labe, après 1865), autant d'oeuvres où se fondent en une harmonieuse synthèse l'idéalisme de la Renaissance, le réalisme du romantisme et le coloris du « second rococo ».

Quido (Prague 1828 - id. 1880). Frère de Josef, il se spécialisa dans la peinture de genre, scènes de la vie militaire, tableaux idylliques dans le style « second rococo », marqués parfois d'exotisme.

MANESSIER Alfred, peintre français

(Saint-Ouen, Somme, 1911 - Orléans 1993).

Il s'inscrit à l'École des beaux-arts d'Amiens et, en 1929, vient à Paris, où il entre dans la section « architecture » de l'École des beaux-arts. Au Louvre, où il copie les maîtres, il fait la connaissance de Le Moal puis à l'Académie Ranson de Bissière, autour duquel se groupent quelques élèves (Le Moal, Bertholle, le sculpteur Étienne-Martin). Il peint alors des compositions figuratives très colorées (Dieux marins, 1935 ; le Robot magicien, 1937). Il collabore au pavillon de l'Air et des Chemins de fer lors

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

505

de l'Exposition universelle de Paris en 1937, avant de participer, avec Le Moal, Bertholle, Stahly, Étienne-Martin, à l'exposition « Témoignage » à la gal. Matières (1938), et en 1941, à

l'exposition « Vingt Jeunes Peintres de tradition française », aux côtés notamment de Bazaine, Lapicque, Singier. En 1943, à l'occasion d'un séjour à la trappe de Soligny, il découvre la foi, qui marquera par la suite sa vie et son oeuvre de peintre religieux, à laquelle il donnera une expression abstraite. Outre des vitraux pour l'église des Bréseux (Doubs), il exécute en 1949 un carton de tapisserie pour l'Oratoire des Dominicains du Saulchoir (auj. au Couvent des Dominicains de Lille) sur le thème du Christ à la colonne et réalise aussi des vitraux pour l'église de Tous-les-Saints à Bâle et celle de Saint-Pierre de Trinquetaille, en Arles (1952). Aux côtés de l'architecte Bauer, il travaille au vitrail de la chapelle de Hem (Nord) en 1957, pour laquelle il dessine aussi les ornements sacerdotaux. Il devient alors un des peintres français les plus qualifiés dans le domaine du vitrail, qui représente une grande part de son activité (vitraux de la cathédrale Saint-Nicolas à Fribourg, Suisse, en 1980-1981 ; Abbeville, église du Saint-Sépulcre, 1993). Manessier a encore exposé en décembre 1971 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris une suite de 12 tapisseries sur le thème du Cantique spirituel de saint Jean de la Croix.

Dès 1943, sa peinture s'était délibérément écartée de la figuration ou ne demeurerait figurative que par un symbolisme religieux formellement repérable : croix, épines, cercles, dont le graphisme aigu se détache sur des fonds modulés par la lumière (La Couronne d'épines, 1950, Paris, M. N. A. M.). Les épais cernes noirs qui apparaissent bientôt se résorbent finalement dans un espace morcelé à la manière d'une mosaïque ou d'un vitrail. Le clair-obscur constamment associé à la couleur dans ses toiles est le reflet du combat spirituel de l'homme, et, dans les nombreuses évocations de paysages exécutées depuis 1960, les zones d'ombre sont investies à leurs lisières de toutes les séductions des demi-teintes.

L'artiste est représenté dans les musées français (Paris, M. N. A. M. ; Dijon) et étrangers (Berlin, Brême, Hambourg, Bâle, Cologne, Düsseldorf, Essen) ainsi que dans des coll. part. Une rétrospective lui a été consacrée (Paris, Grand Palais) en 1992-1993.

MANET Édouard, peintre français

(Paris 1832 - id. 1883).

Il est le fils d'Auguste Manet, chef du personnel au ministère de la Justice, et d'Eugénie Désirée Fournier, fille d'un diplomate et filleule du maréchal Bernadotte. C'est un enfant de la

haute bourgeoisie, distinguée, cultivée, mais aussi conservatrice. Il étudie avec nonchalance et, très respectueusement, se heurte aux idées de son père, qui veut le voir magistrat, puis qui accepte qu'il entre dans la marine ; mais, en 1848, il échoue au concours du Borda. Le 9 décembre, il s'embarque comme pilotin sur le transport « Le Havre-et-Guadeloupe » et, à son retour, il échoue une seconde fois au concours du Borda. Il s'inscrit alors dans l'atelier de

Thomas Couture, assez bon pédagogue, mais contre l'enseignement de qui il se dresse. Son condisciple et ami Antonin Proust a rapporté clairement ce que le jeune Manet cherchait en peinture : « Pour un peu, écrit-il, il aurait supprimé les demi-teintes. Le passage immédiat de l'ombre à la lumière était sa constante recherche. Chez Titien, les ombres lumineuses l'enthousiasmaient. Les primitifs l'affolaient. » De son côté, Manet affirmait : « Il n'y a qu'une chose de vraie : faire du premier coup ce que l'on voit », et il ajoutait : « J'ai horreur de ce qui est inutile. La cuisine de la peinture nous a pervertis. Comment s'en débarrasser ? Qui nous rendra le simple et le clair, qui nous délivrera du tarabiscotage ? »

Désespérant de l'enseignement qui lui est prodigué, Manet se forme au Louvre, où il copie Titien et Velázquez. En 1855, il rend visite à Delacroix pour lui demander l'autorisation de copier au musée du Luxembourg Dante et Virgile aux Enfers (Metropolitan Museum et musée de Lyon). Il voyage également à La Haye et à Florence pour peindre d'après Rembrandt et Titien. Ses copies sont déjà des transpositions où il s'applique à définir les structures sans s'attarder à des nuances inutiles. En 1859, avec ses amis, il tente d'exposer au Salon, qui a lieu tous les deux ans seulement. Malgré le suffrage de Delacroix, son Buveur d'absinthe (Copenhague, N. C. G.), qu'il présente, est refusé. Son envoi de 1861, composé du Portrait de ses parents (musée d'Orsay) et d'une autre toile, le Chanteur espagnol (Metropolitan Museum), est bien accueilli et remporte même la mention « honorable ». Son amitié avec Baudelaire, rencontré deux ans plus tôt chez un ami commun, devient très étroite. En fait, toute l'oeuvre de l'artiste durant ces années s'inscrit dans l'optique baudelairienne : lorsque le poète proclame la modernité de la vision et la substitution des éléments du présent aux conventions de la fiction, il trouve aussitôt un écho chez Manet. « Celui-là serait le peintre, le vrai peintre, avait écrit Baudelaire, qui saurait nous faire voir combien nous sommes grands dans nos cravates et nos bottes vernies. »

La Musique aux Tuileries, peinte en 1862 (Londres, N. G.), répond à cette injonction. Malgré la liberté du traitement, on est frappé par les verticales pressées les unes contre les autres, par la répartition animée des cylindres, les chapeaux hauts de forme groupés autour des corolles légèrement épanouies des vêtements féminins, peints en larges aplats clairs rehaussés de quelques notes tranchantes de couleurs. Manet est parvenu à donner ici une vision d'ensemble d'une société dont l'apparence concrète est traduite par une vision pure. Dans cette oeuvre apparaissent pour la première fois une certaine simultanée des sensations (au lieu d'une hiérarchie de composition) et, dans cette soumission à leur puissance, de nécessaires déformations. Cette toile peut être considérée, plus justement que le Déjeuner sur l'herbe (1863, refusé au Salon ; musée d'Orsay) ou qu'Olympia (1863, id.), comme la première oeuvre de la peinture moderne. Cette manière de voir soulèvera chaque fois qu'elle se manifestera un violent scandale. Mais les jeunes

peintres, écoeurés de l'art officiel, y trouveront les signes du renouvellement qu'ils attendent. Manet exercera sur eux pendant plusieurs années son ascendant et sera malgré lui le portedrapeau de la révolution qui se prépare.

Il peint alors des compositions fort différentes : sujets espagnols (Lola de Valence, 1862, musée d'Orsay ; le Ballet espagnol, 1863, Washington, Phillips Coll. ; le Torero mort, 1864, Washington N. G.), marines (Combat des navires Kearsage et Alabama, 1864, Philadelphie, Museum of Art), scènes de plein air (Courses à Longchamp, 1864, Chicago, Art Inst.), tableau d'histoire contemporaine (l'Exécution de Maximilien, 1867, musée de Mannheim ; fragments à Londres, N. G.), natures mortes (musée d'Orsay ; Chicago, Art Inst.) et même sujets religieux (le Christ mort, 1864, Metropolitan Museum).

En 1866, par son refus du Fifre (musée d'Orsay) et de l'Acteur tragique (Washington, N. G.), le jury manifeste à l'égard de Manet une injustice flagrante. Zola, dans les articles retentissants de l'Événement, prend sa défense, mais doit, sous la pression des abonnés, cesser sa publication. Un an plus tard, avant l'ouverture de l'Exposition universelle, il publie une longue étude sur son ami. Pour lui, le mérite de Manet est de peindre par masses, d'avoir découvert la tâche, de partir toujours d'une note plus claire que celle qui existe dans la nature. De 1868 datent le Déjeuner (Munich, Neue Pin.) et le Balcon (musée d'Orsay), où figure la belle-soeur de Manet, Berthe Morisot, dont celui-ci

fera plusieurs fois le portrait (Portrait au bouquet de violettes, 1872, musée d'Orsay ; autres portraits aux musée de Cleveland, musée de Providence à Rhode Island et à Berne, coll. Hahnloser).

Si Manet fréquente les jeunes peintres animés d'autres convictions, il refuse pourtant de s'engager ouvertement avec eux. La toile le Bon Bock (Philadelphie, Museum of Art), qu'il expose au Salon de 1873 et qui reçoit un accueil favorable, paraît à tous une concession regrettable. Car, dès 1872, Manet s'était rapproché de Monet et de Renoir. Il avait même tenté de peindre en plein air en représentant Monet dans sa barque au bord de la Seine (1874, Munich, Neue Pin.) et avait magnifiquement réussi. Ces rencontres l'avaient néanmoins incité à éclaircir sa palette. C'est l'époque où il peint certains de ses chefs-d'oeuvre, les plus lumineux : le Chemin de fer (1873, Washington, N. G.), En bateau (1874, Metropolitan Museum), Argenteuil (1874, musée de Tournai). Mais, en 1874, lorsque ses amis décident d'exposer ensemble, Manet se réfuse, laissant à Monet la place de chef de file qu'il a tenue pendant longtemps. Davantage marqué par le naturalisme de Zola (dont il a peint le Portrait en 1868, musée d'Orsay) et de Maupassant, il réalise une suite de toiles : Nana (1877, musée de Hambourg), la Serveuse de bocks (1879, Londres, N. G.), Chez le père Lathuille (1879, musée de Tournai), Dans la serre (1879, musées de Berlin), Un bar aux Folies-Bergère (1831-1882, Londres, Courtauld Inst.), où il pousse toujours plus loin l'expression de la sensation visuelle. On

downloadModeText.vue.download 507 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

506

peut parler, à propos de certaines d'entre elles, d'abolition du sujet, tant est géniale l'improvisation avec laquelle sont traités les visages et l'atmosphère. Dans le Bar des Folies-Bergère, exposé au Salon de 1882, il parvient à synthétiser, non sans mélancolie, le charme de la vie montmartroise, à laquelle il fut longtemps attaché. En effet, à cette époque, il est immobilisé à Rueil, malade, peignant son jardin (musées de Berlin) ou des natures mortes de fleurs, recevant la visite de belles amies, dont il fait au pastel des portraits pleins d'acuité (musée d'Orsay ; musée de Dijon ; Washington, N. G.). Après avoir subi une opération, il meurt le 30 avril 1883. À la fin de sa vie, Manet a été lié d'une étroite amitié

avec Mallarmé. Il a exécuté pour lui diverses illustrations, notamment pour sa traduction du Corbeau de Poe et pour un de ses poèmes les plus importants, l'Après-midi d'un faune, ainsi que son Portrait (1876, musée d'Orsay), qui, malgré ses petites dimensions, compte parmi ses chefs-d'oeuvre. Une grande exposition s'est tenue à Paris et à New York (1983) pour le centenaire de sa mort.

MANETTI Rutilio,

peintre italien

(Sienne 1571 - id. 1639).

Formé dans le milieu du maniérisme siennois tardif, et marqué par le style de Francesco Vanni et de Ventura Salimbeni (fresques datant de 1597-1598, Sienne, Palais Public), auxquels ses oeuvres de jeunesse furent longtemps attribuées, il vit, vraisemblablement à Sienne même, quelques peintures caravagesques qui le retinrent, comme le montre la Décollation de Sant'Ansano (1613, Sienne, Pin.). Son absence de Sienne entre 1616 et 1621 laisse présumer un voyage à Rome et à Bologne (1617), si l'on en juge d'après les caractères bolonais sensibles dans le Repos pendant la fuite en Égypte (1621, Sienne, S. Pietro alle Scale). C'est, en tout cas, la connaissance de caravagesques comme Honthorst et Manfredi qui suscita ses meilleurs tableaux. Le Roger et Alcina (Florence, Pitti), la Sophonisbe et Masinissa (id.), les Concerts de la coll. Chigi-Saracini à Sienne, figurent parmi les interprétations les plus extravagantes des principes naturalistes et luministes divulgués par les adeptes de Caravage. Manetti accueillit également les suggestions classiques et baroques, surtout dans ses compositions religieuses (Saint Antoine, v. 1628, Sienne, S. Domenico ; Miracle du bienheureux Salvatore da Orta, 1630, Lucques, musée). Il travailla à Lucques, Florence et Pise, où il fut l'un des rares diffuseurs du caravagisme. Une exposition a été consacrée à Manetti en 1978 à Sienne.

MANFREDI Bartolomeo,

peintre italien

(Ostiano, près de Mantoue, 1582 - Rome 1622).

Célèbre en son temps, Manfredi, le plus proche suiveur de Caravage, reste assez énigmatique. Il vint rapidement à Rome et il y fit, d'après Baglione, son premier apprentissage auprès de Pomarancio avant d'entrer en contact avec Caravage, mais fut influencé

par le style de la maturité de ce dernier. Au contraire de celui-ci, il préférait aux oeuvres religieuses les scènes de genre, ce qui explique qu'il ait travaillé surtout pour une clientèle profane : Vincenzo Giustiniani, un des protecteurs de Caravage, les Médicis, le duc de Savoie. Ses oeuvres traversèrent très rapidement les Alpes (v. 1630) et prirent place dans les collections de Mazarin, de Buckingham et de Léopold Guillaume, archiduc des Pays-Bas. Le style de Manfredi reste assez mal défini. On a en effet ajouté à un petit noyau d'oeuvres partiellement documentées et jamais signées, des peintures caravagesques dont l'attribution reste discutable. Au nombre des tableaux documentés subsiste encore le Christ apparaissant à la Vierge (coll. part.) ; certains d'entre eux ne sont plus connus que par des gravures (Arrestation du Christ) ou par des copies (le Couronnement d'épines, copie conservée au Mans, musée de Tessé). D'autres oeuvres non documentées sont unanimement acceptées par la critique : le Concert (Offices), Bacchus et un buveur (Rome, G. N., Gal. Corsini), le Reniement de saint Pierre (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), la Diseuse de bonne aventure (autref. Dresde, Gg. ; Detroit, Institute of Arts), le Christ chassant les marchands du Temple (Libourne, Musée municipal) et le David triomphant (Louvre). On peut vraisemblablement ajouter à cette liste le Tribut de saint Pierre, le Christ parmi les docteurs, les Joueurs de cartes (Offices) et Mars punissant l'Amour (Chicago, Art Inst.), le Couronnement d'épines (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen ; Springfield, M. F. A.), et l'Allégorie des Quatre Saisons (Dayton, Art Institute). À partir de ces peintures, on peut caractériser un art robuste, aimant les compositions simples, souvent en frise, les formes géométrisées et fortement éclairées, les types physiques plébéiens. En simplifiant le style de Caravage, Manfredi le rendit accessible à beaucoup de peintres étrangers, venus du nord de l'Europe et « descendus » en Italie entre 1610 et 1620, tels Valentin, le plus grand d'entre tous, Tournier, qui imita et parfois copia Manfredi, Régnier, G. Seghers, Baburen et Honthorst ou Ter Bruggen, son contemporain. Joachim von Sandrart a même parlé de la « méthode manfrédienne » (Manfrediana Methodus) de ces peintres, ce qui tend à prouver que Bartolomeo Manfredi a permis au réalisme caravagesque, déjà à son déclin, de se prolonger pendant une dizaine d'années.

MANGOLD Robert,

peintre américain

(North Tonawanda 1937).

Mangold effectua ses études artistiques au Cleveland Art Institute et à Yale University (1961-1963), où il côtoya R. Serra, B. Mar-den et N. Graves. Il subit alors l'influence de l'expressionnisme abstrait avant d'adopter un style plus réducteur. Ainsi, en 1964-1965, dans une série de reliefs intitulée Walls qui sont de véritables environnements. En 1966, dans la série Areas, Mangold tend vers plus de simplification : ses oeuvres ne sont plus des constructions mais des monochromes de

grands formats, peints en général sur deux panneaux d'aggloméré comme dans Manila Area (1966, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum). Avec ces oeuvres, la critique vit dans son art des affinités avec le Minimal Art. Mangold n'en demeure pas moins indépen-dant dans la mesure où, en réaction contre ce mouvement qui privilégie l'objet tridimen-sionnel, il élargit les possibilités d'une peinture positivement réductrice : frontalité, immédia-teté, unicité. Graduellement, ses peintures devinrent plus complexes et variées, combi-nant diverses formes de châssis et de formats découpés (polygone, rectangle, carré, forme en croix, triangle) : X Series Central Diagonal no 2, 1968 (New York, Guggenheim Museum). Ni théorique ni systématique, son art, véri-table combinaison de raison et d'intuition, fait s'équilibrer d'elles-mêmes les formes, les cou-leurs et les lignes (Grey Ellipse Yellow Frame, 1987, F. R. A. C. de Bretagne). Mangold a rapi-dement bénéficié d'expositions personnelles : en 1971, une importante exposition a eu lieu au Guggenheim Museum et, en 1982, une ré-trospective de ses oeuvres s'est tenue au Stede-lijk Museum d'Amsterdam. Un bel ensemble d'oeuvres a été présenté à Paris (Renn Espace) en 1994. Ses tableaux sont conservés dans de nombreuses collections privées et publiques des États-Unis et d'Europe, en particulier dans la collection Crex de Schaffhouse (Hallen für neue Kunst) et au musée de Grenoble.

MANGUIN Henri Charles,

peintre français

(Paris 1874 - Saint-Tropez 1949).

Il entre à l'École des beaux-arts en 1894 où il fréquente l'atelier de Gustave Moreau et se lie d'amitié avec Matisse, Puy, Rouault et surtout Marquet. Il débute au Salon de la Société na-tionale des beaux-arts en 1900, expose à par-tir de 1902 au Salon des indépendants, puis

est admis au Salon d'automne, où il figure, en 1905, dans la fameuse « cage aux fauves ». Coloriste aux tons acides, il prend rarement, à l'égard de la réalité sensible, les mêmes libertés que ses amis (14-Juillet à Saint-Tropez, 1905) ; s'il transpose, c'est modérément, sans perdre de vue la vérité objective qu'il ressent directement. Calme et équilibré, son art exalte imperturbablement la joie de vivre (paysages, scènes familières, natures mortes, nus). Il travaille principalement à Paris et, dès 1905, à Saint-Tropez et en Provence, tout en voyageant beaucoup tant en France qu'à l'étranger (Italie, Suisse, Allemagne). On lui doit aussi quelques portraits : Maurice Ravel (1902, Paris, M. N. A. M.), Jean Puy (1905, New York, M. o. M. A.). En 1909, il fait la connaissance de Vallotton et de Charles Montag, qui l'introduisent auprès de grands amateurs suisses, notamment les Hahnloser. Outre le portrait de Ravel, le M. N. A. M. de Paris conserve de lui un Paysage de Saint-Tropez (1907). Man-
downloadModeText.vue.download 508 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

507

guin est également l'auteur de lumineuses aquarelles.

MANIÈRE ANGLAISE.

En gravure, ce nom est donné au mezzotinte et parfois au vernis mou.

MANIÈRE DE CRAYON (gravure en)
→ ESTAMPE

MANIÈRE NOIRE.

En gravure, nom donné au mezzotinte et parfois à la lithographie exécutée au grattoir.

MANIÉRISME.

Le terme apparaît pour la première fois chez l'historien Luigi Lanzi (1792) pour désigner le style qui règne dans la peinture italienne pendant la période s'étendant du sac de Rome (1527) à l'avènement des Carrache. L'adjectif « maniériste » est plus ancien et se rencontre d'abord chez un Français, Fréart de Chambray (1662). L'emploi de ces deux termes est, chez ces auteurs, lié à une interprétation entièrement négative du style de cette époque. Une réhabilitation progressive s'amorce au XIXe s. grâce aux théoriciens qui s'efforcent de clarifier la signification et la portée du concept

« maniérisme » et grâce, surtout, aux études critiques dédiées aux artistes qualifiés de « maniéristes ».

ÉTUDES ET THÉORIES. Au XVI^e s., les termes « maniériste » et « maniérisme » n'existent pas. En revanche, le terme « maniera » apparaît dans le traité de Cennini (v. 1390) et chez Vasari (Vite), qui l'emploie pour parler du style d'un artiste (« maniera » de Giotto) et désigne par « bella maniera » les qualités de grâce, d'harmonie, d'imagination, de fantaisie et de virtuosité qui, selon lui, constituent l'apanage de la « maniera moderna », c'est-à-dire du style des artistes de son temps, qu'il juge supérieurs à tous les autres.

Puis les réticences des historiens envers les imitateurs de Raphaël et de Michel-Ange, initiateurs de cette nouvelle mode artistique, se firent jour : elles furent exprimées avec une grande force par Pietro Bellori (1672), qui s'éleva contre ceux qui, en abandonnant l'étude de la nature, ont vicié l'art par la pratique de l'imitation. Cette idée est reprise, en particulier, par le Bolonais Malvasia (1678) et le Florentin Baldinucci (1681). Lorsque Lanzi écrit (1792), il ne fait que s'inspirer de ces interprétations négatives : il emploie, en effet, le terme « maniérisme » pour désigner un art qu'il définit comme une altération du vrai, sans aucune originalité propre, puisqu'il est fondé sur l'imitation et la répétition. Cette position devait être celle des historiens jusqu'au XIX^e siècle.

Cependant, à la suite des travaux de Gurlitt (1884), qui décrit une Renaissance tardive avec Michel-Ange, et de ceux de Riegl (1908), qui insiste sur le caractère original de l'art décoratif créé par des maniéristes, Dvořák (1918) affirme, le premier, l'autonomie d'un style maniériste, caractérisé par son subjectivisme et son expressionnisme, sa tendance au dramatique, sa fantaisie et son animation ; grâce à lui,

l'idée de son originalité et celle de son importance sont devenues évidentes : Lili Fröhlich-Bum (1921) décrit la recherche de l'art pour l'art issue du Parmesan comme différente de la tendance au baroque issue de Michel-Ange, et son rayonnement international dans toutes les branches de l'activité artistique.

On s'est alors efforcé de situer le maniérisme par rapport à la Contre-Réforme (Pevsner, 1921-1928), au baroque (Weisbach, 1919-1934) ou, encore, au classicisme. W. Friedländer, en 1915, montra que le maniérisme était le style anticlassique par excellence, dont il voyait l'origine autour de Pontormo, Rosso et

Parmesan, en révolte contre l'idéal d'harmonie de la Renaissance. Il définit ainsi un premier maniérisme, dont les prémices peuvent, d'ailleurs, être trouvées dans les oeuvres tardives de Michel-Ange. Plus tard (1930), il s'attachera à définir, à la suite de ce premier maniérisme et après une phase d'imitation, une réaction anti-maniériste proche de la Renaissance et dont la conception esthétique et les thèmes préparent, par exemple avec Barocci, à l'art du XVIIe siècle. Il avait ainsi fragmenté le maniérisme en plusieurs phases, idée qui sera reprise par F. Antal (1927), S. J. Freedberg (1961) et G. Briganti (1961). Antal distinguait une phase « classique » à l'intérieur même du maniérisme ; Freedberg décrivait un premier et un second maniérisme, qu'il différenciait de la « haute Renaissance », où il en retrouvait cependant les fondements. Briganti, en reprenant l'idée de Longhi sur l'origine de ce phénomène artistique, compte, de même, trois générations de la « maniera ». C'est sur ce concept même de la « maniera » que se concentrent certaines des recherches les plus récentes : Shearman (congrès de New York, 1961-1962), en approfondissant le sens historique du terme « maniera », définit son idéal artistique de perfection formelle et de virtuosité et le distingue nettement du maniérisme.

Smyth a aussi éclairé la signification du terme « maniera ». Il a défini les éléments qui composent une figure « maniériste » en soulignant que, parmi d'autres influences (Michel-Ange, néo-Gothique, art allemand), elle est liée au relief antique. Ces essais d'interprétation ont été facilités par la recherche systématique des historiens sur les artistes travaillant entre 1527 et 1600. Ils ont, au début surtout, porté sur l'art italien, et l'Histoire de la peinture italienne d'Adolfo Venturi, les études de H. Voss, de R. Longhi, de G. Briganti (1940), de L. Becherucci (1944), de P. Barocchi (1951), pour n'en rappeler que quelques-unes, ont révélé nombre d'oeuvres mal connues ou parfois même complètement ignorées. Puis on a étendu la portée de ces conquêtes à tout l'art européen (école de Fontainebleau, école des anciens Pays-Bas).

Parallèlement aux recherches sur les caractères formels du maniérisme, l'attention s'est portée sur ses causes : à côté d'explications d'ordre sociologique (Antal, 1948 ; Hauser, 1954 ; F. Württemberger, 1962), qui d'ailleurs s'opposent aux théories qui voient dans le maniérisme une tendance permanente de l'esprit humain, donc relativement indépendante des contextes sociaux (E. R. Curtius,

1947 ; G. R. Hocke, 1957), on a proposé des

explications d'ordre stylistique (influence du Gothique, de Dürer, de Donatello, de l'antique) ou, encore, littéraires et philosophiques (rôle des académies, des mécènes, des cours, de l'Eglise et des ordres religieux).

Au XXe s., les résultats de ces travaux ont été rendu accessibles à un large public grâce à une série de grandes expositions (Naples, 1952 ; Amsterdam, 1955 ; Manchester, 1964 ; Paris, 1965-1966). Le terme « maniérisme », devenu à la mode, fut utilisé d'une façon excessive, au point de désigner tout le mouvement pictural du XVIe s. après la mort de Raphaël (1520) jusqu'au début du classicisme ou du baroque.

La tendance actuelle est de considérer à part le courant de la « maniera » (Rosso, Parmesan, Perino del Vaga) avec son idéal formel recherché, en relation avec l'art des créateurs de la Renaissance, Léonard, Raphaël et Michel-Ange. Il précède une Renaissance tardive dont le style est apparenté, par son vocabulaire, à la Renaissance et à la « maniera », mais est souvent bien différent dans ses intentions et ses formes (Vasari et son école), où apparaît une tendance à la répétition stéréotypée qui aboutit, à la fin du siècle, à l'art sclérosé des maniéristes romains (autour du Cavalier d'Arpin, par exemple), contre lequel la réaction classique ou baroque fut nécessaire. Le style « maniériste » est donc bien loin d'être uniforme, et sa diversité est frappante (maniérismes lombard, émilien, romain, génois, napolitain), comme son extension, car il envahit pratiquement toute l'Europe. Aussi certains historiens préfèrent-ils, aujourd'hui, pour étudier cette période – qu'ils situent, selon le titre même de l'exposition de Manchester de 1964, « Between Renaissance and Barock » –, ne plus parler de « Triomphe du Maniérisme » (titre de l'exposition d'Amsterdam en 1955), mais bien de « Maniérismes », dont les types sont aussi divers que les régions ou les pays où ils se sont exprimés.

LE MANIÉRISME EN ITALIE.

Rome. C'est en Italie qu'est né le maniérisme. Le rôle fondamental joué par Michel-Ange a été souligné par tous les historiens : ce sont non seulement ses oeuvres tardives (Sixtine : Jugement dernier, 1541 ; fresques de la chapelle Pauline : Crucifixion de saint Pierre et Conversion de saint Paul) qui ont inspiré les artistes, mais aussi celles de sa maturité (Tondo Doni, 1504-1506, Offices ; carton de la Bataille de Cascina, 1504 ; voûte de la chapelle Sixtine, 1508-1512). Ses sculptures ont également servi de modèles : du David à ses Pietà tardives. Les

jeunes artistes y ont trouvé des solutions hardies pour renouveler le problème spatial ou la mise en page de leurs compositions. L'inspiration grandiose et passionnée de Michel-Ange leur a également offert l'exemple d'un mysticisme résolument en opposition avec le naturalisme et l'harmonie de la première Renaissance.

C'est de la même manière que les jeunes artistes ont interrogé Léonard, qui, cependant, par sa naissance, appartient au XVe siècle. Ses oeuvres les plus célèbres ont fourni autant de citations aux maniéristes (Adoration des mages, downloadModeText.vue.download 509 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

508

Vierge aux Rochers, Sainte Anne, Léda, carton de la Bataille d'Anghiari), non seulement pour la beauté des motifs ou des attitudes, mais aussi pour leur expression dramatique, leur poétique clair-obscur et peut-être aussi pour l'exquise perfection des détails.

Raphaël a été interrogé de la même manière : au Vatican, la Chambre d'Héliodore (1511-1514) et la Chambre de l'Incendie (1511-1517), avec leur climat dramatique, leur recherche de composition et de mouvement, ont séduit les jeunes artistes bien plus que la perfection classique de la Chambre de la Signature (1511). Dans la Chambre de Constantin, exécutée après la mort de Raphaël par ses collaborateurs sous la direction de Giulio Romano, l'équilibre de la Renaissance est définitivement abandonné. Qu'il s'agisse bien là des intentions profondes du maître nous est prouvé par ses dessins originaux et ses dernières oeuvres, comme l'étonnante Transfiguration (Vatican), dont la composition, sur 2 registres séparés, et la mimique expressive des figures sont déjà maniéristes. C'est à Raphaël que l'on doit, aussi, le regain d'intérêt pour le décor antique, qu'il découvrit dans les ruines du Palatin comme directeur des fouilles de Rome. Toutes ces orientations ont été exploitées par ses élèves : aux Loges s'épanouit sous le pinceau agile de Giovanni da Udine le répertoire animé de grotesques de la Domus Aurea, tandis que la Farnesina ou la Stufetta du cardinal Bibbiena imposent une vision heureuse de la mythologie. Perino del Vaga offrit à Florence un des manifestes du nouvel idéal de la « maniera » avec son carton pour le Martyre des Dix Mille ; artiste raffiné et élégant, ses créations à Rome (château Saint-Ange) et surtout à Gênes (palais

Doria) diffusèrent le nouvel esprit du décor romain fait de stuc et de fresques, au programme iconographique complexe, tandis que Polidoro da Caravaggio s'illustrait dans le genre, alors à la mode, de la peinture des façades de palais et découvrait, à travers l'antique, le paysage (San Silvestro al Quirinale). Il devait, après le sac de Rome, dans son exil sicilien, donner une expression profondément dramatique aux tendances expressionnistes latentes dans les dernières oeuvres de Raphaël. Mais c'est à Giulio Romano qu'il revint d'en tirer toutes les conséquences : à Mantoue, où il s'établit dès 1523, au Palais ducal et surtout au palais du Té, il fait alterner l'érotisme (Salle de Psyché), la grâce (Salle des Mois) et la violence (Salle des Géants) selon une iconographie liée à l'exaltation de la maison des Gonzague ; le système décoratif, d'une variété continuelle, unit le stuc à la fresque d'une manière toute nouvelle : le palais du Té est un des ensembles maniéristes les plus frappants et les plus précoces.

La Toscane. Le rôle privilégié joué par la Toscane dans la formation du maniérisme est une des découvertes les plus remarquables des historiens du XXe siècle. Andrea del Sarto et son école ont été examinés, de ce point de vue, d'une façon tout à fait nouvelle : sur le chantier de l'Annunziata se formèrent autour d'Andrea les artistes les plus doués de la nouvelle génération, passionnés non seulement par Léonard, Michel-Ange et Raphaël, mais aussi

par Donatello et Dürer. Ils puisèrent chez ces maîtres des audaces de composition, de dessin et de couleur qui les conduisirent encore plus loin que leurs prédécesseurs, Piero di Cosimo ou Filippino Lippi, dont, cependant, le langage formel et l'iconographie offraient, déjà, un frappant contraste avec l'art équilibré d'un Fra Bartolomeo, héritier à Florence de la tradition classique ; ils avaient ouvert le courant des « excentriques » florentins (Maître des Paysages Kress) ou les curieuses recherches graphiques du sculpteur B. Bandinelli. Cependant, le détachement du classicisme, parce qu'il en était moins imprégné, fut sans doute plus aisé pour l'Espagnol Alonso Berruguete que pour les Florentins et fut aussi favorisé par l'expérience des chefs-d'oeuvre romains de Michel-Ange et de Raphaël qu'il connut avant eux. Le séjour de ce dernier à Florence (entre 1508 et 1516) fut donc important pour les jeunes peintres. Déjà Pontormo avait montré dans la décoration de la chambre nuptiale de Francesco Borgherini (Histoire de Joseph), face aux autres élèves d'Andrea del Sarto, de quelle manière on pouvait briser l'espace et exalter la puissance expressive des figures. Ses oeuvres

suivantes témoignent d'un subjectivisme de plus en plus désespéré (chartreuse de Galuzzo, après 1522), même dans le décor des villas médicéennes, où il se pare de grâce (Vertumne et Pomone, 1521, Poggio a Caiano). Cette tendance profonde pousse Pontormo vers un art irréaliste qui veut rivaliser sans espoir avec celui de Michel-Ange et l'enferme dans une solitude personnelle et artistique totale (choeur de S. Lorenzo). Au cours de sa fiévreuse enquête, Pontormo accumulait les dessins, qui tiennent une place essentielle dans la genèse de son oeuvre et soulignent, d'ailleurs, le rôle remarquable que les artistes accordent désormais à ce moyen d'expression.

L'originalité de Rosso s'affirma très vite avec un éclat de scandale (Assomption, 1517, Florence, S. Annunziata ; Madone et saints, 1518, Offices) et une volonté d'indépendance absolue qui, en dépit de ses emprunts aux Florentins (Fra Bartolomeo, mais surtout Andrea del Sarto) et de son culte pour Michel-Ange, font de lui un artiste sans maître. Les recherches de sa première manière florentine culminent dans l'étrange géométrie colorée de la Déposition de croix (1522, Pin. de Volterra). C'est à Rome, au contact d'abord de Michel-Ange, de Raphaël, qui le désorientèrent, puis de Parmesan et de Perino del Vaga, que Rosso apprit l'idéal tout de grâce et de sophistication de la « maniera » (Christ mort, Boston, M. F. A.). Après 1527, poursuivant une vie errante et difficile, il laisse en Ombrie et en Toscane des oeuvres étranges d'une profonde tristesse (Orfanelle, Borgo San Sepolcro), pleines de violence, aux couleurs dissonantes et au dessin aigu, déchiqueté. Enfin, en 1530, l'appel de François Ier lui permit de montrer, à Fontainebleau, qu'il était un des décorateurs les plus originaux et les plus importants de son temps.

Le Siennois Domenico Beccafumi, décorateur profane (palais Bindi-Segardi, Palais public de Sienne) ou peintre sacré (Mariage de la Vierge, Christ aux limbes, Sienne, P. N.), peint

un monde irréel et poétique dans une gamme de tons lumineux et lyriques, parfait exemple d'une « maniera » singulièrement suave et raffinée.

Pontormo, Rosso et Beccafumi, par leur originalité créatrice dans le domaine de la composition, de l'expression, de la lumière et de la couleur, se distinguent nettement de la génération opérant à Florence dans la seconde moitié du XVIe s., où, sous l'impulsion des Médicis, va se développer un art de cour. Bronzino est un portraitiste intellectuel et brillant, d'une froi-

deur et d'une élégance savamment calculées (Bartolomeo et Lucrezia Panciatichi, Offices), au dessin parfait (Déposition, musée de Besançon) et aux allégories complexes, qui reflètent l'idéal subtil des cours et des académies (Allégorie, Londres, N. G.). Cette génération compte aussi de grands décorateurs, comme Francesco Salviati. Les ensembles qu'il réalise à Rome (château Saint-Ange ; palais Ricchi-Sacchetti) et à Florence (Palazzo Vecchio), avec leur organisation complexe sur plusieurs plans, encadrant des fresques héroïques ou charmantes (Histoire de Bethsabée), constituent un des exemples les plus représentatifs du décor maniériste.

Les grands ensembles de Vasari, historiographe des peintres, homme à tout faire des Médicis, qu'il glorifia sans relâche, exerçant ses talents dans tous les domaines et influençant les nombreux collaborateurs qui le secondèrent dans ses multiples entreprises, jouèrent un rôle également exceptionnel. Dans les décorations du Palazzo Vecchio, Vasari adapte intelligemment toutes les ressources du vocabulaire ornemental de son temps (grotesques, sculptures feintes, natures mortes et paysages) pour servir d'écrin à des compositions qui sont parfois d'une fraîcheur et d'une grâce inattendues : sa réussite la plus achevée et la plus typiquement maniériste est le fameux studiolo de François Ier, sorte de musée du prince, auquel il travaille, à partir de 1570, avec ses élèves les plus doués (Poppi, Naldini, Allori, Santi di Tito, Maso da San Friano, Cavallori, Macchietti, Stradano et Jacopo Zucchi).

Parme et l'Émilie. Au début du siècle, l'art émilien est dominé par Corrège, dont les chefs-d'œuvre de Parme (Camera di San Paolo, 1519 ; coupole de San Giovanni Evangelista, 1520-1523 ; coupole du Dôme, 1524-1530), par leur illusionnisme et leurs nouveautés iconographiques, inspirèrent les maniéristes avant de séduire les artistes du baroque et du rococo. Ses madones suaves préludent aussi aux recherches de Parmesan, dont l'influence devait s'étendre bien au-delà des frontières de l'Émilie, où il laissa, cependant, ses réalisations les plus importantes, l'exquis « boudoir » de la Rocca di Fontanellato ou la voûte monumentale de la Steccata de Parme. Ses dessins, d'une virtuosité raffinée, et ses tableaux imposent un nouveau type de beauté, aux formes allongées, aux rythmes sinueux, prototypes de la grâce maniériste (la Madone au long cou, Offices), qui, largement diffusé par la gravure, influença profondément toute une génération d'artistes. Tout un groupe de peintres, au talent délicat, reprirent ses trouvailles avec une originalité personnelle, comme Michelangelo Anselmi,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

509

Girolamo Mazzola Bedoli, Lelio Orsi, Jacopo Bertoja. Leur art allie la grâce à la fantaisie parfois la plus étrange (Bertoja, Palazzo del Giardino, Parme).

Bologne fut l'une des premières villes à être touchée par le message de Parmesan, à qui elle avait été préparée par les élèves de Raphaël (Innocenzo da Imola, Bagnacavallo, Pupini) ou de Lorenzo Costa et par le séjour qu'y fit Parmesan lui-même à son retour de Rome (Saint Roch, Bologne, S. Petronio ; la Vierge avec sainte Marguerite et des saints, Bologne, P. N.). Nicolò dell'Abate en fournit la preuve dans les exquises décorations de Modène et surtout du palais Poggi à Bologne (Salle des Paysages, Salle des Concerts) avant d'aller porter loin cette grâce en terre de France avec le Bolognais Francesco Primaticcio, un des premiers décorateurs de son temps, qu'il retrouve à la cour de Fontainebleau.

À côté de ces artistes élégants, gracieux, propagateurs à l'étranger du maniérisme italien, Bologne compte, aussi, des maîtres plus expressifs : l'un des plus séduisants est l'étrange Amico Aspertini, qui puise sa culture à des sources diverses (en particulier dans l'antique) et dont l'émotion et la liberté d'expression semblent si modernes (Pietà, Bologne, S. Petronio ; oratoire Sainte-Cécile, S. Giacomo Maggiore).

Marqué davantage par Michel-Ange, Pellegrino Tibaldi peint au palais Poggi les Histoires d'Ulysse dans un style brillant avec une virtuosité teintée d'humour et S. Giacomo la grande Chapelle du cardinal Poggi. Après lui, un grand nombre de décorateurs, qui firent aussi carrière à Rome, peuplèrent les palais et les églises de compositions savantes, mais moins plaisantes, qui se rattachent à la dernière vague du maniérisme, comme Prospero Fontana, Ercole Procaccini, Lorenzo Sabbattini et Orazio Sammachini : leurs tableaux d'autels sont parfois d'indéniables réussites (Prospero Fontana : Pietà ; Ercole Procaccini : Annonciation, Bologne, P. N.).

Venise, Gênes et Milan. C'est aussi le mérite des historiens modernes d'avoir cherché à étudier l'épisode maniériste de la peinture vénitienne, qui avait été, jusqu'ici, exclue des ava-

tars de la « maniera ». En fait, le nouveau style, préparé par Pordenone et Lotto, est définitivement présent à Venise après 1530 : les séjours de Giovanni da Udine (1539), de Vasari, de Salviati (1541), enfin de Zuccaro y contribuèrent grandement. À la première vague maniériste se rattache Giuseppe della Porta Salviati, dont les rapports avec l'art vénitien ont été diversement interprétés (décorations en grande partie détruites, par exemple la villa dei Friuli à Trévise [1542], dont le programme annonce celui de Zelotti et de Véronèse à Soranza). Une seconde vague maniériste est marquée à Venise même par les grands décors du Palais ducal (plafond de la salle X, de la chambre des « Trois Cai » (1553-1554), de la Scala d'Oro (1559-1560), où les fins ornements de stuc sont de goût romano-mantouan.

À Rome, Titien lui-même, principalement au contact des chefs-d'œuvre de Michel-Ange, modifie profondément sa manière, et le pla-

fond de la Salute (v. 1543-1544) en est la preuve la plus nette, ainsi que certains grands tableaux d'autel, en particulier le Christ couronné d'épines (v. 1542, Louvre), où revit l'exemple du Laocoon, un des antiques les plus étudiés par les maniéristes.

C'est aussi au maniérisme que se rattache totalement l'œuvre de Tintoret, qui cherche à rivaliser avec Michel-Ange dans d'immenses cycles, où son imagination visionnaire est servie par un dessin audacieux, un coloris vibrant et de violents contrastes lumineux. Il crée un univers irréaliste où l'émotion personnelle reste toujours présente (Venise, Scuola di San Rocco, décoration du Palais ducal). Véronèse, lui, adapte son maniérisme aux charmes des palais, dont il reste le plus beau décorateur, brossant, dans une gamme harmonieuse et claire, des figures influencées, visiblement, par la grâce de Parmesan. Il exalte aussi l'un des thèmes chers au maniérisme, le paysage de fantaisie ou de ruines, sur lequel il brode de multiples et d'exquises variations (Villa Maser). C'est de Parmesan, aussi, que procède Andrea Schiavone : son style esquissé préserve, en peinture, le charme et la fraîcheur de la création en restant proche de l'art graphique, qui est une des composantes du maniérisme. Parmesan marque également les Bassano (Jacopo Bassano : Décapitation de saint Jean-Baptiste, Copenhague, S. M. f. K.) avant qu'ils n'évoluent vers le type des compositions paysannes qui firent leur célébrité.

L'étude des courants maniéristes dans les autres centres de l'Italie est également l'une des conquêtes de la critique moderne (Gênes avec

Luca Cambiaso, Naples avec Roviale Spagnolo, Milan et la Lombardie avec Gaudenzio Ferrari et, plus tard, au XVIIe s., Del Cairo, Morazzone, Tanzio da Varallo). À Crémone, la peinture est dominée par les Campi (Antonio, Vincenzo, Bernardino), héritiers de Giulio, qui exploitent les tendances mantouane et parmesane de sa dernière manière, et dont les relations avec Milan, spécialement pour Bernardino, qui séjourna dans cette ville entre 1550 et 1556, sont importantes. Le dernier peintre de Crémone qui se rattache à la « maniera », mais évoluera plus tard dans le sens de la réforme des Carrache, est Trotti, dit Malosso.

EXTENSION INTERNATIONALE DU MANIÉRISME. À partir de 1530, presque toute l'Europe est marquée par le maniérisme : on peut évoquer ici pour chaque époque certains aspects particuliers en rappelant les artistes les plus significatifs.

Espagne. D'abord dominée par l'influence de Ghirlandaio ou de Francia, l'Espagne s'ouvre à la Renaissance italienne (Léonard, Michel-Ange, Raphaël), et son admiration va d'abord à certains maîtres. Sebastiano del Piombo, dont les oeuvres sont bien connues et copiées, inspire un style monumental, profondément religieux (Vicente Masip : Pietà, cathédrale de Segorbe). Un courant plus moderne se crée autour des artistes qui séjournèrent en Italie et dont certains, comme Alonso Berruguete, servirent de « ferment » à la formation de la « maniera ». Ces peintres offrent des images d'une singulière liberté, comme Pedro de Campaña (Adoration des bergers, musées de Berlin)

ou comme l'étrange Pedro Machuca, dont les madones semblent refléter celles de Léonard dans un miroir déformant. Trop originaux pour plaire, ils ont été moins appréciés que le suave Morales, interprète de la piété populaire dans un de ses thèmes traditionnel, la Pietà.

La remise en valeur de Berruguete, Campaña ou Machuca est due à la critique récente et à son effort pour situer à Florence la naissance de la « maniera ». Le premier artiste espagnol qui intéressa les historiens du maniérisme fut Greco. Dvořák insiste sur cette personnalité passionnante dont l'indépendance et le mysticisme lui paraissaient hautement significatifs du spiritualisme du maniérisme. On a cherché aussi à rattacher au baroque l'art de Greco, dont les tableaux audacieusement composés sur plusieurs plans (Enterrement du comte d'Orgaz, Tolède, Santo Tomé), aux couleurs froides, parfois livides, offrent un univers irréel, où des acteurs aux corps excessivement

allongés expriment avec passion la souffrance, l'extase ou la foi. Le climat de tension spirituelle de l'oeuvre de Greco est d'une qualité unique dans la peinture de son temps.

Angleterre. L'art de cour, qui est l'un des aspects significatifs du maniérisme, favorisé en Angleterre par les conditions historiques, atteignit au XVI^e s. un éclat dont nous ne savons malheureusement plus grand-chose aujourd'hui, car la plupart des oeuvres ont disparu. Il fut encouragé par des souverains mécènes pour qui l'art était, souvent, un instrument de prestige. En fait, l'Angleterre paraît au début de la Renaissance singulièrement retardataire par rapport au reste de l'Europe : Henri VIII fit appel à des étrangers, notamment aux Flamands, réputés pour l'excellence de leur technique et aux Italiens considérés comme les vrais créateurs de l'art contemporain. Il tenta d'acclimater en Angleterre le maniérisme florentin ou romain avec Toto (Antonio di Nunziato d'Antonio), Bartolomeo Penni et Nicolas Bellin de Modène, qui introduisit également à la Cour le style décoratif bellifontain et dont les projets (Louvre, cabinet des Dessins) montrent une adaptation intéressante des motifs de Rosso et de Primatice. Se rattachant au maniérisme international et rappelant par leur froideur et leur gamme colorée Floris et Jan Metsys, des artistes flamands (Scrots, Eworth) peignirent des « allégories » au sujet complexe ou des mythologies.

Si les Italiens ont joué un rôle capital pour la décoration, les Flamands ont dominé l'art du portrait, qui s'est développé considérablement sous le règne d'Élisabeth : des genres propres à l'Angleterre se sont alors épanouis, comme les portraits allégoriques de souverains, sortes d'icônes profanes à tendance politique ou, dans la miniature, parfait exemple du goût maniériste pour le « minuscule », les créations raffinées de Nicholas Milliard et d'Isaac Oliver.

France. C'est à Fontainebleau que se développa l'un des centres maniéristes les plus remarquables de la Renaissance grâce à l'intelligente politique artistique des rois. Non seulement, comme François I^{er}, ceux-ci surent s'entourer d'artistes italiens (Rosso, Primatice), qu'ils retinrent définitivement en France, mais

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

510

encore ils réunirent autour d'eux des collec-

tions d'œuvres d'art prestigieuses, dont la présence à Fontainebleau fut importante dans la création du nouveau style.

Celui-ci apparaît dans sa perfection au château de Fontainebleau, où s'élabora, sous la direction des Italiens d'abord, un art décoratif d'une telle originalité qu'on l'appela « la manière française ».

La Galerie François-Ier, encore conservée, montre toute la complexité formelle et iconographique de cet art de cour, dont d'autres exemples, plus altérés, sont encore en place (Chambre de la Duchesse d'Étampes, Salle de bal). Rosso et Primaticcio, servis par des collaborateurs de classe (Luca Penni, Nicolò dell'Abate), abordèrent tous les genres et s'imposèrent dans le décor d'inspiration mythologique, le nu et le paysage. Largement diffusé par la gravure, adapté dans les tapisseries, le nouveau style bellifontain connut un succès auquel peu d'artistes français échappèrent (les Cousin, François Clouet).

Imité dans les châteaux (Oiron), le décor de stuc et de fresques de Fontainebleau fut souvent, par économie, traduit uniquement en peinture (Écouen). Le développement du cadre ornemental, dont l'importance est souvent plus grande que celle du tableau principal, est caractéristique du style bellifontain et eut un succès qui s'étendit aux techniques les plus diverses (armes, livres, miniatures, meubles, orfèvrerie). Des dessinateurs au talent distingué (Delaune) servirent avec bonheur cette mode, de même que des graveurs (J. Androuet du Cerceau).

On créa aussi, en liaison avec les modèles de la Cour et par l'intermédiaire de grands peintres comme François Clouet, le type du portrait mythologique, avec des figures vues à mi-corps, d'un érotisme raffiné (Dame à sa toilette, musée de Dijon).

La vogue du style « miniature » (Delaune), celle des allégories sophistiquées (Caron) continuent jusqu'à la fin du siècle, alors que, dans les dernières années, sous Henri IV, un maniérisme tardif, fortement influencé par le maniérisme nordique et par le style des décorateurs précédents (et singulièrement par l'époque d'Henri II), renouvelait technique et sujet, redonnant un éclat assez remarquable au vieux château. Dominés par des Flamands et non plus par les Italiens, Dubreuil, Dubois, Fréminet reprennent plus lourdement et en le simplifiant le décor de stuc et de fresque ; leur manière, plus colorée, est proche du manié-

risme international, et leurs sujets sont empruntés à de nouvelles sources (romans grecs, littérature italienne). Cette seconde école de Fontainebleau a produit un des chefs-d'oeuvre du maniérisme, la décoration de la chapelle de la Trinité (château de Fontainebleau).

Écoles du Nord (Flandre, Hollande, Allemagne). Les personnalités exceptionnelles de Bosch et de Bruegel dominent le siècle et posent un problème tout particulier vis-à-vis du maniérisme. On a qualifié de maniériste la peinture anversoise vers 1520, épithète qui fut, parfois, sérieusement critiquée, bien que la préciosité de l'exécution et la coquetterie

des attitudes des personnages y fassent bien souvent penser. En fait, ces maîtres souvent charmants (Engebrechtsz) annoncent l'oeuvre italianisante d'un Pieter Coecke Van Áelst, celle d'un Scorel, fasciné par l'antique et l'Italie, autant que l'éclectisme d'un Heemskerck.

Les romanistes, dont les expériences ont été annoncées par Gossaert, sont dominés par Frans Floris, qui sut assimiler la culture italienne tout en restant fidèle à un tempérament puissant) qui le préserva d'un académisme où s'enlisa malheureusement parfaitement son école. Chez Michiel Coxcie, chez Lambert Lombard, la leçon italienne est aussi assimilée parfaitement, comme chez Maerten de Vos. Quant à Lambert et Friedrich Sustis, mis à part certains détails techniques, ils sont tout italiens, comme devient italien aussi un Pietro Candido (Pieter de Witte). Pour presque tous ces artistes, la culture italienne est, en effet, capitale, comme chez Goltzius, mais n'entamera pas les qualités fondamentales du réalisme nordique : les oeuvres à sujet mythologique offrent, ainsi, un contraste saisissant avec les portraits. C'est donc dans certains thèmes traditionnels que l'originalité des maîtres des Pays-Bas se fait jour, singulièrement dans le paysage (Coninxloo, Savery, avant les Bril) ou la nature morte (Hoefnagel). Dans des centres très actifs, à Haarlem, à Utrecht, à la fin du siècle, s'élabore un art élégant et passionné (Cornelisz Van Haarlem, Wtewael, Bloemaert). Les couleurs discordantes, les recherches expressives de ces peintres sont typiquement maniéristes. Ils se distinguent aussi par une grande délicatesse d'exécution, qui annonce souvent l'art du XVIIIe siècle. En Allemagne, si Dürer et Holbein échappent au maniérisme, l'« école du Danube », qui groupe des artistes divers (d'ailleurs sans rapport avec la région du Danube), de Cranach à Wolf Huber, s'y rattache par l'irréalisme fantastique de ses paysages : les nus de Cranach

ont un accent singulièrement érotique, que le peintre se plaît encore à accentuer en les entourant de voiles transparents ou en les parant de bijoux somptueux. Il emprunte des motifs de composition à l'Italie, mais les peint avec une rigueur de dessin et une froideur encore gothiques qui leur donnent un charme singulier. Certains de ces caractères et une grande saveur d'exécution marquent aussi l'oeuvre du Suisse Niklaus Manuel Deutsch. Un foyer maniériste tardif particulièrement brillant se constitua à Prague à la cour de Rodolphe II, qui sut, à l'instar de François Ier, réunir des artistes remarquables et une précieuse collection d'oeuvres d'art. L'étrange, l'érotique, le précieux y furent encore plus appréciés qu'à Fontainebleau et – sous le pinceau de Spranger, de Heintz, de Hans von Aachen – ont souvent un charme un peu trop insistant : leurs expériences ont été préparées par Karel Van Mander ou Speckaert à Rome. Mais on reste séduit par une invention qui annonce le baroque ou le rococo et par une technique

raffinée (Spranger : Hercule et Omphale, Vienne, K. M.).

MANIÉRISTES (anversois)
→ ANVERSOIS(maniéristes)

MAN RAY (Emmanuel Rudnitsky, dit),

peintre et photographe américain

(Philadelphie 1890 - Paris 1976).

Après des études d'architecture, il se consacre au dessin publicitaire. Il réalise dès 1911 des tableaux avec adjonction d'éléments hétérogènes, puis est fortement impressionné par l'exposition de l'Armory Show à New York en 1913, date à laquelle a lieu sa première exposition. Sa rencontre avec Marcel Duchamp et Francis Picabia le lie aux mouvements d'avant-garde européens et bientôt au Dadaïsme. Après une période qu'il qualifie lui-même de « cubisme romantico-expressionniste » (le Village, 1913, Milan, anc. gal. Schwarz), son art reflète l'influence de Marcel Duchamp : la Danseuse de corde s'accompagnant de ses ombres (1916, New York, M. o. M. A.). Man Ray aborde en 1915 la photographie, qu'il contribue à promouvoir et où se trouve le meilleur de sa création. Ses photographies, telles que l'Homme (1918), montrant un moulinet mécanique de cuisine où se retrouve l'influence directe des dessins machinistes de Picabia, le Violon d'Ingres (1924), qui montre le dos de Kiki de Montparnasse avec ses hanches ornées d'ouïes de violon, sont devenues célèbres tout comme

ses portraits et ses photographies de mode. Il exécute aussi des collages (Revolving-Doors, 1916), travaille avec des clichés-verre, pratique l'aérophotographie au pistolet et crée des objets reflétant l'humour destructeur de dada, comme le célèbre Cadeau de 1921, un fer à repasser garni de clous, l'Énigme d'Isidore Ducasse (1920), une machine à coudre emballée et Objet indestructible (1923), un métronome dont le balancier est orné de la photographie découpée d'un œil. À Paris, où il arrive en 1921, il réalise ses premiers « rayogrammes ». Il se lie bientôt au groupe surréaliste, dont il illustre les revues. Son oeuvre peint témoigne au cours de cette période notamment de l'influence de Giorgio De Chirico (Portrait imaginaire de D. A. F. de Sade, 1940) ou d'une poétique érotique plus personnelle : À l'heure de l'observatoire – les Amoureux (1932-1934). On lui doit plusieurs films, dont Emak Bakia (1926) et les Mystères du château de Dé (1929), tourné dans la villa construite par Robert Mallet-Stevens pour Charles et Marie-Laure de Noailles à Hyères. Après avoir passé la Seconde Guerre mondiale en Californie, Man Ray est revenu s'installer, en 1948, à Paris où il est resté jusqu'à sa mort. Si ses « rayogrammes », ses objets et ses photographies constituent la part la plus originale de son oeuvre, il a continué à peindre et à exécuter des collages et des assemblages. Il a également écrit son autobiographie (Autoportrait, 1963). Le musée Boymans Van Beuningen de Rotterdam a organisé en 1971 une ample rétrospective de son oeuvre, qui a été ensuite présentée à Paris, au M. N. A. M., en 1972. Depuis, de nombreuses expositions, dont celle du Grand Palais (Paris) en 1998, ont contribué à lui donner une place de tout premier plan dans l'art du XXe siècle.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

511

ner une place de tout premier plan dans l'art du XXe siècle.

MANSOUROFF Paul, peintre russe

(Saint-Petersbourg 1896 - Nice 1983).

Lorsqu'en 1915 il sort de l'École de peinture et de dessin de la Société pour le progrès des arts à Petrograd, Mansouroff effectue aussitôt son service militaire au ministère de l'Aviation en qualité de dessinateur d'hélices et de carlingues d'avions. C'est en pleine révolution de février qu'il peint ses premiers tableaux abstraits (Formule picturale, 1918) sous l'influence du suprématisme et du constructivisme, et, dès après la

révolution d'Octobre, il travaille avec Lunat-charsky à la section de vulgarisation de l'art du Commissariat à l'avancement du peuple. Il se lie bientôt avec l'avant-garde artistique révolutionnaire, notamment avec Malevitch et Tatline, qui l'encouragent à exposer ses oeuvres abstraites au palais d'Hiver de Saint-Pétersbourg (sa première exposition), en 1918. C'est encore avec eux qu'il fonde l'Institut de culture artistique du groupe Inhuk en 1921, dont il dirige la section expérimentale jusqu'en 1928. Il se dégage cependant très vite de l'influence de ses amis et oriente ses recherches vers la fonction de la ligne et des plans juxtaposés (Lignes et sphères, 1922 ; Forme picturale, 1923). Après deux grandes expositions à Moscou en 1923 et 1927 (5e et 10e anniversaires de la révolution d'Octobre), il part pour Rome, où il expose ses oeuvres au théâtre Bragaglia, avant de s'installer en 1929 à Paris, où il vit assez solitaire. Cherchant le « rapport exact entre l'instinct et le calcul », il continue à peindre des tableaux et des gouaches selon les mêmes principes que ceux qu'il enseignait à l'Inhuk, et reste fidèle au compartimentage coloré du panneau et à la grande surface blanc foncé. De nombreuses rétrospectives de son oeuvre ont été organisées, notamment par le M. N. A. M. de Paris (1972-1973).

MANTEGNA Andrea, peintre italien

(Isola di Carturo, près de Vicence, 1430/1431 - Mantoue 1506).

La critique s'est accordée depuis le XVIe s. pour le définir par son « grand dessin », sa « vérité naturaliste », son « habileté technique », ses « recherches de coloris » et surtout par ses étonnants « raccourcis ». Mantegna s'inscrit par là dans cette famille d'artistes qui, à la Renaissance, de façon très savante et grâce à un répertoire de formes archéologiques, tenta d'exprimer la nature en termes de perspective, d'articulation nouvelle de l'espace, de volumes nettement définis.

PADOUE. Mantegna est cité pour la première fois dans les registres padouans en 1441 comme apprenti et fils adoptif du peintre Francesco Squarcione, avec qui il séjourna à Venise en 1447, mais dont il secoua vite la tutelle excessive. À dix-sept ans, il semble exécuter seul sa première oeuvre signée et datée (Retable de S. Sofia, Padoue, 1448, détruit au XVIIe s.). Un séjour à Ferrare est attesté en 1449. La décoration de la chapelle Ovetari dans l'église des Eremitani consacre la renommée du peintre à Padoue, où il travaille de 1449 à 1456, acqué-

rant une importance et une liberté toujours accrues du fait de la mort ou de la disparition des autres peintres, dont Giovanni d'Alemagna, Antonio Vivarini et Pizzolo, son collaborateur direct. Mantegna s'affirme dans les Scènes de la vie de saint Jacques et de saint Christophe, avec un style dur, ferme, impressionnant par la force du dessin et l'invention des perspectives. Ce cycle a malheureusement été presque entièrement détruit au cours de la Seconde Guerre mondiale : seuls subsistent à peu près intacts l'Assomption, le Martyre et le Transport du corps de saint Christophe. En 1453, il reçoit la commande du Polyptyque de saint Luc pour l'église S. Giustina de Padoue (Brera), qui se présente encore dans la tradition du Gothique tardif appris par Antonio Vivarini, et, en 1454, il signe une Sainte Euphémie (Naples, Capodimonte) qui préfigure la Pala de S. Zeno (Vérone), chef-d'oeuvre de l'artiste, commandée dès 1456, mais terminée après 1460. Mantegna exécuta seul cet ensemble, composé de six panneaux disposés dans un imposant encadrement sculpté figurant un édicule, que l'artiste dessina lui-même et qui s'inspire de l'ouvrage de Donatello au Santo de Padoue. L'oeuvre fut démembrée en 1797 et transportée en France avec les saisies napoléoniennes ; la Vierge à l'Enfant, qu'entourent deux groupes de Saints, fut restituée en 1815 et est conservée sur place, des copies remplaçant les trois tableaux de la prédelle : la Crucifixion (Louvre), l'Agonie au jardin des Oliviers et la Résurrection (musée de Tours). L'ensemble possédait une remarquable unité, les éléments architecturaux et les motifs sculptés formant un tout homogène. Mantegna avait fait ouvrir spécialement une fenêtre sur le côté droit de l'édifice, de façon à identifier cette source réelle de lumière avec l'éclairage supposé de la peinture, placée sur l'autel principal.

MANTOUE. En 1453, par son mariage avec Nicolosia Bellini, fille de Jacopo et soeur de Gentile et de Giovanni, l'artiste s'était allié à la plus puissante famille de peintres vénitiens. Et lorsque, en 1456, Ludovic Gonzague lui écrit pour la première fois, l'appelant à son service, c'est donc à un artiste bien en place et en pleine possession de ses moyens qu'il s'adresse. L'installation à Mantoue en 1459 marque une étape essentielle pour Mantegna, qui y restera peintre officiel jusqu'à sa mort. Ses premiers travaux mantouans sont mal connus. On date souvent de cette époque le Saint Sébastien de Vienne (K. M.), signé en grec, dominé par des préoccupations d'espace et de perspective dans la représentation du sol en damier, qui font écho à Piero della Francesca ; Roberto

Longhi, soulignant la calligraphie raffinée du Saint Sébastien, le plaçait plus tard, v. 1470 ; des liens avec Filarete ont été suggérés. Trois gravures : Déposition de la croix, Mise au tombeau, Descente aux limbes, sont peut-être des témoignages de la décoration de la chapelle du château aujourd'hui, détruite. Certains ont vu dans le « triptyque » des Offices (Ascension, Adoration des mages, Circoncision), qui ne serait qu'un assemblage factice, les vestiges d'une oeuvre très admirée par Vasari dans cette cha-

pelle lorsqu'il séjourna à Mantoue en 1565 et qui correspondrait à une oeuvre citée en 1464.

En 1463 et 1464, Mantegna dirigeait les chantiers de Cavriana et de Goito, résidences duciales, et il aurait fait également un cycle homérique dans le palais de Revire. Il entretenait alors des rapports étroits avec les humanistes, notamment Felice Feliciano ; c'est dans cette période que se situe le curieux voyage archéologique qu'il fit sur le lac de Garde, dont le but était la recherche d'inscriptions et de vestiges antiques, très révélateur des intérêts constants de l'artiste.

LA « CHAMBRE DES ÉPOUX ». Deux courts séjours en Toscane sont attestés en 1466 et 1467 ; le Triptyque des Offices pourrait avoir été fait pour un membre de la famille des Médicis à ce moment. L'oeuvre capitale de cette époque confuse est la Chambre des époux (Camera degli sposi) au château de Mantoue, dont le thème semble être une véritable glorification de la famille régnante. La décoration de la pièce, à peu près cubique, a été conçue à la façon d'un pavillon ouvert sur la nature, avec, au centre, un oculus en trompe-l'oeil et, sur les murs latéraux, des scènes de la vie de cour, encadrées par de lourdes tentures. La chronologie de cette oeuvre absolument originale reste floue, les travaux ayant duré, selon les historiens, de quatre à dix ans, mais étant, en tout cas, achevés en 1474. Mantegna inaugurerait là tout un système décoratif nouveau, sans rien de commun avec les antécédents toscans, et annonçait un type de perspective illusionniste qui devait impressionner Bramante et Corrège et dont devait tirer parti Vinci. Les peintures, qui multiplient les portraits, célèbrent la vie de cour, comme en d'autres cycles contemporains de l'Italie du Nord (Ferrare, palais Schifanoia), mais en utilisant un répertoire cohérent et complet de pilastres et de médaillons à l'antique et en créant un décor illusionniste étendu à l'ensemble de la salle, dominée par l'étonnant oculus en trompe-l'oeil où sont figurés des personnages se penchant à une balustrade, motif qui devait connaître par la suite un immense

succès.

1480-1490. Protégé par les Gonzague, doté par eux d'une maison, l'artiste, qui se trouve à la tête d'un atelier actif, exécute des cartons de tapisseries, des coffres de mariage (cassoni), des modèles d'orfèvrerie aussi bien que l'étonnant Christ mort de la Brera, vu en raccourci, qui, selon Félibien, fit partie de la galerie de peinture de Mazarin à Rome, le Saint Sébastien donné à l'église d'Aigueperse à l'occasion du mariage d'un Bourbon (1481, auj. au Louvre), des portraits, la Madone aux anges (Brera), la Présentation au Temple (musées de Berlin), où se cristallisent les liens entre Mantegna et Giovanni Bellini, et des oeuvres peintes avec une minutie qui n'exclut pas les plus subtils effets lumineux : la Vierge aux carrières (Offices), le Christ mort (Copenhague, S. M. f. K.).

LES « TRIOMPHERS DE CÉSAR ». La série des 9 grandes toiles, de même format, conservées à Hampton Court et représentant les Triomphe de César illustre la dernière phase de l'art mantegnesque. Ce sont des chefs-
downloadModeText.vue.download 513 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

512

d'oeuvre de reconstitution mythologique, d'une rare efficacité décorative. Renonçant aux couleurs froides qu'il utilise généralement, l'artiste opte pour un riche camaïeu, admirablement servi par la sûreté du dessin. En 1492, la série n'était pas encore achevée qu'on en répandait déjà les gravures : elle fut vendue à Charles Ier d'Angleterre au XVIIe siècle.

DERNIÈRE PÉRIODE. En 1489, Mantegna fait un séjour à Rome, où il travaille pour le pape Innocent III à la décoration de la petite chapelle du Belvédère, disparue. De retour à Mantoue en 1490, il est chargé par le nouveau couple princier, François et Isabelle d'Este, de nombreux travaux : décoration de la résidence de Marmirolo ; Madone de la victoire (1496, Louvre), qui commémore la victoire du duc sur les Français à Fornoue et se présente comme une « miniature colossale » (Camesasca) trop concertée ; Madone Trivulzio (1497, Milan, Castello Sforzesco), d'une harmonieuse composition, mais présentant, elle aussi, les signes d'un certain affaiblissement académique. Cette dernière période fut consacrée à la décoration du Studiolo, petite pièce située dans une tour du château et dans laquelle Isabelle souhaitait rassembler des peintures exécutées par les

meilleurs artistes italiens vivants. Précédant Pérugin et Lorenzo Costa, Mantegna exécute le Parnasse, commandé en 1496 et mis en place en 1497, le Combat des Vices et des Vertus, mis en place face au Parnasse en 1502, et le Comus, achevé par Costa, tous trois entrés au Louvre grâce à l'acquisition qu'en fit Richelieu avant 1630. Plus significatifs sont sans doute les admirables monochromes à sujets bibliques, simulant des bas-reliefs, de la décennie 1490-1500 (musée de Cincinnati ; Dublin, N. G. ; Vienne, K. M. ; Louvre ; Londres, N. G.), traités avec une finesse et une précision étonnantes, où Mantegna se montre en pleine harmonie avec les idées de la Renaissance : il traduit là dans un langage illusoirement réaliste sa passion pour le mythe antique et sa vision inflexible de formes dures et sèches avec une clarté et une mesure toutes classiques. Parmi les meilleures de ses dernières compositions, on peut encore citer certaines Saintes Conversations (Dresde, Gg), l'Ecce Homo (Paris, musée Jacquemart-André), l'Adoration des mages (Los Angeles, J. P. Getty Museum) et la Vierge et l'Enfant entre saint Jean et sainte Madeleine (Londres, N. G.).

LE STYLE DE MANTEGNA. Si l'art de Mantegna semble avoir ses racines profondes dans le goût des « antiquailles » de son maître padouan, Squarcione, la présence à Padoue d'artistes toscans entre les années 1430 et 1460 (A. del Castagno, Paolo Uccello, Filippo Lippi, Donatello) joua un rôle déterminant dans l'élaboration du style d'Andrea ; Piero della Francesca séjourna en 1449 à Ferrare, et le Polyptyque de saint Luc, par ses couleurs claires, témoigne sans doute d'une rencontre des deux artistes. À Ferrare, Mantegna se trouve par ailleurs en contact avec des oeuvres flamandes (Rogier Van der Weyden). Puis ce fut le tour des Vénitiens : les « carnets » de dessins du vieux Jacopo ne laissèrent certainement pas le jeune artiste indifférent, et les échanges avec Giovanni eurent pour conséquence un adoucissement

de son art. À Mantoue même, Mantegna trouva un climat d'érudition archéologique peut-être livresque, mais sincère. Des séjours toscans, il semble avoir retenu l'oeuvre et l'intérêt pour la gravure de B. Gozzoli. Sans doute était-il trop enraciné dans sa vision personnelle de l'Antiquité pour retirer un choc quelconque de son premier contact avec Rome (preuve en est l'unité stylistique de la série de Triomphes, exécutée avant et après le séjour romain). À la fin de sa vie, Mantegna semble s'être retiré sur lui-même, fermant son art à la nouvelle génération : Léonard, Giorgione, Michel-Ange et Raphaël.

L'OEUVRE GRAPHIQUE. Bien qu'essentielle, l'activité picturale de Mantegna reste difficile à définir en raison de la disparition de plusieurs cycles décoratifs et de la mauvaise conservation des peintures de chevalet. Reste le domaine graphique, où Mantegna excelle et où il se révèle souvent plus sincère dans ses recherches formelles. Au XVIIIe s., quelque 50 gravures étaient attribuées au maître ; on en connaît aujourd'hui 7, dont 6 citées par Vasari : 2 Bacchanales, 2 parties d'un Combat des dieux marins (v. 1470), Déposition, Madone à l'Enfant, proche du tableau du musée Poldi-Pezzoli de Milan (v. 1475), et Christ ressuscité entre saint André et saint Longinus (v. 1488). Parmi les oeuvres les plus élevées de Mantegna, citons le dessin de la Judith (Offices, 1491), qui appartient à Vasari. On a également parlé de l'activité de miniaturiste de l'artiste, sans compter celles du sculpteur et de l'architecte incontestable qu'il était.

L'INFLUENCE DE MANTEGNA. Artiste solitaire qui échappe à toute classification d'école, créateur de tout un répertoire de médaillons antiques, de cortèges, de monstres, de motifs décoratifs et d'un monde souvent solennel, froid et cérébral où la tension intellectuelle se relâche rarement, mais d'une puissance qui touche parfois au tragique, Mantegna influença de façon irremplaçable l'art de l'Italie du Nord, de Padoue (Morone) à Venise (période « mantegnesque » de Vivarini ou de Giambellino), à Ferrare et jusque dans les Marches (Crivelli). Sur le plan de la technique picturale, il joua un rôle de pionnier : la plus ancienne peinture sur toile connue en Italie est la Sainte Euphémie de 1454, et Vasari note, à propos des Triomphes de César, que Mantegna, « ayant plus de facilités et d'expérience dans la peinture sur toile, obtint de faire cet ouvrage non à fresque mais sur toile ». Enfin, c'est en grande partie à travers lui et grâce à la diffusion de ses gravures que la Renaissance italienne pénétra en Allemagne (Dürer a fait deux voyages en Italie). Une importante exposition a été consacrée à Mantegna (Metropolitan Museum ; Londres, Royal Academy) en 1992.

MANUEL DEUTSCH Niklaus,
peintre suisse
(Berne 1484 - id. 1530).

Après son mariage en 1509 avec Katarina Frisching, il prit pour patronyme le prénom de son père, Emmanuel Allemann, apothicaire natif de Chieri, dans le Piémont, et ne conserva la traduction germanique de son nom que dans

la composition de son monogramme : un

poignard surmonté des initiales N. M. D. Dès 1512, il est député au Grand Conseil de Berne et, pendant quelques années, accompagne des troupes de mercenaires en Italie. De retour à Berne, il déploie une prodigieuse activité créatrice avant de rejoindre, en 1522, les armées d'Albrecht von Stein. Blessé à la main au siège de Novare, il assiste à la défaite de La Bicoque et rentre définitivement en Suisse. Bailli de Cerlier en 1523, il se jette dans les querelles politiques, diplomatiques et confessionnelles, délaissant son chevalet. En 1528, il entre au Petit Conseil.

Nous ignorons tout des lieux et étapes de sa formation ; mais il semble que son éducation artistique ait été fort sommaire. L'artiste réalise v. 1508 les premières oeuvres qui nous soient parvenues : quelques dessins et peintures sur verre de sujets guerriers à la manière d'Urs Graf (pour la plupart au musée de Bâle). Les difficultés financières pesèrent, semble-t-il, sur ses débuts, le contraignant à accepter indistinctement toutes les commandes, notamment la peinture de la voûte du chœur de la cathédrale de Berne et la fameuse Danse des morts du couvent des dominicains, que nous ne connaissons que par les médiocres copies d'Albrecht Kauw (1649, Berne, Musée historique). Ces oeuvres, exécutées vers 1515-1516, ouvrent la phase la plus féconde de sa brève carrière artistique. Poète inventif et sensible, il souffrit de la précarité de sa formation. Aussi se dégage-t-il de la multiplicité des techniques, matériaux et thèmes qu'il aborda un style assez hétérogène. Il fit ses premières armes sous le signe du gothique expressionniste de Hans Fries (Saint Luc peignant la Vierge, avec, au revers, la Naissance de la Vierge, musée de Berne). La composition, les couleurs, le rendu de l'espace sont ceux du maître fribourgeois, mais, au lieu du décor traditionnel, Manuel introduit des motifs renaissants glanés en Italie – amours, têtes ailées, guirlandes –, faisant ainsi, dans une certaine mesure, oeuvre de novateur. Comme chez Hans Leu, le paysage prendra, au cours des années, une importance accrue : mélange de réalisme et de merveilleux dans une composition comme Pyrame et Thisbé (musée de Bâle), poétisé par la fraîcheur de la tempera ; sa conception impressionniste le rend plus atmosphérique que topographique. Les rapports organiques du terrain, ses détails, les personnages même, dans leurs attitudes maladroitement absorbés dans les nuances d'un clair-obscur à la fois tendre et sauvage. Par ailleurs, la maladresse du peintre à rendre les effets de perspective confère aux oeuvres un caractère de tapisserie très frappant dans le Jugement de Paris (musée de Bâle), dont le décor de feuillage

sombre, sans profondeur, sert de repoussoir aux figures du premier plan, claires et colorées. Le chef-d'oeuvre incontesté est une Décollation de saint Jean-Baptiste (v. 1520, musée de Bâle). Une atmosphère nocturne déchaînée, traversée d'éclairs sanglants, fait un écho poignant à l'intensité dramatique de la scène. Manuel rejoint ici la spiritualité d'un Dürer ou d'un Grünewald. Son oeuvre dessiné, influencé par Dürer, puis par Baldung, est fort important,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

513

notamment les dessins à la pointe d'argent du carnet d'esquisses conservé au musée de Bâle : thèmes religieux et renaissants, figures populaires, soldats ou paysages, croqués sur le vif avec une grande liberté et un humour piquant, parfois évocateur de la calligraphie désinvolte d'Urs Graf. Des gravures sur bois nous n'avons conservé qu'une série d'illustrations de la parabole des Vierges sages et vierges folles (v. 1518, musée de Bâle). Vers 1522, Manuel Deutsch abandonne pratiquement toute activité artistique au profit de son oeuvre de poète populaire, s'affirmant un défenseur ardent et un propagandiste polémique de la Réforme (le Pape et sa prêtrerie, « moralité de Carnaval » jouée en 1522, ou, de la même année, la satire Richard Malice, marchand d'indulgences). L'iconoclasme protestant influence certainement cet abandon de la peinture et ne manqua pas de plonger le virulent prosélyte dans un certain désarroi, ainsi que le suggère sa Plainte des pauvres idoles boutées hors des églises et des chapelles et brûlées, expression d'une des multiples contradictions de cette époque de violence et de poésie, déchirée dans ses aspirations morales et esthétiques entre l'héritage gothique et la Renaissance, transition douloureuse héroïquement incarnée par ces personnalités à facettes que furent Hans Leu, Urs Graf ou Manuel Deutsch.

MANZONI Piero, peintre italien

(Soncino, Crémone, 1933 - Milan 1963).

Après ses premières oeuvres, réalisées en 1956, Manzoni découvre en 1957, à Milan, les peintures monochromes d'Yves Klein, dont il fait aussi la connaissance. Manzoni va exécuter alors à partir de cette date des peintures intitulées Achromes, tableaux uniformément blancs, dont la particularité est d'être trempés dans une solution de plâtre et de colle et

dont les formes sont données par le plissé ou la texture de la toile. Ses oeuvres, qui ne sont pas éloignées de l'esprit de celles de Lucio Fontana, ne montrent rien que leur propre existence et n'ont pour Manzoni aucune signification symbolique. Manzoni se montre ainsi très proche des préoccupations du groupe hollandais Zero, avec lequel il exposera quelque temps plus tard. S'étant lié avec Enrico Castellani, il va publier une revue, Azimut, en 1959, puis ouvre à la fin de l'année, à Milan, une galerie du même nom, dont la manifestation inaugurale sera constituée par la présentation de lignes continues, qui mesurent parfois plusieurs kilomètres de long et sont tracées sur des rouleaux de papier enfermés dans un cylindre. À ce moment, l'attitude provocatrice de Piero Manzoni évoque beaucoup celle des dadaïstes : il présente en 1961 des boîtes de conserve qui renferment ses excréments et qu'il intitule Merde d'artiste ; le Socle du monde de la même année est constitué d'un cube posé au sol avec l'inscription « Socle du monde » écrite à l'envers ; ses « sculptures vivantes » sont des personnes sur le corps desquelles il a apposé sa signature et à qui il a délivré des « certificats d'authenticité ». Manzoni est également proche des Nouveaux Réalistes français, en particulier d'Yves Klein, d'Arman et de Tinguely. Il entreprend, en 1960, une nou-

velle série de tableaux, aussi intitulés Achromes, beaucoup plus neutre encore que la précédente et conçue avec des matériaux très divers (tamppons de coton hydrophile, tiges de blé, laine de verre, carrés de tissu blanc cousus entre eux). Piero Manzoni meurt prématurément, en 1963, en laissant une oeuvre inachevée mais qui témoigne de son audace, de sa capacité d'invention et de son avance. Une rétrospective lui a été consacrée (musée d'Art moderne de la Ville de Paris) en 1991.

MARATTA ou MARATTI Carlo,

peintre italien

(Camerano, Ancône, 1625 - Rome 1713).

Entré jeune dans l'atelier d'Andrea Sacchi, il y resta jusqu'à la mort de ce dernier (1661) et il ne quitta guère Rome, à part deux voyages qu'il fit dans les Marches (en 1650 et 1672). Jusque v. 1650, il resta très attaché à la manière de Sacchi, dans ses 2 fresques de S. Giovanni in Fonte à Rome, peintes d'après des cartons du maître (1648), et dans le tableau d'autel de Monterotondo. Puis, dans le tableau de l'église de Camerano, on le voit remonter aux sources, s'attachant à l'étude de l'Albane, de Guido Reni dans sa préciosité et de Titien pour

ses couleurs vibrantes. Dès 1650, il établit sa renommée avec l'Adoration des bergers (Rome, S. Giuseppe dei Falegnani), où l'on perçoit le passage d'une vision essentiellement picturale et coloriste à une conception linéaire et intellectuelle ; à la force créatrice s'est substituée la réflexion abstraite. C'est là le reflet des idées qui s'échangeaient dans l'atelier de Sacchi, où se réunissaient Bellori et Poussin. Mais cette inclination idéaliste n'empêcha pas Maratta de faire de nouvelles recherches ; de 1653 à 1666, il se rapprocha du langage baroque de Lanfranco dans les fresques de l'église S. Isidoro Agricola à Rome (1653-1655, chapelle S. Giuseppe : Nativité, Fuite en Égypte ; 1657, chapelle del Crocifisso : Triomphe de la Croix, Couronnement d'épines, Prière au jardin des Oliviers) et dans le tableau d'autel peint pour les Barberini en 1660 : Sainte Rosalie au milieu des pestiférés (Florence, coll. Corsini). Tout en restant disciple de Bellori et en gardant une certaine distance vis-à-vis des procédés baroques, par souci de monumentalité (peu de raccourcis, aspect solide des formes), il fut amené, sur les suggestions de Lanfranco, à une plus grande sensibilité, à un certain lyrisme exprimé dans un clair-obscur diffus issu de Corrège. C'est à ce moment qu'il créa deux de ses plus belles oeuvres : Sainte Françoise Romaine (1654, Ascoli Piceno) et Saint Augustin (1655, Rome, S. Maria dei Sette Dolori), et qu'il commença la série des Apôtres pour le cardinal Antonio Barberini.

À partir de 1660, et après la mort de Sacchi, il se montra de plus en plus ouvert au baroque (raccourcis, diagonales) et à l'influence de Pietro da Cortona, atténuant le côté pathétique qui paraissait dans ses oeuvres de S. Isidoro, allant dans un sens décoratif plus coloré, en liaison avec la nature de ses commandes ; le pape Alexandre VII lui fit peindre des oeuvres de grandes dimensions : Nativité au Quirinal (1657), Visitation de S. Maria della Pace et, plus

tard, peintures pour le dôme de Sienne (1661-1664), Saint Bernard et Victor IV (1656-1658, Rome, S. Croce in Gerusalemme) et Auguste sacrifiant à la Paix (1661, musée de Lille) pour le secrétaire d'État de Louis XIV, Louis Phélypeaux de La Vrillière. C'est à cette époque que Maratta commença à traiter des sujets profanes (l'Été, 1659, Ariccia, Palazzo Chigi), qui seront nombreux à la fin de sa vie. Par cette sorte de conciliation du passé et du présent, de Raphaël, des Carracci, de Lanfranco et de Pietro da Cortona, il devint l'un des premiers peintres de Rome, ne laissant plus chance de survie à la tendance baroque de Gaulli, après 1670. Sa production, énorme, domine tout

l'art romain de la fin du XVIIe s. et du début du XVIIIe s. ; elle s'étend à tous les domaines : tableaux d'autel à Rome (Mort de saint François Xavier, Gesù ; gigantesque Madone, Vatican ; la Vierge et l'Enfant entre saint Charles Borromée et saint Ignace, 1685, Rome, S. Maria in Vallicella) et hors de Rome (Immaculée Conception de S. Agostino de Sienne [1664], à Ancône) ; décorations à fresque (plafond, Triomphe de la Clémence, Rome, Palazzo Altieri, v. 1676) ; cartons pour Saint-Pierre (1677-1689) et pour le dôme d'Urbino (apr. 1707) ; décorations profanes (Naissance de Vénus, 1680, Frascati, villa Falconieri ; Apollon et Daphné, Bruxelles, M. R. B. A. ; Romulus et Remus, 1692, Potsdam, Sans-Souci).

On constate une orientation vers un art toujours plus intellectualisé, éliminant tout lyrisme, et une prédilection pour la couleur, visible dans la Mort de la Vierge (Rome, villa Albani), nouvelle version du thème déjà traité par Andrea Sacchi et non sans référence à la Mort de Germanicus de Poussin.

D'autre part, dans ses compositions profanes, Maratta oscille de la grâce à une froideur annonçant Chiari (qui fréquenta l'atelier de l'artiste) et Mengs, et donne une grande importance au paysage, faisant parfois appel au Romain Gaspard Dughet (Diane et Actéon, Chatsworth, coll. duc de Devonshire).

Il ne faut pas oublier que Maratta fut l'un des plus grands portraitistes du XVIIe s. italien. Parti d'un franc naturalisme (Portrait de Fra Luca Wadding, connu par la gravure), il aboutit à une formule aristocratique, au raffinement van dyckien (Portrait de Maria Maddalena Rospigliosi, nièce du pape Clément IX, Louvre) et d'aspect théâtral, annonçant Hyacinthe Rigaud et Nicolas de Largillière. Le portrait du Cardinal Alderano Cybo (av. 1650, musée de Marseille) ou celui du Pape Clément IX (Vatican) en sont de bons exemples ; avec son fameux Autoportrait (v. 1675, Bruxelles, M. R. B. A.), ils font pressentir la vogue du portrait mi-historique, mi-allégorique et mondain de la Régence en France.

L'Académie S. Fernando à Madrid ainsi que le K. M. de Düsseldorf conservent chacun un ensemble considérable de dessins de l'artiste.

MARATTI → MARATTA Carlo

MARBRE.

La peinture sur marbre fut pratiquée dès l'Antiquité, soit directement sur plaque de marbre

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

514

(décoration des temples) ou sur marbres sculptés, soit sur « stuc » à mortier de marbre. Dans le premier cas, il s'agit généralement d'une peinture à tempera à base de gomme arabique, de glu, d'oeuf, de lait ou de jus de figue mêlés au jaune d'oeuf. On utilisait également la cire, qui entrait en composition dans le « revêtement » de certains temples, mêlée souvent à des résines. Dans le second cas, il s'agit souvent d'une peinture à fresque, terminée parfois à la cire. À l'époque maniériste et à l'époque baroque, les peintres ont souvent tiré partie des veines du marbre laissées en réserve pour représenter certains éléments du paysage ou des ciels. Actuellement, on peut utiliser la peinture à l'huile, celle dont les constituants sont des résines synthétiques. Le polissage se fait sur la peinture et non sur le marbre, en général.

MARC Franz,

peintre allemand

(Munich 1880 - Verdun 1916).

Marc étudie d'abord la théologie à l'université puis la peinture à l'académie de Munich de 1900 à 1903, année où il fait un premier séjour de quelques mois à Paris. Il voyage en 1906 en Grèce et revient en 1907 à Paris, où il découvre l'impressionnisme. Il subit alors fortement l'influence de Van Gogh et de Gauguin et peint des figures, des études de paysages et d'animaux, vigoureusement empâtées et dans une gamme très claire (les Meules de foin, 1909, musée de Münster). Son intérêt pour l'animal (le cheval et le chevreuil en particulier), déjà manifeste dans des dessins qui remontent à 1905, est confirmé par les croquis qu'il exécute au cours des visites au zoo de Berlin et par ses relations amicales avec l'animalier suisse Jean Nietslé. De bonne heure, Marc s'est exprimé lui-même très clairement sur ce sujet : « Je recherche une communion panthéiste avec la vibration et le flux du sang de la nature, dans les arbres, dans les animaux, dans l'air [...]. Je ne vois pas de meilleur médium pour l'« animalisation » de l'art, comme je voudrais l'appeler, que la peinture de l'animal » (lettre de décembre 1908 à Reinhart Piper). Sa rencontre avec Macke et Kandinsky et son adhésion (1911) à la Nouvelle Association des artistes de Munich le libèrent des entraves d'une tradition encore trop réaliste. À

partir de 1909, Marc réside l'été à Sindelsdorf, dans les Alpes bavaroises, où il travaille à d'importantes compositions de chevaux dans un paysage que distingue l'intensité de la couleur, à dominante rouge ou bleue et de signification nettement symbolique (le bleu pour Marc est virilité ; le rouge, passion) ; d'autre part, la mise en page rythmée par de grandes courbes est un souvenir du Jugendstil, mais rajeuni par la connaissance de l'oeuvre de Kandinsky (Cheval dans un paysage, 1910, Essen, Folkwang Museum ; les Petits Chevaux jaunes, 1911, Stuttgart, Staatsgal.). Fondateur et principal animateur avec Kandinsky du Blaue Reiter, Marc est entraîné par les nouveaux contacts, favorisés par l'activité du mouvement, dans une évolution rapide, mais qui affecte seulement les formes, non l'esprit. Les compositions à personnages, qui participaient du même lyrisme décoratif que les précédentes (Deux Nus

dans un paysage arcadien, 1911, Düsseldorf, K. M.), disparaissent à peu près complètement apr. 1912, année où prennent place la révélation du cubisme et du futurisme et la visite à Paris chez Delaunay au cours de l'été. Il participe également à l'exposition du Sonderbund à Cologne et à l'Erster Deutscher Herbstsalon à Berlin. Marc délaisse l'arabesque au profit d'un dessin analytique en lignes brisées (Le Tigre, 1912, Munich, Städtische Gal.) ; le futurisme lui montre une nouvelle manière de suggérer le mouvement, en situant les objets dans les lignes de force de grandes obliques (Sous la pluie, 1912, id.). Marc retient davantage de Delaunay, partage avec lui une commune volonté d'exprimer les rythmes absolus de la nature et réalise une nouvelle synthèse, d'un lyrisme apaisé, où la couleur est répartie mélo-diquement dans des plans de valeurs proches, qui composent des motifs encore lisibles (Chevreuils dans la forêt II, 1913-1914, musée de Karlsruhe). Mais la Petite Composition I (1913) est allégée de toute allusion figurative et présente une référence beaucoup plus précise, sur un mode plus dynamique, aux « fenêtres » de Delaunay ; elle annonce les Formes combattantes (1914, Munich, Neue Pin.), rencontre violente de contrastes colorés qui, peu avant la guerre, trahit une inquiétude très étrangère à l'inspiration de l'artiste. Une série de dessins abstraits, exécutés au front, sont les derniers témoignages laissés par Marc. En 1916, la Nouvelle Sécession de Munich lui consacre une exposition mémoriale. L'oeuvre de Marc, bien que très informée des innovations techniques contemporaines et qui réalise avec aisance le passage de la figuration à l'abstraction, trouve ses sources (par le relais du symbolisme de la fin du XIXe s.) dans la nostalgie d'effusion pan-

théiste caractéristique du génie germanique et, plus particulièrement, de son romantisme. Le catalogue complet de l'oeuvre de Marc a été établi en 1970 par Klaus Lankheit. L'artiste est représenté dans les musées allemands et américains : à Düsseldorf (K. M. : les Renards), à Essen (Taureau couché, 1913), à Hambourg (la Procession des singes, 1911), à Mannheim, à Stuttgart (Quatre Chats jouant, 1913), à Munich, à Hagen (Composition III, 1914), à New York (Guggenheim Museum : la Vache jaune, 1911), à Minneapolis (Walker Art Center : les Grands Chevaux bleus, 1911), ainsi qu'à Bâle (le Destin des bêtes, 1913).

MARCH Estebán,

peintre espagnol

(Valence v. 1610 - id. 1668).

Élève de Pedro Orrente, il a cultivé spécialement un genre de tableaux de batailles, bibliques ou mythologiques, qui convenait à son tempérament fougueux, impétueux et bohème, et dont il trouvait le « climat » en lançant contre les murs de son atelier les armes qu'il collectionnait. L'exécution de ces tableaux, inspirés de modèles italiens, est toujours vibrante et personnelle : Josué arrêtant le Soleil, Triomphe de David (musée de Valence),

Passage de la mer Rouge (Prado), Bataille livrée par Josué (musée de Quimper).

Les tableaux religieux à multiples personnages sont d'un effet très dramatique (Calvaire, Madrid, coll. Chavarri), mais ceux à grandes figures s'inspirent de Ribera (Apostolado, musée de Valence).

MARCILLAT Guillaume, verrier

et peintre français

(La Châtre-en-Berry v. 1468/1470 - Arezzo 1529). Sa carrière s'est déroulée en Italie : à Rome en 1506, il est distingué par Jules II. De cette époque datent les vitraux de S. Maria del Popolo. Marcillat a travaillé à Cortone (1515-1519), puis de nouveau à Rome (1520) et à Arezzo (1521-1525, fresques et vitraux du Dôme, l'un des ensembles majeurs du vitrail de la Renaissance). Il interpréta des modèles de Raphaël et de Michel-Ange d'une manière qui évoque Genga.

MARCOUSSIS Ludwig Markus

(dit Louis),

peintre français d'origine polonaise

(Varsovie 1878 - Cusset, Allier, 1941).

Élève de l'École des beaux-arts de Cracovie en 1901, il arrive à Paris en 1903. Jusqu'en 1907, son oeuvre sera essentiellement marquée par l'impressionnisme, l'intimisme nabi et le fauvisme. Dessinateur virtuose, Marcoussis s'arrête de peindre à cette date et se consacre à la caricature journalistique (dans la Vie parisienne, le Journal, l'Assiette au beurre). En 1910, il fait la connaissance d'Apollinaire et de Braque, qui le présentent à Picasso. Il se remet alors à la peinture sous leur influence et, sur les instances d'Apollinaire, change son nom contre celui de la localité de Marcoussis en Île-de-France. Dès ses débuts dans le cubisme (le Sacré-Coeur, 1910), il affirme sa personnalité par son attachement à la matérialité illusionniste du motif et une sensibilité chromatique éminemment soucieuse de traduire la lumière, ce qui caractérise son oeuvre. Il participe, en 1912, à l'exposition de la Section d'or, et l'année suivante au premier Salon d'automne allemand à Berlin, gal. der Sturm. Engagé volontaire, en 1914, l'artiste inaugure au retour de la guerre un nouveau support, le « fixé sous verre ». De 1919 à 1928, il peint une centaine de fixés, dont les meilleurs évoqueront ces mystérieuses correspondances mélodiques entre les rimes poétiques des formes simplifiées, des matières aux résonances tactiles et de la lumière. En 1927, il rapporte de Kérity, en Bretagne, huit paysages, où le plan du tableau est refusé au profit de la perspective géométrique traditionnelle ; la cadence immobile des horizontales et des verticales confère à ces oeuvres une étrange qualité onirique, semblable à celle des paysages métaphysiques de De Chirico. Ses toiles les plus libérées de toute sujétion figurative et participant d'une abstraction géométrisée dénuée de sécheresse se situent en 1937. Graveur prolifique, il créa nombre de portraits et d'illustrations : son dernier recueil, les Devins

downloadModeText.vue.download 516 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

515

(16 pointes-sèches), avec un texte de G. Bachelard, parut en 1946.

La B. N. de Paris a présenté son oeuvre gravé en 1972. Le M. N. A. M. conserve 7 tableaux et des dessins de l'artiste.

MARDEN Brice, peintre américain

(New York 1938).

Après une période expressionniste, Brice Marden, vers 1963, commence à systématiser sa pratique, tendant à une abstraction plus géométrique, redevable de l'oeuvre des grands maîtres des années cinquante (Reinhardt, Newman, Rothko et surtout Kline). Depuis lors, poursuivant la même démarche, il produit des tableaux fondés, à l'exception des monochromes (Private Tille, 1966, New York, Guggenheim Museum), sur le principe de la division de la surface en larges plages de couleur (mélange de peinture à l'huile et à la cire) horizontales ou verticales (Red Yellow Blue Painting 1, 1974, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.). Diptyques ou triptyques, les toiles de Marden (dont les bords, souvent non peints, renvoient au processus pictural) reposent sur un jeu de contradictions entre une structuration rigoureuse par zones et une matière sensuelle et subtile (Red, Yellow, Blue III, 1974 ; Join, 1973, musée de Grenoble ; Thira, 1979-1980, Paris, M. N. A. M.). Marden se révèle également un excellent dessinateur. La ligne, qui n'a pas lieu d'être dans ses tableaux jusqu'en 1985, foisonne dans ses dessins en ramifications sombres qui assurent le recouvrement total de la surface du papier comme dans les Suicide Notes de 1978. Ses oeuvres après 1985 atténuent l'austérité de ses monochromes au profit d'un large graphisme envahissant la toile (Blue Horizontal, 1987). Dans le domaine du dessin, la nature et la calligraphie chinoise inspirent l'artiste (Cold Mountain Series, Zen Studies, 1990). Une rétrospective a été consacrée à Marden (musée d'Art moderne de la ville de Paris) en 1992.

MARÉES Hans von, peintre allemand

(Elberfeld 1837 - Rome 1887).

Il fit ses premières études à Berlin de 1853 à 1855 dans l'atelier de Carl Steffeck. De 1857 à 1864, il travaille à Munich, peint des scènes militaires (Soldats au fourrage, 1862, Wuppertal, Von der Heydt Museum) et des portraits inspirés de Rembrandt. En 1863, il crée sa première oeuvre vraiment personnelle, le Bain de Diane (Munich, Neue Pin.), composée d'un groupe de nus décoratifs se détachant sur un fond de paysage. De 1864 à 1870, son évolution stylistique se poursuit en Italie, où il rencontre Feuerbach, sous l'influence dominante de la peinture du cinquecento. Grâce à l'aide matérielle que lui donne le philosophe Konrad Fiedler, von Marées peut réaliser ses projets artistiques. En 1869, il entreprend un voyage en Espagne,

en France, en Belgique et en Hollande où il s'intéresse à la peinture ancienne (Philippe et l'eunuque, 1870, musées de Berlin). De 1870 à 1873, il travaille à Berlin et à Dresde. À Naples, en 1873, il décore avec Hildebrand (Autoportrait avec Hildebrand, 1873, Wuppertal, Von der Heydt Museum) la salle de la bibliothèque de l'Institut zoologique allemand de fresques il-

lustrant la vie des paysans et des pêcheurs de la région. En 1874-1875, il réside à Florence, puis à Naples et enfin à Rome, où il restera jusqu'à sa mort. À partir de 1874, ses compositions représentent presque uniquement des groupes de corps nus aux carnations lumineuses sur un fond de paysage sombre dont le rôle accessoire consiste surtout à servir de lien entre les figures et où se fonde un nouveau rapport à l'Antiquité. Ses personnages sont l'image d'une humanité supérieure. Son art, chargé de préoccupations éthiques (l'Âge d'or, 1879-1885, Munich, Neue Pin.), séduit par sa recherche passionnée de pureté formelle. Brossées dans une pâte générale et travaillée (Ganymède, 1887, Munich, Neue Pin.), ses scènes toujours très claires sont savamment équilibrées par des formes contrebalancées et se détachent dans une atmosphère crépusculaire. Von Marées reprenait souvent ses oeuvres principales. À partir de 1879, il exécute de grands triptyques, comme les Hespérides (2e version de 1884-1887), les Trois Cavaliers, saint Martin, saint Hubert et saint Georges (1885-1887) et Die Werbung (1885-1887), tous conservés à Munich (Neue Pin.). Vers 1874, sa production graphique atteint une rare qualité. La plupart de ses dessins sont des études préliminaires pour ses peintures (Ausfahrt der Fischer, Wuppertal, Von der Heydt Museum). Ceux de ses dernières années sont parmi les plus beaux que l'on connaisse dans ce genre en Allemagne au XIXe siècle.

Le meilleur élève du peintre fut le sculpteur Adolf von Hildebrand. Von Marées, qui ne connut pas la célébrité de son vivant, fut universellement reconnu après l'importante rétrospective qui eut lieu à Munich et à Berlin en 1908-1909. Il est surtout représenté à Munich (Neue Pin.), à Berlin, à Dresde (château de Pillnitz), à Hambourg, à Mannheim, à Wuppertal.

MARGARITO D'AREZZO, peintre italien

(actif au XIIIe s.).

Un document de 1262 le concerne vraisemblablement, mais on ne sait pas avec certitude si ses oeuvres connues appartiennent à la première ou à la seconde moitié du XIIIe siècle. Une inscription datant de 1636, relative à une

Madone à l'Enfant sur un trône (Montelungo, près d'Arezzo, église S. Maria), nous donne une information sans doute tirée de l'inscription originale ; ce panneau aurait été peint par Margarito en 1250. On estime généralement que cette œuvre serait la dernière en date parmi les œuvres documentées du peintre arétin, qui auraient été exécutées successivement entre 1230 et 1250 env. et dans l'ordre suivant : Saint François, signé, mais remanié (musée d'Arezzo) ; devant d'autel (la Vierge et l'Enfant, scènes de la Nativité et de la vie des saints), signé (Londres, N. G.) ; Madone avec quatre scènes de la vie de la Vierge (S. Maria delle Vertighe à Monte S. Savino, près d'Arezzo) ; Madone de S. Maria de Montelungo, déjà mentionnée ; enfin, la Croix peinte de Pieve di Arezzo. Si cette reconstitution est exacte, elle expliciterait les rapports entre Margarito et certains peintres florentins de l'époque, comme le Maître du Bigallo. Margarito aurait exercé une influence sur les Florentins, thèse plus vraisemblable que

celle qui supposerait une influence des Florentins sur lui. Les modèles byzantins vers lesquels se tourne le peintre ne sont pas encore ceux qui eurent une grande vogue à Florence dans la seconde moitié du XIII^e s., caractérisés par un linéarisme compliqué et mécanique.

La préférence de Margarito pour la simplification formelle, sa vivacité expressive, son goût des ornements et des étoffes riches démontrent sa connaissance d'exemples plus anciens et d'origine populaire remontant aux courants copto-syriaques de l'époque paléochrétienne. Arétin également, Vasari s'est particulièrement intéressé à Margarito, lui attribuant, en plus de son activité de peintre, un rôle d'architecte que la recherche moderne n'a pas encore corroboré.

MARIN John, peintre américain

(Rutherford, New Jersey, 1870 - Cape Split, Maine, 1953).

Il commença tard ses études artistiques après avoir voulu être ingénieur et travaillé comme architecte. De 1899 à 1901, il suivit les cours de Thomas Anshutz à la Pennsylvania Academy of Fine Arts et effectua un court passage à l'Art Students League de New York en 1905. Cette même année, il arriva à Paris et resta six ans en Europe.

Au contraire de la plupart de ses compatriotes, il ne se soucia pas de suivre un enseignement académique et ne prit pratiquement

aucune part aux discussions qui animaient alors le milieu artistique parisien. Admirateur de Whistler, il acquit à Paris une certaine réputation en gravant des vues de villes européennes à la manière de ce peintre. Il exposa à Paris au Salon d'automne en 1907, 1908 et 1910 ainsi qu'au Salon des indépendants de 1909. Le gouvernement français lui acheta alors une toile, *Moulins à Meaux* (auj. disparue). La même année commençait la longue association de Marin avec Stieglitz, qui exposa ses premières œuvres avec celles d'Alfred Maurer. Enfin, toujours en 1909, un voyage à New York marqua un tournant décisif dans son style. Le désir de transcrire dans ses aquarelles les rythmes de New York obligea le peintre à simplifier sa manière, à la rendre plus allusive et à trouver des formules proches de celles de Cézanne, à qui il avait accordé peu d'attention en Europe (*Brooklyn Bridge*, 1910, Metropolitan Museum). En 1910, Marin rentra définitivement aux États-Unis. En 1913, il participa à l'Armory Show et, l'année suivante, il découvrit le Maine (*Coucher de soleil*, 1914, New York, Whitney Museum) ; il partagea son temps entre cette région et New York jusqu'à la fin de sa vie. Les côtes rocheuses de cet État devinrent l'un de ses sujets favoris. Marin jouit d'un assez grand succès grâce à Stieglitz. Il exposa régulièrement dans les différentes galeries de ce dernier, dont 291 et An American Place.

En 1936, le M. o. M. A. lui consacrait une première rétrospective. Son style évolua peu entre les années vingt et sa mort. Tout l'œuvre de Marin tend à être une notation rapide et aérée où l'écriture « moderne » n'est pas une fin en soi, mais un moyen pour recréer une im-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

516

pression momentanée. Il est particulièrement bien représenté dans les musées américains.

MARINES.

Nom donné aux peintures ayant la mer pour sujet et, par extension, genre que constituent ces peintures.

On peut trouver dans les tableaux italiens du XIV^e et du XV^e s. ou dans les tableaux des « primitifs » flamands différentes représentations de la mer associées à des sujets religieux. Mais c'est dans les Pays-Bas du XVI^e s. qu'apparaissent, à proprement parler, les « marines ».

LE XVI^e SIÈCLE : PREMIÈRES MARINES

AUX PAYS-BAS. On peut considérer comme la première marine le tableau peint v. 1520 par Cornelisz Anthonisz et représentant une flotte portugaise qui ne semble pas prête à combattre, mais plutôt à cingler vers les riches escales de la côte africaine (Londres, Greenwich Maritime Museum). Quant à la première Tempête, isolée de tout contexte anecdotique, elle est due à Pieter Bruegel le Vieux (Vienne, K. M.) ; il suffit d'évoquer en outre la vue que celui-ci peint du Port de Naples (Rome, Gal. Doria-Pamphili) durant son séjour en Italie, le développement de l'horizon marin dans une peinture comme la Chute d'Icare (Bruxelles, M. R. B. A.), enfin la série de gravures de navires exécutées d'après ses dessins pour évaluer son rôle dans la formation de la peinture de marines.

LE XVII^e SIÈCLE : DÉVELOPPEMENT DE LA

PEINTURE DE MARINES AUX PAYS-BAS. Les peintres d'histoire tiennent aussi une place non négligeable. En 1533, Vermeyen avait accompagné Charles Quint en Tunisie et peint le Débarquement de Carthage. Au début du XVII^e s., Hendrick C. Vroom commémore les batailles navales contre les Espagnols. Il forme des élèves comme Aert Van Antum et C. C. Van Wieringen, au talent plus personnel. Mais le véritable chef de file des marinistes néerlandais est Jan Porcellis. Le seul sujet de ses tableaux, c'est la mer, loin des ports, loin des côtes, et le mouvement des vagues gris argent sous le ciel lourd. Porcellis influence toute une génération de peintres, préparant ainsi directement l'apogée du génie au milieu du siècle avec ses élèves S. de Vlieger et J. Van de Cappelle, peintre des mers calmes, aux reflets limpides, traités en glacié, mais dans une luminosité intense, puis les deux Van de Velde, qui se fixent à Londres en 1672. Le second Van de Velde surtout excelle à représenter aussi bien les ciels sereins que les orages ou la brume confondant les nuages et les embruns, les silhouettes élancées des navires affrontant la bourrasque ou balancés par la houle. Il influence à son tour Backhuysen, qui recherche lui aussi les effets de miroitement d'ombres mouvantes projetées sur l'océan par la fuite des images. L'épanouissement de la peinture de marines s'accomplit d'autant plus brillamment qu'il coïncide avec celui du paysage pur. Aelbert Cuyp s'affirme comme un maître dans l'un et l'autre genre, selon l'expression de Constable, avec ses « clairs-obscurs lumineux », où les falaises, les voiles, les amas de nuages rythment l'espace en profondeur ; de même, Jacob Van Ruisdael peint la

mer démontée, les coulées blafardes de clair de

lune sur la crête des vagues. À partir de 1630, Jan Josephs Van Goyen, l'un des créateurs du paysage « réaliste » hollandais, donne une place de plus en plus importante à l'eau (lacs, fleuves hollandais) dans ses paysages (Embouchure de fleuve, 1655, Mauritshuis, La Haye).

LE XVII^e SIÈCLE EN ITALIE. Parallèlement à cette lignée de maîtres actifs en Hollande, Paul Bril, émigré en Italie à la fin du XVI^e s., préserve le lien ténu qui va relier la tradition flamande de Bruegel à l'art des paysagistes classiques et, par l'intermédiaire de son élève Agostino Tassi, à Claude Lorrain.

Celui-ci peint certes plus des ports de mer que de véritables marines. Les rives baignées de soleil et les architectures dorées comptent autant que les reflets sur l'eau, mais il s'en dégage une poésie qui est celle de la mer, un mystère qui est celui des départs pour des voyages hors du temps. Venu de Naples, un autre courant se manifeste à Rome avec Salvator Rosa, dont les marines tourmentées, aux éléments déchaînés, aux horizons inquiétants, influencent Tempesta, qui trouve ainsi le moyen de dépasser la leçon néerlandaise apprise de son père, Pieter Mulier le Vieux, et d'atteindre, avec un savoir-faire étonnant, les effets dramatiques qui lui vaudront son surnom.

À son tour, Tempesta ouvre la voie aux paysagistes lombardo-vénitiens, à Bartolomeo Pedone notamment et surtout à Marco Ricci. Celui-ci, gardant présent à l'imagination les fantasmes de Magnasco, accueillant, à travers Tempesta, les conceptions de Salvator Rosa, crée un univers de cataclysmes maritimes, d'explosions orageuses avant qu'un séjour à Londres et aux Pays-Bas ne l'oriente vers les ambiances plus subtiles, les compositions plus ordonnées.

LE XVIII^e SIÈCLE À VENISE. Les oeuvres de la dernière manière de Tempesta, celles aussi d'un Carlevarijs, peintre de marines sagement composées, celles enfin de Van Wittel, qui apporte sur la lagune un nouvel écho de la tradition néerlandaise, vont déterminer l'éclosion d'une forme proprement vénitienne du paysage marin, la veduta de Canaletto et de Guardi.

Ni l'un ni l'autre ne sont peintres de marines. Seul le second s'aventure parfois en haute mer. Leur domaine, c'est Venise et l'Adriatique, parce qu'elle baigne Venise. Le papillotement des voiles sur l'eau ou celui des silhouettes masquées sur la Piazzetta ont la même valeur dans la composition. Mais celle-ci tient sa « respiration », son ambiance particulière au recours

aux conquêtes visuelles – et techniques – élaborées par les peintres de marines : irrisation de l'atmosphère, mouvance, réflexion sur l'eau.

LE XVIII^e SIÈCLE EN FRANCE. VERNET.

En France, la tradition de Claude et du paysage classique est transposée par Joseph Vernet dans la célèbre série des Ports de France (Louvre ; Paris, musée de la Marine). Mais ce n'est là qu'un aspect de l'oeuvre de ce peintre, dont la production, abondante, diverse, très prisée de ses contemporains, lui vaut des éloges enflammés de Diderot : « Quelle immense variété des scènes et des figures ! Quelles eaux !

Quels ciels ! Quelle vérité ! Quelle magie ! Quel effet ! » La vérité, la magie, l'effet, c'est la Hollande, Claude et Tempesta réunis... « S'il suscite la tempête, écrit encore Diderot, vous entendez siffler le vent et mugir les flots [...]. C'est Vernet qui sait rassembler les orages [...]. C'est lui qui sait, quand il lui plaît, dissiper la tempête et rendre calme la mer, la sérénité aux cieux. »

LES MARINISTES ANGLAIS ET TURNER.

L'art de Vernet connaîtra un rayonnement certain en Angleterre par l'intermédiaire de Richard Wilson, que Vernet fréquente à Rome. Arrivé en Italie comme peintre de portraits déjà fort coté, celui-ci en repartira paysagiste. Il sera l'un des grands maîtres du genre. Mais le choc majeur viendra de Hollande. Wilson lui-même proclame d'ailleurs son attachement à Momper, à Aelbert Cuyp. Celui-ci, en même temps que les Van de Velde, exerce une influence déterminante sur Brooking, Scott, Monamy, John Crome. Et Constable déclare : « J'ai commencé à peindre quand j'ai eu une petite peinture de Jacob Ruisdael à copier. » Enfin, Turner, dont la première manière dérive encore d'Aelbert Cuyp, dira à propos d'une gravure de Van de Velde : « C'est cela qui a fait de moi un peintre. »

La dernière période de sa carrière, après 1835, est celle des éléments transmués, des visions, des mirages. Mais Turner reste pour Ruskin « le seul homme qui ait donné une transcription totale du système de la nature dans son ensemble, et par conséquent le seul véritable peintre de paysage que le monde ait jamais connu ».

LES MARINES ROMANTIQUES. Pour les romantiques, en France, la mer est aussi l'élément terrifiant que l'homme affronte dangereusement, comme sur le Radeau de la Méduse, la Barque de Dante ou celle de Don Juan. Mais, en 1824, Constable expose à Paris. En 1825, Bonington entraîne Delacroix en Angleterre.

Eugène Isabey part avec eux. Paul Huet fera lui aussi le voyage. Il peint des marées fracassantes, des orages, des inondations, des paysages dits « shakespeariens », selon Théophile Gautier. C'est la Manche, furieuse ou calmée, qui inspire un peu plus tard à Courbet ce qu'il appelle ses « paysages de mer ».

LA MER ET LES IMPRESSIONNISTES. C'est un phénomène météorologique – lever de soleil, montée d'un orage, rouleaux de brumes envahissant le ciel – qui intéresse les impressionnistes. Cette ultime transposition, préparée par Turner et qui amène les peintres à fixer, comme disait Baudelaire, « des états de l'atmosphère selon le lieu, l'heure et le vent », s'accomplit grâce à un Néerlandais, d'ailleurs élève d'Isabey, Jongkind, et au peintre que Corot appelait « le roi des ciels », Eugène Boudin. Après ce dernier, Claude Monet saura trouver dans le spectacle de la mer le prétexte d'innombrables variations sur le thème de l'eau. Manet, lui, préférera représenter l'animation des ports ou la détente sur la plage.

LE XXe SIÈCLE. Puis les effets d'atmosphère se diluent en brumes irisées avec Signac, Seurat et les néo-impressionnistes. Viennent les fauves, qui exaltent ou suggèrent le bleu de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

517

la mer par les accents jaunes des voiles, les mâts rouges, les drapeaux tricolores. Marquet opte ensuite pour des fluidités d'aquarelle, Dufy pour d'amusants colorisages. La mer participe aux incantations surréalistes d'un Magritte par exemple. Elle fascine Permeke ou Nicolas de Staël.

MARIS (les), peintres néerlandais.

Jacobus-Hendrikus (La Haye 1837 - Karlsbad 1899). Il fut élève de l'Académie de La Haye (1849-1850), puis de celle d'Anvers (1853-1856). Il travailla d'abord à Oosterbeek et à La Haye (1861-1865), et il fit ensuite un long séjour à Paris (1865-1871), où il subit l'influence des paysagistes de Barbizon et celle de Corot (Vue de Montigny-sur-Loing, 1870, Rotterdam, B. V. B.). De retour à La Haye, il associa cette leçon à celle du paysage hollandais, rustique et urbain, traditionnel (Canal sous la lune, 1882, Rijksmuseum) ; il a laissé également des scènes de genre (Londres, N. G.). Le musée d'Orsay conserve

un paysage de l'artiste peint en 1883, Ville hollandaise au bord de l'eau.

Maris a exercé une très forte influence mais n'a eu qu'un seul élève, Willem de Zwart.

Matthijs (La Haye 1839 - Londres 1917). Frère du précédent, il se forma à l'Académie de La Haye (1853-1855) et à celle d'Anvers (1855-1858). La Haye (1858-1868), Paris (1869-1877), puis Londres marquèrent les principales étapes de sa carrière. Ce peintre est l'auteur de scènes urbaines (Souvenir d'Amsterdam, 1873, Amsterdam, Stedelijk Museum) et de scènes de genre d'un franc réalisme et d'une probe exécution teintée quelque peu de symbolisme.

MARISCALCHI Pietro (dit Spada),

peintre italien

(Feltre v. 1520/1522 - id. 1589).

Actif dans la province de Belluno, mais marqué dès ses débuts d'une empreinte giorgionesque (Mariage mystique de sainte Catherine, Feltre, Museo Civico), il se montre cependant au courant des plus modernes tendances de l'école vénitienne contemporaine. L'étude de Jacopo Bassano (Madone avec saint Jacques et saint Prosdocienno, 1564, Los Angeles, J. P. Getty Museum) et de Tintoret détermine son goût pour le maniérisme, le chromatisme impétueux, la touche libre, l'expressionnisme pathétique, qui caractérisent le Portrait de Zaccaria da Pozzo à l'âge de 102 ans (1561, Feltre, Museo Civico), la Vierge de la Miséricorde (Feltre, Dôme), le Banquet d'Hérode (1576, Dresde, Gg.) ou l'admirable Pietà avec sainte Claire et sainte Scholastique (Bassanello, église S. Maria Assunta).

MARLOW William, peintre britannique

(Londres 1740 - id. 1813).

Élève de Samuel Scott de 1754 à 1759, il voyagea de 1762 à 1768 en Angleterre, au pays de Galles, en France et en Italie. Il a représenté des paysages, des maisons de campagne et des scènes de bord de mer dans un style qui doit beaucoup à Joseph Vernet et à Richard Wilson aussi bien qu'à Samuel Scott. L'Église Saint-Paul

en face d'un canal vénitien (Londres, Tate Gal.) constitue un bon exemple de ses « caprices ». Il exposa à la Society of Artists de 1762 à 1790 et à la Royal Academy de 1788 à 1796 et en 1807.

MARMION Simon, peintre

et enlumineur flamand

(Amiens v. 1420/1425 ? - Valenciennes 1489).

Le poète Jean Lemaire de Belges, dans sa Couronne margaritique, l'appelle « prince d'enluminure ». Son oeuvre a pu être reconstitué à partir d'hypothèses récemment confirmées. Elle comprend un groupe d'enluminures, dont les plus connues illustrent le Pontifical de l'église de Sens (Bruxelles, Bibl. royale) et les Grandes Chroniques de Saint-Denis (Ermitage), et qui appartiennent à des volumes dont l'écriture est due à un atelier qui a notamment copié les ouvrages de Jean Mansel. Si les scènes des enluminures sont encore simplement juxtaposées suivant la tradition, ces dernières sont remarquables par le raffinement de leur style, aussi sensible dans l'élégance des personnages que dans la délicatesse des harmonies colorées, et elles comportent souvent d'importants paysages. On a pu également attribuer à Marmion les volets peints provenant de l'autel commandé par Guillaume Fillastre pour l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer et achevé en 1459, deux panneaux en longueur avec des Scènes de la vie de saint Bertin (musées de Berlin), dont les extrémités étaient surmontées de deux panneaux avec des Anges (Londres, N. G.). Quelques autres panneaux ont été également rapprochés de ceux-ci, mais sur des données qui restent plus hypothétiques (Miracle de la Vraie Croix, Louvre ; le Christ et la Vierge, musée de Strasbourg ; Pietà, Metropolitan Museum, coll. Lehman ; Crucifixion, Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson ; Saint Jérôme et un donateur, id.).

MARMITTA Francesco, peintre

et miniaturiste italien

(Parme 1457 - id. 1505).

Les miniatures du manuscrit de Pétrarque de la bibliothèque de Kassel constituent son unique oeuvre certaine, mais on peut lui attribuer, par rapprochement stylistique, celles du Missel du cardinal della Rovere (Turin, Museo Civico) et celles du Livre d'heures de la famille Durazzo (Gênes, Bibl. Civica). On lui a attribué la Flagellation de la N. G. d'Édimbourg, la Pala de Saint-Quentin (la Vierge et l'Enfant entre saint Benoît et saint Quentin, provenant de l'église Saint-Quentin de Parme, auj. au Louvre) et quelques dessins du British Museum. Artiste délicat, Marmitta suit l'ascendant d'Ercole de' Roberti, dont il apparaît comme le fidèle

disciple.

MAROUFLAGE.

Le marouflage (du mot maroufle, préparation à base de résine, de cire et d'ocre rouge en poudre) consiste à faire adhérer à l'aide d'une colle très forte (maroufle, céruse, amidon, dextrine) un support pictural mince et souple sur un autre support, le plus souvent rigide.

Les toiles fines et le papier peuvent être marouflés sur des toiles plus fortes, préparées

grâce à un encollage qui leur confère une certaine rigidité, ou sur des panneaux en bois. Sur les murs, on maroufle généralement des supports en toile. (Beaucoup de peintures décoratives, qualifiées de « fresques », par exemple toutes les décorations de Puvis de Chavannes, sont, en réalité, des toiles marouflées.)

MARQUET Albert, peintre français

(Bordeaux 1875 - Paris 1947).

Marquet se lia avec Matisse à l'École des arts décoratifs en 1890 et le suivit à l'École des beaux-arts, où tous deux devinrent élèves de Gustave Moreau. Sur le conseil de celui-ci, Marquet exécuta au Louvre des copies d'après Poussin, Lorrain, Watteau. Matisse et lui allèrent écouter, à l'académie Ranson, Paul Sérusier parler d'Émile Bernard et de Gauguin. Quant aux impressionnistes, à Cézanne, à Van Gogh, à Seurat, c'est chez Durand-Ruel, rue Laffitte, que lui et son ami eurent la révélation, ce qui les conduisit à peindre, en 1897, à Arcueil et dans le jardin du Luxembourg, des paysages transposés en couleurs pures et que l'on considère avec raison comme annonciateurs du fauvisme. Marquet demeura fidèle à ce parti jusqu'en 1906, mais avec une modération d'ores et déjà significative de son propre tempérament (La Plage de Fécamp, 1906, Paris, M. N. A. M.). Il participe néanmoins en 1905 au coup d'éclat de la salle des fauves. Son portrait par Matisse (Oslo, Ng) date de cette époque. Marquet, de son côté, a peint en 1904, avec une certaine brusquerie, celui d'André Rouveyre (Paris, M. N. A. M.) et en 1904-1905 Matisse peignant dans l'atelier de Manguin (Paris, M. N. A. M.). De 1906 date l'éclatant Quatorze Juillet au Havre (musée de Bagnols-sur-Cèze), chef-d'oeuvre fauve de l'artiste. En 1907, la gal. Druet présente la première exposition particulière des oeuvres de Marquet. La même année, celui-ci exécute le Sergent de la coloniale (musée de Bordeaux), d'un coloris encore contrasté, mais aussi avec

plus de souplesse dans le graphisme et de délicatesse dans le nuancement des couleurs. Il donne aussi des paysages de Paris en perspective plongeante : c'est le spectacle qu'il voit se dérouler quotidiennement sous les fenêtres de ses ateliers successifs (quai des Grands-Augustins, quai des Orfèvres, quai Saint-Michel) qu'il a représentés sous divers éclairages diurnes et nocturnes, au fil des saisons et en subtil observateur, capable d'associer, dans ses calmes tableaux, la vérité des formes à celle de l'atmosphère miroitante où elles se poétisent. Il cédera de moins en moins à la tentation de hausser le ton en ajoutant trop de soi-même aux simples perfections de la réalité tangible. Son fauvisme n'aura duré qu'un temps très court. S'il en a fait la traversée, c'est sans jamais perdre de vue ni Corot ni Monet. Entre 1910 et 1914, il a peint, sans complaisance, avec autant de lucidité que d'ironie, quelques nus ou déshabillés féminins (les Amies, 1912, musée de Besançon ; la Femme blonde, 1912, Paris, M. N. A. M.) ainsi que des portraits (Marcelle Marty, Madame Marquet, musée de Bordeaux). À travers les villes, dans les rues, il a également pris sur le vif des croquis d'après les gens du peuple et s'en est

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

518

servi pour agrémenter de menus personnages et de scènes discrètement pittoresques ses vues de Paris et d'ailleurs, ce qui l'a fait surnommer, par Matisse, « notre Hokusai ». Marquet est représenté dans la plupart des musées du monde et principalement au M. N. A. M. et au musée de Bordeaux.

MARQUETERIE → TARSIA

MARSEUS VAN SCHRIECK Otto,

peintre néerlandais

(Nimègue 1619/1620 - Amsterdam 1678).

Son oeuvre constitue un vaste musée d'histoire naturelle et lui valut le surnom de « Snuffelaer », c'est-à-dire de « Furet ». L'artiste détaille, avec une exactitude et un soin qui relèvent de l'artisanat, Plantes et insectes (1668, Mauritshuis), Serpents et papillons (Louvre), Serpent attaquant une grenouille (Toulouse, musée des Augustins), Fleurs et serpents (Anvers, musée Mayer Van den Bergh ; Ermitage) ; cette exactitude et ce soin constituent aussi l'originalité, la singula-

rité et finalement la somptuosité de son art. Ce mélange d'animaux et de plantes qui ne coexistent pas dans la réalité, associé à des sous-bois presque romantiques, conférerait à ses toiles une atmosphère morbide si l'exactitude rigoureuse du rendu ne nous amenait à un surréalisme avant la lettre. Marseus voya-gea en Angleterre, se rendit en 1648 à Flo-rence, où il fut élève de W. Van Aelst, à Paris et à Rome (1662). Rentré en Hollande, il vécut à la campagne à Watterijck, près d'Amsterdam, où il élevait des insectes et de petits animaux (ce qui lui avait valu son surnom). Une oeuvre qu'il réalisa, conservée à Autun, Papillons, lézard, oiseaux et libellule autour d'un char-don, nous révèle un peu le sens caché de son oeuvre : la libellule, par le caractère transitoire de son existence, est un symbole de la vie ter-restre et constitue un espoir d'accéder un jour à une vie meilleure, par la résurrection ; c'est dans ce sens que les contemporains appré-ciaient ses tableaux, en plus de leurs qualités picturales.

MARSTRAND Wilhelm, peintre danois

(Copenhague 1810 - id. 1873).

Il se forma à l'Académie royale de Copen-hague dans l'atelier d'Eckersberg. Il séjourna en Italie de 1855 à 1860. Sa production, assez anecdotique, fut abondante en peintures de genre et d'histoire, en portraits qui lui valurent le succès (Portrait de Hans Christian Ørsted, 1851, château de Frederiksborg). Des tableaux monumentaux de la cathédrale de Roskilde (1863-1866) le montrent sous un aspect de peintre officiel, tandis que les esquisses de Venise (v. 1854), au coloris vif et voluptueux, révèlent un tempérament romantique. Mars-trand fut professeur (1848), puis directeur de l'Académie de Copenhague (1853-1859 ; 1863-1873).

MARTIN,
peintres et sculpteurs britanniques.

Kenneth (Sheffield 1903 - Londres 1984).

Après avoir effectué ses études à Sheffield

de 1921 à 1923, Kenneth Martin va suivre les cours du Royal College of Art de Londres jusqu'en 1932. En 1930, il se marie avec l'ar-tiste Mary Balford. Ses premiers tableaux abstraits datent de 1948-1949, sa peinture figurative pouvant être rapprochée de celle de Jacques Villon. C'est en 1951 qu'il réalise ses premières constructions cinétiques, des mobiles d'abord marqués par l'influence de

Calder mais qui deviennent très vite originaux, notamment par l'emploi d'éléments modulaires répétés et par leur système de construction : Screw Mobile, dont il existe de nombreuses versions, est constitué de tiges parallèles qui tournent autour d'un axe. Certaines oeuvres vont alors être plus directement marquées par le constructivisme, notamment la série de sculptures suspendues intitulée Tunnel in the Air (1965), dont les éléments mobiles sont faits de rotules et de tubes de section carrée métalliques, leur conférant un aspect de machine. Toutefois, Kenneth Martin va délaisser la sculpture au début des années soixante-dix, pour revenir à la peinture. Il va alors développer un art géométrique abstrait très original, où l'essentiel est fait de lignes colorées dont l'entrelacement est le résultat d'un programme établi au préalable et dans lequel intervient le hasard. L'ensemble de ces oeuvres, qui sont toujours élaborées à partir de dessins préparatoires, a pour titre Chance Order Change. En 1975, une rétrospective de Kenneth Martin a été organisée à la Tate Gal. de Londres. Ses oeuvres sont conservées dans de nombreux musées britanniques ainsi qu'au musée de Grenoble.

Mary, née Balmford (Folkestone 1907 - Londres 1969). Après ses études, qu'elle poursuit de 1925 à 1932, en particulier au Royal College of Art de Londres, Mary Balmford épouse, en 1930, Kenneth Martin. C'est à partir de 1950 qu'elle réalisera ses premiers tableaux abstraits puis ses premiers reliefs, en 1951. Elle peut être considérée avec Victor Pasmore comme le chef de file de cette école britannique du relief, qui s'est développée après 1945 à la suite de Ben Nicholson. Les reliefs de Mary Martin sont tous fondés sur une composition horizontale et verticale, parfois basculée à 45°. Ils sont constitués de structures rigoureuses utilisant des modules et dans lesquelles les plans formant des facettes indiquent des directions, des inclinaisons, des profondeurs. Mary Martin a été très vite intéressée par l'utilisation des mathématiques et par la permutation des formes. Elle a aussi utilisé des matériaux modernes, tels que le Perspex et le stratifié, afin d'éliminer toute trace de travail manuel et toute sensibilité. Elle a réalisé quelques intégrations dans l'architecture, en particulier dans un hôpital de Belfast en 1957, ainsi qu'en 1969 à l'université de Stirling. Son influence sur l'art britannique a été très importante, en particulier sur Antony Hill, ainsi que plus tard sur Peter Lowe. Une rétrospective de son oeuvre a été organisée

par la Tate Gal. de Londres en 1984. Mary

Martin est représentée dans les musées britanniques ainsi qu'au musée de Grenoble.

MARTIN Agnes, peintre américain

d'origine canadienne

(Maklin 1912).

Elle commence à peindre à la fin des années quarante, dans l'esprit de l'expressionnisme abstrait, proche de celui qui est défini par Gorky, Rothko et Gottlieb. En 1958, elle expose pour la première fois à la gal. Betty Parsons de New York, alors que s'affirme sa démarche, caractérisée par une composition rigoureusement plane du tableau et une utilisation de la ligne pour elle-même et non plus pour souligner un contour. À partir de 1963, son travail atteint sa pleine maturité. Sur la toile peinte en blanc, ou sur du papier, Agnes Martin trace au crayon noir ou de couleur une grille régulière, constituée de lignes horizontales et verticales se coupant à angle droit, et dont le module, toujours rectangulaire, varie suivant l'espacement des lignes. Elle utilise toujours des formats carrés, dont les dimensions correspondent au mieux à l'amplitude normale du geste (généralement 183 cm pour les toiles, 22,5 cm pour les oeuvres sur papier). En 1967, arrivée au point ultime de sa démarche, Agnes Martin cesse de peindre, se retire dans le désert du Nouveau-Mexique et ne reprend son activité qu'en 1972. Son travail prend alors une autre orientation. La toile, où une marge est laissée en réserve, est divisée en larges plages rectangulaires (4 ou 6) peintes dans deux gammes de couleur (rose et bleu) opalescentes et subtiles. Issues de cette recherche, les oeuvres les plus récentes présentent simplement une division bipartite. Partant du réel, comme en témoignent les titres de ses tableaux (Grass, 1967, crayon vert sur papier, Amsterdam, Stedelijk Museum), Agnes Martin tente d'en traduire l'essence, se fondant sur une conception symbolique et métaphysique du monde. Défini par l'artiste elle-même comme classique, son travail assure la transition entre l'oeuvre de peintres tels que Newman et Rothko et des recherches plus récentes comme celles de Sol LeWitt. Son oeuvre est présentée dans les plus importants musées américains. Une rétrospective lui a été consacrée (musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; Amsterdam, Stedelijk Museum) en 1991 et à New York, Milwaukee, Miami, Houston et Madrid en 1993.

MARTIN Henri, peintre français

(Toulouse 1860 - Labastide-du-Vert, Lot, 1943).

Comme le montrent ses premières toiles et ses académies, ce Toulousain fut d'abord un fidèle disciple de Jean-Paul Laurens (Paolo di Malatesta et Francesca da Rimini aux enfers, 1883, musée de Carcassonne). En 1885, un séjour en Italie lui fit découvrir des paysages lumineux et l'équilibre serein de Giotto, mais l'artiste vit aussi les tableaux des Macchiaioli et de Cremona et rencontra Segantini, dont la singulière technique vermiculée et vibrante l'a sans doute autant influencé que le pointillisme de Seurat. Martin peignit dès lors par petites touches hachées et parallèles. Il réalisa en 1889 sa grande évocation historique de la Fête de la Fédération (Toulouse, faculté des lettres), puis

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

519

il se tourna vers le symbolisme, exécutant de préférence des toiles allégoriques aux figures poétiques, aux apparitions célestes parmi des arbres vaporeux (Sérénité, le bois sacré, 1899, musée d'Orsay). Son désir d'expression mystique transparait aussi bien dans ses beaux portraits symbolistes que dans ses décorations murales aux allégories élégiaques (1893-1895, Paris, Hôtel de Ville, salon d'entrée sud). Henri Martin s'est également intéressé à la vie contemporaine plus populaire, peignant des paysans (les Faucheurs, 1903, Toulouse, Capitole), des ouvriers (le Travail, 1914, Paris, Palais de justice) ou les promeneurs du dimanche (le Luxembourg, 1935, Paris, mairie du Ve arrondissement). Marquées par le fauvisme, ses études de figures aux zébrures de couleurs pures ont une grande force (Gustave Charpentier, v. 1931, Paris, musée du Petit Palais).

MARTIN John, peintre et graveur britannique (Haydon-Bridge, Northumberland, 1789 -

Londres 1854).

Après s'être formé à Newcastle et avoir gagné sa vie comme décorateur de porcelaine, il s'établit à Londres en 1806. Il participa pour la première fois à l'exposition de la Royal Academy en 1811 ; toutefois, à la suite d'un incident survenu à la Clytie, qu'il exposait en 1814, il devait se brouiller, comme Haydon, avec l'institution. Il évolua vers la représentation du paysage cosmique et fantastique, inspirée des œuvres de Turner, comme Hannibal et son armée franchissant les Alpes (1812, Londres, Tate Gal.),

et emprunta sa technique du « Sublime » à l'Eidophysikon de Louthembourg. Le thème du tableau trouve ainsi toute son ampleur dans le contraste entre les figures et le paysage où elles sont placées (le Barde, 1817, Newcastle, Laing Art Gal.).

Dans ses grandes compositions décrivant des désastres et des cataclysmes, le Festin de Balthasar (1820 ; aquarelle, v. 1830, British Museum), la Septième Plaie d'Égypte (1823, Boston, M. F. A.), le Déluge (1826, exposé au Salon à Paris en 1834), la Chute de Ninive (1828), il développait avec rigueur de vastes perspectives architecturales, détachant les figures minuscules sur des ciels livides. Répertoire trop souvent dénoncé comme des emprunts à Turner ou à l'architecture qu'édifiait John Nash dans le centre de Londres, l'étude chronologique montre que John Martin a pu influencer au contraire son maître (le Palais de Caligula, 1831 ; Régulus quittant Carthage, 1837, Londres, Tate Gal.) et l'architecte (Carlton House Terrace).

Martin avait fait la connaissance de Léopold, futur roi des Belges, en 1814 et celui-ci devait le soutenir par la suite. Mais cela ne remplaça pas une reconnaissance défailante dans son propre pays. Conscient des limites techniques de son talent de peintre et soucieux d'exploiter le succès de ses tableaux, Martin se consacrait v. 1820 à la gravure (il illustra le Paradis perdu de Milton en 1827 et la Bible en 1835), assurant par ce moyen la diffusion de son oeuvre sur le continent, où sa maîtrise du blanc et du noir devait influencer Gustave Doré. Il se révèle ainsi l'un des maîtres de la

mezzotinte, ou manière noire, qui popularisa son oeuvre, particulièrement en France. Apprécié par Charles X, à qui il dédiait la gravure de la Chute de Ninive (1830), il connut les faveurs de Louis-Philippe en 1834, lors de l'exposition du Déluge. Estimé surtout par le milieu littéraire – Victor Hugo, Sainte-Beuve, Michelet –, il devint rapidement un des peintres anglais les plus réputés malgré les quelques réserves formulées par les amateurs de peinture. Peu avant sa mort, il développait le thème du Jugement dernier dans une trilogie (le Grand Jour de sa colère, 1852, les Plaines des cieux, le Jugement dernier, 1853, Londres, Tate Gal.) qui devait connaître une brillante exposition posthume.

À côté de cette oeuvre cosmique oubliée puis redécouverte, où s'épanouit parfois un vrai sentiment romantique (le Roi Arthur et Aegle, 1849, Newcastle, Laing Art Gal. ; le Dernier Homme, 1849, Liverpool, Walker Art Gal.),

John Martin a laissé de très beaux paysages lyriques, où, à la différence de ses contemporains, il se plaisait à souligner les modifications que l'industrie faisait subir à la nature anglaise. Paysagiste de banlieue (Richmond Park, Londres, V. A. M. ; Vue de Shepherd's Bush, 1836, Smith College Museum of Art), il se passionnait pour certains projets techniques, comme le plan pour l'alimentation de Londres en eau courante, qui nous a valu de très belles aquarelles qui dénombrent les sources autour de la ville.

MARTINELLI Giovanni, peintre italien

(Montevarchi 1600/1604 - Florence 1659).

Avec Lorenzo Lippi, il se distingue, dans le cercle de la peinture florentine de la première moitié du XVIIe s., par sa vision claire de la nature et par sa simplicité narrative. Il a été remis en valeur récemment, bien qu'on ne connaisse de lui que peu d'oeuvres, et pas toujours en bon état de conservation : des fresques dans le cloître de la Santa Annunziata à Pistoia (Scènes de la vie du bienheureux Bonaventure), d'une veine populaire pleine de fraîcheur et de composition archaïsante à la manière de Santi di Tito, mais d'une tonalité fort moderne, pleine de tendresse et de luminosité ; quelques tableaux (Festin de Balthazar, Offices ; Ecce homo, id.) d'où émane une conception naturaliste, empreinte d'une délicate mélancolie et exempte de l'ambiguïté qui caractérisait la peinture florentine de cette époque. Malgré ses qualités, Martinelli ne connut guère le succès, car Florence préférait alors une peinture plus ornée et sophistiquée.

MARTINI Alberto, peintre et graveur italien (Oderzo 1876 - Milan 1954).

Il illustre d'abord des éditions d'auteurs anciens (Dante, Pulci, Tassoni) et il exécute, en 1905, 50 dessins pour les Histoires extraordinaires de Poe, qui lui assurent immédiatement une notoriété internationale. Toute son oeuvre sera marquée par le style de ses premières productions, où se mêlent, dans un monde imaginaire et fantastique, sensualité aiguë et ironie intellectuelle. Ces caractéristiques font de Martini un cas isolé annonçant le surréalisme en Italie. Son inspiration, de source onirique, où sym-

boles et allégories s'unissent en des fantaisies macabres et apocalyptiques, est soutenue par une technique raffinée. Martini, qui exposa à Paris en 1925, eut en effet des contacts avec le groupe surréaliste, tout en demeurant indépendant. Son activité picturale se divise en

deux périodes : la « période claire » (exposition à Milan, 1927) est caractérisée par un lyrisme et un raffinement presque abstraits ; pendant la seconde période, « manière noire », ces traits font place à une vision sombre et apocalyptique (Conversation avec mes fantômes, L'esprit travaille). De retour en Italie en 1934, Martini exécute des peintures géométriques (la Toilette de la mariée, les Trois Fumeurs) et réalistes, puis revient en 1949 à une expérience surréalisante. Il travailla également pour le théâtre et créa des décors pour son « Tetiteatro » (1923, projet de théâtre sur l'eau), devançant les recherches de Depero et de Balla.

MARTINI Simone, peintre italien

(Sienne v. 1284 - Avignon 1344).

Il fut sans doute l'élève de Duccio, auprès de qui il apprit son art pendant que le maître travaillait à des oeuvres comme la Maestà de la cathédrale de Sienne ; pourtant, l'oeuvre la plus ancienne signée de Simone, la Maestà, peinte à fresque en 1315 et reprise plus tard (1321) par l'artiste (Sienne, Palazzo Pubblico), ne conserve que quelques traces de cet enseignement. Cette grande et admirable composition développe déjà les données de la culture siennoise dans un esprit gothique, selon les exemples français, et la réunion des anges et des saints sous le merveilleux baldaquin, autour du trône infiniment précieux de la Vierge, revêt la signification plutôt d'une cérémonie profane et royale que d'une liturgie mystique.

Les circonstances qui ont pu provoquer le contact précoce de Simone avec l'art du Nord demeurent mystérieuses, bien que l'on puisse facilement imaginer qu'il connaissait les miniatures, les orfèvreries et les ivoires d'Île-de-France, fort célèbres et répandus alors dans les grands centres italiens.

Il est important de noter les relations que l'artiste entretint, un certain temps, avec la cour angevine de Naples, où le roi Robert lui conféra, le 23 juillet 1317, avec le titre de miles (chevalier), un très riche apanage. Ses rapports avec la cour de Robert d'Anjou devaient vraisemblablement remonter beaucoup plus loin, même si la date de 1317 est confirmée comme étant la plus probable pour la grande pala représentant Saint Louis de Toulouse couronnant le roi Robert (Naples, Capodimonte), car la canonisation du saint franciscain, frère du roi, eut lieu justement cette année-là. De plus, l'évolution du style, si on compare cette oeuvre à la Maestà de 1315, corrobore la datation de 1317. La prédelle du retable napolitain, qui représente

5 épisodes de la vie du saint, révèle l'attention très vive portée par l'artiste à une interprétation rationnelle des découvertes toscanes du temps, en particulier celles de Giotto, sans que soit abandonnée pour autant la référence à l'esprit et au goût du gothique ultramontain. Cette interprétation se fait jour et se développe dans le cycle des fresques de la chapelle Saint-Martin, downloadModeText.vue.download 521 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

520

dans l'église inférieure d'Assise (la plus parfaite peut-être des réalisations de Simone et l'un des sommets de l'art gothique). Les fresques de la chapelle (Scènes de la vie de saint Martin), pour laquelle Simone dessina également les vitraux, avaient été commandées par le cardinal Gentile da Montefiore, mort en Toscane en 1312. Les rapports de ce prélat avec la maison d'Anjou expliquent que Martini ait été choisi pour illustrer la légende de l'ancien évêque de Tours, évangélisateur des Gaules, et exalter Louis de Toulouse parmi les autres saints. Il est certain que ces scènes de la vie courtoise et des habitudes séculières, dignes de comparaison avec les oeuvres des peintres de Philippe le Bel, se détachent sur fond essentiellement toscan et avant tout « giottesque ». Il n'est que d'observer, pour s'en rendre compte, l'importance que Martini accorde à la définition de l'espace, à la structure des architectures, au rythme calme et mesuré de certaines compositions : le Songe du saint, le Saint en méditation, la Dédicace de la chapelle par le cardinal Gentile.

Dans l'illustration d'autres épisodes, on remarque, au contraire, une imagination éprise de luxe (toujours sous l'influence française), qui porte le langage gothique à un degré inconnu de profondeur optique et d'élégance, où l'on sent palpiter une beauté naturelle, bien concrète, qui annonce les composantes psychologiques essentielles de ce qu'on nomme le « gothique international ». C'est peut-être cette perfection d'équilibre stylistique entre des composantes de goût et de culture si différentes, et d'une portée si vaste, qui avait amené la critique à dater habituellement d'une époque postérieure (entre 1320 et 1330) la chapelle de Saint-Martin, alors que, désormais, il semble plus exact de situer cette oeuvre aux alentours de 1317, comme l'avait déjà suggéré Cavalca-selle (1885). Le polyptyque (la Vierge et l'Enfant à mi-corps entourés de nombreux Saints et Prophètes, sur 4 registres) exécuté pour l'église S. Caterina de Pise (Pise, M. N.) en 1319 et les

deux polyptyques d'Orvieto (Opera del Duomo ; celui qui a été donné par Monaldeschi est daté de 1320), ainsi que celui du Musée Gardner de Boston, venant aussi d'Orvieto, nous ramènent à des dates certaines et confirment cette maturité précoce de style. La Sainte martyre (Ottawa, N. G.) qui faisait partie d'un des polyptyques d'Orvieto en est l'exemple le plus frappant. C'est peut-être de 1326 que date le Saint Ladislas conservé à Altomonte (église de S. Maria della Consolazione), unique fragment, d'une royale préciosité, qui nous soit parvenu d'une époque par ailleurs pauvre en oeuvres.

Ce n'est qu'en 1330 que nous retrouvons un autre travail daté de Simone : la grande fresque commémorative de Guidoriccio da Fogliano, qui décore un mur de la Sala del Mappamondo dans le Palazzo Pubblico de Sienne. L'idée en est nouvelle et digne d'un chef d'école du gothique européen. Martini imagine, en effet, de représenter le condottiere siennois tandis qu'il chevauche dans la campagne, sa silhouette se profilant sur un vaste paysage de collines, de châteaux et de camps militaires qui rappellent la conquête des forteresses de Sassoforte et de Montemassi. C'est une scène de caractère net-

tement chevaleresque et profane qui éclaire, d'une lumière idéale de légende, le visage quotidien et laïque de la société d'alors. La critique date aussi des env. de 1328 le polyptyque du Bienheureux Agostino Novello (le bienheureux en pied, avec quatre scènes de sa vie ; Sienne, S. Agostino, en dépôt à la P. N.), vive et sereine narration de faits miraculeux dont la composition est en rapport intime avec la culture florentine d'après Giotto et aussi avec les recherches contemporaines des Lorenzetti.

En 1333, Simone signe avec son beau-frère Lippo Memmi le grand retable de l'Annonciation (entourée de Saint Ansano et de Sainte Giulitta), auparavant dans la chapelle de Saint-Ansano à la cathédrale de Sienne (Offices). On attribue habituellement à Memmi l'exécution des deux saints latéraux (d'autres auteurs pensent à Lippo pour sainte Marguerite et à Simone pour saint Ansano), tandis que la représentation de l'Annonce à la Vierge, raffinée au-delà de toute expression par l'abstraction rythmique et qui demeurera le parangon de la stylisation gothique pour de nombreuses générations d'artistes siennois, est tout entière de la main de Simone.

L'importance du rôle joué par Martini dans le développement du goût gothique en peinture ne s'arrête pas là ; il prend même un relief exceptionnel grâce aux productions des der-

nières années, que Simone passa en Provence, à la cour d'Avignon, où il arriva avec son frère Donato sans doute entre 1336 et 1340, et c'est lors des années suivantes qu'il termina une série de peintures où les recherches d'abstraction gothique sont adoucies par un sentiment très tendre de la réalité.

Les panneaux d'un polyptyque peint peut-être pour Napoleone Orsini (mort en Avignon en 1342), retrouvés en grande partie à Dijon en 1826, sont d'une vivacité et d'une mobilité pathétiques. Ils représentent le Portement de croix (Louvre), la Crucifixion, la Déposition de croix, l'Annonciation (musée d'Anvers) et la Mise au tombeau (Berlin). Le volet de diptyque figurant le Retour de Jésus du Temple (Liverpool, Walker Art Gal.) est de 1342. C'est avec lui que se termine, de la façon la plus admirable, l'oeuvre du maître, à qui l'on doit accorder une place essentielle dans la formation de la culture provençale. Les fresques peintes par Simone au portail de Notre-Dame-des-Doms (le Christ bénissant, la Vierge d'humilité adorée par le cardinal Stefaneschi) ont, en grande partie, disparu ; mais en subsistent les extraordinaires sinopie (auj. présentées au Palais des Papes). La fresque représentant Saint Georges terrassant le dragon est complètement perdue. L'aspect riant est plus fidèlement évoqué par la miniature (Allégorie de Virgile avec Énée, les Bucoliques et les Géorgiques) peinte par Simone pour un manuscrit de Virgile ayant appartenu à Pétrarque (Milan, Ambrosienne) que par le souvenir graphique littéral conservé à la Biblio. vaticane.

Simone Martini, à qui sont attribuées d'autres oeuvres (Polyptyque avec la Madone, Saint Ansanus, Saint André, au Metropolitan Museum, Saint Luc au J. P. Getty Museum de Los Angeles et Saint Pierre au Museo Thyssen-

Bornemisza à Madrid, qui a été identifié avec celui peint par Simone pour la chapelle du Palais Public de Sienne (1326) ; Madone venant de Lucignano, à la P. N. de Sienne ; Crucifix à l'église de la Misericordia à S. Casciano in Val di Pesa ; Polyptyque avec la Madone au W. R. M. de Cologne, 3 Saints au Fitzwilliam Museum de Cambridge et une Sainte dans une coll. part. ; Saint Jean l'Évangéliste au Barber Inst. de Birmingham ; la Vierge et l'Ange de l'Annonciation à l'Ermitage et à la N. G. de Washington), eut de nombreux collaborateurs, outre Lippo Memmi et son frère Donato (dont on ne connaît pas d'oeuvres personnelles). Une exposition organisée à Sienne en 1985 (« Simone Martini e "chompagni" ») a évoqué l'importance de cet atelier. Simone Martini exerça

une influence directe sur de nombreux élèves (le Maître des Anges rebelles, le Maître de la Madone du Palazzo di Venezia, le Maître de la Madone Straus, Ceccarelli) ou admirateurs (le Maître du Codex de saint Georges), influence qui se poursuit après 1350 (Lippo Vanni, Andrea Vanni, Niccolò di Sar Sozzo).

En fait, il marqua profondément par ses thèmes (l'Annonciation servit de modèle à d'innombrables artistes) et le luxe raffiné de sa technique toute l'école de Sienne jusqu'en plein XVe siècle. On trouve des traces évidentes de son style à Pise, à Lucques, à Naples et en Provence (le Maître des Panneaux d'Aix, Matteo Giovannetti).

MARTORELL Bernardo, peintre espagnol

(documenté à Barcelone de 1427 à 1452).

Il est connu, de 1427 à 1452, par des documents prouvant qu'il fut alors le plus recherché des peintres de Barcelone, succédant dans ce rôle à Borrassá. Un seul de ces documents, daté de 1437, se réfère à une peinture conservée, le Retable de saint Pierre (musée de Gérone) provenant de l'église de Púbol. Mais des comparaisons stylistiques permettent maintenant de lui attribuer avec assurance un groupe d'oeuvres longtemps rassemblées sous le nom du Maître de Saint Georges.

À l'exception du Retable de saint Georges (Chicago, Art Inst. ; Louvre), qui valut à Martorell son nom provisoire, les meilleures de ses peintures, des retables à nombreux compartiments illustrant la vie du Christ ou des saints, sont encore conservées en Catalogne. Elles témoignent d'un tempérament très personnel, le plus original peut-être de l'Espagne du temps. Martorell dut sans doute sa formation à Borrassá, mais il enrichit cet enseignement de leçons apprises à des sources plus « modernes » : miniaturistes de Paris (et singulièrement le Maître de Boucicaut et les frères de Limbourg), sculpteurs bourguignons et peintres de la jeune école flamande, peintres toscans et lombards. Il renouvelle ainsi complètement l'héritage catalan. Sans rien sacrifier du goût gothique de l'arabesque, de la fantaisie ornementale et poétique, il cherche à l'équilibrer par un désir nouveau d'expression des volumes d'unité lumineuse et en même temps d'efficacité dra-

downloadModeText.vue.download 522 sur 964

matique, voire d'observation psychologique, ouvrant la voie à Jaime Huguet.

Les oeuvres que l'analyse stylistique a attribuées à Martorell sont assez nombreuses et jalonnent les différentes périodes de sa carrière. À la première appartient le Retable de saint Jean-Baptiste provenant de Cabrera de Mataró (Barcelone, musée diocésain), la Vierge entourée des Vertus théologiques (Philadelphie, Museum of Art) et le Retable de saint Georges (av. 1435), dont l'Art Inst. de Chicago possède le centre (Saint Georges combattant le dragon) et le Louvre 4 panneaux latéraux. Du Retable de sainte Eulalie et de saint Jean-Baptiste (musée de Vich) subsistent 5 épisodes aux décors agrestes, la sainte, demi-nue, étant attachée à une croix de Saint-André entourée de bourreaux ; le Retable de saint Vincent (Barcelone, M. A. C.) provenant de Menarguens, non loin de Tarragone, porte l'écu du monastère de Poblet ; d'une composition très proche, le Retable de sainte Lucie (dans 2 coll. part.). Un triptyque dont le centre est consacré à la Descente de croix (Lisbonne, M. A. A.) révèle chez Martorell la recherche de la perspective, qu'il résout souvent par l'étagement des figures. Le grand Retable de saint Pierre, unique peinture documentée, a été entrepris d'après un contrat de 1437. Au centre siège l'apôtre en habits pontificaux et portant la tiare. C'est un personnage dans la tradition des grands retables catalans, et agenouillées à ses pieds se tiennent les figures fort remarquables des donateurs : Bernardo de Corbera, à gauche, sa femme, Margarita de Campllonch, et leur fils, à droite, qui semblent empruntés directement à la réalité. Au revers de ce retable, deux croquis au fusain, une tête de femme, une figure de vieillard, donnent la mesure de l'art spontané de Martorell.

Le grand Retable de la Transfiguration (1449-1452, cathédrale de Barcelone) reste sans doute le chef-d'oeuvre de la maturité du peintre ; il est dû aux largesses de l'évêque Simó Salvador († 1445), dont le blason décore la partie supérieure du cadre.

Font encore partie de l'oeuvre de Bernardo Martorell deux panneaux, un retable provenant de Vnixa, consacré aux deux saints Jean, un Retable de saint Michel provenant de Ciérvoles (cathédrale de Tarragone) et enfin un Retable de sainte Madeleine provenant de l'église de Parrella (musée de Vich). Il serait juste enfin, de tenir compte également des nombreuses miniatures issues de l'atelier du maître, à qui, avec vraisemblance, on attribue les enluminures (Annonciation, Calvaire, David jouant

de la cithare) d'un livre d'heures conservé à Barcelone (av. 1444, Instituto municipal de historia).

MARZAL DE SAX Andrés,

peintre espagnol

(documenté à Valence de 1392 à 1410).

Originaire de Saxe ou de Flandres (Sas, près de Gand), il apparaît comme l'un des artistes étrangers les plus influents dans la création du style Gothique international à Valence. Des documents entre 1392 et 1405 permettent d'établir qu'il est chargé de travaux importants exécutés en collaboration avec Pedro Nicolau, puis

à partir de 1404 avec Gonzalo Pérez et le Catalan Gerardo Gener : peintures murales pour la salle du Conseil de l'hôtel de ville et 7 retables dont 3 destinés aux chapelles de la cathédrale. Le seul panneau qui puisse lui être attribué est l'Incrédulité de saint Thomas (cathédrale de Valence), provenant d'un retable pour lequel il signa un reçu en 1400. La puissance de ces figures réunies en groupe compact autour du Christ et l'expressionnisme des visages, inconnu jusqu'alors dans l'art valencien, apparentent cette composition à certaines peintures bohémiennes exécutées autour de 1360. Un groupe d'oeuvres a été attribué à Marzal ou à son entourage, parmi lesquelles figurent : la Tête de moine (musée de Bilbao), 6 scènes d'un Retable des joies de la Vierge (Brooklyn, anc. coll. Cords), 3 panneaux d'un Polyptyque de la Vierge (1 au musée de Saragosse, 2 au musée de Philadelphie). Le monumental Retable de saint Georges (Londres, V. A. M.), exécuté pour la confrérie des arbalétriers du Centenar de la Ploma, oeuvre magistrale dont la violence confinant à la caricature est liée à la vivacité du récit et au réalisme des détails, semble réalisé dans la seconde décennie du XVe s., à une époque où Marzal n'était plus en activité. Nous savons, en effet, qu'en 1410 il était malade et devenu indigent.

MASACCIO

(Tommaso di ser Giovanni Cassai, dit),

peintre italien

(San Giovanni Valdarno, Arezzo, 1401 - Rome

1428).

Le nom sous lequel est universellement connu l'un des plus grands peintres du quattrocento

est un surnom. La désinence-accio, en général péjorative, n'indiquait pas, comme le rapporte Vasari, « qu'il fût mauvais, étant la bonté même, mais plutôt la négligence de sa mise ».

En janvier 1422, à vingt ans à peine révo-
lus – il est en effet né le 21 décembre, jour de
la Saint-Thomas, dont on lui donna le nom –,
Masaccio, sans doute depuis quelque temps
déjà à Florence, s'inscrit à la corporation des
« Medici e speziali », dont faisaient partie les
peintres florentins. Un triptyque (la Vierge et
l'Enfant avec San Giovenale et trois saints), à
San Pietro de Cascia di Reggalo, daté de 1422,
serait sa première oeuvre.

MASACCIO ET MASOLINO. Dès son arri-
vée à Florence, Masaccio rencontra probable-
ment Masolino da Panicale, son aîné d'une
vingtaine d'années et son compatriote. Il col-
labora avec lui à deux reprises : à la pala de la
Vierge et sainte Anne pour S. Ambrogio (auj.
aux Offices) et au cycle de fresques de la Vie de
saint Pierre, qu'un membre de la famille Bran-
cacci commanda à Masolino en 1424 pour la
chapelle homonyme de l'église du Carmine à
Florence. On ne peut toutefois parler de Maso-
lino comme maître de Masaccio dans le sens
traditionnel du terme.

En effet, dès ses premières oeuvres, Masac-
cio se révèle absolument opposé, tant par son
tempérament que par sa formation, à l'uni-
vers sensible et tendre de Masolino, le plus
grand représentant, avec Starnina et Lorenzo
Monaco, dans la Florence du début du quat-

trocento, du Gothique tardif. Dans les oeuvres
que ces deux artistes exécutèrent en collabora-
tion, c'est vraiment Masolino qui subit l'ascen-
dant provocant de son jeune compagnon, qui
lui imposa sa nouvelle vision perspective et
humaine. Dans la Sainte Anne, le groupe de la
Vierge à l'Enfant, peint par Masaccio – qui au-
rait dû rester iconographiquement en position
secondaire –, assume une présence physique
et morale prédominante par l'importance du
bloc formé par les deux figures, éclairé par une
lumière naturelle qui vient de la gauche, alors
que le personnage de sainte Anne, peint par
Masolino, esquisse seulement un geste timide,
la main tendue en perspective au-dessus de la
Vierge, entourée par la fragile et gracieuse cou-
ronne formée par les anges autour du trône,
dont un seul, le deuxième à droite, plus dense
de couleur et plus précis dans le geste, appar-
tient à la nouvelle manière, pleine d'assurance
celle-ci, de Masaccio.

MASACCIO, DONATELLO ET BRUNEL-

LESCHI. Les maîtres de Masaccio, durant sa très précoce formation, ne furent donc pas les peintres du Gothique tardif, toscans ou non (bien que certains des plus élégants et fastueux maîtres du gothique international travaillassent précisément à Florence entre 1422 et 1426 – de Starnina au grand Gentile da Fabriano), mais bien les deux plus grands représentants de la Renaissance toscane en architecture et en sculpture, Brunelleschi et Donatello. C'est à Brunelleschi que Masaccio emprunte le solide agencement de ses perspectives qui apparaît dans la fresque de la Trinité de S. Maria Novella. La nouvelle conscience de la personne humaine que Donatello exalte dans ses statues pour Orsanmichele et pour le campanile du Dôme (Saint Georges, Jérémie, Habacuc), Masaccio la traduit en peinture dans les personnages si vrais qui entourent le Christ dans la scène du Tribut de saint Pierre ou dans les solennelles apparitions de saint Pierre dans les autres scènes du cycle de la chapelle Brancacci. Et si Masaccio a médité l'oeuvre d'un peintre, ce fut certainement celle de Giotto.

LA CHAPELLE BRANCACCI. Quand, à partir de la fin du XIXe s., l'histoire de l'art se renouvelle, les personnalités des deux maîtres qui avaient travaillé à la chapelle Brancacci restaient encore indistinctes, à tel point qu'une grande partie des oeuvres de Masolino avaient été, en un premier temps, attribuées à Masaccio (Schmarsow, Oertel). La nette distinction entre les deux artistes est due à Longhi (1940). Ce dernier reconnaît, dans la pala de la Vierge et sainte Anne et dans les fresques de la chapelle Brancacci, la part prise par le jeune maître, qui imposa à Masolino une rigoureuse vision perspective, comme dans la Résurrection de Tabitha et dans la Guérison de l'infirme, où, dans le fond, la représentation exacte d'une rue florentine découle de la nouvelle réalité perçue par Masaccio. Pour bien distinguer les deux personnalités, il suffit de comparer les deux scènes peintes sur les pilastres de part et d'autre de l'entrée de la chapelle Brancacci. Dans la Tentation d'Adam et Ève, oeuvre de Masolino, Adam et Ève sont de tendres images caressées par la lumière ; les protagonistes ne vivent au-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

522

cun drame, ne sont conscients d'aucune faute. Au contraire, dans Adam et Ève chassés du paradis, Masaccio a exposé un drame pleinement humain, qui se traduit par le hurlement

d'Ève, dont le visage, déformé par la douleur, est rendu plus pitoyable encore par la lumière et par l'attitude honteuse d'Adam, qui, la tête baissée, se couvre le visage.

La chronologie des oeuvres de Masaccio, qui ne s'étend pourtant que sur une très courte période d'activité (1422-1428) a suscité, et suscite encore, de nombreuses controverses, portant en particulier sur le laps de temps qui couvre sa collaboration aux côtés de Masolino dans la chapelle Brancacci. Selon Longhi, Masaccio, en 1425, travaille déjà avec Masolino et, la même année, serait parti pour Rome avec lui à l'occasion de l'année sainte. De cette époque daterait le début de l'exécution du Triptyque peint par Masolino pour l'église S. Maria Maggiore de Rome, où la présence de Masaccio s'affirme dans un des volets avec les Saints Jérôme et Jean-Baptiste (auj. à la N. G. de Londres). De retour à Florence, Masaccio aurait repris seul la décoration de la chapelle, Masolino ayant été appelé en Hongrie, au service de Pippo Spano. Masaccio interrompt de nouveau cette décoration pour se rendre une seconde fois à Rome, où il meurt à peine arrivé. Pour certains autres critiques, sa présence à la chapelle Brancacci est autrement datée : 1426 pour Salmi ; 1427 pour Procacci (après le retour de Hongrie de Masolino).

Appartiennent à Masaccio dans la chapelle Brancacci, outre le fond architectural de la Résurrection de Tabitha, le Baptême des néophytes, le Boiteux guéri par l'ombre de saint Pierre, la Distribution des aumônes, le Tribut, Adam et Ève chassés du paradis terrestre. L'artiste laisse interrompue la décoration de la rangée inférieure : la scène avec Saint Pierre en chaire et la résurrection du fils de Théophile fut terminée par Filippino Lippi entre 1480 et 1490. La chapelle subit de nombreuses vicissitudes au cours des siècles. Au XVIIe s., un malencontreux projet de rénovation faillit entraîner sa destruction complète ; elle en fut sauvée grâce à l'intervention de la grande-duchesse Victoria della Rovere, mère du grand-duc régnant, Cosme III, à laquelle les académies de dessin s'étaient adressées afin qu'elle intervînt pour épargner ce qu'on tenait déjà pour le fondement de la Renaissance florentine. Elle subit une mutilation en 1746-1748, lors d'une refectiion partielle au cours de laquelle les décorations de la voûte et des lunettes furent perdues, et elle fut miraculeusement épargnée lors de l'incendie de 1771, qui détruisit totalement le reste de l'église. La restauration de la chapelle, achevée en 1990, a redonné aux fresques une fraîcheur insoupçonnée et débarrassé enfin les nus des repeints de pudeur.

LE POLYPTYQUE DE PISE. L'unique oeuvre de Masaccio datée avec certitude (1426) est le polyptyque peint pour l'église du Carmine à Pise, démembré au cours du XVIIe s. ; les parties qui subsistent sont aujourd'hui dispersées. Le panneau central (la Vierge et l'Enfant sur un trône avec des anges, Londres, N. G.) compte parmi les compositions les plus fameuses de

l'artiste. Le rythme gothique de l'encadrement en ogive est aboli par la grande figure de la Vierge, assise de trois quarts sur un simple trône carré, et par celle de l'Enfant, qui égrène une grappe de raisin ; il en est de même dans l'intense Crucifixion (Naples, Capodimonte) de la partie supérieure, que domine le rouge violent du manteau de la Madeleine. La prédelle (Berlin) représentait le Martyre de saint Pierre et le Martyre de saint Jean-Baptiste, l'Adoration des mages et des Scènes de la vie de saint Nicolas et de saint Julien (oeuvre d'atelier). Subsistent quatre des Saints des pilastres (musées de Berlin) et deux des Saints de la partie supérieure (Pise, M. N. ; Los Angeles, The J. P. Getty Museum). Une petite et précieuse Vierge à l'Enfant (Offices) et une Nativité de la Vierge (musées de Berlin) lui sont également dues.

OEUVRES PERDUES. Parmi les oeuvres perdues de Masaccio, il faut citer la célèbre Sagra del Carmine (1422-1424 env.), peinte dans le cloître de l'église homonyme ; elle représentait la consécration de l'église en 1422, cérémonie à laquelle participèrent les citoyens les plus influents de Florence ainsi que les artistes amis de Masaccio. Le Saint Yves (autref. dans l'église de la Badia à Florence) que Giorgio Vasari admirait pour la hardiesse de son raccourci est également perdu.

L'activité de Masaccio laisse encore en suspens de nombreuses questions, en particulier son intervention possible dans la grande fresque de la Crucifixion de l'église S. Clemente à Rome, dont la décoration fut complétée par Masolino avec les Scènes de la vie de sainte Catherine d'Alexandrie.

Masaccio use d'un langage difficile : tantôt sec et allant à l'essentiel, tantôt intense et violent. Le public du temps était encore trop habitué aux plaisantes divagations du Gothique tardif, qui le fascinaient. Du vivant de l'artiste et peu de temps après sa mort, son langage, d'ailleurs mal compris, fut peu entendu. L'art italien prit lentement conscience de la personnalité immense de Masaccio ; et seuls, parmi ses contemporains, les plus grands artistes parvinrent à la pénétrer, tel Brunelleschi, qui, peu

après l'annonce à Florence de la disparition de Masaccio, affirme, de la façon la plus concise et la plus émue, qu'ils avaient « fait une grande perte ».

MASEREEL Frans, graveur et peintre belge

(Blankenberghe 1889 - Avignon 1972).

Élève de l'Académie de Gand (1907-1908), il voyagea beaucoup avant la guerre (Angleterre, Allemagne, Tunisie), qui le surprend à Genève (1915), où il fréquente le milieu de Romain Rolland. Il donne des dessins à l'encre de Chine au journal la Feuille (1917), mais il commence surtout à s'exprimer au moyen de la gravure sur bois, publiant plusieurs recueils à l'accent revendicatif et humanitaire ainsi que d'un style fort expressif, les zones noires, très denses, ménageant de brutales clartés (Les morts parlent et Debout les morts, 1917 ; Vingt-Cinq Images de la passion d'un homme, 1918 ; Un fait divers, 1920 ; la Ville, 1925). Il s'installe à Paris en 1920, puis à Équihen, près de Boulogne, et aborde la peinture v. 1924, s'inspirant des personnages

et des scènes de la vie du port comme des grandes villes dans des tableaux d'un franc réalisme, exécutés dans une gamme sombre et par une touche souvent feutrée (Deux Femmes au réverbère, 1927, Gand, musée des Beaux-Arts ; Deux Noirs à Marseille, 1932, Mulhouse, musée des Beaux-Arts). Il a illustré de nombreux ouvrages (Jean-Christophe de R. Rolland, 1925-1927 ; la Légende d'Ulenspiegel de De Coster, 1926 ; le Testament de Villon, 1930). De 1922 à la guerre, il expose à de nombreuses reprises galerie Billiet à Paris, galerie où a lieu aussi, en 1924, la première exposition parisienne de George Grosz, peintre dont Masereel est proche par des accents d'un réalisme aigu, sensible dans de nombreuses aquarelles (Place Pigalle, 1925, Leipzig, musée des Beaux-Arts). Par ailleurs, proches des milieux littéraires allemands, Masereel illustre Stefan Zweig ou Carl Sternheim, son oeuvre étant souvent diffusée par l'éditeur allemand Kurt Wolff. En 1937, il exécute de grandes peintures murales pour l'Exposition internationale de Paris, la Famille en lecture pour le pavillon de la Belgique et l'Enterrement de la guerre pour le pavillon de la Paix. Installé à Nice en 1949, son activité de graveur et de peintre ne s'est pas ralentie durant ses dernières années, mais l'oeuvre réalisée présente un agrément plus décoratif (la Nuit et ses filles, 1959, bois gravés). Des expositions de son oeuvre ont eu lieu en 1965 à Nice, galerie des Ponchettes et en 1986 au musée des Beaux-Arts de Gand.

MASIP Vicente Juan → JUAN DE JUANES

MASIP ou MACIP Vicente,

peintre espagnol

(Andilla ? v. 1475 - Valence 1550).

Dans la dynastie des Masip, qui avec 3 générations de peintres, recouvre les trois quarts du XVI^e s., la renommée de Juan de Juanes, qui forme le chaînon central, a éclipsé celle de son père comme celle de sa fille Margarita. Celle-ci ne semble qu'un pâle reflet de l'art paternel. La formation de Vicente Masip est valencienne, marquée par la leçon des derniers peintres gothiques et de Paolo de San Leocadio. En 1993, F. Benito a proposé d'attribuer à la jeunesse de Masip les oeuvres réunies sous le nom du maître de Cabanyes telles que : le Retable de saint Denis et sainte Marguerite (Valence, musée de la cathédrale), l'Annonce à saint Joachim (id.) le Retable des saintes (id.) et le Retable de saint Martin (Paris, musée de Cluny). Cette identification, confortée par une étude de l'évolution stylistique, repose sur le rapprochement de l'Annonce à saint Joachim avec un retable exécuté par Masip en 1507 pour une chapelle privée de la Chartreuse de Porta Coeli. Il peint entre 1530 et 1535 le grand retable de la cathédrale de Ségorbe, démonté aujourd'hui et conservé au musée. Dans ces panneaux consacrés à la vie de la Vierge, Masip s'inspire de modèles de Sebastiano del Piombo, connus par les oeuvres de cet artiste que J. Vich y Volterra ambassadeur près du Saint-Siège, rapporte à Valence vers 1421, et de ceux de Raphaël, par l'intermédiaire de gravures où figurent des draperies amples dessinées avec une certaine

downloadModeText.vue.download 524 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

523

dureté. De la même époque date le Baptême du Christ (cathédrale de Valence) où s'affirme son goût pour les vastes paysages.

Si le Portrait de D. Luis de Vilanova Rumeu (Prado) révèle son admiration pour Titien, les deux tableaux circulaires du Prado (Visitation, Martyre de sainte Agnès), provenant du couvent de S. Julian de Valence, témoignent qu'à la fin de sa vie Masip est toujours fidèle à Raphaël. Une rétrospective de l'oeuvre de Masip a été présentée au musée de Valence en 1995.

MASO DA SAN FRIANO

(Tommaso Manzuoli, dit),

peintre italien

(Florence v. 1531 - id. 1571).

Élève de Foschi (selon Vasari) ou de Carlo Portelli (selon Borghini), Maso a travaillé essentiellement à Florence, dans le cercle de Vasari. On connaît de lui une Visitation (Cambridge, Fitzwilliam Museum), une Résurrection du Christ (1552, Florence, S. Trinità) et une Nativité, peinte pour les S. Apostoli avant 1568, puisqu'elle est citée par Vasari dans les Vite. En 1564, Maso participe à l'Apparato des funérailles de Michel-Ange et, en 1570-1571, il donne deux panneaux pour le studiolo de Francesco I au Palazzo Vecchio (la Mine de diamant ; Dédale et Icare). Charmant dessinateur, d'une grâce fine et un peu maniérée, il doit beaucoup à Parmesan et à Niccolò dell'Abate (Offices, Louvre).

MASO DI BANCO, peintre italien

(Florence, première moitié du XIVe s.).

LE PROBLÈME MASO - GIOTTINO - STEFANO. Les recherches tendant à définir la personnalité de Maso ont compté parmi les plus complexes de ces cinquante dernières années dans le domaine de la peinture florentine du XIVe siècle. Mais elles ont offert en outre l'occasion d'étudier et d'individualiser d'autres peintres. Ghiberti cite en effet parmi les élèves de Giotto, après Stefano et Taddeo Gaddi, Maso, qu'il loue beaucoup et à qui il attribue, entre autres, les fresques de la chapelle Bardi di Vernio à S. Croce de Florence. D'autre part, certains documents mentionnent un « Maso di Banco » qui peut être identifié avec le Maso de Ghiberti, puisqu'ils concernent les fresques déjà citées de S. Croce, au sujet desquelles ce peintre entra, en 1341, en conflit avec ses clients. Ghiberti lui assigne également une activité de sculpteur. Vasari, par contre, ignore complètement Maso et attribue à Giottino les oeuvres que lui assignait Ghiberti. On peut identifier ce « Giottino » comme étant Giotto di Maestro Stefano, qui est signalé un peu plus tard dans le siècle, ce qui doit évidemment le distinguer de Maso, qui appartient à une génération antérieure. En outre, compliquant encore ce problème, certains documents parlent, à propos des oeuvres qui oscillent ainsi entre Maso et Giottino, d'un certain Stefano, sans autres précisions.

Après toutes ces confusions, les oeuvres

respectives de ces trois artistes ont été distinguées par la critique grâce à Offner (1929) ; la personnalité de Maso s'est clarifiée, et son catalogue s'est enfin établi, cohérent dans son

unité ; par voie de conséquence en est découlé celui de Giotto. D'autre part, Longhi (1951) a posé les bases de l'identification de « Stefano » dont la personnalité artistique correspond sans doute à la personnalité historique de Puccio Cappana.

LES OEUVRES DE MASO. Pour identifier les oeuvres de Maso, on a procédé au moyen d'analogies stylistiques en partant des fresques mentionnées de la chapelle Bardi di Vernio à S. Croce (Florence), représentant des Scènes de la vie de saint Sylvestre et la Résurrection d'un membre de la famille Bardi, et on a réuni tout un groupe cohérent : la lunette peinte à fresque avec le Couronnement de la Vierge, également à S. Croce (Opera del Duomo), un polyptyque dispersé entre Berlin (Madone ; 2 autres panneaux déduits en 1945) et le Metropolitan Museum (Saint Antoine de Padoue), et un autre polyptyque (Madone et 4 saints) à S. Spirito à Florence. Il faut ajouter un petit triptyque portatif (Brooklyn Museum), la Madone à la ceinture (Berlin), le Couronnement de la Vierge (musée de Budapest) et la Dormition de la Vierge (Chantilly, musée Condé), ces 3 derniers petits panneaux constituant peut-être à l'origine le tabernacle de la chapelle de la Ceinture au dôme de Prato. Citons enfin des fragments de fresque avec des têtes de saints et d'anges dans les embrasures des fenêtres de la chapelle du Castel Nuovo de Naples (1329-1332) et d'autres fragments (Héraclius porte la Croix à Jérusalem) à S. Francesco de Pistoia. Maso occupe une place à part parmi les élèves de Giotto, d'autant plus importante que son activité se déroula certainement assez tôt dans la première moitié du siècle. Il eut, en fait, un rôle prédominant dans la formation de peintres tels que Giotto, Giovanni da Milano, Puccio di Simone, Giusto de' Menabuoi, Nardo di Cione. D'autre part, au lieu des échanges culturels dont on parle toujours dans le sens Sienne-Florence, il faudrait sans doute, au contraire, plutôt mettre l'accent sur les Lorenzetti, en particulier sur Pietro.

La peinture de Maso présente deux qualités fondamentales : l'approfondissement des recherches volumétriques de Giotto et la subtilité radieuse de son chromatisme, si vibrant de lumière qu'on a pu appeler Maso le Piero della Francesca du trecento.

MASOLINO DA PANICALE

(Tommaso di Cristofano Fini, dit),

peintre italien

(Florence 1384 - Castiglione Olona ? apr. 1435).

Il est possible qu'il ait été orfèvre dans sa jeunesse et, ainsi que le signale Vasari, le « meilleur bronzier » auquel Ghiberti ait eu recours pour ses travaux de la porte sud du baptistère de Florence. En tout cas, il n'est inscrit à la corporation des « Medici e speziali » de Florence qu'en 1423, date à laquelle il signe la Madone d'humilité (musée de Brême), oeuvre qui, en fait, a peu de rapport avec Ghiberti. En effet, il utilise un rythme linéaire plus souple et plus large, une construction moins stricte, moins calculée et moins académique que ne le fait Ghiberti. D'autre part, il témoigne surtout des qualités de peintre dans l'emploi d'un chroma-

tisme délicat et intense, d'un modelé qui se fait plus dense dans les sombres et qui se fond dans les clairs non pour insister sur le jeu des ombres et des lumières, mais pour rendre la qualité des choses, comme l'avait déjà réalisé Giovanni da Milano. Cette vision, colorée et tendre, avait sa tradition dans le Gothique international en Toscane et se retrouvait chez Lorenzo Monaco et, plus encore, chez des artistes comme le Maître de la Madone Straus, Starnina (le Maître du Bambino Vispo), le Maître de 1419 ; elle était chargée, en outre, des fantaisies des nouveaux venus à Florence, tels Arcangelo di Cola en 1419 et Gentile da Fabriano en 1422.

Le 2 novembre 1424, Masolino terminait la décoration à fresque de la chapelle de la Compagnie de la Croix (ou de S. Elena) à l'église S. Agostino d'Empoli, dont il ne reste auj. que les sinopie, quelques fragments de décor et les Saints de l'intrados de l'arc d'entrée. Dans une lunette d'une autre partie de l'église, d'importants restes d'une Madone à l'Enfant avec deux anges et un fragment avec un groupe de Jeunes Filles en prière semblent antérieurs à la décoration de la chapelle et même à la Madone de Brême. Par ses évidents rappels de Lorenzo Monaco et du Maître du Bambino Vispo, dans une exceptionnelle gamme chromatique, tout à la fois vive et délicate, la Madone de la collection Contini-Bonacossi de Florence (auj. aux Offices) apparaît plus ancienne encore ; sans doute s'agit-il de la contribution la plus haute de la peinture florentine au Gothique international. Les Têtes qui subsistent de la chapelle de la Croix à S. Agostino d'Empoli sont, au contraire, très proches de la Madone de Brême ; quelques-unes, cependant, montrent

un clair-obscur plus synthétique et plus net qui fait naturellement penser à la première collaboration de Masolino et de Masaccio à la Vierge et sainte Anne des Offices. Là, la monumentalité de la Madone, les formes massives de l'Enfant Jésus, définies par l'emploi d'un clair-obscur qui semble pétri de terre, révèlent la brusque intrusion d'une personnalité impatiente d'apporter ses idées nouvelles et insoucieuse de la recherche raffinée de Masolino au sein de la tradition gothique.

Longhi est parvenu à déterminer d'une manière définitive les interventions de Masaccio (la Madone et l'Enfant, ainsi que l'ange, en haut à droite) et celles de Masolino (sainte Anne et les autres anges) dans cette composition. Cette distinction a permis d'éclaircir le problème de la collaboration des deux artistes dans la chapelle Brancacci (Florence, église du Carmine), dont la décoration dut être commandée à Masolino par Felice Brancacci, peu après son retour à Florence, en février 1423. Au XVIII^e s., la voûte a malheureusement été repeinte, et un autel massif a été établi sur la paroi du fond. À Masolino revient la Tentation d'Adam et Ève, sur le pilastre droit de l'entrée, la Résurrection de Tabitha (à l'exception de la place et des édifices du fond), sur la paroi de droite, et la Prédication de saint Pierre, sur la paroi du fond, Adam et Ève chassés du paradis, sur le pilastre gauche de l'entrée, le Paiement du tribut (à l'exception de la tête du Christ), sur la paroi de gauche, le Baptême des néophytes, sur la paroi

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

524

du fond, sont l'oeuvre de Masaccio. La restauration de la chapelle Brancacci, terminée en 1990, a permis la découverte de nouveaux fragments de la frise décorative (avec deux têtes féminines de Masolino). Aux côtés de Masaccio, Masolino (dont les rapports avec l'église du Carmine sont attestés par des documents de 1425) tente de donner à ses figures une portée plus ample et plus monumentale et de faire tourner leur volume grâce à un jeu de clair-obscur plus accusé. Mais il n'atteint guère le but recherché, et ses distributions d'ombre n'apparaissent que comme une sorte de bronzage des peaux. Il obtient sans doute les meilleurs effets dans la fresque avec la Pietà, peut-être un peu lourde (auj. au musée de la collégiale d'Empoli), et dans le Triptyque Carnesecchi de l'église florentine S. Maria Maggiore, dont il ne reste actuellement que le panneau de droite avec Saint

Julien (Florence, Museo diocesano), une reproduction photographique de la partie centrale avec la Madone et l'Enfant, qui a été dérobée à l'église de Novoli, et un panneau de la prédelle au musée de Montauban. Là, Masolino use d'un clair-obscur filtré et diffus (vêtements, tête de l'Enfant Jésus, mains gauches de la Vierge et de saint Julien) ; le résultat fait penser à un Masaccio adouci. Le triptyque était sûrement en place en 1426 et dut être exécuté avant le 1er septembre 1425, date à laquelle Masolino s'est rendu en Hongrie.

De retour en juillet 1427, il dut, entre 1427 et 1431, terminer à Rome les fresques d'une chapelle à S. Clemente (Scènes de la vie de sainte Catherine et de saint Ambroise ; Annonciation ; Crucifixion ; Évangélistes ; Docteurs de l'Église) et le triptyque à double face de S. Maria Maggiore. Mais, là encore, la présence de Masaccio complique l'analyse des oeuvres. En effet, il est l'auteur des Saints Jérôme et Jean-Baptiste (Londres, N. G.) du polyptyque, et il est sans doute intervenu d'une part dans l'exécution de l'un des deux autres panneaux de ce polyptyque (Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson) et, d'autre part, dans celle dans l'exécution des soldats, en bas à gauche, dans la Crucifixion de S. Clemente. Une certaine différence de style entre les parties exécutées par Masolino lui-même suggère un premier voyage commun de Masolino et de Masaccio à Rome en 1425. En fait, l'ensemble de la Crucifixion est d'une sobriété et d'une profondeur exceptionnelles par rapport à d'autres scènes, comme celle de la Décapitation de sainte Catherine, où l'on remarque même une nette tendance à l'anecdote ; le panneau du polyptyque avec les Saints Matthieu et Libère (Londres, N. G.) paraît voisin des fresques de la chapelle Brancacci si on le compare aux scènes centrales du polyptyque de S. Maria Maggiore (Assomption, Fondation de S. Maria Maggiore, Naples, Capodimonte), si raffinées et élégantes. Cette hypothèse est encore renforcée par le fait qu'en avril de la même année le cardinal Branda Castiglione, commanditaire de Masolino et titulaire de l'église romaine de S. Clemente, passait par Florence pour retourner peu après à Rome, où il travaillait aux côtés du cardinal Rinaldo Brancacci, frère de Felice, commettant de la chapelle de l'église du Carmine. Après avoir

exécuté, sans doute à cette époque, la Madone de l'humilité (Munich, Alte Pin.) et 2 Annonciations (Washington, N. G.), Masolino peint en 1432, à l'église S. Fortunato de Todi, la fresque avec la Madone entre deux anges, dont est proche l'admirable cycle des fresques du baptistère de Castiglione Olona (Scènes de la vie

de saint Jean-Baptiste, Évangélistes, Docteurs de l'Église, Dieu le Père), certainement réalisées avant celles de la voûte du chœur de la collégiale (Scènes de la vie de la Vierge), qui furent achevées par Paolo Schiavo et par Vecchietta, probablement après la mort du peintre.

Ici, la culture de la fin du Gothique international, l'expérience masaccienne, une connaissance certaine de la perspective, une nouvelle méditation de Gentile da Fabriano sont autant d'éléments fabuleux qui recomposent une vision heureuse et colorée des hommes et des choses, des architectures et des paysages, figurés dans les tendres couleurs d'un chromatisme clair et rayonnant. Cet héritage artistique sert de base à la révision de la poétique de Masaccio, qu'opérèrent, par la suite, Domenico Veneziano et Piero della Francesca.

MASSONE ou MAZONE Giovanni,

peintre italien

(Alexandrie v. 1433 - Gênes ? v. 1512).

Issu d'une famille de peintres originaire d'Alexandrie, en Piémont, installé à Gênes, où il possédait un atelier florissant, Massone se voulut toujours alexandrin et fit suivre sa signature du nom de cette cité. Son activité est signalée entre 1463 et 1500 à Gênes et à Savone. Ses oeuvres étaient si réputées que le futur pape Jules II, alors cardinal Giuliano della Rovere, lui fit exécuter v. 1490, pour la chapelle sépulcrale érigée par son oncle, le pape Sixte IV, un retable qu'il n'hésita pas à payer un prix considérable. Le triptyque acquis par Vivant-Denon à Savone pour le Louvre (panneau central : la Nativité ; volets : Saint François présentant le pape Sixte IV, Saint Antoine de Padoue présentant le cardinal Giuliano della Rovere) est exposé au Petit Palais d'Avignon, qui fut la résidence de Giuliano della Rovere.

D'autres oeuvres religieuses sont conservées à la Pin. de Savone (polyptyque de la Nativité, polyptyque de l'Annonciation, contesté par la critique récente) et dans les églises de Gênes (polyptyque de l'Annonciation à l'église S. Maria del Castello). Il faut citer aussi de ce maître un retable du musée d'Alençon, Noli me tangere (1477), qui provient de Savone.

Formé par des peintres lombards, Giovanni Massone paraît particulièrement influencé par Foppa ; son dessin est net et précis, et son coloris clair et translucide.

MASSON André, peintre français

(Balagny, Oise, 1896 - Paris 1987).

À l'âge de huit ans, il suit sa famille à Bruxelles, où il apprend le dessin et où, devant une oeuvre d'Ensor, il éprouve sa première émotion artistique. Verhaeren, qu'il rencontre en 1912, persuade ses parents de l'envoyer à Paris, où il entre bientôt à l'École des beaux-arts. En 1914, une bourse lui permet de voyager en Toscane. Mobilisé, il est grièvement blessé en

1917. Réformé, il gagne le Midi et rencontre Soutine à Céret. En 1922, à Paris, il est remarqué par le marchand Kahnweiler. Il peut alors se consacrer à son art ; il fréquente Gris et Derain. Sa peinture est d'abord d'un cubisme modéré (Route de Picardie, 1924 ; l'Aile, 1925). Il s'installe alors rue Blomet dans le voisinage de Miró. Aragon, Artaud, Leiris deviennent ses amis, et Breton lui achète les Quatre Éléments (1923-1924). Dès la fondation du groupe surréaliste, Masson s'engage dans la voie de l'automatisme graphique et participe aux expositions du groupe. La liberté de ses dessins trouvera un équivalent sur le plan pictural avec l'invention des « tableaux de sable » en 1927 : des giclées de colle sur une surface posée à plat, peinte ou non, sont recouvertes de sable, et, lorsqu'on redresse la toile, le sable glisse et reste accroché là où la colle le retient (Lancelot, Titane [1927]). En 1928, après des voyages en Hollande et en Allemagne, Masson illustre la Justine de Sade en collaboration avec d'autres peintres surréalistes. Il se trouve néanmoins parmi les exclus du Second Manifeste du Surréalisme (1929). Il consacre de nombreuses oeuvres au thème du Destin des animaux. Puis apparaissent les thèmes du Massacre (1931-1932), de l'Enlèvement (1931, Paris, M. N. A. M.), de la Poursuite (1931). Masson rencontre Matisse à Grasse en 1932, peint ses premiers décors de théâtre en 1933 (les Présages, ballet de L. Massine, Monte-Carlo) et, l'année suivante, voyage en Espagne et s'installe en Catalogne (Ibdes de Aragon, 1935, Londres, Tate Gal.). Collaborateur de la revue Minotaure, il retrouve André Breton au moment de la guerre d'Espagne et participe aux expositions internationales du surréalisme à Londres (1936) et à Paris (1938). Il fait la connaissance de J.-L. Barrault en 1937 et travaillera souvent avec lui (Numance de Cervantès au Théâtre-Antoine, 1937 ; la Faim de K. Hamsun à l'Atelier, 1939). Replié en Amérique avec les surréalistes en 1941, il illustre Martinique charmeuse de serpents de Breton, avant de se brouiller de nouveau avec le poète en 1943. Dans ses oeuvres, comme Vue emblématique de Tolède (1943-1944), son style, plus expressionniste que surréaliste, s'affirme, et sa

plastique prend de la force. Sa période américaine représente un des sommets de son art et des toiles comme Paysage iroquois (1942) exercèrent une influence certaine sur toute une génération de jeunes peintres américains. Rentré en France en 1945, il compose des décors pour le théâtre Marigny (Hamlet, 1946). Installé en Auvergne, puis en Provence, il exécute de nombreuses gravures pour illustrer Mallarmé, Coleridge et Malraux. Il voyage alors à Venise et à Rome entre 1951 et 1954, année où il obtient le grand prix national des Arts. L'Embellie (1956, musée de Grenoble), le Couple (1958, Paris, M. N. A. M.) témoignent, par leur graphisme, de sa découverte de l'Orient en même temps que d'un retour à l'écriture automatique. Thaumaturges malveillants menaçant le peuple des hauteurs (1964), Cérémonie chez Sade, Hommes écorchés et femmes en armure (1963) correspondent à sa période de plénitude : le dessin égratigne nerveusement la surface, et les lignes restent errantes, tandis que la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

525

couleur est portée à une intensité violente. Bien qu'il affirme admirer la sérénité orientale, Masson est un peintre du tragique, et sa peinture reste occidentale. Son plafond pour le théâtre de l'Odéon de Paris (1965) est l'un de ses chefs-d'oeuvre : les formes, à peine figuratives, s'entrechoquent dans un mouvement tourbillonnant. Une exposition rétrospective de son oeuvre fut présentée en 1976 au M. o. M. A. de New York puis, à Paris, au Grand Palais. Le musée des Beaux Arts de Berne lui a consacré une exposition en 1996. Masson a publié sous le titre de Plaisir de peindre le recueil des articles qu'il publia après la guerre dans la revue les Temps modernes.

MASSYS → METSYS (les)

MASTELLETTA

(Giovanni Andrea Donducci, dit il),

peintre italien

(Bologne 1575 - id. 1655).

Ce peintre virtuose élève de Ludovico Carracci, est, au début du XVIIe s., l'un des derniers représentants de la veine romantique et fantastique du maniérisme que Niccolò dell'Abate et Ber-toja avaient exploitée avec tant de bonheur au

XVI^e siècle.

L'expérience naturaliste, qui intéressa à divers degrés tous les artistes émiliens (et pas uniquement ceux qui ont été formés à la fin du XVI^e s. et au début du XVII^e), ne le touche que pour lui faire acquérir une plus grande densité picturale, un sens de l'atmosphère plus vif dans ses fonds de paysages.

Nostalgique évocateur du passé, Mastelletta est toutefois sensible à l'influence vénitienne de Tintoret et de Palma le Jeune, comme en témoignent les grandes toiles (Miracles de saint Dominique) exécutées entre 1613 et 1615 pour l'église S. Domenico de Bologne.

Il doit surtout sa renommée à ses paysages animés de personnages, dans lesquels son esprit fantastique et inquiet se libère pleinement : série à la Gal. Spada à Rome, Paysage avec dames et cavaliers (Rome, Gal. Borghèse), Moïse sauvé des eaux (Modène, Pin. Estense), Repas au bord de la mer (Rome, G. N., Gal. Corsini), Adoration des bergers (Parme, G. N.), le Christ servi par les anges (Bologne, P. N.).

MASTIC.

Dans le vocabulaire des restaurateurs de tableaux, matière plastique utilisée pour des remplissages ou des rebouchages isolés.

Les mastics, de même composition que les enduits et de consistance très voisine, peuvent être utilisés comme apprêt : ils assurent l'adhésion des couches picturales aux supports. On peut leur incorporer des pigments de charge.

MATEJKO Jan, peintre polonais

(Cracovie 1838 - id. 1893).

Il fit ses études à l'École des beaux-arts de Cracovie (1852-1858), puis à Munich (1859) et à Vienne (1860). En 1873, il est professeur et directeur de l'École des beaux-arts de Cracovie et fait par la suite de fréquents séjours à Paris et à Vienne. Mis à part des portraits, presque toutes ses toiles (musée de Varsovie) sont consacrées

à l'histoire de la Pologne, dont elles présentent un vaste panorama : Stanczyk (1862), le Sermon de Skarga (1864), Rejtan (1866), la Cloche du roi Zygmunt (1874). Ces œuvres – compositions monumentales et effigies des rois polonais (1890), dont les reproductions illustrent les manuels scolaires – sont très populaires. Depuis sa jeunesse, le romantique Matejko conçut son art au service de sa patrie, privée

d'indépendance politique, et voulut éveiller, le pinceau à la main, le sentiment national. Loin de l'objectivité froide des peintres d'histoire de son époque, il évoque le passé historique, accusant les aristocrates au pouvoir d'être responsables de l'asservissement de la Pologne, partagée entre la Russie, l'Allemagne et l'Autriche (Stanczyk, Skarga, Rejtan). D'un style d'abord assez proche de celui de Delaroche, il brosse ensuite ses vastes compositions avec une force d'expression incontestable. En signe de reconnaissance du peuple polonais, un sceptre lui fut remis au château royal de Wawel comme symbole de sa primauté artistique (1878). La peinture murale qu'il exécuta en collaboration avec ses élèves J. Mehoffer et Wyspianski à l'église Notre-Dame de Cracovie en 1890-1891 le désigne comme l'un des plus grands décorateurs polonais et l'initiateur de ce genre dans son pays. Les qualités picturales de l'artiste se révèlent surtout dans ses portraits, en particulier ceux de ses amis. Son Autoportrait (1892, musée de Varsovie) est considéré comme son chef-d'oeuvre.

MATES Juan, peintre espagnol

(Villafranca del Panadés ? - Barcelone 1431).

Son activité est documentée à Barcelone de 1391 à 1431. L'identification, grâce à un document, peint entre 1411 et 1414 pour la cathédrale de Barcelone, (Retable de saint Martin et de saint Ambroise) a permis de lui attribuer par analogie un groupe de peintures dont certaines avaient été un moment rassemblées sous le nom du « Maître de Penafel » (Retables de saint Michel et de sainte Lucie, Barcelone, coll. Blavaria). Encore insuffisamment apprécié, Mates apparaît comme la personnalité la plus séduisante de l'école catalane, au temps de la domination de Borrassá. Parmi ses oeuvres, on peut citer le Retable de saint Jacques de Vallespinosa (cathédrale de Tarragone), la Mise au tombeau (Barcelone, M. A. C.), le Retable de saint Sébastien (1417, Barcelone) et un Retable des deux saints Jean (partie centrale à Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza ; panneaux latéraux au musée de Castres et à la coll. Carreras Candi de Barcelone).

Le goût de l'arabesque, de l'élégance décorative et une sensibilité parfois non dépourvue d'humour apparentent Mates à certains Valenciens et au Maître du Roussillon. Un retable de la main du peintre au musée de Cagliari (Sardaigne) prouve que sa réputation dépassa les frontières de la Catalogne.

MATES ou MATAS Pedro, peintre espagnol

(S. Feliu de Guixols ? ; documenté à Gérone de 1512 à sa mort en 1558).

Ses oeuvres signées des capitales MTS, MAS ou M ont été regroupées un temps sous le nom

du Monogrammiste catalan. Sa personnalité, aujourd'hui mieux définie, révèle un artiste parfaitement intégré dans le milieu artistique de Gérone, le foyer artistique le plus vivant de Catalogne dans le premier quart du XVI^e s. où sont venus travailler les Flamands Perris de Fontaines, Ayne Brú, Juan de Borgoña et le Murcien Pedro Fernandez. Après le départ de ces artistes, Mates assume de nombreuses commandes dans toute cette région. Ses deux principaux retables, conservés au musée de Gérone, sont consacrés à la Madeleine (1526) et à la Vie de la Vierge ; celui de Saint Pierre est demeuré dans l'église de Montagut. Mates apparaît comme un narrateur habile à composer les scènes, à équilibrer les groupes avec un souci de mesure et d'harmonie. Fortement influencé par les gravures de Dürer, il prolonge surtout la tradition des grandes figures nobles et paisibles, telles que Huguet les peignait à Barcelone au siècle précédent. Mais il y ajoute l'espace, de beaux paysages verdoyants baignés de lumière ainsi que des architectures à l'antique.

MATHIEU Georges, peintre français

(Boulogne-sur-Mer 1921).

Il étudie le droit et la philosophie, obtient une licence d'anglais et commence à peindre en 1942. La lecture d'un ouvrage d'Edward Crankshaw, Conrad's Craftmanship, le détermine en 1944, dit-il, à « entier en non-figuration, non par des chemins formels, mais par la voie spirituelle ». Lorsqu'il s'installe à Paris en 1947, Mathieu a déjà réalisé des peintures abstraites d'expression lyrique informelle (Évanescence, 1945) qui lui permettent de prendre position (aux côtés notamment d'Atlan, de Hartung, de Wols, de Bryen) contre l'abstraction géométrique qui proliférait au même moment. Il prend alors l'initiative des premières manifestations de l'abstraction lyrique et, dès 1949, participe à plusieurs expositions de groupes à Paris, à la gal. René Drouin (qui présente aussi sa première exposition particulière en 1950). L'année suivante, il organise avec le critique Michel Tapié un premier rassemblement international des principaux abstraits lyriques sous le titre de « Véhémences confrontées » à la gal. Nina Dausset, qui sera suivi par les deux expositions des « Signifiants de l'informel », présentées par Tapié au studio Paul Facchetti, où Mathieu

expose en 1952 ses premières peintures historiques (Hommage au maréchal de Turenne, 1952). À partir de 1954, c'est surtout à la gal. Rive droite, dont Michel Tapié est le conseiller, que Mathieu fera ses principales expositions à Paris (en 1954, les Capétiens partout [Paris, M. N. A. M.] ; en 1956, présentation du Couronnement de Charlemagne ; gouaches et dessins en 1958). Il exposera aussi à la gal. Kléber en 1957 (Cérémonies commémoratives de la deuxième condamnation de Siger de Brabant) et à la gal. internationale d'Art contemporain, où il présentera 8 toiles monumentales en 1959 ainsi que des oeuvres sur le thème De quelques pompes et supplices sous l'ancienne France en 1960. Il est, de bonne heure, introduit à New York (gal. Kootz, 1954) et poursuit une carrière internationale. Le musée d'Art moderne de la

downloadModeText.vue.download 527 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

526

Ville de Paris lui consacre une rétrospective en 1963, et, en 1965, la gal. Charpentier réunit 140 peintures, toutes exécutées au cours de l'année précédente. Déjà, v. 1948-1949, Mathieu avait su dégager de ses débuts impulsifs la démarche gestuelle d'une expression calligraphique explosive. Les caractères de sa peinture sont, pour lui-même, en même temps que « l'absence de préméditation ni des formes ni des gestes, la nécessité d'un état second de concentration et la primauté accordée à la vitesse d'exécution ». Ces conditions permettent à l'artiste de réaliser en public des oeuvres de très grandes dimensions dans un temps record (par exemple une peinture de douze mètres sur quatre réalisée en vingt minutes sur la scène du théâtre Sarah-Bernhardt en 1956). Il a publié en 1963, sous le titre d'Au-delà du Tachisme, une étude historique de l'évolution de la peinture occidentale entre 1944 et 1962, dans laquelle il fait preuve d'une rare probité intellectuelle en dépit d'une certaine virulence polémique. À partir de 1966, il se consacra plus particulièrement aux arts décoratifs : affiches d'Air France (1967), cartons de tapisserie pour les Gobelins (1968-1969), assiettes de Sèvres (1968), médailles (1971), sigle de la chaîne de télévision Antenne 2 (1974), pièce de 10 francs (id.). En 1976, il fut élu membre de l'Académie des beaux-arts. Des expositions ont réuni au Grand Palais (Paris, 1978) et au Palais des Papes (Avignon, 1985) de nombreuses oeuvres.

MATISSE Henri, peintre français

(Le Cateau-Cambrésis, Nord, 1869 - Nice 1954).

NAISSANCE D'UNE VOCATION. Fils d'un marchand de grain et destiné à lui succéder à la tête de son commerce, il fait ses études secondaires au collège de Saint-Quentin et suit les cours de la faculté de droit de Paris (1887-1888). Clerc d'avoué dans une étude de Saint-Quentin (1889), il commence à peindre en 1890 (copies de chromos), au cours de la convalescence consécutive à une opération de l'appendicite. Il veut alors se consacrer davantage à la peinture, fréquente d'abord l'école Quentin-Latour, puis revient à Paris en 1892. Il s'inscrit à l'académie Julian pour préparer le concours d'entrée aux Beaux-Arts et suit les cours du soir de l'École des arts décoratifs, où il fait la connaissance d'Albert Marquet. Gustave Moreau le remarque alors qu'il est en train de dessiner et lui donne accès à son atelier (mars 1895) en le dispensant du concours d'entrée. Bénéfique, l'enseignement de Moreau (l'interprétation libre des maîtres anciens y tient une large place) aide Matisse à affirmer sa personnalité, et celui-ci entre en relation avec Rouault, Camoin, Manguin et le peintre belge Evenepoel. Ses premiers tableaux évoquent l'atmosphère feutrée et l'objectivité poétique des portraits de Corot (La Liseuse, 1895, Paris, M. N. A. M.), mais la fermeté de la composition révèle déjà une constante de son art. En 1896, il passe l'été à Belle-Île, en compagnie d'Émile Wéry, son voisin de palier, et il y rencontre l'Australien John Russel. Ami de Rodin, collectionneur d'oeuvres d'Émile Bernard et de Van Gogh, Russel avait travaillé dix ans auparavant avec ce dernier et offrit à Matisse deux dessins

de Vincent. Grâce à ces nouveaux contacts, le style de Matisse acquiert plus d'aisance et la palette s'éclaircit, d'abord prudemment (Le Tisserand breton, 1896, Paris, M. N. A. M.) ; la Desserte, 1897, coll. Niarchos, sur un thème de Chardin qu'il reprendra plus tard, présente une riche orchestration de couleurs, mais l'emphase décorative trahit sans doute encore l'influence de Gustave Moreau. Russel lui fait connaître Rodin (dont il s'inspirera peu après dans ses premières sculptures, d'une plasticité saine et expressive) ainsi que Camille Pissarro (qui lui montre les dangers de l'emploi excessif du blanc, défaut sensible dans la Desserte).

AVANT LE FAUVISME. En 1898, l'artiste se marie, fait un court séjour à Londres pour y contempler Turner et part pour la Corse : c'est le premier contact de Matisse avec un site méditerranéen et avec une lumière crue qui le conduit à monter sa palette. Les nombreuses études de paysages qu'il exécute dénotent une

facture large, d'un impressionnisme qui paraît vivifié par la leçon de Van Gogh (l'Arbre, 1898, musée de Bordeaux). D'août 1898 à février 1899, il est à Toulouse. Il y peint surtout des natures mortes qui portent la marque d'une influence divisionniste (Première nature morte orange, M. N. A. M., 1899), sans doute à la suite de la lecture de l'essai de Signac De Delacroix au Néo-Impressionnisme, publié dans la Revue blanche. Il quitte les Beaux-Arts après la mort de Moreau et s'installe en février 1899 au numéro 19 du quai Saint-Michel, son domicile jusqu'en 1907. En compagnie de Marquet, suivant les conseils de leur maître, ils alternent les études d'après nature (à Arcueil, au Luxembourg) et les interprétations d'oeuvres anciennes. Un « préfauvisme » somptueux voit le jour à partir de 1899 à la faveur de natures mortes aux tons profonds – saturés – de bleus cobalt, de verts émeraude et d'oranges, de violets pourpres, à la faveur également d'anatomies féminines ou masculines exécutées notamment dans un petit atelier de la rue de Rennes où Eugène Carrière venait corriger et que fréquentaient Derain, Laprade, Puy, Chabaud. Ces études puissamment construites, où les masses sont simplifiées plastiquement, se ressentent des cours de modelage que le peintre suivait alors et étonnent ses compagnons par la hardiesse des raccourcis comme par la franchise des accords colorés (Nu à l'atelier, Londres, Tate Gal.). Malgré la modicité de ses moyens financiers, Matisse achète des estampes et des crépons japonais, un plâtre de Rodin et, chez Vollard, une étude de Baigneuses de Cézanne (Paris, Petit Palais), ainsi qu'une Tête de garçon de Gauguin : au moment où sa facture se distingue par son originalité, il a déjà pris connaissance de l'oeuvre des novateurs de la fin du XIXe siècle. Il est pourtant contraint de travailler avec Marquet à la décoration du Grand Palais pour l'Exposition universelle de 1900, tandis que sa femme tient une boutique de modes. En 1901, il expose au Salon des indépendants, et, la même année, à la rétrospective Van Gogh chez Bernheim-Jeune, Derain lui présente Vlaminck ; le fauvisme prend ainsi peu à peu conscience de ses moyens et justifie ses origines. Mais c'est pourtant une période

plus austère (à laquelle la pratique de la sculpture sous le signe de Rodin et de Barye n'est pas étrangère) qui prend place de 1901 à 1903 env. : la première période néo-impressionniste cesse, le coloris baisse d'un ton ; les surfaces, rigoureusement conçues en fonction du rectangle du tableau, obéissent à un rythme quelque peu cézannien (Notre-Dame en fin d'après-midi, 1902, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.).

LA PÉRIODE FAUVE. L'année 1904 est celle des expériences décisives. Après avoir exposé chez Vollard en juin (première exposition particulière), Matisse passe l'été à Saint-Tropez chez Signac et reprend le divisionnisme, cette fois-ci plus méthodiquement. La Terrasse de Signac à Saint-Tropez (1904, Boston, Gardner Museum) présente d'abord la somme des acquis précédents : mise en page japonisante (Mme Matisse pose en kimono), arabesques décoratives des tiges légères compensées par la stabilité du mur de la maison, poses de touches variées – de l'aplat au point. Cette économie supérieure dans la répartition des effets est le trait par excellence de l'art de Matisse et nous explique à quel point le divisionnisme systématique pouvait le contraindre. Luxe, calme et volupté, exposé aux Indépendants en 1905 et acheté par Signac (musée d'Orsay), révèle à cet égard un désaccord flagrant entre la ligne et la couleur. Mais le thème de la joie apollinienne, rayonnante sur la plénitude des formes et la nature apaisée, est significatif de l'évolution de Matisse. Le procédé divisionniste lui permet aussi de vérifier au plus près la qualité et la quantité sensorielles, émotives, de chaque touche de couleur sur le champ de la toile (Notre-Dame, 1904-1905, Stockholm, Moderna Museet). Fort de cette nouvelle expérience de 1905 à 1907, durant le court moment du paroxysme fauve, Matisse donne les interprétations les plus audacieuses, mais aussi les plus diverses, dans le paysage comme dans le portrait et la composition à figures. Il passe l'été de 1905 à Collioure, où le rejoint Derain, et réalise des tableaux où se marque le passage du divisionnisme à une touche plus large et plus variée, à l'emploi de couleurs libérées des contraintes du mimétisme (Marine, 1905, San Francisco Museum of Modern Art). La petite Pastorale (musée d'Art moderne de la Ville de Paris) est un jalon précieux pour le développement de l'artiste : arabesque gracieuse encore soumise à un tracé coloré assez dense, palette éclairée mais relativement sobre, nus restitués par un contour sans raideur. La Fenêtre ouverte à Collioure (New York, anc. coll. John Hay Whitney) et la Femme au chapeau (San Francisco, coll. Walter A. Maas), exposées au Salon d'automne de 1905, où leur est appliqué pour la première fois le qualificatif de « fauves », témoignent d'une allégresse créatrice rare et d'une volonté de transposition qui, néanmoins, respecte l'identité du modèle. Mais, si un rythme assez décoratif tendait à l'emporter dans le paysage, le visage de femme, vert, ocre et mauve, offrait une vigueur expressive inédite, que l'on retrouve dans le Portrait à la raie verte (1905, Copenhague, S. M. f. K.) et dans la Gitane aux accents expressionnistes

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

527

l'assise de ces figures, construites sur de larges plans aux timbres d'une profonde sonorité (vert, violet, indigo, bleu nuit), pouvait laisser pressentir une évolution en faveur d'un resserrement de la forme, d'une discipline de la touche, exploitée en 1905 par Matisse avec le maximum de liberté. Une nouvelle rencontre devait hâter cette orientation. À Collioure, l'artiste fréquente Maillol, qui lui fait connaître Daniel de Monfreid, chez qui il voit les derniers tableaux de Gauguin, et il commence à s'intéresser à l'art nègre (1906). Le rôle organisateur de l'aplat, assoupli par le jeu de l'arabesque à la fois décor et expression, va tenir désormais une grande place dans l'oeuvre du maître. Cette tendance décorative s'affirme publiquement avec disposition, au Salon des Indépendants de 1906, de la grande composition *le Bonheur de Vivre* (Merion, Barnes Foundation), répertoire des thèmes et des formes des années à venir. La même année, il exécute 3 bois gravés et ses premières lithos, techniques d'esprit fort proche de celui qu'il inaugure en peinture, surtout en 1907 (*Nu bleu*, Baltimore, Museum of Art ; *Luxe*, première version et dessins au M. N. A. M. de Paris, seconde version au S. M. f. K. de Copenhague).

DÉFINITION D'UNE ESTHÉTIQUE. Le fauvisme a brûlé de ses plus beaux feux et Picasso peint les *Demoiselles d'Avignon* en 1907, année de la rétrospective Cézanne au Salon d'automne. Matisse fait maintenant figure, surtout aux yeux des grands collectionneurs étrangers (Stein, Chtchoukine, Morozov), de chef de file de la peinture française. En 1908, sur leurs instances, il ouvre dans son atelier parisien, rue de Sèvres, une académie, qu'Américains, Allemands, Scandinaves surtout fréquentent, et publie les *Notes d'un peintre* (25 déc. 1908) dans la *Grande Revue* – importantes pour la compréhension de son art. Si l'expression est le but à atteindre, il dit l'obtenir par la disposition de son tableau, non par la simple mise en évidence d'un contenu émotionnel comme chez Van Gogh, mais par la recherche des « lignes essentielles ». Et cet aspect éminemment harmonique doit, dans son esprit, dispenser à l'homme moderne une délectation toute classique qu'il cherche à faire naître par de grandes décorations (*La Desserte*, harmonie rouge, 1908, Ermitage). *La Musique et la Danse*,

commandées par Chtchoukine en 1909 (auj. à l'Ermitage), illustrent excellemment ce parti : « Trois couleurs pour un vaste panneau de danse : l'azur du ciel, le rose des corps, le vert de la colline » (interview pour les Nouvelles, 12 avr. 1909). À la souple guirlande des arabesques choisies pour les nus de danseuses répondent les taches discontinues des musiciens définis par un trait plus aigu. Ce goût pour la musicalité abstraite des lignes et des couleurs est confirmé par l'intérêt de l'artiste pour l'art musulman : il visite en 1910 avec Marquet l'exposition de Munich, passe l'hiver de 1910-1911 en Espagne méridionale et le début de l'année suivante au Maroc, où il retourne en 1913. Mais, en dehors des grands panneaux décoratifs, les ateliers, les figures, les paysages et les natures mortes exécutés de 1909 à 1913 (Moscou, musée Pouchkine ; Ermitage) pré-

sentent une grande variété de moyens, à la fois plastiques et colorés, également décisifs dans leur application.

L'expressionnisme de la Gitane reparait dans l'Algérienne (1909, Paris, M. N. A. M.), mais en quelque manière décanté. Cette figure, traitée en sobres et vigoureux aplats abruptement définis par les noirs, évoque la technique de la gravure sur bois et annonce les oeuvres à peu près contemporaines de Kirchner. La même remarque s'impose pour les nus exécutés au cours de l'été de 1909 à Cavalière (Nu rose, musée de Grenoble). Certaines natures mortes exploitent un arrangement et une pose de touche encore cézanniens (Nature morte aux oranges, 1912, Paris, musée Picasso), tandis que d'autres (ainsi que des tableaux d'intérieur) développent le thème en succession de teintes plates très attentivement ordonnées par rapport à la surface de la toile et sur lesquelles s'inscrivent les motifs privilégiés (la Famille du peintre, 1911, Ermitage ; les Poissons rouges, 1911, Moscou, musée Pouchkine). Le subtil équilibre matissien entre rigueur et sensibilité atteint une acuité extrême dans les grandes décorations de 1911 (l'Atelier rouge, M. o. M. A. ; Intérieur aux aubergines, musée de Grenoble) et dans la Fenêtre bleue de 1913 (New York, M. o. M. A.), exécutée à Issy-les-Moulineaux, où habite le peintre depuis 1909. Le paysage, contemplé de la fenêtre, les repères matériels de la demeure sont réduits à des éléments géométriques sans sécheresse investis par des plages bleues, nettement scandées par les objets ocre et vert (buste, vase, lampe) et les deux taches rouges des fleurs. Acquis par Morozov, les 3 tableaux dits « Triptyque marocain » (1912, Ermitage ; Moscou, musée Pouchkine) proposent en un style plus détendu, marqué

par la lumière méditerranéenne, la couleur suggérant la forme, un résumé des récentes investigations. En 1914, Matisse reprend un atelier au 19, quai Saint-Michel. Avant la découverte de Nice et de sa plénitude solaire, en 1917, il passe, comme au début de sa carrière, par une période d'austérité : harmonies plus sombres et audacieuses simplifications qui représentent, accordées à son tempérament, des réalisations parallèles à celles du cubisme synthétique (Porte-fenêtre à Collioure, 1914, Paris, M. N. A. M.). À côté des études d'atelier avec une échappée sur l'extérieur (le Bocal de poissons rouges, 1914, Paris, M. N. A. M.) prennent place des oeuvres où les différents motifs, heureusement sertis par des courbes sur un vaste fond noir – le noir, « couleur de lumière », dit Matisse –, sont des signes purs, toutefois identifiables (les Marocains, 1916, New York, M. o. M. A. ; les Coloquintes, 1916, id.). La Porte-fenêtre à Collioure (1914, Paris, M. N. A. M.) va plus loin encore : les détails de la fenêtre éliminés, ne restent en présence que des champs chromatiques essentiels, qui annoncent l'expressionnisme abstrait américain des années cinquante (le tableau cependant n'a été exposé qu'à partir de 1966). Au cours des mêmes années, la sculpture poursuit un objectif semblable en tentant de rapprocher au maximum le plan du relief (Dos, 1916-1917), recherche dont témoigne aussi la Leçon de

piano (1916, New York, M. o. M. A.). Quelques mois cependant après l'achèvement de ce tableau où la synthèse formelle et chromatique était poussée très loin, Matisse en reprend le sujet dans la Leçon de musique (1917, Merion, Barnes Foundation), où s'opère un retour à un réalisme post-impressionniste.

NICE. Matisse séjourne régulièrement à Nice à partir de 1918 et s'y installe en 1921. La fréquentation de Renoir à Cagnes en 1918 et le climat général de l'après-guerre, de nouveau accessible à la familiarité aimable de la vie quotidienne, justifient dans l'oeuvre du maître un retour à une réalité plus proche. L'Intérieur à Nice (1917-1918, Copenhagen, S. M. f. K.), où le palmier et la lumière du Midi occupent une place encore discrète mais révélatrice, fait transition avec les oeuvres de la récente production parisienne et celle des années vingt. Il s'agit surtout d'intérieurs clairs, en teintes parfois très proches, où une « odalisque » nue ou à demi vêtue participe étroitement à la tonalité affective et décorative du tableau. Certains ont une légèreté elliptique voisine de celle de Bonnard (Intérieur à Nice, 1921, Paris, M. N. A. M.) et qui absorbe entièrement la présence féminine. D'autres, en revanche, réservent à celle-ci un

effet de plasticité sensible (dans le modelé du torse) qui s'élève sur l'entour décoratif, et il faut ici encore rappeler les sculptures contemporaines de l'artiste, d'un classicisme puissant, stylisé. La Figure décorative sur fond ornemental (1925-1926, Paris, M. N. A. M.), au titre fort explicite des intentions de Matisse, dresse une effigie féminine, en partie fidèle au canon de l'art nègre, sur les créatures festonnées du décor musulman. Après la sensualité intimiste des premières odalisques, cette oeuvre participe davantage de l'atmosphère des années 1925, synthèse des différents apports esthétiques du début du siècle, et indique d'autre part le début de nouvelles et fécondes recherches de style monumental ou d'ordre décoratif.

VOYAGES ET INVESTIGATIONS DIVERSES.

En 1930, Matisse voyage à Tahiti en passant par New York et San Francisco ; il retourne durant l'automne aux États-Unis, appelé à siéger dans le jury de l'exposition internationale Carnegie à Pittsburgh, puis il se rend à Merion (Pennsylvanie), où le docteur Barnes lui demande une peinture murale sur le thème de la Danse, déjà traité pour Chtchoukine en 1910. La composition est mise en place en 1933 en présence de l'artiste (deux autres versions, aussi vastes, aujourd'hui réunies au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, prouvent l'intérêt porté par l'artiste au thème et à ses variations) et témoigne d'une maîtrise exemplaire de l'arabesque dynamique restituant le nu inscrit sur un fond. Pour situer plus aisément ses figures, Matisse utilise au cours du travail préparatoire des papiers gouaches découpés (procédé dont il se servira en 1937 pour la couverture de Verve, revue éditée par Tériade). En même temps, il grave pour Albert Skira les illustrations des Poèmes de Mallarmé (29 eaux-fortes), publiés en 1932. Trois ans plus tard, il exécute Fenêtre à Tahiti (Le Cateau, musée Matisse), carton de tapisserie tissée à Beauvais pour Mme Cuttoli, et en 1938 dessine les décors et les costumes

downloadModeText.vue.download 529 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

528

de Rouge et noir, chorégraphie de Massine, créé par les Ballets russes de Monte-Carlo en 1939. Ces diverses réalisations influencent sa conception du tableau de chevalet : désormais, le thème est fréquemment soumis à des variations nombreuses, destinées non seulement à ne retenu que l'essentiel, mais aussi à définir la situation des motifs de la manière la plus propre à les exalter réciproquement (22 états

successifs du Nu rose, avril-octobre 1935, Baltimore, Museum of Art).

CIMIEZ ET VENCE, LES GOUACHES DÉCOUPÉES. En 1938, Matisse s'installe à Cimiez, qu'il quittera en 1943 pour Vence. La guerre, qui marque l'arrêt des commandes monumentales, lui permet de mieux adapter aux exigences du format de chevalet sa récente expérience des grandes surfaces. La Blouse roumaine (1940, Paris, M. N. A. M.), née, elle aussi, d'un travail préparatoire complexe, offre le plus heureux accord entre les vastes surfaces rouges et blanches, contenues seulement par les arabesques que dessinent les manches et les animations graphiques qui définissent le visage, les motifs décoratifs de la blouse, jusqu'aux mains, d'un tracé pur et pourtant allusif. Le dessin, soutien de l'art de Matisse autant que sa sensibilité chromatique, va jouer un plus grand rôle au cours des dernières années (Thèmes et variations, 158 dessins, 1941-1942, publiés en 1943). Les études de nu, surtout, évitent tout modelé réaliste, restituant la présence d'un volume féminin, d'une troublante proximité et pourtant désincarné, par la seule flexion du trait (dessins et fusains exposés à Paris, chez Carré, en 1941). En 1941, il commence l'illustration de Pasiphaé de Montherlant (publié en 1944) et celle du Florilège des oeuvres de Ronsard (publié en 1948), puis en 1942 celle des Poèmes de Charles d'Orléans, mais il éprouve maintenant quelques difficultés à manier les pinceaux. À Cimiez et à Vence, il recourt de plus en plus fréquemment aux papiers gouaches et découpés, qui lui procurent une sensation physique inédite et puissante : « Découper à vif dans la couleur me rappelle la taille directe des sculpteurs. » Les 20 gouaches découpées de Jazz (publiées en 1947) sont une démonstration de la physique de la couleur telle que l'entend Matisse et de son application aux thèmes d'une fantaisie pure, empruntée au monde du spectacle ou au souvenir du voyage océanien (le Lanceur de couteaux, l'Enterrement de Pierrot, Lagons).

En 1945, une rétrospective de son oeuvre a lieu au Salon d'automne (après celle de Picasso en 1944). L'année suivante, il travaille aux cartons d'une tenture consacrée à l'éloge de la Polynésie : le Ciel et la Mer (Paris, M. N. A. M.). L'astérie, le squal, l'oiseau, la branche de corail sont librement situés dans un espace illimité, comme le bonheur de vivre, que Matisse a toujours tenté de transmettre. Mais le processus de spiritualisation qui accompagnait cet effort trouva son achèvement dans une contribution à l'art sacré. En 1948, Matisse exécute le Saint Dominique de l'église Notre-Dame-de-Toute-

Grâce sur le plateau d'Assy et, de 1947 à 1951, il travaille à l'édification et au décor de la chapelle des Dominicaines, à Vence. La chapelle

de Vence revêt une double signification, à la fois spirituelle et esthétique : spirituelle par la fonction symbolique remplie par les différents motifs et figures qui reflètent la conception de Matisse face au problème religieux ; esthétique par la volonté de simplification qui a présidé au choix du dessin comme des couleurs. À propos de celles-ci, parlant des vitraux, l'artiste fait remarquer qu'elles sont très communes dans leur qualité, jaune citron, vert bouteille, bleu azur ; leur quantité réciproque fait seule leur mérite artistique, juste appropriation du champ qui leur est imparti et leur rencontre. Les panneaux de céramique font intervenir de la même manière la plage immaculée de leur support, sur lequel se détache – écriture, signe – un trait noir épais cernant ou libérant le champ blanc, le caressant ou le malmenant suivant le sentiment exprimé, plénitude sereine de saint Dominique ou tumulte torturé de la Passion. À l'entrée de la chapelle, le poisson salvateur est au-dessus de l'étoile de la bonne nouvelle : il est blanc argent et elle est bleue. L'émanation générale confirme la destination du lieu, conçu pour le recueillement et la paix. Les dernières toiles de Matisse (Grand Intérieur rouge, 1948, Paris, M. N. A. M.) n'offrent qu'un des aspects de cette investigation créatrice capable de résoudre d'emblée quelques-uns des problèmes qui devaient se poser avec acuité à l'art contemporain : adaptation d'un style vivant à l'édifice culturel, renouvellement technique quand la peinture à l'huile semblait avoir épuisé tous ses prestiges. Les gouaches découpées (1950-1954), que le dessin rythme parfois, allient la concision du motif considéré isolément à la somptuosité décorative de l'ensemble : le bestiaire et la flore des terres et des mers chaudes sont désormais pris au piège des ciseaux, sensibles comme naguère l'étaient les pinceaux, plus aptes à traduire l'intimisme que cette rayonnante conquête. Et les Nus bleus (1952) sont le dernier et suprême hommage à la femme jadis trop charnelle, indolemment offerte dans des intérieurs clairs, à l'image maintenant d'un ordre unitaire, où ligne, surface, volume, couleur vibrent à l'unisson, dans la plénitude d'un accord sans défaillance. Cette esthétique triomphe encore dans la gouache de l'Escargot (1952, Londres, Tate Gal.), étonnante réussite, « panneau abstrait sur racine de réalité », selon son auteur. Les grandes gouaches découpées présentées à la Kunsthalle de Berne en 1959 ont été exposées au musée des Arts décoratifs de Paris en 1962 et ont quelque peu infléchi certaines recherches contemporaines

dans les collages et les assemblages.

En 1952, un musée Henri-Matisse a été inauguré au Cateau. Grâce aux donations des enfants de l'artiste, le musée Matisse à Cimiez conserve une importante collection illustrant les diverses périodes de l'artiste et tous les aspects de son activité. Matisse est représenté dans les grands musées et principalement à Moscou (musée Pouchkine) et Saint-Pétersbourg (Ermitage), à Copenhague (S. M. f. K.), à New York (M. o. M. A. : une Vue de Notre-Dame, 1914 ; la Leçon de piano, 1916 ; la Piscine, 1952), à Chicago (Art Inst. : Femmes à la rivière, 1916), à Baltimore (Museum of Art), à

Merion et à Philadelphie, à Paris (M. N. A. M.) et à Grenoble (Nature morte au tapis rouge, 1906 ; Intérieur aux aubergines, 1911). D'importantes rétrospectives de l'oeuvre ont eu lieu en 1951 (New York), 1970 (Paris) et 1992-1993 (New York, Paris). L'examen des différentes périodes s'est poursuivi parallèlement : gouaches découpées en 1977 (Saint-Louis et Washington), période niçoise en 1986-1987 (Washington), voyages au Maroc en 1990-1991 (Washington, New York, Moscou et Saint-Pétersbourg), période de 1904-1917 (M. N. A. M. en 1993), réalisation de la Danse pour Barnes (musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1993-1994).

MATTA (Roberto Matta Echaurren, dit),
peintre chilien

(Chiloé 1911 - Civitavecchia, Italie, 2002).

Après des études d'architecture, il gagne l'Europe en 1930, rencontre Magritte en 1934 et travaille dans l'atelier de Le Corbusier. Lié à l'Anglais Gordon Onslow-Ford, il se met à peindre vers 1937, encouragé par Dalí, Picasso et André Breton. Dans ses Morphologies psychologiques (1938, coll. part.), son style est déjà constitué qui se compose de grandes taches lyriques à interpréter figurativement. Pendant la guerre, en Amérique, il participe à l'activité des surréalistes européens en exil : revues View (1941) et VVV (1942 et 1944), exposition First Papers of Surrealism. Les oeuvres de cette époque, comme la Pomme du savoir (1943), Pour échapper à l'absolu ou Science, conscience et patience du vitreur (1944) et les Aveugles (1947), creusent un espace virtuellement sans limite. Exclu du groupe surréaliste en 1948, il revient en Europe. Il exécute une vaste peinture murale pour les bâtiments de l'Unesco à Paris (1956). Ses oeuvres critiquent alors souvent la société moderne : Les roses sont belles (1952) fait allusion au procès des Rosenberg, la

Question (1957) répond à la torture pendant la guerre d'Algérie, Burn, baby burn (1965-1967) stigmatise la guerre du Viêt-Nam. Il se rend en 1963 à Cuba (où il créera en 1982 le musée de l'Art de l'homme latino-africain) et peint en 1971 dans les rues de Santiago du Chili. Très à l'aise dans les très grands formats, ses toiles mesurent souvent 10 m de long et parfois davantage. Il a réalisé des environnements en couvrant de ses toiles murs et plafond en 1968 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris par exemple, où il montra la totalité de son cycle de 21 peintures, l'Espace de l'espèce, commencé en 1959. Il travaille également le pastel aux formes de contours plus nets et plus solidement ancrées dans l'espace du tableau et en dessins inspirés d'oeuvres littéraires (la Tempête de Shakespeare, Don Quichotte). Une exposition rétrospective de son oeuvre a eu lieu en 1985 au M. N. A. M. de Paris, où il est notamment représenté par de grandes compositions.

MATTEO DI GIOVANNI, peintre italien

(Borgo San Sepolcro v. 1430 - Sienne 1495).

Il est d'abord associé à Sienne au peintre Giovanni di Pietro, frère de Vecchietta, en 1452, en qualité de doreur. Ses premières commandes importantes datent d'après 1460. Cette date
downloadModeText.vue.download 530 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

529

marque le retable signé du Museo dell' Opera del Duomo. Il convient également de mentionner les pale exécutées pour Pie II Piccolomini (Pienza, Duomo, v. 1462 ; palais Piccolomini), les volets latéraux et la prédelle du Baptême (Borgo San Sepolcro, Pin.) de Piero della Francesca (Londres, N. G.) et le triptyque d'Asciano (musée d'Asciano).

L'artiste, se dégageant de l'enseignement de Vecchietta et de Domenico di Bartolo, exploite les souvenirs de sa propre origine ombrienne ; il contribue à la divulgation du plasticisme florentin le plus violent et le plus tendu, illustré par Pollaiuolo. Sa Madone sur un trône avec des anges (1470, autref. église dei Servi ; auj. Sienne, P. N.) est le chef-d'oeuvre de sa maturité, qui s'affirme dans un grand nombre d'autres ouvrages : parmi ceux-ci, il convient de mentionner la belle pala de Sainte Barbe (1479, Sienne, église S. Domenico) remarquable par la vivacité du dessin et l'usage des ors, et les célestes Massacres des Innocents, exécutés entre

1482 et 1491 (Sienne, églises S. Agostino et dei Servi ; 1488, Naples, Capodimonte), ainsi que le Retable Placidi (1476) de San Domenico de Sienne (lunette avec l'Adoration des bergers à la Pinacothèque de Sienne ; prédelles à l'Art Inst. de Chicago et dans une coll. part.).

Matteo a aussi exécuté des oeuvres monumentales remarquables, bien qu'un peu lourdes, telles la gigantesque Assomption (1474, Londres, N. G.), la pala représentant la Vierge et les saints (1477, Sienne, S. Maria delle Nevi).

MAULBERTSCH Franz Anton,

peintre autrichien

(Langenargen 1724 - Vienne 1796).

C'est auprès de son père, à Langenargen, au bord du Léman, que Maulbertsch apprit les rudiments techniques de la peinture. Dès 1739, il va s'établir à Vienne pour y suivre les cours de l'Académie, où Van Schuppen enseignait la peinture de chevalet. Au contact de Paul Troger, qui avait longtemps séjourné en Italie, il découvre la peinture vénitienne (Piazzetta, Pittoni, Ricci), dont il exploite les données : le clair-obscur violent de Piazzetta, la composition pyramidante grâce aux marches sur lesquelles s'étagent les personnages (Remise des clés à saint Pierre, v. 1748-1749, musée d'Opava) ; l'importance qu'il accorde à la couleur, partie intégrante de la composition de ses oeuvres, constitue l'un de ses aspects baroques. Le Baptême de l'eunuque (v. 1750, Ermitage), avec son Oriental élancé et le visage du Maure se détachant de profil sur un linge blanc lumineux, révèle son goût pour des modèles rembranesques. Cette influence sera prédominante dans ses gravures, telle la Communion des apôtres (1765), où l'artiste déforme jusqu'à la caricature les visages de ces mystiques en extase.

Avec le plafond peint sur toile représentant une Allégorie des Quatre Saisons (Kirchstetten, château Suttner), Maulbertsch réalise, v. 1750, sa première grande oeuvre décorative, exemple de l'équilibre de sa maturité : la puissance des nus aux musculatures fortement accentuées, se référant aux peintres austro-

italiens tels que Rottmayr, est tempérée par le pittoresque de la nature morte, inspiré par la peinture néerlandaise. L'atmosphère floue et mystérieuse dans laquelle baigne la Sainte Famille (1752-1753, Vienne, Österr. Gal.) est coupée par le violent coup de lumière qui

prête aux figures leurs formes fantastiques. Les visages sont caractérisés par des nez pointus, constitués par un triangle fortement éclairé.

En 1752, le peintre est chargé d'exécuter son premier ensemble de fresques à l'église des Piaristes Maria Treu, à Vienne. La composition de la coupole centrale, figurant la Glo-rification de la Vierge avec les représentants de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi, s'organise, dans les deux axes, autour de deux architec-tures et de deux masses de nuages. Les figures réparties sur les marches du pourtour perdent leur individualité et leurs contours pour se fondre dans l'harmonie des effets colorés, pastellisés et lumineux. Certains éléments, tels que la figure-repoussoir au premier plan, le cheval qui se cabre et le mouvement vio-lent imprimé à l'ensemble, se retrouveront à travers toute son oeuvre. Dans l'esquisse en grisaille (musée de Tours) pour l'Apothéose des Trinitaires (église de Trnava), il répartit largement les surfaces d'ombre et de lumière. L'Invention de la Croix (Heiligenkreuz-Gu-tenbrunn, voûte de l'église), aux couleurs lé-gères, se développe dans un paysage incertain qui accroît le sentiment fantastique conféré par le déploiement de riches costumes orien-taux et l'apparition d'un chevalier traité selon un audacieux raccourci.

La décoration (voûtes et fresques du chœur) de l'église de Sümeg (Hongrie) consti-tue son chef-d'oeuvre (1757-1758). Les acteurs de la Crucifixion se meuvent dans un climat pathétique, où l'expression atteint à sa plus forte intensité. Seule la Vierge, au corps légè-rement arqué, est figée dans une immobilité aussi rigide que la croix. La touche, nerveuse et fluide, juxtapose les tons pastel délicats, les harmonies très chaudes et la vibration éclatante du blanc et de l'outre-mer. Déjà à Heiligenkreuz se faisait sentir le rapproche-ment avec le rococo de l'Allemagne du Sud. La palette de Maulbertsch s'éclaircit, et le pla-fond de la résidence épiscopale de Kromeňiž (1759) marque l'apogée de son style lumineux. Quatre groupes de personnages se détachant aux angles sur un fond d'architecture plafon-nante, ainsi qu'une apothéose s'élevant dans les cieux, au centre, sont chargés de retracer l'Histoire de l'évêché. L'ensemble est conçu picturalement comme une vision colorée où l'artiste se complait à accumuler riches acces-soires et costumes. Vers 1760, il obtint les effets les plus étourdissants dans la peinture de chevalet et surtout dans l'esquisse, tour-billonnante et lumineuse (Martyre de saint André, Vienne, Barockmuseum ; Assomption,

id. ; Victoire de saint Jacques de Compostelle, id.). Le souci de clarté et de solidité se fait sentir dans le Baptême du Christ (1766-1767, Vienne, ancienne université, salle de théologie) et se développera sans cesse à partir des années 1770. La lecture des fresques de la

Hofburg d'Innsbruck (1775-1776), en particulier les Allégories des ressources et de l'industrie du Tyrol, se fait plus aisément, aux dépens du mouvement et de l'expression. Chaque figure est traitée pour elle-même, et le pittoresque nuit à l'unité.

Cette évolution, sous l'influence du néo-classicisme, se poursuit à l'église de Pápa (1782-1783) : les architectures rythment les compositions symétriques, l'espace est complexe et articulé, les figures sont délimitées par leurs contours, la lumière unifie l'ensemble en supprimant les zones d'ombre, les couleurs sont froides et plus timides. Les peintures de chevalet gardent cependant en général leur dynamisme (Sainte Trinité, v. 1785-1786, musée de Budapest), accentué parfois par les rehauts de petits accents nerveux à la manière de Rembrandt (Coriolan devant Rome, 1792-1793, Stuttgart, Staatsgal.).

Ce maître, italianisant à ses débuts, appartient à la dernière génération des peintres allemands baroques, dont il est le représentant le plus brillant. Pourtant, son oeuvre manifeste à la fin de sa vie une tendance classique radicalement opposée à l'emportement et à la violence qui caractérisent la période de sa maturité. L'Autoportrait de l'année de sa mort (Vienne, Österr. Gal.) préfigure la peinture allemande et autrichienne des générations suivantes.

MAUVE Anton, peintre néerlandais

(Zaandam 1838 - Arnhem 1888).

Élève du peintre animalier Van Os puis du paysagiste W. Verschuur, il rencontre les frères Maris à Oosterbeek v. 1858 et commence une carrière de paysagiste, séjournant d'abord à Haarlem (1858-1868), puis à La Haye (1874-1885), dont il devient l'un des principaux artistes. Dès 1880, il découvre le réalisme français (Corot, Millet) et enseigne la peinture durant quelques semaines à son cousin Van Gogh, qui lui voue une grande admiration. En 1885, il fonde avec ses amis l'école de Laren (sorte de Barbizon hollandais) et obtient une réputation internationale. Ses thèmes, rustiques (vues de campagne, vaches au pré), sont toujours traités de manière simple et harmonieuse (Le Retour,

La Haye, musée Mesdag ; le Ramassage du goémon, musée d'Orsay) tout en conservant un dessin très vigoureux. Ses oeuvres figurent au Rijksmuseum, à Rotterdam (B. V. B.) et à La Haye (musée Mesdag).

MAY DE NOTRE-DAME DE PARIS.

Nom donné au tableau commandé chaque année entre 1630 et 1707 (à l'exception des années 1683 et 1684) par la corporation des orfèvres pour être offert, dans les premiers jours de mai, à la cathédrale de Paris. Ces 76 tableaux, dus à des peintres en renom, mesurant 11 pieds de haut (soit environ 3,50 m) sur 8 pieds 6 pouces de large (soit environ 2,75 m) tirent pour la plupart leurs sujets des Actes des Apôtres. Ils étaient accrochés entre les arcades et cachant celles-ci, dans la nef et le chœur de la cathédrale. Les « Mays » survivants sont aujourd'hui dispersés : certains des plus beaux (Le Brun, Bourdon, La Hyre) sont montrés dans les cha-

downloadModeText.vue.download 531 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

530

nelles de Notre-Dame ; d'autres sont présentés dans des musées français (Arras, Louvre).

MAZO Juan Bautista Martínez del,

peintre espagnol

(prov. de Cuenca v. 1612 - Madrid 1667).

Disciple et collaborateur de Velázquez, dont il épousa la fille en 1633, il resta toujours en relations professionnelles étroites avec son beau-père, à tel point qu'il est très difficile de lui reconnaître un style personnel. Il fut introduit au Palais, où il obtint des charges officielles et devint professeur de dessin du prince Baltazar Carlos (1643) dont il fit précédemment le portrait en pied (1635, Budapest, musée des Beaux-Arts).

Il fit un voyage en Italie en 1657. Ses rares oeuvres identifiées avec certitude révèlent un artiste riche de possibilités, dominé par le style de Velázquez. Ses portraits (Doña Mariana d'Autriche, 1666, Londres, N. G.) sont d'une intensité remarquable, d'une technique peut-être plus légère et plus aérée que celle de son maître, mais dépourvue de ses qualités de synthèse. Il est possible que beaucoup de répliques des tableaux officiels adressés de Madrid aux cours européennes soient de sa main. Il fut

un excellent copiste de Titien et de Rubens (Didon et Énée, Prado). Les oeuvres les plus vantées par ses contemporains sont des paysages animés de petits personnages (Chasse du Tabladello). La Vue de Saragosse (1647, Prado) prouve en effet son habileté, au point qu'on a pu y reconnaître, mais à tort, la main de Velázquez. Le souci d'expression de l'espace de son maître transparait aussi avec quelque timidité dans le Portrait de famille du K. M. de Vienne (v. 1660), fortement influencé par les Ménines, mais sûrement exécuté par Mazo.

MAZONE → MASONE Giovanni

MAZZOLA-BEDOLI Girolamo, peintre

et architecte italien

(Viadana v. 1500 - Parme v. 1569).

Par son mariage avec la fille de Pier Ilario Mazzola, cousin de Parmesan, Girolamo Bedoli entra dans la famille des Mazzola, dont il ne prit le nom qu'en 1542, après la mort de Parmesan. Son activité s'est surtout déroulée à Parme, si l'on excepte quelques oeuvres à Mantoue (palais ducal et S. Andrea) et dans les environs (l'Adoration des bergers avec saint Benoît, 1552-1554 – auj. au Louvre –, pour le monastère de S. Benedetto di Polirone). Le paysage de cette oeuvre a probablement été peint par Fermo Ghisoni.

Architecte, l'artiste a aussi fait oeuvre de décorateur sacré : croisée de la voûte du chœur (1538-1540), fresques de l'abside (1544) et de la grande nef (1555-1557) au dôme de Parme ; fresques des absides nord (1546-1553) et sud (1553-1557) de l'église de la Steccata ; Cène du Réfectoire de S. Giovanni Evangelista (1562-1564). De nombreux tableaux d'autel documentés jalonnent son abondante production (Immaculée Conception, 1533-1538, Parme, G. N. ; Vierge et l'Enfant avec sainte Justine, saint Alexandre et saint Benoît, 1540-1550, Parme, S. Alessandro ; l'Adoration des bergers,

v. 1547 ; la Sainte Famille avec sainte Catherine, 1556, Parme, G. N. ; peintures des orgues de S. Giovanni Evangelista [1546] et du dôme de Parme [1562]). Mazzola-Bedoli est également représenté par plusieurs oeuvres à la G. N. de Parme, au musée de Budapest (Sainte Famille avec saint François), à la Gg de Dresde (deux Madones avec des saints), au Prado (portraits), à Naples (Capodimonte), à l'Ambrosienne (Annonciation) et au musée Poldi-Pezzoli (Repos pendant la fuite en Égypte) de Milan. Toutes ces oeuvres dénotent l'influence de Cor-

rège et surtout de Parmesan. Mazzola-Bedoli est un suiveur si proche de ces derniers qu'on a pu parfois confondre leurs oeuvres ; mais il est doué d'une réelle sensibilité. On lui attribue une trentaine de dessins, d'une grande habileté technique et non sans charme, qui rappellent aussi Parmesan.

MAZZONI Sebastiano, peintre italien

(Florence v. 1611 - Venise 1678).

Il se forme à Florence dans le cercle de Giovanni da San Giovanni et de Furini, puis dans celui de Cecco Bravo, avec qui il est souvent confondu. De cette première période, il ne reste que quelques oeuvres certaines, dont Mars, Vénus et Vulcain (1638, coll. part.) Un motif encore inconnu aujourd'hui contraint Mazzoni à quitter sa ville natale. Sans doute à l'appel de Pietro Liberi, l'artiste se rend à Venise, où il se fixe définitivement entre 1646 et 1648 et où il s'adonne à une double activité de peintre et d'architecte, construisant notamment le palais Liberi sur le Grand Canal. Il date, en 1648, l'admirable pala avec Saint Benoît et la Vierge et l'année suivante Saint Benoît en gloire (église San Benedetto), oeuvre qui révèle, en même temps qu'un rapprochement avec l'art de Strozzi, une tendance à la déformation, à la dissolution de la forme en une couleur effrangée et comme animée par un tourbillon, dans un jaillissement brusque de lumière (Annonciation, Venise, Accademia ; la Dispute des Arts, Chaalis, musée Jacquemart-André). Ses interprétations narratives s'éloignent souvent de l'iconographie traditionnelle, suscitant même des controverses, mais elles atteignent une extraordinaire force expressive. Dans la Mort de Cléopâtre ou Loth et ses filles (Rovigo, Accad. dei Concordi), la couleur se dilue et la forme s'étire dans la violence de l'ordonnance en diagonales. Dans le Festin de Cléopâtre (1660, Washington, N. G., Smithsonian Institution), issu cependant des agencements scénographiques complexes fréquemment imaginés et mis en oeuvre par Véronèse et traversé par une bourrasque qui semble soulever tous les personnages, la touche et le coup de pinceau se font encore plus moelleux et plus légers. Le même rendu dramatique anime la très belle Élévation de la Croix (coll. part.), où les figures se découpent sur un ciel vide, tandis que le Portrait de guerrier (Padoue, Museo Civico), dans un élan extraordinaire de fougue baroque, donne la mesure de la verve

satirique et de l'exceptionnel pouvoir créateur de l'artiste.

MEC'ART.

Le terme désigne l'abréviation de l'expression américaine Mechanical Art. La découverte de la photographie avait précipité l'évolution de la peinture, qui n'eut plus pour objectif l'exacte ressemblance des choses et de la réalité ; mais, en se perfectionnant, cette nouvelle technique fut en mesure de concurrencer une discipline dont elle avait mis en cause l'exclusivité dans le domaine purement documentaire et même, à son tour, de devenir un art. Si bien qu'en retour c'est aujourd'hui les peintres qui requièrent de la photographie ses pouvoirs techniques. C'est à partir de 1961 que le rapport photographie-peinture fut inversé par l'introduction, dans le domaine pictural, des procédés d'imprimerie industrielle et de reproduction mécanique, qui furent, dès lors, utilisés à des fins créatrices.

Le procédé de report photographique par sérigraphie allait être employé par l'Américain Andy Warhol, qui optait pour l'objectivité froide du document au détriment de la subjectivité traditionnelle. Par ailleurs, l'artiste pouvait concilier le vocabulaire « image-objet » au gré de différentes combinaisons : agrandissement, répétition, multiplication, séries alternées, coloration. Les boîtes de Campbell Soup, puis les Portraits de Marilyn Monroe (1962) le rendirent célèbre. Suivirent des reportages d'accidents, de meurtres, d'exécutions à la chaise électrique. De son côté, Rauschenberg utilise le procédé du « report » dans une série de toiles qui s'inscrivent ainsi dans la suite logique des « combine-paintings ».

Le terme s'officialise en Europe avec le groupe réuni sous cette appellation par le critique Pierre Restany en 1965.

Ce groupe comprenait Béguier, Bertini, Pol Bury, Jacquet, Nikos et Rotella, qui, pour la plupart, avaient déjà derrière eux une carrière et arrivaient là au terme de cheminements personnels fort divers.

MÉDIUM.

Terme employé pour désigner le liant d'une peinture.

MEIDNER Ludwig, peintre allemand

(Bernstadt 1884 - Darmstadt 1966).

Élève de l'Académie de Breslau (1903-1905), il s'installe à Berlin en 1905. Un séjour à Paris (1906-1907) lui révèle Cézanne et surtout Van Gogh. Tempérament d'un lyrisme excessif, il emprunte d'abord au cubisme certains procé-

dés d'écriture et au futurisme un accent destructeur, qui se donne libre cours dans une série de « paysages apocalyptiques », qu'il expose en 1912 à la galerie Der Sturm d'Herwarth Walden, dans une exposition du groupe de peintres Die Pathetiker, qu'il a fondé avec Jacob Steinhardt et Richard Janthen, visions prémonitoires de la guerre (la Ville en flammes, 1913). Ses nombreux portraits (Moi et la ville, 1913) et autoportraits, peints et dessinés, rappellent par leur facture ceux de Kokoschka, mais s'en distinguent par leur agressivité tourmentée (Autoportrait, 1915, musées de Berlin). Vers

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

531

1925, Meidner inaugure une manière plus réaliste, où le modelé puissant des ombres et des lumières met en évidence le caractère (Lotte Lenya, 1925, Berlin, Schiller-Theater). Ses dernières oeuvres prolongent la tradition de Corinth. L'artiste a laissé également des écrits rédigés dans un style violent et heurté semblable à celui de son oeuvre peint et graphique (Septemberschrei, 1920, Berlin ; Gang in die Stille, 1929, Berlin). Réfugié en Angleterre pendant la dernière guerre, il vécut ensuite à Francfort, puis dans le Taunus.

MEISSONIER Jean-Louis Ernest,

peintre français

(Lyon 1815 - Paris 1891).

Fils d'un négociant en épicerie, il commença à se faire connaître, en 1834, par des vignettes illustrant la réédition d'ouvrages de Bernardin de Saint-Pierre. À cette occasion, il prit le goût des costumes du XVIIIe s., dont il déguisa les personnages animant les scènes de genre qui firent son succès (les Joueurs d'échecs, Hambourg, Kunsthalle ; le Liseur, Louvre, Un poète, id., les Amateurs de peinture, musée d'Orsay). Ces tableautins, inspirés des intimistes néerlandais du XVIIe s., prolongèrent une mode qui connut une grande faveur à l'époque romantique. D'une production pléthorique, il faut retenir quelques pièces attestant l'extrême habileté du peintre (le Vin du curé, 1860, musée de Reims). Protégé de l'empereur, qu'il accompagna pendant la campagne d'Italie (Solferino, 1863, musée de Compiègne), il entreprit une suite à la gloire de Napoléon (1814, musée d'Orsay). Oubliant pour quelques-uns de ces tableaux sa précision de maniaque, il leur insuf-

fla une liberté de chose vue (Le Général Championnet, musée de Lyon). Il sut parfois traduire une émotion (la Barricade, 1848, Louvre), une luminosité réelle (Promenade à Antibes, 1868, musée d'Orsay), voire une grandeur épique (le Siège de Paris, 1870, id.). Meissonier jouit de son vivant d'un immense succès, attesté par les prix phénoménaux de certaines de ses oeuvres. 1814 (musée d'Orsay) fut acquis par Alfred Chauchard en 1890 pour le prix de 850 000 F. La défaveur qui suivit cet engouement excessif paraît tout aussi excessive. Le Louvre, Orsay et la Wallace Coll. de Londres conservent de très importantes séries d'oeuvres de cet artiste. Une rétrospective lui a été consacrée (Lyon, M. B. A.) en 1993.

MELÉNDEZ ou MENÉNDEZ Luis,

peintre espagnol

(Naples 1716 - Madrid 1780).

Fils du peintre miniaturiste Francisco Meléndez, qui séjourna à Naples de 1699 à 1717, il suit à Madrid les cours de la classe préparatoire pour l'Académie de San Fernando. Classé premier en 1745, il exécute un vibrant Autoportrait (1746, Paris, Louvre) qui mêle l'influence de L. M. Van Loo à la tradition vériste espagnole et laisse présager son talent dans ce domaine (Autoportrait, coll. Masaveu). Mais, à la suite de dissensions causées par son père, il est renvoyé en 1748. Après un séjour à Rome et à Naples, il rentre à Madrid en 1753. Tout en essayant vainement (1760 et 1772) d'obtenir la

place de peintre de Chambre, il enlumine, suivant l'exemple de son père, les livres de chœur de la chapelle royale (Madrid, Palais royal). Il semble s'être ensuite exclusivement consacré au genre de la nature morte, fondée sur la représentation d'aliments. De 1759 à 1774 datent 44 natures mortes qui, en 1800, étaient regroupées au palais d'Aranjuez ; en 1772, il mentionnait cette entreprise au roi comme étant « un divertissant cabinet avec toutes les espèces de comestibles produits par le climat espagnol grâce aux quatre éléments... » (38 peintures au Prado, dont Pommes, poires, boîtes de douceurs, 1759, ou Prunes, figues, pain et récipient). Il dut également peindre pour des amateurs madrilènes. Disposés de façon plus ou moins compacte sur une table, les objets, traités avec des harmonies subtiles, ressortent vigoureusement sur un fond sombre, et la toile unit sobriété et mystère, à l'image des natures mortes du XVIIe s. espagnol (Oranges et noix, 1772, Londres N. G. autres natures mortes à Boston, M. F. A., au Metropolitan Museum

et au Louvre). Curieusement, l'une de ses dernières oeuvres (Fruits dans un paysage, Prado) place les fruits sur une diagonale devant un ciel de tempête. Il mourut dans la plus grande pauvreté en 1780. Deux rétrospectives ont été consacrées à l'artiste (Madrid) en 1983 et (Ra-leigh, Dallas, New York) en 1985.

MELLAN Claude, peintre et graveur français
(Abbeville 1598 - Paris 1688).

Formé à Abbeville, puis à Paris, Mellan se rendit en 1624 à Rome, où il travailla dans l'atelier de Simon Vouet : là il inventa le procédé de la gravure à une seule taille qui fit sa gloire et grava d'après les maîtres italiens. Aucun des tableaux peints en Italie par lui et qu'il grava lui-même (Samson et Dalila, Saint Jean-Baptiste dans le désert, Madeleine) n'est conservé : on attribue à l'artiste sans certitude le Joseph interprétant les songes de Rome (Gal. Borghèse) et l'Hérodiade du musée de Montpellier. Rentré à Paris en 1636, Mellan fut nommé graveur ordinaire du roi. On possède de lui de nombreux dessins, des portraits, en buste le plus souvent, d'une grande sensibilité (Pierre Dupré, Simon Vouet, Louvre ; Paris, Inst. néerlandais ; Rijksmuseum ; surtout Ermitage et Stockholm, Nm). Mais l'artiste reste avant tout un graveur, qui produit environ 400 planches, représentant des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament (la Crucifixion, 1647, 1665 ; la Nativité, 1662), des blasons, des frontispices et surtout des portraits (Richelieu, Mazarin, Louis XIV). Sa technique est bien particulière (les ombres sont indiquées par des tracés parallèles nuancés, sans hachure en « contre-taille »).

MELLERY Xavier, peintre belge

(Bruxelles 1845 - id. 1921).

Élève de Portaels, il suivit les cours de l'Académie de Bruxelles de 1860 à 1867. Ayant obtenu le prix de Rome, il séjourna en Italie et fut surtout frappé à Venise et à Rome par la peinture du quattrocento. Il fut d'abord influencé par Leys et C. De Groux. En 1880, un voyage dans l'île de Marken (Hollande) le sensibilisa à une qualité particulière de silence et de solitude,

qu'il appelait « l'âme silencieuse des choses » et qu'il exprima le mieux dans ses études d'intérieurs, souvent vides, toutes soumises au jeu velouté des valeurs (Intérieur de cuisine, v. 1890, musée d'Anvers). Mellery a laissé également des compositions symboliques peuplées de figures allégoriques et mythologiques monumentales fort différentes. Souvent exécutées à la sépia sur fond d'or, ces compositions sont

un véritable tribut à l'esthétique en faveur à la fin du siècle (Automne, 1890, Bruxelles, M. R. B. A. ; L'art touche au ciel et à la terre, 1894). Dessinateur de grand talent, Mellery a pratiqué surtout le crayon Conté (l'Escalier, Bruxelles, M. R. B. A. ; l'Âme des choses, musée d'Anvers). Il exposa au Salon des Vingt, à la Libre Esthétique et au Salon des Rose-Croix, et illustra avec C. Meunier la Belgique de C. Lemonnier. Il est représenté surtout dans les musées belges (Bruxelles, Ixelles, Mons, Anvers, Gand).

MELLIN Charles, peintre français

(Nancy 1597 ? - Rome 1649).

La redécouverte de Mellin est récente et la connaissance de son oeuvre, loin d'être achevée. Cet oeuvre – et les dessins de l'artiste en particulier – semble avoir été confondu très tôt avec celui de ses contemporains, notamment Poussin. À Rome dès 1622, il l'emporte en 1630 sur Poussin et Lanfranco, qui semblent, avec Vouet, avoir eu le plus d'influence sur son art, lors d'un concours pour la décoration de la chapelle de la Vierge à Saint-Louis-des-Français. Il avait auparavant peint à fresque deux lunettes du cloître de la Trinité des Monts et des plafonds au palais Muti. On le retrouve à Monte Cassino en 1636-1637 où il exécute les fresques des voûtes du chœur dans l'église abbatiale (détruites en 1944) et divers tableaux (la découverte, il y a quelques années, du Sacrifice d'Abel, signé et daté de 1634, donc antérieur à cet ensemble, révèle un artiste puissant et novateur). Il séjourne à Naples entre 1643 et 1647 et y peint plusieurs tableaux d'autel, notamment une Immaculée Conception et une Annonciation pour S. Maria Donna-regina Nuova (in situ).

Il est trop tôt pour porter un jugement sur l'art de celui que l'Italie range, sous le nom de Carlo Lorenese, aux côtés de Claude Lorrain et de Nicolas Poussin, pour représenter l'art français du XVIIe s. à Rome, mais les quelques tableaux identifiés, comme Saint François de Paule (Musée lorrain de Nancy), la Charité romaine (Louvre) ou le Portrait supposé du général del Borro (musées de Berlin), font du peintre un artiste éclectique, chaleureux, et un coloriste habile qui mérite une réhabilitation.

MELONE Altobello, peintre italien

(Crémone v. 1480 - apr. 1523).

C'est la figure la plus singulière et la plus originale de la première génération des peintres

crémonais du XVI^e siècle. Son oeuvre la plus importante est constituée par l'ensemble des fresques du choeur du dôme de Crémone (Scènes de l'enfance du Christ et Scènes de la Passion, 1516-1518), que l'on peut rapprocher de celles de Romanino par leur fantaisie de
downloadModeText.vue.download 533 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

532

goût septentrional mêlée d'éléments vénitiens et ferrarais. La Montée au Calvaire (musée de Crémone) et la Pietà (Brera), où la couleur, influencée par Giorgione et Dosso, est rythmée par une structure plastique inspirée par Bramantino, apparaissent antérieures. Dans les oeuvres postérieures, le Christ sur le chemin d'Emmaüs (Londres, N. G.) et le Triptyque Piccenardi (Tobie ; Sainte Hélène, Oxford, Ashmolean Museum ; la Vierge, Columbia, Missouri, University Gal. ; prédelle au musée d'Alger), les formes s'adoucissent et rappellent plus nettement les modèles giorgionesques.

MELOTTI Fausto, artiste italien

(Rovereto 1901 - Milan 1986).

Brillant mathématicien et physicien, ingénieur de l'École polytechnique de Milan, poursuivant des études musicales, Melotti s'initie ensuite à la sculpture avant de l'enseigner à partir de 1932. Il traverse difficilement la période fasciste, séjournant à Paris, où il adhère à Abstraction-Création, faisant partie de manifestations privées d'art abstrait en Italie, écrivant sans pouvoir publier, ne se manifestant publiquement, ayant dû abandonner la sculpture, que comme architecte d'intérieur et comme céramiste. Il n'en poursuit pas moins un oeuvre titré pour toutes les pièces Scultura suivi d'un numéro d'ordre, d'une rigueur abstraite telle que ses travaux des années trente sont, avant la lettre, quasi minimalistes. À la Libération, Melotti, tout en poursuivant sa création de céramiste et de poète, se remet à la peinture et revient à la sculpture par de petits bas-reliefs de plâtre et des figurines qui deviendront les Teatrini. Homme réservé, Melotti attend 1967 pour exposer de nouveau après trente ans d'interruption. Entre-temps, son importance historique a du moins été reconnue ; c'est ainsi qu'il est présent à l'exposition « Aspects de la première abstraction italienne, Milan-Côme, 1930-1940 » à la XXXIII^e Biennale de Venise en 1966. Ce sont d'ailleurs ses sculptures épurées des années trente qu'il prend comme bases de

son travail du moment, oeuvrant maintenant sur le métal. Le Museum am Ostwald de Dortmund lui a consacré une grande rétrospective en 1971. L'Italie, où il exposa régulièrement, a suivi cet exemple par de grandes manifestations, celle du Fort du Belvédère à Florence en 1981 et celle de la G. A. M. à Rome en 1983.

MELOZZO DA FORLÌ

(Michelozzo degli Ambrogi, dit),

peintre italien

(Forlì 1438 - id. 1494).

Melozzo fut l'un des principaux propagateurs de l'art de Piero della Francesca dans une région qui s'étend de Rome à Ferrare en contournant la Toscane. Sa formation ne nous est pas connue ; on peut seulement imaginer le rôle de la petite communauté de peintres non négligeables dans sa patrie (Ansuino da Forlì, Guidaccio da Imola) et de la production paléochrétienne et byzantine de la proche Ravenne, qui a pu marquer très tôt la vision monumentale du jeune peintre, le préparant aux premiers rapports avec Piero della Francesca. On le trouve successivement à Rome, à Urbino,

à Lorette et à Ancône sans qu'il soit toujours possible de préciser avec certitude les dates de ses passages. Dès 1465, il s'absente de Forlì, et l'on pense que, vers cette époque, il se rend à Rome, où il travaille à l'église S. Marco (Saint Marc écrivain, Saint Marc pape).

On le retrouve à Urbino en 1470-1472, où il participe peut-être à la décoration – exécutée par Pedro Berruguete et Juste de Gand – du studiolo et de la bibliothèque du duc de Montefeltre, dont il donna peut-être le dessin d'ensemble. Années capitales pour l'histoire de la peinture, car celui qui avait le mieux compris l'art de Piero, à travers un tempérament plus communicatif, se trouve en contact direct avec le Flamand Juste de Gand et l'Espagnol Pedro Berruguete, dont le style offre alors des possibilités techniques renouvelées ; preuve en serait le Portrait de Guidobaldo da Montefeltro (Rome, Gal. Colonna). Melozzo se situe ainsi dans le large mouvement de renouveau instauré par Antonello de Messine.

De nouveau à Rome en 1473, Melozzo travaille avec Antoniazio Romano ; en 1478, il est cité comme « pittore papale » de Sixte IV : c'est l'époque de la grande fresque solennelle (Inauguration de la bibliothèque de Sixte IV, v. 1477) du Vatican, où la perspective savante et les vo-

lumes visent à un effet grandiose, puis celle des décorations de l'église des SS. Apostoli (Christ de l'Ascension, auj. au palais du Quirinal ; Anges musiciens et Apôtres, auj. au Vatican). Melozzo, de qui les audaces picturales de Bramante étaient connues, participe dans ses oeuvres au grand style monumental qui se propage, de Piero à Raphaël, à l'écart du style « âpre » des squarcionesques et de beaucoup de Florentins. Ces traits sont également sensibles dans les deux dernières grandes décorations, exécutées en collaboration avec Palmezzano : les coupoles de la chapelle du Trésor (Prophètes et Anges) à Lorette et celles, détruites en 1944, de la chapelle Feo (v. 1493, Forlì, S. Biagio), où de colossales silhouettes de prophètes, assis autour du parapet sous une fausse voûte à caissons, produisent un prodigieux effet illusionniste.

MEMLING Hans, peintre flamand

(Seligensstadt, près d'Aschaffenburg,

v. 1430/1440 - Bruges 1494).

On ne sait rien de certain sur l'artiste avant 1465, date à laquelle il acquiert à Bruges le droit de bourgeoisie. Vasari le dit élève de Rogier de Bruges, nom sous lequel il désigne sans doute Rogier Van der Weyden. Cet apprentissage, couramment admis, n'est pourtant pas établi sûrement. Rogier de Bruges, au XVI^e s., était l'équivalent de « Memling » au début du XIX^e s., un nom commode utilisé pour recouvrir toute la peinture flamande.

L'oeuvre la plus ancienne connue de Memling est peut-être un Triptyque de la Crucifixion (centre : Crucifixion, musée de Vicence ; volets intérieurs : Saints et donateurs, New York, Pierpont Morgan Library ; volets extérieurs : Annonciation, musée de Bruges), où l'influence de Rogier est d'autant plus nette que la composition suit de près celle du triptyque de ce dernier au K. M. de Vienne. Dans un petit diptyque (Munich, Alte Pin.), les

caractères de son art apparaissent mieux : les anges musiciens qui entourent la Vierge (volet gauche) ont cette grâce et ces sourires un peu apprêtés qui lui sont propres, tandis que l'armure du Saint Georges qui présente le donateur (volet droit) souligne l'ambition d'imiter Van Eyck dans la précision des reflets. Le panneau avec les Scènes de la Passion du Christ (Turin, Gal. Sabauda), peut-être exécuté pour le marchand florentin Portinari v. 1470, illustre son séduisant talent de conteur ; le tableau devient une grande image aux couleurs vives et fraîches où l'oeil est invité à lire successivement

les multiples scènes. Il ne faut pas mésestimer non plus ses talents extraordinaires de dessinateur, révélés depuis peu par l'étude approfondie de son dessin sous-jacent.

Le « Triptyque Donne » (centre : la Vierge et l'Enfant avec les donateurs, des anges et des saintes ; volets intérieurs : les deux Saints Jean ; volets extérieurs : Saint Christophe, Saint Antoine), son premier chef-d'oeuvre, peint probablement pour sir John Donne of Kidwelly (Londres, N. G.), associe, dans une composition rigoureusement symétrique, les souvenirs de Rogier à la préciosité de Van Eyck dans une manière picturale cependant beaucoup plus sèche. Un donateur présenté à la Vierge et l'Enfant par saint Antoine (Ottawa, N. G.), daté de 1472, est très voisin de celui-ci. De 1473 date l'une des oeuvres les plus célèbres de l'artiste, le triptyque (au revers des volets, les donateurs avec les statues de la Vierge et de Saint Michel) du Jugement dernier (Gdańsk, Marienkirche, auj. au musée). Commandé par le marchand florentin Jacopo Tani, il fut saisi durant son transport par le bateau hanséatique de Peter Benecke, qui en fit don à l'église de Gdańsk (autr. Dantzig). Sa composition est inspirée du polyptyque de Rogier Van der Weyden (Hospices de Beaune), mais en diffère essentiellement par le développement très anecdotique donné à la résurrection des âmes et à leur destin. De la même époque doit dater un triptyque (au volet gauche, la Nativité ; au volet droit, la Présentation au Temple) de l'Adoration des mages (Prado), également inspiré par Rogier Van der Weyden et repris en 1479 dans une version plus puissante peinte pour Jan Floreins (Bruges, hôpital Saint-Jean).

La carrière postérieure de l'artiste n'est jalonnée que par un petit nombre d'oeuvres datées : en 1479, le grand triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine (Bruges, hôpital Saint-Jean) ; en 1480, le Portrait de femme en sibylle Sambeth (id.), le panneau des Scènes de la vie du Christ (Munich, Alte Pin.) ; en 1484, le Triptyque de saint Christophe de la famille Moreel (musée de Bruges) ; en 1487, le diptyque de la Vierge à l'Enfant et Martin Van Nieuwenhoven (Bruges, hôpital Saint-Jean), un Donateur (Offices), volet d'un triptyque dont un autre volet, Saint Benoît, est aussi aux Offices, et le centre sans doute la Vierge de Berlin ; enfin, en 1489, la célèbre Chasse de sainte Ursule (Bruges, hôpital Saint-Jean). Dans cette dernière s'épanouissent les qualités d'illustrateur du peintre, qui l'apparentent aux enlumineurs ; elles apparaissent également dans les panneaux religieux de petit format :

downloadModeText.vue.download 534 sur 964

Triptyque de la Résurrection (Louvre), Triptyque de la Vierge (Vienne, K. M.), la Vierge et l'Enfant entourés de saintes et Donateur présenté par saint Jean-Baptiste, deux volets d'un diptyque (Louvre). Dans les tableaux d'autel de grand format (comme le Triptyque de la Passion, 1491, musée de Lübeck), il s'efforce de retrouver la majesté des compositions de Rogier Van der Weyden, mais le goût des détails, qui ne manque pas de s'y développer, comme le coloris vif et varié d'un illustrateur ne leur permettent pas d'atteindre à un aspect monumental : cela est particulièrement sensible dans le Triptyque de la Vierge et des deux saints Jean (Bruges, hôpital Saint-Jean), au demeurant l'une des meilleures pages du peintre.

Curieusement, la narration ne convient pas à l'artiste, et il n'est jamais meilleur que dans les tableaux statiques. Même les grands panneaux formant probablement des volets d'orgue et figurant le Christ entouré d'anges musiciens (musée d'Anvers) ne peuvent retrouver la vigueur plastique de leurs modèles de l'Agneau mystique et restent au niveau de la décoration.

C'est dans le domaine des portraits que Memling a réalisé les créations les plus fortes de son oeuvre de maturité. Qu'il reprenne les modèles de ses aînés dans la formule des diptyques chère à Rogier Van der Weyden (Diptyque de Martin Van Nieuwenhoven) ou des présentations presque frontales en trompe-l'oeil à l'imitation de Van Eyck (Sibylle Sambeth), ou qu'il associe les personnages dans des groupes familiaux (Vierge de Jacques Floreins, Louvre), il évoque ses modèles avec une exactitude et une précision qui les rendent particulièrement vivants. Il n'adopte pas pour ce genre la rigueur du dessin de Rogier Van der Weyden, mais préfère un modelé plus délicat et des attitudes plus souples.

Parmi ses meilleurs portraits, on peut en outre citer ceux de Tommaso et de Maria Portinari (Metropolitan Museum), ceux de Willem et de sa femme Barbara Van Vlaenderbergh (Bruxelles, M. R. B. A.), d'un Homme âgé (musées de Berlin) et d'une Femme âgée (Louvre), deux éléments d'un même tableau, d'un Jeune Homme (Londres, N. G.), de l'Homme à la médaille (musée d'Anvers), d'un Jeune Homme (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) avec un Vase de fleurs peint

au revers du panneau, d'un Homme en prière (Mauritshuis). L'art de Memling a connu une très grande popularité à la fin du XIXe s. et a passé pour l'expression la plus haute de la peinture flamande du XVe siècle. Aujourd'hui que sont mieux connues les oeuvres de Van Eyck et de Rogier Van der Weyden, on le tient plus exactement pour un brillant continuateur. Une grande exposition lui a été consacrée à Bruges en 1994.

MEMMI Lippo
(Lippo di Memmo di Filippuccio, dit),
peintre italien
(actif de 1317 à au moins 1350).

Il est le fils du peintre Memmo di Filippuccio, dont il fut d'abord l'élève à San Gimignano et avec qui il collabora à la fresque de la Maestà de 1317 (palais public de cette ville). Mais il fut

vite attiré par la peinture de Simone Martini, dont il épousa la soeur en 1324. On constate déjà l'influence de Simone Martini dans les premières fresques de San Gimignano (Vierge sur un trône et saint Michel, S. Agostino ; Sainte Fina et Sainte Catherine d'Alexandrie, collégiale) ainsi que dans la peinture sur bois de la Madone des Raccomandati, signée Lippus de Senis, artiste qui est presque unanimement identifié désormais avec Lippo Memmi (Orvieto, cathédrale). S'affirmant comme un interprète raffiné de l'art de Simone, avec qui il collabora à l'Annonciation de 1333 (Offices) et qu'il accompagna sans doute à Avignon, Memmi a laissé une vaste production, attribuée par référence à quelques tableaux signés ou documentés : des Vierge à l'Enfant (Berlin, musée d'Altenburg ; Sienne, église dei Servi) ainsi que l'admirable fragment de fresque représentant une Maestà (Sienne, S. Domenico, cloître en dépôt à la P. N. San Gimignano).

Parmi ses panneaux dispersés dans les musées du monde entier, il faut citer ceux qui composaient le Polyptyque de San Francesco et qui sont partagés entre la P. N. de Sienne, le Louvre, la N. G. de Washington, le musée de New Haven et le Metropolitan Museum ou un triptyque partagé entre le Louvre (Crucifixion) et le Metropolitan Museum (Vierge à l'Enfant avec des saints). La critique récente a tendance à intégrer dans l'oeuvre de Lippo Memmi et de son atelier familial (son frère Federico et peut-être son beau-frère Donato Martini) un groupe d'oeuvres longtemps attribuées à un certain « Barna » qui serait l'auteur de l'admirable cycle des fresques de l'Ancien Testament de la collégiale de San Gimignano. On sait aujourd'hui que ce « Barna » n'a jamais existé. Mais la per-

sonnalité artistique de l'auteur des fresques dans l'entourage de Simone Martini est aujourd'hui bien cernée et son corpus d'oeuvres cohérent, même s'il ne fait pas l'unanimité de la critique.

Un petit nombre de panneaux a été groupé autour de ces fresques : la Vierge à l'Enfant (Asciano, musée) ; quatre Saints en trône (Palerme, anc. coll. Bordonaro ; musées de Pise et d'Altenburg) qui proviendraient d'un polyptyque (à l'origine à l'église de San Paolo à Ripa d'Arno, près de Pise, autref. signé par Lippo Memmi) dont feraient aussi partie le Christ bénissant (Douai, musée), deux Saints ermites (Altenburg, musée) et une Sainte Madeleine au Petit Palais à Avignon ; un diptyque à Florence (musée Horne). D'autres oeuvres appartiennent au même groupe : le diptyque de la Crucifixion et déposition (Oxford, Ashmolean Museum) et l'Annonciation et six saints (musées de Berlin), Assomption (Munich, Alte Pin.), le Mariage mystique de sainte Catherine (Boston, Museum of Fine Arts), la Vierge à l'Enfant (Portland, musée), le Christ portant sa croix (New York, Frick coll.).

Un beau Polyptyque à San Niccolò de Casciana Alta, près de Pise (en dépôt à la P. N. de

Pise), fait le lien entre le groupe « Barna » et le groupe « Memmi ».

MENÉNDEZ → MELÉNDEZ Luis

MENGES Anton Raphaël, peintre

et théoricien allemand

(Aussig, Bohême, 1728 - Rome 1779).

Fils d'Ismael, peintre d'Auguste III de Saxe, il va à Rome pour la première fois en 1741. Il étudie les oeuvres de Michel-Ange et Raphaël et fréquente l'atelier de Marco Benefial qui lui fait comprendre l'importance des Carrache. À son retour à Dresde, il est nommé peintre de la Chambre (1745), mais il repart l'année suivante à Rome, où, en 1748, il épouse une Italienne, modèle à l'Académie. Il revient encore à Dresde en 1749, mais obtient en 1752 de repartir pour Rome, où il fait la connaissance de Winckelmann en 1755 et peint sa première oeuvre monumentale, le plafond de l'église Saint-Eusèbe (1757-1758), baroque par sa composition et ses effets. En 1760-1761, il peint pour le cardinal Albani la fresque du Parnasse, inspirée par les peintures antiques découvertes récemment à Herculanum. Là, Menges rompt avec la peinture de plafond illusionniste du baroque pour

établir les bases du classicisme académique qui fera sa gloire européenne. Toujours en 1761, il suit en Espagne le roi de Naples Charles III de Bourbon et reste une dizaine d'années à Madrid (fresques pour le Palais royal : Apothéose d'Hercule, l'Aurore). Il peint aussi de nombreux portraits : Charles III d'Espagne (Copenhague, S. M. f. K. ; Prado), Charles IV (Prado), Ferdinand de Bourbon (Naples, Capodimonte ; Prado), Marie-Louise de Parme (Prado ; Metropolitan Museum), et il termine en 1769 une grande Ascension commencée à Dresde en 1752 (Dresde, Gg ; études et dessin préparatoire au Prado).

Rentré à Rome en 1770 (Adoration des bergers, Prado ; étude au musée de Weimar), il est nommé prince de l'Académie de Saint-Luc et décore à fresque la Sala dei Papiri (Vatican) pour le pape Clément XIV. Il est rappelé à Madrid pour peindre à fresque l'Apothéose de Trajan (1774, Palais royal). Sa dernière fresque en Espagne sera le Temps enlevant le Plaisir, pour le théâtre du château d'Aranjuez. Mais sa santé précaire l'oblige à demander l'autorisation de rentrer à Rome, sa ville d'élection, qu'il rejoint en 1777.

Ses études à Dresde lui font ensuite connaître les pastels de Liotard, puis il passe à la méditation de la réforme romaine opérée par Benefial ; il exploite avec discernement le type du portrait à l'anglaise, raisonnablement « naturaliste », préconisé par Pompeo Batoni, mais en lui infusant sa veine bien personnelle de sentimentalité et de névrose préromantique. Dans ses portraits officiels, comme ceux peints à la cour d'Espagne, le style baroque prédomine, avec des rappels de Rigaud et Largillière. Dans les portraits de ses amis et de sa famille, il atteint le naturel et l'étude psychologique (Winckelman, 1761-1762, Metropolitan Mu-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

534

seum ; Margarita Mengs, qui doit beaucoup aux portraits de Raphaël).

Comme théoricien et historien d'art, Mengs doit sa célébrité aux Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei (Zurich, 1762, 1765, 1774, 1788 ; ces « Études sur le beau et le goût dans la peinture » sont dédiées à Winckelmann) et au recueil de ses OEuvres (en italien : Parme 1780, Bassano 1783, Rome 1787 ; en espagnol : Madrid 1780

et 1797 ; en français : Amsterdam 1781, Ratisbonne 1782, Paris 1787 ; en allemand : Halle 1787 ; en anglais : Londres 1796), où il se révèle un théoricien plutôt médiocre, mais un critique très fin et un profond connaisseur non seulement des « trois grands peintres » (c'est-à-dire Raphaël, Corrège et Titien), mais de toute la tradition picturale moderne de l'Occident, comme le prouve sa Lettre à don Antonio Ponz sur la collection de tableaux du Palais royal de Madrid (1776).

Mengs fut l'ami et le collaborateur de Winkelmann, qui l'initia à l'analyse des oeuvres d'art de l'Antiquité et dont les idées l'influenceront à son tour en partie.

Illustre représentant du classicisme académique, il eut de nombreux élèves, de tous les pays. Les plus importants sont Anton Maron, Christoph Unterberger et surtout Martin Knoller. L'influence de Mengs en Angleterre fut considérable : citons Gavin Hamilton, Benjamin West, James Barry. Leur nouvelle conception de la peinture d'histoire devait avoir une grande incidence sur la peinture française, en particulier sur David.

MENN Barthélemy, peintre suisse

(Genève 1815 - id. 1893).

Élève d'Ingres (1833-1838) et ami de Corot, dont il subit après 1840 l'influence décisive, Menn n'élabore sa propre vision picturale que v. 1860. À la ligne serrée, à la facture lisse et au coloris timide de ses premiers portraits et compositions se substituent peu à peu, dans ses paysages vallonnés et ses scènes de genre, un dessin synthétique, une touche suggestive et les harmonies verdoyantes du plein-airisme. En butte à la critique, qui lui reproche son exécution « inachevée », Menn cesse d'exposer dès 1860 et se consacre à l'enseignement, tout en peignant dans la solitude ses tableaux les plus personnels : Autoportrait au chapeau de paille (v. 1867), le Marais, Bord de rivière près d'Artemare (musée de Genève), caractérisés par un savant équilibre, la conception sculpturale des formes et le sens subtil de l'espace. Face au « romantisme » alpestre de Calame, il introduisit en Suisse le « paysage intime ». Son influence s'est manifestée plus par son activité pédagogique que par son oeuvre ; de 1850 à 1893, Menn a dirigé l'École des beaux-arts de Genève, où il forma trois générations d'artistes, dont F. Hodler.

MENZEL Adolf Friedrich Erdmann von, peintre allemand

(Breslau 1815 - Berlin 1905).

Si l'on excepte quelques voyages à Paris (1855, 1867, 1868), à Vérone (1880, 1881, 1882) et des voyages en Autriche et dans l'Allemagne du

Sud, Menzel, à partir de 1830, a toujours résidé à Berlin, où il fréquenta quelque temps l'Académie et où, dès 1832, il dirigea l'entreprise lithographique créée par son père, Carl Erdmann. Pratiquement autodidacte, il dut à la gravure ses premiers succès : l'ouvrage de Franz Kugler, Vie de Frédéric le Grand, pour lequel il exécuta, de 1840 à 1842, 200 illustrations, contribua beaucoup à sa renommée. Des recherches historiques très approfondies précédèrent l'exécution (qui l'occupa jusqu'à 1849) de ces gravures, ainsi que d'autres encore ayant trait à l'histoire de la Prusse. Entre 1849 et 1856, il peignit les scènes les plus célèbres de la vie de Frédéric le Grand, notamment la Table ronde de Frédéric II à Sans-Souci (1850, autref. à Berlin, aujourd'hui détruite), le Concert de flûtes de Frédéric II à Sans-Souci (1852, musées de Berlin) et Frédéric le Grand à Hochkirch (1856, autref. à Berlin, aujourd'hui détruit), puis divers épisodes de la vie de l'empereur Guillaume Ier. Il contribua au renouveau de la peinture d'histoire, traitant ses grandes scènes de manière moins emphatique que Werner. S'il y garde l'anecdote, il sait y insuffler un esprit nouveau par l'unité et la vivacité du traitement. Plus encore que dans ses tableaux historiques (Le Salut de Guillaume Ier à l'armée, 1871, musées de Berlin), on trouve dans ses paysages, ses intérieurs (Chambre au balcon, 1845, id.) et ses scènes de genre (Théâtre du Gymnase à Paris, 1856, id.) l'expression de son talent réaliste dénué de toute sentimentalité, mais qui peut être pathétique : les Plâtres sur le mur de l'atelier (1872, Hambourg, Kunsthalle), le Souffleur de verre (1860-1865, Schweinfurt, coll. Schäfer) dépassent le réalisme pour atteindre à une sombre puissance. Menzel sait restituer fidèlement les visions instantanées et familières avec un rendu subtil des atmosphères lumineuses (Intérieur de synagogue, 1866, id.). Il se fait le chroniqueur des façades délabrées et des terrains vagues berlinois. Par ce sens tout objectif du réel, il est l'équivalent de ce que fut Leibl dans le sud de l'Allemagne et annonce Liebermann. Il est surtout représenté à Berlin où plusieurs milliers de ses dessins sont conservés, ainsi que dans les musées allemands (Düsseldorf, Hanovre, Mannheim, Cologne, Munich) et à Winterthur (coll. Oskar Reinhart). Une exposition a été consacrée à l'artiste (Paris, Washington, Berlin) en 1996-1997.

MERIAN Matthäus, peintre et graveur suisse (Bâle 1593 - Bad Schwalbach 1650).

Il est l'artiste suisse le plus productif de son temps. Il fit son apprentissage dans l'atelier de Dietrich Meyer à Zurich et dans celui de Friedrich Brentel à Strasbourg. Après un séjour à Paris, il revient à Bâle en 1615, où il gravera ses meilleures eaux-fortes : plusieurs centaines de paysages et de compositions de son invention, paysages fluviaux et nocturnes dans le style d'Elsheimer ; d'autres vues exécutées à la manière de Vos, de l'école de Frankenthal ou de Bril. En 1624, Merian reprend la direction de la maison d'édition artistique de son beau-père, Théodore de Bry, à Francfort. Il grave alors les plans des villes de Heidelberg, de Stuttgart et de Schwalbach d'après ses propres dessins, exécutés dans un style très libre. Ses célèbres

cycles appartiennent à l'époque de Francfort : les Icones Biblicae de 1625, les 19 volumes de la Topographia Helvetiae Rhaetiae et Valesiae, qui commence en 1642, et le Theatrum europaeum, illustration de l'actualité, publié avec Matthäus le Jeune pendant de nombreuses années. Ses vues de villes suisses comptent parmi ses meilleurs travaux (Grande Vue de Genève [d'après un dessin de Claude Chastillon], v. 1641, musée de Genève).

MERSON Luc-Olivier, peintre français

(Paris 1846 - id. 1920).

Merson obtint le prix de Rome en 1869. Certaines de ses toiles d'inspiration religieuse sont traitées dans un style réaliste un peu conventionnel, mais avec des couleurs fraîches et de ravissants détails (le Loup d'Agubbio, 1877, musée de Lille). D'autres toiles, à la composition rigoureuse et aux tons sobres, se souviennent du Moyen Âge et des fresques du quattrocento (Saint François prêche aux poissons, 1881, musée de Nantes ; la Salutation angélique, 1890, musée de Bordeaux). Les illustrations de Merson pour Notre-Dame de Paris de Victor Hugo ou les Trophées de Heredia sont d'un beau graphisme poétique. L'artiste imita les enluminures médiévales dans ses cartons de vitraux et de tapisseries (Saint Michel, 1875, manufacture des Gobelins) et dans ses motifs ornementaux. Il dessina pour l'État français ses 2 célèbres billets de banque (50 F et 100 F). La maquette de la grande mosaïque de l'église du Sacré-Coeur et les décorations murales qu'il exécuta à Paris au Palais de justice (Galerie de Saint Louis, 1877), à l'hôtel Watel-Dehaynin (la Famille, la Vérité et la Fortune, 1901, musée d'Orsay) et à la Sorbonne (la Théologie) sont d'un archaïsme discret dans leur style suave et doux ; quant aux décorations de l'Opéra-Comique, elles sont

d'un modernisme plus enlevé (la Musique, la Poésie, l'Élégie). Professeur à l'E. N. B. A. (1894), Merson, beau dessinateur, s'y montra fervent défenseur du classicisme.

MÉRYON Charles, graveur français

(Paris 1821 - Charenton 1868).

Après avoir commencé une carrière d'officier de marine, il se consacre en 1848 uniquement à la gravure, le souvenir de ses voyages constituant une source d'inspiration importante dans son oeuvre. Après une formation à Toulon, auprès du peintre Cordouan, entre 1839 et 1841, puis en 1846 chez C. F. Phélippe, un élève de David, il apprend la technique de la gravure chez l'aquafortiste Bléry, de 1849 à 1850, et copie les maîtres hollandais du XVII^e s., et surtout Zeeman, d'après lequel il grave sa première série d'Eaux-fortes sur Paris (1850-1855) ; il en expose la première planche, le Petit Pont, au Salon de 1850. En 1857, il achève une Vue de San Francisco, panorama qu'il exécute d'après cinq daguerréotypes. Entre 1860 et 1863, il réalise des Vues de l'Océanie, ainsi que des copies de vues de Paris des XVII^e et XVIII^e s. (L'Ancien Louvre d'après une peinture de Zeeman, 1866). Ses gravures se caractérisent par une composition fondée sur un jeu rigoureux de lignes entrecroisées et une suggestion dramatique de la lumière par des contrastes de

downloadModeText.vue.download 536 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

535

valeurs audacieux ; l'aspect visionnaire de son oeuvre séduit Baudelaire, qui écrit sur Méryon dès 1859, dans son compte rendu du Salon. L'artiste meurt atteint d'une maladie mentale, interné à l'hospice de Charenton ; il laisse une oeuvre importante de gravures et de dessins, conservée en grande partie à Londres (British Museum) et à Paris (B. N.).

MERZ Gerhard, peintre allemand

(Bayern 1947).

Merz fait ses études à l'École d'art graphique de Munich (1966-1969), puis à l'Académie des beaux-arts, où il suit les cours de Rudi Tröger. S'il débute comme sculpteur, il se tourne rapidement vers la peinture et exécute, à partir de 1972, des tableaux monochromes où toute référence à une réalité extra-picturale est exclue. Les années 1977-1978 marquent

un nouveau tournant dans l'oeuvre de l'artiste. *I love my time* (coll. de l'artiste), réalisé en 1978, ouvre la série de tableaux monochromes interrompus par des mots. Apparaissent également les tableaux aux surfaces quadrillées et colorées. À partir de 1983, Merz utilise le lieu comme élément pictural. La couleur du tableau *Mondo Cane* est déterminée directement par les murs du Lenbachhaus de Munich. Depuis 1984, il applique sa propre peinture murale dans toutes les salles où il expose, recherchant le lien harmonique entre l'image et l'architecture. Ainsi dans *Eupalinos*, 1988, exécuté lors d'une exposition au musée de Grenoble, Merz réalise une installation qui souligne la fonction architectonique de la peinture. D'immenses monochromes jaune de Naples ou noir d'ivoire sont disposés dans les salles du musée de façon à s'intégrer à l'architecture et devenir des éléments de construction équivalant à la pierre ou au verre. Par leur position, ces oeuvres monochromes permettent d'édifier l'espace et de révéler les rapports de proportion et de direction de l'édifice. En soumettant la peinture à l'ordre architectural, Gerhard Merz peut, à l'inverse de l'architecte visionnaire Étienne-Louis Boulée qui étudia la peinture avant l'architecture, affirmer : « Ed io anche son architetto » (et moi aussi je suis un architecte).

MERZ Mario, artiste italien

(Turin 1925).

En 1945, Mario Merz est incarcéré pour ses activités politiques. Après la guerre, lié au milieu intellectuel turinois, il exécute des peintures d'une grande densité, à sujet souvent réaliste – *Arbre*, 1953 ; *Soudeur*, 1956 –, et expose pour la première fois en 1954 (Turin, gal. *La Busola*). Rompant avec le tableau-plan, il réalise en 1965-1966 une série de tableaux projetés, créant des oeuvres volumétriques en toile ou en paille tressée, traversées par des barres de néon. Ce matériau, qui restera une constante dans son oeuvre, est utilisé en 1967 en association avec divers objets : Bouteille, Parapluie, Imperméable, traversés par la lumière, qui, en générant un courant d'énergie, détruit l'idée d'objet pour créer une « situation ». En 1968, Merz présente ses premiers igloos, « formes organiques par excellence », structures fondamentales et permanentes dans son oeuvre future,

qui permettent l'abandon du plan, la mise en oeuvre, dans le cadre de la sphère posée au sol, d'un espace absolu en lui-même, autonome, recouvert de matériaux informes : glaise, sacs de terre (*Igloo de Giap*, 1968, Paris, M. N. A. M.), verre, pierre, assemblés autour de structures

métalliques plus ou moins visibles. À partir de ce moment, il participe à toutes les expositions du groupe de l'Arte povera : Bologne, gal. De' Foscherari, Amalfi, Arsenal, etc. Parallèlement, il expose (1969, gal. l'Attico, Rome) une série d'objets, de situations mêlant éléments naturels (foin, fagots, cire) et éléments industriels : structures tabulaires, néons. En 1971, l'idée de prolifération trouve dans la suite de Fibonacci l'une de ses réalisations formelles : cette suite numérique, dont chaque terme est égal à la somme des deux termes précédents, génère le passage d'un espace mesuré et clos à un espace organique et prend la forme d'une série de chiffres en néon disposée dans l'espace, seule ou en liaison avec des objets divers comme des accumulations de journaux (le Retour des journaux, le jour d'après, quand plus personne n'est intéressé à les lire, 1970-1976, Lyon, musée d'art contemporain) ou une motocyclette (Accélération = songe, nombres de Fibonacci au néon et motocyclette-fantôme, 1972, Documenta 5, Kassel). Le thème de la prolifération se matérialise également dans le motif de la table, forme géométrique carrée ou traitée en spirale, souvent en verre, liée à des installations dans l'espace composées avec d'autres matériaux : fagots, pierre brute (exposition Turin, gal. Sperrone, 1976), fruits (Pescara, Gal. Mario Pieroni, 1976). Vers 1975, l'élément pictural reprend une place importante dans le travail de Merz : de grandes peintures de couleurs vives sur des toiles sans châssis, représentant des éléments de la nature : animaux sauvages (Rhinocéros, 1979 ; Tigre, 1981), plantes, parties du corps humain, souvent présentés dans des installations comprenant les éléments du vocabulaire de son oeuvre : igloos, fagots, tables. D'importantes expositions de l'oeuvre de l'artiste ont eu lieu à San Marino (1983), au Kunsthaus de Zurich (1985), au musée d'Art contemporain de Bordeaux (1987). Son oeuvre est représentée dans plusieurs musées français : Épinal, musée (Truciolo, 1967), Saint-Étienne, M. A. M., Paris, M. N. A. M., ainsi qu'à l'étranger : Eindhoven, New York (M. o. M. A.), Rivoli.

MESENS Édouard Léon Théodore

(dit E.L.T. Mesens), artiste et écrivain belge

(Bruxelles 1903 - id. 1971).

Après avoir envisagé une carrière musicale durant laquelle, entre 1920 et 1923, il met en musique des textes de Benjamin Péret et de Philippe Soupault, il découvre l'oeuvre de Giorgio De Chirico en compagnie de René Magritte, qu'il connaît depuis l'âge de dix-sept ans, ce qui le conduit à abandonner son projet

au profit d'une carrière d'écrivain et de plasticien. Il réalise ses premiers collages et dessins à partir de 1924, juxtaposant, à la manière d'Ernst, des objets en noir et blanc formant des constructions étranges et inquiétantes (Projet de monument aux suicidés de tous les temps, 1925) ou utilisant des éléments découpés se su-

perposant à des rayographes. Parallèlement, il consacre une grande activité à l'organisation du surréalisme en Belgique avec René Magritte, Marcel Lecomte et Paul Nougé. Après avoir travaillé dans des galeries bruxelloises (gal. l'Époque), il prépare, en tant que secrétaire du palais des Beaux-Arts de Bruxelles, durant sept ans, l'exposition Minotaure en 1934, puis travaille avec André Breton à l'organisation de la seconde Exposition internationale du Surréalisme à Londres en 1936. C'est dans cette ville, où il réside à partir de 1938, qu'il devient directeur de la London Gallery ; il y présente Magritte et Delvaux et fonde la revue London Bulletin. À partir de 1954, Mesens développe son oeuvre de « collagiste », utilisant des collages de lettres (Au bord des mots, 1956, Bruxelles, M. R. B. A.), créant des personnages, réemployant des éléments surréalistes tels que le gant ou la main (le Bal masqué, 1970), série d'oeuvres où l'influence de Max Ernst, de Kurt Schwitters ou de Picabia est loin d'être négligeable. Après une première exposition personnelle en 1958 (Paris, gal. Furstemberg), son oeuvre sera régulièrement présentée dans des galeries (Milan, gal. del Naviglio, 1960 et 1965) ou d'autres institutions (Bruxelles, palais des Beaux-Arts, 1959 ; Knokke-le-Zoute, Casino, 1963).

MESSAGER Annette, artiste française

(Bercle-sur-Mer, Pas-de-Calais, 1943).

La recherche artistique d'Annette Messenger porte sur deux aspects : la femme et son rapport avec la société, le cliché, c'est-à-dire l'expression populaire. Ces deux thèmes peuvent se matérialiser sous diverses formes : des objets (faux oiseaux emmaillottés comme ceux qui ont été présentés au musée Rude de Dijon en 1973, les Travaux de l'atelier), des albums de photographies ou contenant des coupures de journaux qui peuvent constituer des collections sur des thèmes : Annette Messenger, femme pratique, Annette Messenger, truqueuse, Annette Messenger, collectionneuse, des dessins originaux ou copiant des images déjà existantes, bientôt des photographies agrandies découpées et retouchées présentées au mur : le Feuilleton est ainsi une suite de photomontages sur des thèmes standardisés (le cauche-

mar, la dispute, l'obsession). En utilisant des images issues de la culture populaire (l'oeuvre du musée de Grenoble, 1973, est constituée d'illustrations découpées dans des romans policiers en images) ainsi que les idées qu'elles traduisent (Le Bonheur illustré, 1976), Annette Messenger réalise un art fortement marqué par la sociologie et qui possède un contenu affectif important. Depuis 1983, elle réalise de grandes compositions murales à base de photographies découpées et retouchées, les Chimères, qui retrouvent avec leur cortège de monstres et de figures grotesques et hideuses la tradition des fresques médiévales réalisées à partir de thèmes fantastiques ou de celui de la danse macabre. Annette Messenger a été exposée à Paris, à l'A. R. C. en 1984, ainsi qu'au musée de Calais et dans de nombreux musées européens. Une rétrospective de son oeuvre a été présentée en

downloadModeText.vue.download 537 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

536

1990 au musée de Grenoble et en 1995-1996 à Los Angeles et à New York (M. o. M. A.).

MÉTAPHYSIQUE (PEINTURE).

Ce mouvement pictural italien prit forme en 1916, lors de la rencontre fortuite, dans un hôpital militaire de Ferrare, des peintres De Chirico, Savinio, Carrà et De Pisis. À partir de 1920, Morandi y adhéra aussi quelque temps. Mais le mouvement naquit d'une série de recherches antérieures. Ainsi, les tableaux de la période parisienne de De Chirico peuvent se ranger, à partir de 1910, parmi les premiers témoins de la peinture « métaphysique ». La suite des « Places d'Italie » exprime une dimension onirique et fantastique qui introduit un élément troublant dans le vide de leurs vastes scénographies architectoniques. Avec la peinture métaphysique, la métaphore et le rêve deviennent les bases de cette transposition de la réalité au-delà d'une logique habituelle. En même temps, le contraste entre la précision réaliste des objets et de l'espace et l'atmosphère lyrique et évocatrice en renforce la tension hallucinée. En dehors de l'affinité des thèmes, le mouvement métaphysique naquit de cette atmosphère commune qui, entre 1916 et 1922, réunit peintres et écrivains dans le cercle de la revue Valori Plastici, où fut publiée une série d'études théoriques de De Chirico et de Savinio sur la peinture métaphysique. C'est dans Anadioménon (1919) que Savinio énonça les deux principes essentiels de la poétique méta-

physique : « spectralité » et « ironie ». Le thème du « mannequin », qui devint le motif clef des tableaux de De Chirico et de Carrà, se trouve aussi pour la première fois dans les écrits de Savinio. Diverses composantes culturelles s'intégrèrent au mouvement : pour Savinio et De Chirico, par exemple, les influences néo-classiques exercées par l'ambiance munichoise de leur formation (la peinture de Böcklin en particulier) furent très importantes. En outre, le retour à la tradition classique et à la peinture des trecento et du quattrocento italiens (dont le théoricien fut Carrà dans ses articles sur Valori Plastici) devint un autre antécédent formel important de la peinture métaphysique. À propos des perspectives « quattrocentesques » des paysages métaphysiques, Roberto Longhi écrivait : « Le quattrocento devenait une scène d'opéra pour les marionnettes métaphysiques, pour les convives de pierre. » Deux tendances sont décelables dans le mouvement métaphysique : l'une, riche surtout de significations symboliques et littéraires (De Chirico et Savinio), l'autre, moins doctrinale, mais conditionnée plus profondément par une sensibilité formelle et picturale (Carrà et Morandi). Le mouvement ne forma jamais ni une école ni un groupement bien défini, mais fut plutôt l'expression, le plus nettement formulée en Italie, de la crise du futurisme. C'est en ce sens que les influences exercées ont été très larges, soit en Italie, soit en Europe. En Italie, la peinture métaphysique fut même sensible sur des artistes qui évoluèrent tout différemment (Sironi, Soffici, Campigli, Soldati). La diffusion du mouvement, opérée d'abord par Valori Plastici (1918-1921), fut pleinement réalisée par deux

grandes expositions organisées en Allemagne, en 1921 et en 1924. L'expérience métaphysique prit fin vers 1920 avec les derniers tableaux métaphysiques de De Chirico (1918), de Morandi (1920) et de Carrà (1921). En 1980, à la Galerie d'Art moderne de Bologne, une vaste exposition a été consacrée aux années vingt en Italie, et notamment au mouvement Metafisica (« La Metafisicagli anni Venti »).

METSU Gabriel, peintre néerlandais

(Leyde 1629 - Amsterdam 1667).

Il fut peut-être l'élève de Dou à Leyde et compte parmi les membres fondateurs de la gilde des peintres de cette ville en 1648 ; mais, dès 1644, son nom figurait sur un acte d'association de plusieurs peintres leydois. On le suit à Leyde jusqu'en 1654, on le retrouve établi à Amsterdam en 1657. Metsu fut un peintre aussi précocement doué (sa première oeuvre datée est de

1645) que fécond, et son oeuvre présente une grande diversité de sujets et de styles, qui n'a peut-être que l'inconvénient d'être trop éclectique, ce qui rend difficile l'établissement d'une chronologie précise.

Caractéristiques de l'influence de Dou sont toutes ces figures de fumeurs, de savants, de chasseurs ou de servantes, isolées dans l'enca-drement d'une niche et que Metsu reprendra avec bonheur tout au long de sa carrière (le Chimiste, Louvre ; le Chasseur, 1661, Mau-ritshuis). Mais à l'intérieur de ce cadre leydois et atténuant la froideur et la netteté de cette peinture fine se greffe, surtout dans les années 1650, l'influence du chaud coloris de Steen, de Knupfer et de Jan-Baptist Weenix : à ces deux derniers est redevable l'importante toile du Louvre, la Femme adultère (1653), qui consti-tue un bel et large essai de grande peinture à l'italienne. La série des Forges, aux heureux ef-fets d'éclairage (Londres, N. G.), se situe dans la dépendance de Steen. C'est au cours de ces an-nées que Metsu donne ses meilleurs tableaux : des scènes de genre précieuses et délicates, où tapis, tables, étoffes, objets sont prétexte à de merveilleux exercices de virtuosité picturale ; parfois, Metsu retrouve la facture grumeleuse d'un Vermeer. Les visages et les poses de ses personnages dénotent une fine psychologie. Un clair-obscur léger anime ces traditionnelles Collations, Parties de musique, Lectures de lettres, qui abondent dans la peinture de genre des contemporains de Vermeer. Parmi les meilleures réussites du peintre, citons le Repas (Rijksmuseum), l'Homme écrivant (musée de Montpellier), qui présente un remarquable effet de lumière dû à une chandelle, la Leçon de dessin (Londres, N. G.), fortement marquée par Ter Borch, la Riboteuse et la Peleuse de pommes (2 pendants du Louvre à dater v. 1655), admi-rables par le rendu du tapis rouge, l'Aumône (musée de Kassel), dont le paysage a la même douceur évocatrice que le fameux Marché aux herbes d'Amsterdam (Louvre). Metsu tend ensuite à perdre de cette simplicité et de cette délicatesse au profit d'une facture plus précise et plus dure, d'une plus grande complication décorative, dont la Visite (1661, Metropolitan Museum) est un témoin essentiel. C'est pour-tant à cette époque qu'il faut situer, à titre de

transition, les quelques remarquables tableaux si vermériens dans leur harmonie claire et la fermeté de leur construction, comme le célèbre Enfant malade d'Amsterdam, la Leçon de mu-sique (Londres, N. G.) ou les fameuses toiles de la collection Beit à Blessington : la Lettre écrite et la Lettre reçue. Les mêmes qualités se ren-contrent encore dans un groupe de tableaux

fortement influencés par Ter Borch, comme les deux Dames, l'une écrivant, l'autre à son virginal (Paris, Petit Palais), l'étonnant Noli me tangere (1662, Vienne, K. M.) et la Joueuse de virginal (Rotterdam, musée Van der Vorm), comparable aux meilleures scènes d'intérieur de Pieter de Hooch, de Vrel et de Janssens. Mais la tendance à la surcharge et à la minutie l'emporte dans ces années 1660, notamment dans la Vendeuse et le Vendeur de volaille (1662, Dresde, Gg), tableaux de nouveau très leydois de style. Il est alors certes permis de parler d'une relative décadence de Metsu, que l'on peut mesurer dans le Couple en train de prendre une collation (1667, musée de Karlsruhe). Le talent de Metsu, dans ses natures mortes, explique assez bien la parfaite habileté d'un métier qui supplée au défaut d'invention ; on n'en connaît malheureusement que deux : le Coq mort (Prado) et la Nature morte au hareng (Louvre), dans laquelle l'artiste réalise parfaitement un idéal de calme poétique, toujours recherché par les Néerlandais. Ces natures mortes, signées, sont incontestables ; en revanche, l'attribution à Metsu des natures mortes des musées d'Oxford et de Leyde doit être déniée.

METSYS ou MASSYS ou MATSYS (les),

peintres flamands.

Quentin ou Quinten (Louvain 1466 - Anvers 1530). Fils d'un chaudronnier de Louvain, il aurait exercé le métier paternel jusqu'à l'âge de vingt ans, au dire de Van Mander. Il est mentionné pour la première fois en 1491 à l'occasion de son inscription comme peintre à la gilde d'Anvers. On peut situer avec vraisemblance sa formation à Louvain, peut-être auprès des fils de Dirk Bouts, mais ses débuts restent difficiles à cerner, faute d'oeuvres certaines et datées antérieures à 1509.

Une Vierge à l'Enfant (Bruxelles, M. R. B. A.) est probablement l'une de ses peintures les plus anciennes. La présentation des personnages sur un trône d'une riche architecture gothique témoigne d'une tendance archaïsante, le caractère familial et sentimental de l'attitude de l'enfant lisant un livre dans les bras de sa mère s'inscrivant dans la tradition de Gérard David ; quant au coloris, dans une gamme de demi-teintes, il tranche avec les tons éclatants des peintres du XVe siècle.

Une Déploration du Christ (coll. part.), dont la composition est inspirée par celle de Petrus Christus, est sans doute également anté-

rieure aux grandes oeuvres de Metsys. En 1509, il achève le Retable de sainte Anne (Bruxelles, M. R. B. A.) pour l'église Saint-Pierre de Louvain, qui le lui avait commandé en 1507. Ce triptyque de grandes dimensions (fermé : 2,25 x 2,20 m) représente au centre la Parenté

downloadModeText.vue.download 538 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

537

de sainte Anne, sur la face intérieure des volets l'Annonce à Joachim et la Mort de sainte Anne et à l'extérieur Joachim distribuant ses biens aux pauvres et le Rejet de l'offrande de Joachim. Les personnages se groupent sur les volets déployés en une sorte de frise sans grande profondeur et se détachent en silhouettes imposantes qui ont fait comparer l'oeuvre à une tapisserie. Les tonalités sont subtilement harmonisées dans une gamme de demi-teintes translucides très caractéristique. Un large paysage déroule ses rythmes à l'arrière-plan sans rompre l'unité des groupes. Si le goût des brocards somptueux, le style des plis lourdement drapés et même les types des personnages sont issus de la tradition du XVe s., la mise en page et le modelé – qui fait surgir la forme par des passages délicats, qui donnent aussi l'impression d'une atmosphère fluide – témoignent de la connaissance et de l'influence de l'art méridional.

Alors que cette oeuvre monumentale n'était pas encore achevée, Metsys recevait en 1508 la commande d'un retable pour l'autel des menuisiers de la cathédrale d'Anvers (musée d'Anvers). Achevé le 26 août 1511, ce deuxième triptyque, plus important que le premier (fermé : 2,60 x 2,70 m), est consacré à la Déploration du Christ, figurée au centre. Les Martyres des deux saints Jean sont décrits à l'intérieur des volets, tandis que les mêmes saints sont figurés en grisaille à l'extérieur. Le panneau central présente le même aspect mural que le Retable de sainte Anne, les personnages s'inscrivant sur le paysage du Golgotha. La délicatesse du modelé accompagne une expression épurée de la douleur. Par contre, les volets, où s'épanouit une tendance différente du caractère de l'artiste, contrastent fortement avec le centre : les figures participent à une composition touffue et mouvementée, les visages se crispent en des expressions passionnées, voire caricaturales. Vers le même moment, semble-t-il, fut encore exécuté un troisième retable important, destiné au couvent de la Madre de Deus de Lisbonne. Il était consacré aux Sept Douleurs de la Vierge. Le panneau central

(M. A. A. de Lisbonne) est l'une des premières représentations de la Vierge souffrante au cœur percé d'épées. Six panneaux secondaires subsistent encore, dont la Fuite en Égypte (musée de Worcester). L'ensemble est marqué par le souci de donner aux personnages la première place tout en les enveloppant dans une atmosphère qui adoucit leurs silhouettes. La matière picturale présente une sorte d'éclat translucide, obtenu par des couches minces, presque des glaces, jouant en transparence sur une préparation blanche. On a parfois supposé qu'un élève de Metsys, Eduardo le Portugalois, entré en 1504 dans son atelier et reçu maître à Anvers en 1508, aurait pu collaborer à la réalisation de ce dernier ensemble, mais il s'agit d'une hypothèse toute gratuite. Le Changeur et sa femme (1514, Louvre) témoigne encore nettement des tendances archaïsantes de l'artiste. Dans son goût du trompe-l'œil et de la préciosité de la matière, il marque un retour à Van Eyck. Quant à son thème, il reprend celui du Saint Éloi de Christus (Metropolitan Museum, coll. Lehman). D'autres œuvres marquent au contraire

un attrait croissant pour l'inspiration italienne. Le Portrait d'Érasme (Rome, G. N. Gal. Barberini) et celui de Pieter Gilles (Longford Castle, Grande-Bretagne) présentent le personnage dans son cadre avec une attitude aussi naturelle que celle du Changeur, mais dans une enveloppe atmosphérique plus subtile. L'influence de Léonard apparaît dans une Vierge à l'Enfant (musée de Poznań), inspirée de la Vierge et sainte Anne, et se lit également dans la facture de la Vierge Rattier (1529, Louvre) ou de la Madeleine (musée d'Anvers). Elle a peut-être suscité la tendance caricaturale du Vieillard (1514, Paris, musée Jacquemart-André), de la Femme laide (copie à Londres, N. G.) et peut-être même indirectement des scènes de genre comme le Vieux galant (Washington, N. G.) ou l'Usurier (Rome, Gal. Doria-Pamphili), dont Marinus Van Reymerswaele s'inspirera à son tour. Cela n'exclut pas la reprise de thèmes plus anciens dans une interprétation dramatique, comme la Crucifixion (Vaduz, coll. Liechtenstein), empruntée à l'entourage de Van Eyck, la Déposition de croix (Louvre), fondée sur une composition de Rogier Van der Weyden, ou l'Adoration des mages (1526, Metropolitan Museum), qu'il doit à Gérard David. L'importance des paysages a posé le problème d'une collaboration possible de Joachim Patinir, vraisemblable dans la Tentation de saint Antoine (Prado), attribuée successivement à l'un et à l'autre. L'art de Metsys, compromis entre la tradition du XVe s. et les influences italiennes, a connu en tout temps une grande popularité. Jan (Anvers 1509 - id. v. 1573). Premier fils

de Quentin Metsys et de Cathanna Heyns, il travaille chez son père jusqu'à la mort de ce dernier. Il est inscrit en 1539 à la gilde. En 1536, 1543 et 1569, les « liggeren » signalent qu'il a des élèves. En 1538, il épouse sa cousine Anna Tuyt. L'un de leurs trois enfants, Quentin le Jeune, sera maître à Anvers en 1574. Accusé d'hérésie et banni en 1544, Jan séjourne en Italie, à Gênes en particulier. Il ne revient à Anvers qu'en 1558. La date de sa mort est inconnue ; on sait seulement qu'en octobre 1575 son épouse était veuve. Sauf une Judith, datée de 1543 (Boston, M. F. A.), les oeuvres que l'on connaît de lui ont été peintes après son exil. Jan reprend souvent les mêmes sujets galants, bibliques ou mythologiques. Mêlant les influences du XVI^e s. italien au maniérisme anversois, en un style proche parfois de l'art bellifontain, il accentue les ombres brunes des carnations de personnages aux yeux bridés, qu'il détache sur un fond de paysage exotique et orné de palais, ou méridional. Parmi ses oeuvres, qui reprennent souvent les mêmes thèmes, on peut citer Joyeuse Compagnie (Stockholm, Nm), Flore (1559, Hambourg, Kunsthalle ; 1561, Stockholm, Nm), Bethsabée (1562, Louvre), Loth et ses filles (1565, Bruxelles, M. R. B. A.), Suzanne et les vieillards (1567, id.). Certains tableaux de cet artiste sont marqués par le réalisme, dont les Changeurs de Quentin Metsys avaient été l'expression la plus parfaite : Joyeuse Compagnie (1562, musée de Cherbourg), les Amoureux mal

assortis (musée d'Anvers), les Fermiers chez le seigneur (Dresde, Gg).

METZINGER Jean, peintre français

(Nantes 1883 - Paris 1957).

Venu à Paris en 1903 pour y entreprendre des études de médecine, il les abandonna bientôt pour se consacrer à la peinture. Après avoir subi l'influence du néo-impressionnisme (Portrait de Robert Delaunay, 1906, coll. part.), il s'orienta vers une peinture plus construite ainsi qu'en témoigne notamment le Portrait d'Apollinaire (1910, coll. part.) exposé au Salon des indépendants de 1910, puis, après avoir pris connaissance des travaux de Picasso et de Braque, vers un cubisme orthodoxe (Nu, Salon d'automne de 1910). Il revint ensuite à un traitement plus cézannien des volumes, dont le Goûter (Salon d'automne de 1911 ; auj. à Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg), toile surnommée alors par André Salmon la « Joconde cubiste », est une illustration et reste l'une des oeuvres les plus représentatives du peintre. En 1912-1913

commence pour Metzinger une période que l'on qualifie souvent de cubisme analytique, en raison de l'aspect fragmenté de la composition, mais qui, à l'étude, se révèle d'une nature bien différente de celui de Picasso et de Braque. Pour lui, en effet, il s'agit d'une analyse non pas de l'objet, mais du sujet. Metzinger continue donc à recourir aux « sujets » traditionnels – et souvent anecdotiques (l'Oiseau bleu, 1913, musée d'Art moderne de la Ville de Paris) –, qu'il fragmente en un certain nombre de parties obéissant à des perspectives différentes et parfois contradictoires. La forme, d'autre part, n'est pas pour lui la traduction plastique des qualités de l'objet : elle est, avant tout, un élément de l'architecture du tableau, car il accorde une importance primordiale à la composition. Dès lors, son but est et restera toute sa vie de réaliser « une harmonie ». Mobilisé à Sainte-Menheould en 1914, Metzinger est réformé en 1915 et rentre à Paris. En 1917-1918, il séjourne en Touraine, où il retrouve Gris et Lipchitz. En 1921, il abandonne le cubisme pour ce qu'il appelle alors le « Réalisme constructif », sorte de peinture résolument figurative, quoique d'aspect très schématique. Plus tard, il reniera même cette période de son art et reviendra, surtout après la Seconde Guerre mondiale, à une nouvelle forme de cubisme, dans laquelle il tentera de conserver les acquisitions de son cubisme antérieur tout en recherchant une certaine stylisation plastique des éléments formels. Esprit brillant et volontiers dogmatique, il fut, en outre, un théoricien fort écouté. Auteur de nombreux articles critiques ou doctrinaux, il écrivit en 1912, en collaboration avec son ami Albert Gleizes, un célèbre opuscule intitulé *Du Cubisme*, qui représente un effort pour dégager des principes généraux dans le mouvement moderne et justifier en quelque sorte le cubisme dans l'histoire de l'art.

MEULEN Adam Frans Van der, peintre français d'origine flamande (Bruxelles 1632 - Paris 1690).

Élève de P. Snayers, il est admis dans la gilde de Bruxelles en 1648. En 1664, il arrive à Paris, où

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

538

Le Brun, dont il épousera une parente, l'emploie comme paysagiste aux Gobelins, puis surtout comme « peintre des conquêtes du roi ». À ce titre, il accompagne Louis XIV dans plusieurs campagnes (notamment en Hollande), pen-

dant lesquelles il exécute nombre de croquis, vues de villes, paysages, études diverses. Plus de 200 de ces dessins, d'une précision extrême mais en même temps elliptiques et d'une grande sensibilité, parfois relevés d'aquarelle, dans un esprit moderne, sont encore conservés à la manufacture des Gobelins.

Van der Meulen, reçu à l'Académie en 1673, fut l'un des principaux animateurs de la manufacture des Gobelins, à laquelle il fournit des dessins, des modèles (qu'ils soient ou non entièrement de sa main), de nombreux cartons (série des Mois ou Maisons royales), conservés au musée des Arts décoratifs à Paris. Parmi ses grandes compositions, l'ensemble le plus illustre, dit « des Conquêtes du roi », fut mis en place à Marly de 1683 à 1688, et la plus grande partie en est aujourd'hui conservée à Versailles. Beaucoup de ses compositions ont été reproduites en tapisseries ou en des peintures exécutées par son atelier, notamment par les Martin, et enfin en gravures aux frais du roi. Ses tableaux de bataille placent généralement une scène (groupe d'officiers ou escarmouche de cavalerie) dans un premier plan surélevé se détachant sur un fond panoramique peint avec soin, où les taches des uniformes, la fumée de la poudre semblent s'intégrer au paysage (Louis XIV devant Maestricht, Louvre ; Vue de la ville de Luxembourg, id.). Admirable peintre de chevaux (études peintes au musée de Rouen et au Louvre), l'artiste a représenté le cortège royal dans de nombreux tableaux de chasses, de cérémonies (Louis XIV traversant le Pont-Neuf et se rendant à Notre-Dame pour assister à un Te Deum le 27 août 1660, musée de Grenoble), souvent construits selon le même principe et dont la précision ne nuit pas à l'unité colorée de l'ensemble. Paysagiste, Van der Meulen joue un grand rôle dans l'histoire de la peinture française en renouvelant une tradition flamande ancienne, mais qui avait été oblitérée par l'influence du paysage classique de Poussin et de Claude Lorrain. Une exposition a été consacrée à l'artiste en 1998 (musées de Dijon et de Luxembourg).

MEUNIER Constantin, peintre

et sculpteur belge

(Etterbeck, Bruxelles, 1831 - Ixelles 1905).

Apprécié surtout pour sa sculpture, Meunier laisse pourtant un oeuvre peint de qualité, exécuté à partir de 1857, année où il expose au Salon triennal de Bruxelles les Soeurs de charité (toile détruite par l'artiste). Formé dans l'atelier de Navez (1854), il se lie avec Ch. De Groux, qui

l'oriente vers le réalisme. Un séjour à la Trappe de Westmalle (1859) l'amène à ne peindre, durant près de vingt ans, que des scènes de la vie monastique et religieuse (l'Enterrement d'un trappiste, 1860, musée de Courtrai ; Martyre de saint Étienne, 1866, musée de Gand). En 1879, l'artiste visite la région industrielle de Liège, en 1881 le Borinage et se consacre dès lors à des études, paysages et figures, inspirés par le

monde du travail. En 1882, un voyage à Séville, pour y copier une Descente de croix de Pedro de Campana, lui fait découvrir le mouvement et la couleur (Procession du vendredi saint à Séville, Ixelles, musée Meunier). Les évocations du « pays noir », vigoureuses mais prestement enlevées, dans une gamme sobre animée par les contrastes de valeurs, comptent parmi les meilleurs tableaux de l'artiste (Charbonnages sous la neige : mineurs au pays de Liège, 1899, Ixelles, musée Meunier ; les Toits du coron, id. ; Au pays noir, 1893, musée d'Orsay). De 1887 à 1895, Meunier habite Louvain, où il est professeur à l'Académie. Il est bien représenté dans les musées belges, notamment à Anvers (le Retour de la mine), Bruxelles (le Terril), Tournai (Cabaret du Borinage), Gand, Ixelles (74 peintures, 22 aquarelles, 24 pastels, plusieurs centaines de dessins et croquis).

MEZZOTINTE.

Le mezzotinte (autref. écrit mezzotinto), ou manière noire, est un procédé de gravure en creux. La planche de cuivre est dépolie à l'aide d'un berceau ; la surface légèrement rugueuse retient l'encre ; l'épreuve est alors entièrement noire. Le graveur polit ensuite plus ou moins certaines parties au brunissoir, ce qui lui permet d'obtenir toute la gamme des valeurs du noir au blanc. Parfois, le trait est gravé à l'eau-forte ou au burin avant l'application du mezzotinte, ou même après.

MICHALLON Achille-Etna, peintre français (Paris 1796 - id. 1822).

Fils du sculpteur Claude Michallon, ayant passé son enfance au Louvre avec sa mère, veuve en 1799, il peut exercer très tôt ses dons artistiques. Son goût pour le paysage l'amène de l'atelier de David à celui de Valenciennes, mais il reçoit aussi les conseils de Victor Bertin et de Denouy. Dès 1808, il est remarqué par le prince Youssoupov, grand amateur d'art, qui le pensionne pendant quatre ans. À partir de 1812, il expose au Salon et, en 1817, il est le premier bénéficiaire du prix de Rome du paysage historique avec Démocrite et les Abdéritains (Paris, E. N. S. B. A.). Il obtient

alors une première commande officielle, une composition pour la galerie de Diane à Fontainebleau, la Mort de Roland (1819, Louvre). Sa pratique de la nature romaine et des gravures d'après Poussin et Claude Lorrain confirma son appartenance au néo-classicisme : Frascati (1822, Louvre), Paysage avec Philoctète (1822, musée de Montpellier) ; malgré certaines concessions au romantisme naissant inspirées par Salvator Rosa, où s'unissent les deux tendances, son néo-classicisme remporta un succès unanime au Salon de 1819. Les études peintes à Naples ou en Sicile sont, ainsi que les dessins, d'une inspiration plus personnelle, d'une fraîcheur et d'un naturalisme précurseurs (Louvre). Au début de 1822, Michallon regagne Paris en passant par la Suisse. Avant que la mort n'interrompe brutalement sa carrière, il a le temps de préparer 3 tableaux

pour le Salon et d'aller, l'un des premiers, travailler en forêt de Fontainebleau.

Les lithographes de l'époque s'inspirèrent abondamment de son oeuvre (Nouveau Voyage pittoresque en France, 1817 ; Cahier de quatre paysages dessinés d'après nature ; Voyage pittoresque en Sicile de Gigaud de La Salle, 1822-1826). Michallon fut le premier maître de Corot, ce qui accrut sa célébrité. Une exposition lui a été consacrée (Louvre) en 1994.

MICHALOWSKI Piotr, peintre polonais

((Cracovie 1800 - Krzyztoporzyce 1855)).

Il fit ses études à l'université de Cracovie (1815-1820) et de Göttingen (1821-1823) et voyagea fréquemment en Europe. Riche propriétaire foncier en Galicie, il administra ses biens tout en déployant une grande activité politique et sociale. Amateur fort averti, il s'intéressa toujours à la peinture et au dessin, mais c'est au cours de son séjour à Paris (1832-1835) qu'il entra dans l'atelier de Charlet, étudiant en même temps dans les musées la peinture espagnole, la peinture flamande et Géricault.

Michalowski est surtout connu comme peintre de chevaux, de scènes de batailles napoléoniennes ou polonaises (Bataille de Somosierra, musée de Varsovie), comme portraitiste (Napoléon Ier à cheval, Cracovie, M. N.) et comme peintre de paysans (« Don Quichotte », musée de Cracovie) et de men-diants, genre où il montre une remarquable pénétration psychologique. Ses compositions vigoureuses, d'un réalisme impétueux,

expressif, témoignent d'un talent et d'une aisance technique rares. Par sa facture large, rappelant l'esquisse, le mouvement se communique à toute l'image et les ciels nuageux rougeoient sous l'effet d'une luminosité intense ; ses formes synthétiques, sa composition harmonieuse et hardie (scènes de chevaux) permettent de voir en lui l'un des représentants les plus éminents du romantisme européen. Michalowski est représenté dans les musées polonais, notamment au musée de Varsovie, qui conserve un bel ensemble de ses oeuvres.

MICHAUX Henri, poète et peintre français

d'origine belge

(Namur 1899 - Paris 1984).

Poète avant tout, Michaux le demeure dans son activité de peintre, par laquelle il cherche à exprimer, autrement que par des mots, l'« espace du dedans ». En 1925, il découvre De Chirico, Ernst et surtout Klee, qui influence ses premières gouaches sur fond noir ou bleu. Sa production plastique, régulière et abondante à partir de 1937, s'achemine ensuite vers des aquarelles, des gouaches, des huiles, où le dessin se détache sur de grandes taches confuses (1940-1944). En 1948, une poussée expressionniste fait éclater dans son art une véhémence qu'il n'avait jamais connue (Figure jaune, Personnage sur fond sépia, 1948, Paris, M. N. A. M.). Elle se prolonge, à partir de 1950, dans ses taches d'encre et dans ses dessins exécutés sous l'effet de la mescaline (1956-1960).

downloadModeText.vue.download 540 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

539

Ce qui caractérise avant tout l'oeuvre graphique de Michaux, où le dessin apparaît comme une autre forme de l'écriture, c'est la place qu'y tient le signe : graffiti nerveux ou idéogrammes proches de la calligraphie orientale. Il publia plusieurs textes sur son activité de dessinateur et de peintre et notamment Émergences-Résurgences (Skira, Genève, 1972). Le M. N. A. M. de Paris possède un important ensemble d'oeuvres de Michaux, considérablement enrichi, en 1976, par le fonds D. B. C. Un autre ensemble considérable de dessins, rassemblés par son ami Asger Jorn, se trouve au musée de Silkeborg, Danemark. Le M. N. A. M. de Paris organisa une exposition rétrospective de son oeuvre en 1978. Une nouvelle rétrospective Michaux

a été présentée (Genève, musée Rath) en 1994.

MICHEL Georges, peintre français

(Paris 1763 - id. 1843).

Artiste indépendant, surnommé le « Ruisdael français », il est l'un des précurseurs du paysage romantique. En l'absence de toute date et souvent de toute signature, à quelques rares exceptions près pour les oeuvres du début, seule la critique de style permet de retracer son évolution. D'origine modeste, Michel est aidé par des protecteurs : M. de Chalue, fermier général, le place chez un curé dans la plaine Saint-Denis, où s'éveille son amour de la campagne, puis, dès 1775, en apprentissage chez Leduc, médiocre peintre d'histoire ; vers 1783, M. de Berchigny, colonel de hussards, l'emmène en Normandie et lui fait donner des leçons de dessin, le duc de Guiche l'emmène ensuite en Allemagne, et M. de Grammont en Suisse (1789). Entre-temps, Michel rencontre le marchand Lebrun, qui l'autorise à copier les paysages hollandais en vente dans son magasin. Plus tard, il copiera les Ruisdael et les Hobbema du Louvre. C'est autour de Paris qu'il puisa toute sa vie son inspiration : avec le paysagiste Bruandet, en forêt de Fontainebleau et à Romainville, puis seul à Montmartre, célèbre alors pour ses moulins, dans la plaine Saint-Denis, à Saint-Ouen, il esquissait de petites études qui préparaient ses tableaux. Les historiens divisent sa carrière en 3 périodes. Jusque vers 1808, les paysages de genre dans le goût des petits maîtres nordiques du XVIIIe s. ; les figures en sont souvent dues à des collaborateurs, Demarne ou Swobach ; pendant cette phase (Animaux à l'abreuvoir, dit aussi « l'Orage », 1794 ou 1795, musée de Nantes), Michel exposa aux Salons internationaux. Après 1808, et jusque vers 1820, s'élabore une vision plus personnelle, où lumière, ciel et espace sont ses préoccupations majeures (la Route, musée du Havre ; la Plaine Saint-Denis, Paris, musée Carnavalet) rejoignant les conceptions de Ruisdael et de Rembrandt (le Moulin, Londres, V. A. M.). Dans la dernière période, enfin, prévaut une inquiétude romantique : en témoignent Aux environs de Montmartre (Louvre), l'Orage (musée de Strasbourg) et surtout Deux Moulins du musée Mesdag de La Haye. Michel traça la voie à l'école de Barbizon. Parmi les amateurs qui le firent connaître de son vivant figure le baron d'Ivry. Si Georges Michel ne fut pas un

peintre à succès, certains profitèrent de l'anonymat de son oeuvre pour l'imiter.

MICHEL-ANGE

(Michelangelo Buonarroti, dit),

peintre, sculpteur et architecte italien

(Caprese, près d'Arezzo, 1475 - Rome 1564).

LA PREMIÈRE JEUNESSE À FLORENCE.

Lorsque Michel-Ange fut mis en apprentissage dans l'atelier de Domenico Ghirlandaio (1488), celui-ci était occupé à décorer à fresque le chœur de l'église de S. Maria Novella à Florence, et il n'est pas improbable que le jeune Buonarroti ait appris les premiers rudiments du métier en collaborant à ce travail. Son séjour auprès de Ghirlandaio ne dura pas longtemps, et déjà l'année suivante Michel-Ange fréquentait le jardin de Saint-Marc, où il pouvait étudier les statues antiques de la collection des Médicis et travailler comme sculpteur sous la direction de Bertoldo di Giovanni. De sa première activité picturale, il reste un groupe de dessins à la plume d'après les grands maîtres du XIVe et du XVe s. (Louvre ; Munich, Graphische Sammlung ; Albertina) ; on n'a pas encore identifié, par contre, le petit panneau peint copiant une gravure de Schongauer avec les Tentations de saint Antoine. Même après la mort de Laurent le Magnifique (1492), qui l'oblige à quitter le jardin de Saint-Marc, Michel-Ange continue à préférer la sculpture et les études anatomiques à la peinture : pour trouver référence d'une peinture, il faudra attendre son premier séjour à Rome (1496-1501), lorsqu'il exécute un Saint François recevant les stigmates pour l'église de S. Pietro in Montorio, oeuvre dont il n'est resté aucune trace.

LA « BATAILLE DE CASCINA » ET LE « TONDO DONI ». Au printemps de 1501, Michel-Ange retourne à Florence, où il assiste à l'exposition publique du carton de Léonard de Vinci pour la Sainte Anne ; il est fasciné par cet entrelacement complexe de corps, dont il tire un dessin actuellement à l'Ashmolean Museum d'Oxford : le trait à la plume est souple et irrégulier, dans l'intention de conserver à l'image dessinée le fluide contour léonardesque. Léonard est à ce moment le premier peintre de Florence, et c'est à lui que la seigneurie de la ville a confié la décoration de la salle du Conseil dans le Palazzo Vecchio. Cependant, à l'automne de 1504, une partie de cette décoration, la Bataille de Cascina, est confiée à Michel-Ange, désormais célèbre dans la ville grâce à son David en marbre. En un premier temps, Michel-Ange a dû penser réaliser le thème de la rencontre militaire d'une façon très semblable à cet enchevêtrement d'hommes et

de chevaux que Vinci avait imaginé pour la Bataille d'Anghiari : on en reconnaît une trace dans un dessin (Combat de cavaliers) de la British Library. Plus tard, il traite le thème en réservant à la bataille le second plan de la peinture, alors qu'au premier plan les soldats florentins, surpris par les Pisans sur le bord du fleuve, se rhabillent en toute hâte. Cette nouvelle solution lui permettait d'exploiter au maximum ses connaissances anatomiques et de célébrer en d'« extravagantes attitudes » et en des « raccourcis difficiles » (Vasari) la vitalité et

la beauté du corps humain en mouvement. Le carton de la Bataille de Cascina fut détruit très tôt (1515-1516), et il n'en reste que de faibles copies partielles ainsi que quelques dessins (British Library ; Florence, Casa Buonarroti). Le motif du jeune homme nu qui domine dans le carton de la Bataille de Cascina réapparaît encore dans le tableau montrant la Sainte Famille, dit « Tondo Doni » (Offices), commandé pour commémorer le mariage d'Agnolo Doni avec Maddalena Strozzi (célébré entre la fin de 1503 et le début de 1504), mais exécuté un peu plus tard et déjà en rapport avec les premières scènes de la Sixtine. Sans doute, le modèle lointain de cette peinture est-il encore le carton léonardesque pour la Sainte Anne, mais, dans le tondo de Michel-Ange, le lien entre les personnages apparaît plus complexe et plus serré. Les trois personnages (la Vierge, l'Enfant et saint Joseph) meuvent leurs membres herculéens selon un rythme lent et enveloppant, en dialoguant entre eux par de longs regards chargés de signification ; le ton anecdotique des Saintes Familles peintes jusqu'alors à Florence cède la place au caractère sacré et solennel d'un rite classique, auquel assistent d'un air distrait de jeunes athlètes nus. La gamme des couleurs, stridente et métallique, confirme l'intention de Michel-Ange de marquer une coupure nette entre la nature contingente et le monde sublime des personnages sacrés : une solution intellectuelle et d'inspiration classique donnée à la représentation du mythe chrétien, destinée à rester exemplaire pour toute la peinture du XVI^e siècle.

MICHEL-ANGE À ROME : LA CHAPELLE

SIXTINE. La réalisation des travaux florentins est interrompue au début de 1505 par le pape Jules II, qui appelle Michel-Ange à Rome. L'entente entre ces deux protagonistes du premier Cinquecento romain est, au premier abord, difficile, et presque aussitôt Michel-Ange, indigné par des discussions que l'on oppose à son projet pour le tombeau du pape, quitte Rome pour revenir à Florence ; la réconciliation se fait toutefois rapidement, et, le 10 mai 1508,

Michel-Ange commence les travaux pour la décoration à fresque de la chapelle Sixtine au Vatican. Le projet initial prévoyait uniquement la réfection de l'ancienne voûte étoilée, mais, par la suite, Michel-Ange fut autorisé à décorer aussi les lunettes terminales des parois et les 4 grands pendentifs d'angle. Quelques dessins du premier projet michélangesque nous sont parvenus (British Library ; Detroit, Inst. of Arts) : ils prévoyaient la répartition de la voûte en des espaces carrés réguliers enfermés entre des corniches et des cartouches ; la solution définitive est par contre bien plus complexe, car elle vise à remanier aussi d'un point de vue spatial la surface à peindre. Sur les 12 corbeaux (5 sur chaque mur, 1 à chaque extrémité) qui scandent les 4 parois de la salle sont posés les trônes des Prophètes et des Sibylles, encadrés par des pilastres saillants. Au-dessus d'eux sont assis des Ignudi (nus) qui tiennent des boucliers en bronze et occupent l'espace central de la voûte. Les pilastres des deux parois longues sont reliés par des arcs transversaux qui délimitent des espaces occupés par des com-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

540

positions rectangulaires figurant des Scènes bibliques (plus grands ou plus petits selon qu'elles correspondent ou non aux sections comportant des Ignudi). En partant de l'autel se succèdent ainsi la Séparation de la lumière des ténèbres, la Création des astres, la Séparation des eaux, la Création d'Adam, la Création d'Ève, le Péché originel, le Sacrifice de Noé, le Déluge, l'Ivresse de Noé. Les quatre pendentifs d'angle sont occupés par 4 épisodes relatifs aux interventions divines en faveur du peuple d'Israël (Mort de Goliath, Mort d'Holopherne, Punition d'Amman et Histoire du serpent en bronze). Dans les triangles entre les trônes et dans les lunettes sur les parois sont représentés les Ancêtres du Christ. Les espaces restés vides sont remplis par des Ignudi de bronze. Les athlètes surhumains du Tondo Doni se sont ici multipliés et envahissent la grande voûte de la Sixtine en la dominant de leur présence physique péremptoire. Seules les scènes exécutées en premier lieu (celles de Noé) montrent encore un équilibre de goût classique ; avec celles qui sont relatives à l'histoire des ancêtres, c'est par contre une race surhumaine et colossale qui prévaut, dominée par un Éternel créateur semblable à un dieu fluvial. Les Prophètes et les Sibylles tantôt consultent anxieusement des livres et des cartouches gigantesques, tan-

tôt suspendent leur lecture surpris et troublés par une pensée soudaine, tantôt se rétractent en arrière, terrifiés, comme Jonas, devant la révélation de la divinité. Dans les triangles de la voûte et dans les lunettes des parois se sont réfugiées, comme dans des limbes, les familles des ancêtres, condamnées à une vie sombre et mélancolique. La gamme chromatique, aigre et stridente dans les scènes centrales, qui joue sur des tons clairs et métalliques, se fait obscure et changeante, comme éclairée par de soudaines et sinistres lueurs. Les dessins de Michel-Ange qui peuvent se rattacher à la Sixtine sont très rares, et, dans certains cas, il reste possible qu'il s'agisse de dessins exécutés bien plus tôt et utilisés en partie pour la nouvelle entreprise. Aux feuilles déjà mentionnées de Londres et de Detroit, on peut ajouter deux magnifiques dessins à la sanguine pour la Sibylle libyque (Oxford, Ashmolean Museum, et Metropolitan Museum), l'étude à la sanguine pour la tête du prophète Jonas conservée dans la Casa Buonarroti à Florence, le profil à la pierre noire de Zacharie, aux Offices, et enfin l'étude pour la figure de la mère d'Ozias, dans une des lunettes (Florence, Casa Buonarroti).

La chapelle Sixtine fut réouverte officiellement au public en 1512, la veille de la Toussaint.

La restauration spectaculaire (et source de polémiques) des fresques de la chapelle Sixtine, terminée en 1990, a redonné aux couleurs des compositions de Michel-Ange une vivacité et une franchise qui ont surpris. L'audace et la nouveauté de ces inventions chromatiques annoncent directement celles de la palette maniériste.

LE RETOUR À FLORENCE ET LES DESSINS
POUR TOMMASO CAVALIERI. Ayant terminé cette tâche, Michel-Ange reprend les travaux pour le tombeau de Jules II et se consacre à d'autres ouvrages de sculpture. Le nouveau

pape, Léon X, lui impose toutefois de travailler à Florence pour la façade de l'église S. Lorenzo (1516) et pour les tombeaux médicéens destinés à la nouvelle sacristie de cette même église (1520). Michel-Ange sera chargé plus tard (1523) du projet pour la bibliothèque Laurentienne. Les commandes venant de la famille Médicis vont le retenir à Florence jusqu'en 1534, année de la mort de Clément VII. Dans une si grande prédominance d'activités sculpturales et architecturales, les mentions d'oeuvres de peinture se font très rares, et même les dessins de figures se réduisent à un très petit nombre. Les feuilles les plus connues de ces années sont celles qui sont destinées à

un jeune ami, Tommaso Cavalieri, connu en 1532 ; ce sont des dessins finement achevés, qui devaient servir au jeune homme comme modèles pour apprendre la technique graphique. Les thèmes choisis sont à caractère allégorique ou mythologique : la Chute de Phaéton, l'Enlèvement de Ganymède, la Punition de Tityos, une Bacchanale de putti, un Groupe d'archers. La Royal Library de Windsor conserve les originaux à la pierre noire de la Punition de Tityos et de la Chute de Phaéton ainsi que les copies des trois autres modèles, dont les originaux sont perdus. À l'Accademia de Venise et au British Library subsistent aussi deux études préparatoires, toujours à la pierre noire, pour la Chute de Phaéton. Le trait de Michel-Ange est devenu plus lourd et plus dense, et le modèle physique d'athlète préféré jusqu'à la Sixtine est remplacé par des figures plus charnues qui préfigurent au Jugement dernier.

LE « JUGEMENT DERNIER ». De retour à Rome, Michel-Ange reprend, sur la demande du pape Paul III, un projet dont il avait sans doute été déjà question avec le pape Clément VII, la décoration de la paroi située au-dessus de l'autel de la chapelle Sixtine. La préparation du mur dura plusieurs mois, et ce n'est qu'au printemps de 1536 que Michel-Ange put commencer les travaux, qui se terminèrent le 18 novembre 1541. Aucun encadrement architectural ne règle la disposition des figures sur cette immense paroi : l'assemblage et la décomposition des groupes semblent obéir à des lois inéluctables. Les squelettes déterrés au son des trompettes angéliques reprennent leur aspect humain et montent lentement au ciel, poussés par la foi absolue qui les attire vers Dieu. En haut, les rangs des élus s'épaississent autour de la figure du Christ, juge au geste d'irréversible malédiction. Les damnés, situés en bas à droite, sont tragiquement frappés et précipités vers la barque noire de Caron et la gueule de l'Hadès. Les couleurs sont plus uniformes que celles de la voûte, même depuis que la restauration en a révélé les nuances ; le brun des chairs domine et se détache sur le bleu cobalt du fond. Le Jugement dernier est vu par Michel-Ange comme un orage qui s'abat sur une population de géants et menace de l'anéantir. Pour cette oeuvre aussi, il n'est resté que très peu de dessins, parmi lesquels une importance particulière doit être donnée à une esquisse à la pierre noire (Florence, Casa Buonarroti), qui a conservé le souvenir du projet initial, agrandi successivement. Un autre dessin d'ensemble

pour le groupe des damnés se trouve au British Library, mais il présente de lourdes reprises sur le tracé original à la pierre noire ; moins intéres-

sants paraissent les dessins de la bibliothèque Vaticane, de la Huntington Library de San Marino (Cal.), et de la Casa Buonarroti à Florence.

À la crise religieuse qui tourmente Michel-Ange, et dont témoignent aussi bien la vision apocalyptique du Jugement que la production littéraire de l'artiste, n'est pas étranger le lien étroit qu'il entretient avec Vittoria Colonna, connue en 1536 ou en 1538 et fréquentée jusqu'en 1547, date de sa mort. Pour elle, Michel-Ange exécuta des dessins à sujet religieux dont on a conservé de très rares exemples. Le Christ vivant sur la croix est perdu, mais il est connu à travers des copies au British Library et à Windsor Castle ; on conserve, en revanche, une sanguine très minutieusement finie représentant la Madone dite « du silence » (Londres, collection du duc de Portland). Michel-Ange dessina aussi pour Vittoria Colonna un Christ et la Samaritaine actuellement connu par des gravures.

LA CHAPELLE PAULINE ET LES DERNIERS DESSINS. La décoration de la chapelle de Paul III au Vatican s'inscrit, elle aussi, dans la perspective des nouvelles méditations religieuses de Michel-Ange. La réalisation de la première fresque l'occupa de juillet 1542 à juillet 1545 (il s'agit vraisemblablement de la Chute de saint Paul), alors que la deuxième fresque, avec la Crucifixion de saint Pierre, fut exécutée entre mars 1546 et le début de 1550. Dans la Conversion de saint Paul, comme dans le Jugement, le Christ apparaît dans toute sa fulgurante puissance, enveloppé d'une nuée d'hommes nus attirés par sa personne, tandis que les mortels, en bas, se montrent bouleversés par l'événement inattendu ; Michel-Ange ne semble pas avoir sensiblement modifié son style par rapport au Jugement, sauf dans la gamme des couleurs, plus claire et plus tendre. Bien plus neuf est le style de la fresque avec la Crucifixion de saint Pierre. Le martyre du prince des Apôtres se déroule sur un rythme lent et dans une atmosphère hallucinée ; la côte volcanique sur laquelle on élève la croix au premier plan se dresse selon une perspective irrationnelle. La scène semble se poursuivre au-delà des murs, sur les côtés et en bas, les soldats et les autres assistants continuant à avancer pesamment, telles des larves que la peur fait hésiter. Aucune violence dans le supplice, mais plutôt l'accomplissement implacable d'un destin de tout temps établi.

On n'a pu, jusqu'à présent, identifier aucun dessin pour la Chute de saint Paul ; pour le Martyre de saint Pierre, seules subsistent quelques esquisses à la pierre noire sur une

feuille d'études d'architecture (Haarlem, musée Teyler) ; on conserve cependant, bien que repris et endommagé, un fragment de carton utilisé par Michel-Ange pour les soldats en bas à gauche (Naples, Capodimonte).

Une fois terminée la décoration de la chapelle Pauline, Michel-Ange se consacre presque exclusivement à des travaux d'architecture pour l'église de Saint-Pierre, le Capitole, le palais Farnèse, l'église de S. Giovanni dei

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

541

Fiorentini. Son activité de sculpteur se réduit à la méditation tourmentée sur le thème de la Pietà (dont il reste un dessin émouvant à l'Ashmolean Museum d'Oxford avec des variantes qui préludent à la Pietà Rondanini).

C'est à la dernière activité de Michel-Ange et surtout aux années de dévotion fervente sous la papauté de Paul IV qu'appartiennent quelques dessins de thème sacré, constituant l'un des plus émouvants témoignages de l'intelligence vigilante et de l'intense passion religieuse qui animèrent encore l'ultime partie de la vie du maître. Le groupe de dessins avec le Christ chassant les marchands du Temple (3 études d'ensemble à la pierre noire au British Library ; d'autres esquisses de détail, toujours à la pierre noire, sur une feuille, de l'Ashmolean Museum d'Oxford) est encore proche du Martyre de saint Pierre. N'étant plus tenu à la précieuse finition chère à Vittoria Colonna, Michel-Ange affronte avec fougue ce thème d'un caractère moral évident et corrige ses premières impressions en superposant anxieusement les repentirs et les variantes. Un autre thème sur lequel il médita longuement vers la fin de sa vie est celui du Christ en croix entre la Vierge et saint Jean, dont il reste des dessins à la pierre noire conservés au British Library, à Windsor Castle, au Louvre et à l'Ashmolean Museum d'Oxford. Les contours des corps sont devenus palpitants et insaisissables, confondus dans un clair-obscur infiniment sensible. On peut rapprocher de ce groupe de dessins deux études à la pierre noire pour une Annonciation (British Library) et la double étude à la pierre noire pour un Christ qui prend congé de sa mère (Cambridge, Fitzwilliam Museum). Les derniers dessins de figures tracés par la main de Michel-Ange sont sans doute l'Annonciation de l'Ashmolean Museum d'Oxford (datable entre 1556 et 1561) ainsi que la Vierge

avec l'Enfant du British Library (tous les deux à la pierre noire). D'une main de plus en plus hésitante et insatisfaite, Michel-Ange, âgé de quatre-vingts ans, évoque des corps rongés et défaits par l'atmosphère qui les enveloppe.

Après ces feuilles, on ne connaît plus d'autres dessins de figures de Michel-Ange, mais une idée de ce que durent être les dernières images de son imagination visionnaire nous est conservée par la Pietà Rondanini, à laquelle Michel-Ange travailla durant les derniers jours de sa vie, et par les dessins pour la Porta Pia, postérieurs à 1561 et qui déjà semblaient « tous extravagants et très beaux » à Vasari (Florence, Casa Buonarroti ; Windsor Castle ; Haarlem, musée Teyler).

MICHEL-ANGE DESSINATEUR. Si l'on en croit Francisco de Holanda (Dialogues), Michel-Ange a été le premier à définir le dessin comme le « seul art et science existant sur la Terre... dont tous les autres dérivent et font partie ». Il est difficile de déterminer dans quelle mesure cette conception relève de la pensée néo-platonicienne, dont Michel-Ange était imbu, et d'affirmer par conséquent que le dessin était pour l'artiste la traduction immédiate d'une vision fulgurante du monde supraterrestre des « idées ». Il est certain par contre qu'il le considérait comme l'expression d'une

« image intérieure », conçue au-delà de l'expérience physique, et déjà Vasari (Introduction aux Vite), en interprétant de toute évidence son maître, entoure la notion de dessin d'un « halo ontologique » (Panofsky) ; d'où l'origine d'une conception dualiste de la création artistique, sur laquelle reposent la théorie et la pratique du maniérisme tardif.

La valeur intellectuelle conférée au dessin, reconnu comme le dénominateur commun et le facteur premier des arts plastiques, ouvrait un nouveau terrain d'intérêt aux collectionneurs, pour lesquels les feuilles dessinées, notamment celles de Michel-Ange, commencent à acquérir une signification autonome. Michel-Ange fournit lui-même des cartons et des dessins pour leurs propres oeuvres à certains artistes, Sebastiano del Piombo par exemple.

Leur circulation en Italie et à l'étranger, sans doute plus précoce qu'on ne l'imagine d'habitude, pourrait avoir eu un impact égal, sinon supérieur, aux gravures et aux miniatures exécutées d'après ses sculptures, ses fresques et ses dessins dits « de présentation » pour Tommaso Cavalieri et Vittoria Colonna, dont

le caractère très particulier a été mis en évidence plus haut. On peut rattacher à cette série les dessins représentant des « figures idéales », probablement des portraits où la recherche de la beauté parfaite aboutit à d'inhabituels effets de préciosité. Le corpus des dessins de Michel-Ange, reconstitué à l'heure actuelle non sans controverses quant à leur autographie et chronologie, est considérable. Mentionner tel ou tel relèverait d'un choix arbitraire : il semble préférable d'en résumer les principales étapes, caractérisées chacune par des moyens expressifs qui illustrent d'une façon plus intense et plus immédiate que les œuvres peintes et sculptées l'itinéraire spirituel et formel de l'artiste. Les copies d'après les maîtres du passé, exercices de sa toute première jeunesse, nous sont hélas parvenues en petit nombre ; ensuite, Michel-Ange s'oriente avec décision vers cette recherche de tension plastique qu'il poursuivra jusqu'à la fin de sa maturité et qui, appliquée au corps humain, traduit de façon obsédante la conception néo-platonicienne du « voile mortel » dont l'âme prisonnière s'efforce de se libérer. Sa technique de prédilection est d'abord (1501-1505) l'encre noire, qui permet des contours nets isolant les corps de l'atmosphère et des hachures vigoureuses soulignant les parties privilégiées de la composition, celles dont se dégage le mouvement. Ensuite, pendant le deuxième séjour romain (1505-1516), la préférence est donnée au crayon noir et à la sanguine, avec une manière plus fondue et des effets chromatiques qui relèvent presque du « ténébrisme » dans les études exécutées pour aider son ami Sebastiano del Piombo.

Ensuite, le code expressif semble s'inverser : les zones à mettre en valeur sont éclairées par des « coups de flash » violents dont le correspondant pictural se retrouve dans le Jugement dernier ; les corps tendent à s'intégrer à l'espace environnant, jusqu'à en émerger comme des visions imperceptibles, suggérées par des contours quasi transparents. À ce

point, l'activité artistique de Michel-Ange se réduit presque totalement au dessin. Il suffit de rappeler que c'est au cours de cette même période que se situent aussi ses plus importants dessins d'architecture. Il faut enfin mentionner la découverte des dessins muraux exécutés par Michel-Ange en 1530 dans une cave située au-dessous de la chapelle S. Lorenzo (Florence), lorsque, après la chute de la république, dont l'artiste avait été le partisan, la répression des troupes pontificales l'obligea à se cacher pendant quelque temps. Tracés sous l'impulsion d'un état émotionnel très particulier, ces dessins, qui ont à la fois la puissance monumentale

des peintures et des sculptures et l'impulsivité des esquisses sur papier, constituent une sorte de synthèse de l'activité créatrice de Michel-Ange. On y retrouve l'évocation de la totalité de son monde figuratif, sous les formes qu'on pourrait qualifier de souvenirs et d'anticipations, si elles ne prouvaient, avec une force jusqu'ici inconnue, l'unité et l'immuabilité de l'univers poétique michélangesque.

MICHEL-ANGE DES BATAILLES
→ CERQUOZZI Michelangelo

MICHELE DI MATTEO, peintre italien

(mentionné à Bologne de 1409 à 1467).

Formé dans l'art de Giovanni da Modena, il chercha à renouveler le gothique local. Après son Couronnement de la Vierge (1426, Florence, coll. part.), encore dans le style de Giovanni da Modena, son Polyptyque de sainte Hélène, peint à Venise avant 1437 (Venise, Accademia), témoigne d'un contact profond avec la culture vénitienne, dont il sait tirer élégamment parti. Parmi ses nombreuses oeuvres, les fresques exécutées en 1447 à Sienne (baptistère de Saint-Jean) sont particulièrement remarquables et supérieures aux oeuvres postérieures de Bologne, désormais archaïsantes et plus arides (éléments d'un Polyptyque, Bologne, P. N.).

MICHELINO DA BESOZZO, peintre italien
(documenté de 1388 à 1450).

La première oeuvre datée attribuée à cet artiste, qui fut fort célèbre en son temps et le plus influent des maîtres lombards du « style gothique international », est l'enluminure de l'Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti de 1403 (Paris, B. N., ms. lat. 5888), dont seraient contemporains les 4 dessins du Louvre figurant les Apôtres ; mais la fresque de la Crucifixion, de S. Salvatore sopra Crevenna, doit être antérieure à ces oeuvres. Enfin, le fragment de fresque conservé dans l'église de Viboldone (Saint Laurent et un donateur), que Longhi attribue entièrement à cet artiste, serait plutôt, semble-t-il, d'un autre artiste proche de sa manière. Dans cette première phase de son activité, Michelino se montre le disciple et le continuateur de Giovannino de' Grassi, mais son trait est moins aigu, son modelé plus doux grâce à des tonalités fines aux reflets dorés.

En 1410, sa présence est documentée à Venise, où se trouve aussi Gentile da Fabriano, dont le style toutefois l'influence peu. La présence de Michelino en Vénétie est au contraire

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

542

fondamentale pour ses rapports avec Stefano da Verona : tous deux se reliaient au « *weicher Stil* » nordique de l'école austro-tchèque, et plus généralement aux modes gothiques. Le meilleur exemple de ces affinités est fourni, à côté de la Vierge dans la roseraie attribuée à Stefano (Vérone), par le Mariage mystique de sainte Catherine, signé « *Michelinus fecit* » (Sienne, P. N.), encore plus audacieux que l'oeuvre du Véronais dans la définition strictement à deux dimensions des formes sur le fond d'or, mais plus humainement narratif dans les douces figures souples arrondies. Durant ce séjour en terre vénitienne, Michelino exécuta peut-être les fresques des tombes de Marco et Giovanni Thiene à l'église de S. Corona à Vicence. À cette même période de style, proche de celui des Véronais, appartient le dessin de l'Adoration des mages (Albertina), attribué autrefois à Pisanello ; tandis que, dans les belles miniatures du Livre d'heures de la bibliothèque d'Avignon, chef-d'oeuvre de Michelino dans le domaine de l'enluminure, d'une suprême élégance linéaire et chromatique, l'influence de Stefano da Zevio, évidente dans les figurations sacrées, s'unit à un retour à la manière lombarde de de' Grassi dans la représentation des travaux saisonniers, dérivés de l'*Historia plantarum* de la bibliothèque Casanatense (Rome). Le même caractère se retrouve dans le *Libretto degli Anacoreti* (Rome, cabinet des Estampes), qui semble être cependant une oeuvre d'atelier, plus proche peut-être de Leonardo, le fils de Michelino, auteur des fresques de l'église S. Giovanni a Carbonara (Naples) v. 1430-1440. À une phase plus mûre de Michelino appartiennent le Livre d'heures de la bibliothèque Bodmer à Cologny, près de Genève, le Mariage de la Vierge (Metropolitan Museum) et des fragments des anciennes fresques profanes du Palazzo Borromeo (Milan), aujourd'hui à la Rocca (forteresse) di Angera. Dans ces fresques surtout (attribuées parfois à Zavattari ou à Cristoforo Moretti, jeunes disciples de Michelino) se note l'effort du vieux maître pour adapter la tradition gothique internationale à une expression narrative plus spatiale et plus vigoureuse, tenant aussi compte certainement de l'oeuvre de Masolino da Panicale à Castiglione d'Olona, et en particulier de ses paysages du Palazzo Castiglione. La trace de Michelino persistera très longtemps en Lombardie, en particulier dans l'oeuvre de Cristoforo Moretti.

Ses formes seront utilisées dans la sculpture, dans des oeuvres issues du chantier du dôme de Milan, où il est cité à plusieurs reprises dans les Annales.

MICHETTI Francesco Paolo, peintre italien
(Tocco di Casauria 1851 -

Francavilla a mare 1929).

Dès 1868, il commence à étudier la peinture à l'Istituto di Belli Arti de Naples sous la direction de Filippo Palizzi et de Domenico Morelli. Il s'éloigne toutefois rapidement de leur enseignement pour affirmer une vision picturale personnelle. Dans ses peintures les plus célèbres, figurant des paysages et des scènes caractéristiques de sa terre natale des Abruzzes, il use d'une touche large et pâteuse, riche

en fraîches couleurs, avec laquelle il obtient plus de spectaculaires effets de relief qu'il n'atteint de résultats vraiment impressionnistes. L'influence du jeune Gabriele D'Annunzio le pousse à donner un ton épique à l'évocation des moeurs ancestrales (Le Vau, 1883, Rome, G. A. M., qui lui valut une grande célébrité). Ses oeuvres ne conservent pas toujours le même ton élevé, et Michetti s'abandonne souvent à des descriptions d'un sensualisme quelque peu affecté. Ses peintures sont conservées à Naples (Capodimonte), dans les G. A. M. de Rome, de Milan et de Plaisance, à l'Art Inst. de Chicago.

MIEL Jan, peintre flamand

(Beveren-Waes v. 1599 - Turin 1663).

Après une formation probablement anversoise auprès de Gérard Seghers, sa carrière se déroula en Italie, où il se serait rendu dès 1620. Il fit partie de l'Académie Saint-Luc à Rome à partir de 1636, date à laquelle il se lia avec Claude Lorrain, dont il anima parfois les paysages de personnages. Il entra en 1640 dans l'atelier d'Andrea Sacchi, où il demeura peu de temps, se spécialisant, pour un temps, à l'exemple et à l'imitation de Pieter Van Laer, dit « Il Bamboccio », dans les scènes de genre populaires (Le Repos des champs, 1642, musée de Béziers). Lentement, il glissa de la bambochade (qu'il continua toutefois à pratiquer) à la peinture d'histoire, sous l'influence de son maître Sacchi et de Poussin. Il connut dans ce domaine un grand succès, et travailla à fresque dans de nombreuses églises romaines : San Martino di Monti, San Lorenzo in Lucina, Santa Maria dell'Anima (1647, cycle de la Vie de saint Lambert). Remarquable pour avoir su passer de la bambochade au « Grand genre », et célèbre,

il fut appelé à Turin par Charles-Emmanuel de Savoie en 1648. Dix ans plus tard, Jan Miel quitta définitivement Rome pour Turin, non sans avoir fait, en 1654, un séjour de huit mois à Parme pour s'imprégner de l'art du Corrège et des Carrache. Dans cette ville, il devint peintre de la Cour en 1659, et travailla pour la Veneria Reale (série de Chasses, auj. à Turin, Museo Civico) et le Palais royal (plafonds : Allégorie de la Paix, Songe d'Annibal, Triomphe de Vénus) jusqu'à sa mort. Le plus célèbre, après les frères Bril, des artistes flamands installés en Italie, Jan Miel est surtout sensible dans ses bambochades à l'influence caravagiste, dans la Chasse à l'oiseau (coll. Baron Rostard de Hertaing) par exemple, ou le Carnaval à Rome (Prado, 1653), alors que ses peintures plus ambitieuses relèvent plutôt de l'esthétique baroque.

MIEREVELT

ou MIEREVELD Michiel Jansz Van,

peintre néerlandais

(Delft 1567 - id. 1641).

Élève d'Anthonie Van Blocklandt à Utrecht en 1581-1583, revenu à cette dernière date (mort de Blocklandt) à Delft, où il se maria en 1589, il était inscrit à la gilde de cette ville avant 1613, mais passait à celle de La Haye en 1625 tout en vivant surtout à Delft, où il se remaria en 1633. Son activité à La Haye est due au fait qu'il devint bientôt portraitiste attitré de la cour d'Orange-Nassau. Exécutant

probe, sage et consciencieux, il se fit en effet une spécialité presque incontestée dans l'exécution de fins portraits de la haute société, vus le plus souvent en buste et sans mains, mais avec une grande précision dans les détails du costume, et jouant avec raffinement sur l'opposition du blanc des dentelles et du noir des vêtements. Ses portraits, parfois quelque peu raides, surtout après 1600, furent répétés en très nombreux exemplaires dans son atelier, sans parler d'une très active diffusion par la gravure, notamment par celle de Willem Jacobsz Delff, son beau-fils, qui acheva de faire de lui l'une des figures marquantes du portrait néerlandais au début du XVIIe siècle. Ces portraits jouent en effet un rôle essentiel dans le brillant développement de cette spécialité ; le zèle de l'atelier a même nui à la réputation de l'artiste, qui consentit trop souvent à mettre sa signature sur des répliques de qualité insuffisante. Parmi ses portraits de la famille royale, citons Maurice, prince d'Orange-Nassau (Rijksmuseum ; Mauritshuis), Frédéric V, roi de

Bohême dit « le Roi d'hiver » (Rijksmuseum ; 1613, Mauritshuis), Frédéric-Henri de Nassau (Mauritshuis), Guillaume le Taciturne (Mauritshuis), et parmi ses nombreux portraits de l'aristocratie : Portrait d'homme (Dresde, Gg), Jan Van Oldenbarneveld (1617, Louvre), Portrait de femme (Londres, Wallace Coll. et N. G. ; musée de Lyon), Maria Camerling (1634, Haarlem, musée Frans Hals), Gillis de Glarges (id. ; Chantilly, musée Condé), Jacob Cats (1639, Rijksmuseum). Il faut noter cependant qu'au début de sa carrière il se consacra à la peinture mythologique, telle qu'on la concevait à la cour de Prague. Un Jugement de Pâris (1588), conservé à Stockholm, sans doute butin de la guerre de Trente Ans, est le reflet de cette première orientation de son talent. Maître de Paulus Moreelse, W. et H. Van der Vliet, A. Palamedesz, J. Van Ravesteyn et W. Delff, Michiel eut aussi comme élèves ses fils, Jan (1604-1633) et surtout Pieter (1596-1623), auteur d'une Leçon d'anatomie du professeur W. Van der Meer, datée de 1617 (hôpital de Delft), d'après un modèle préparé par son père.

MIERIS (les Van), peintres néerlandais.

Frans le Vieux (Leyde 1635 - id. 1681). Il fut l'élève de Toorenvliet, de Van den Tempel et surtout de Gerrit Dou, et fut inscrit à la gilde de Saint-Luc de Leyde en 1658, dont il devint commissaire de 1662 à 1665 et doyen à cette dernière date. Auteur de portraits et de scènes de genre, il peignit dans un style minutieux, au coloris harmonieux, dérivé de celui de Dou, à qui il emprunta, notamment, le thème du personnage en buste vu dans l'encadrement d'une fenêtre ; à l'égal de Dou, il est sans doute l'un des plus brillants représentants des fameux fijnschilders - les « peintres précieux » - de l'école de Leyde. Mais la perfection de son métier et la délicate fermeté de son coloris, plus chaud et plus lumineux que celui de Dou, font de lui un peintre remarquable, capable de quelques beaux effets poétiques : à cet égard, on citera ses nombreux Autoportraits (Munich, Alte Pin. ; 1674, Londres, N. G.),
downloadModeText.vue.download 544 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

543

les Portraits de sa femme (Londres, N. G. ; Munich, Alte Pin.), de son fils Jan et de sa Famille (Offices), et surtout quelques admirables scènes d'intérieur, comme les Bulles de savon (1663, Mauritshuis), la Causerie

(1673), la Lettre (1680, Rijksmuseum), le Duo (musée de Schwerin), aux accents très vermériens, la Dame au miroir de Munich (Alte Pin.). Mieris fut le maître de Carel de Moor, d'Ary de Vois et de ses deux fils : Jan et Willem.

Willem (Leyde 1662 - id. 1747). Inscrit en 1683 à la gilde de Leyde, dont il devint commissaire en 1697-1698 et doyen en 1699-1700, l'artiste fut d'abord influencé par le style de son père et peignit – avec plus de sécheresse et plus de froideur – des scènes de genre et des portraits, puis, tout comme Gérard de Lairese, des paysages mythologiques et historiques d'une facture porcelainée proche de celle d'Adrien Van der Werff. Citons le Marchand de gibier (Louvre ; Dresde, Gg), l'Enlèvement des Sabines (1698, musée d'Angers), la Boutique de poissons et de volailles (1713, Londres, N. G.), Pan et Syrinx (musée de Valenciennes), la Boutique de l'épicier (1717, Mauritshuis), la Marchande de volailles (1733, Rijksmuseum). Willem fut le maître de Van der Myn.

MIGLIARO Vincenzo, peintre italien

(Naples 1858 - id. 1938).

Il se forma d'abord près de Stanislao Lista, puis étudia avec Morelli à l'Istituto di Belle Arti de Naples. Il fut également sculpteur, ciseleur et graveur. Très jeune, il s'affirme avec des œuvres qui restent parmi les plus intéressantes de sa vaste production. Il se plaît dans les narrations aux descriptions attentives et minutieuses de la vie des quartiers populeux de Naples au XIXe siècle. À coups de traits incisifs, la toile s'anime de femmes du peuple et de gamins des rues, de prostituées et de marchands ambulants dans la bigarrure ondoyante d'un linge qui sèche au soleil, dans les ruelles et les bas-fonds d'une ville désormais à son déclin. D'abord sensible aux misères de Naples dans ses premières œuvres réalistes, Migliaro se tourne par la suite vers un style plus séduisant empreint du colorisme de Fortuny ; il fut parfois surnommé « le Renoir napolitain ». La plus grande partie de son œuvre se partage entre le Museo di San Martino (Ruelle populaire ; Sur la place des Français) et Capodimonte (Gitane ; la Place du marché) à Naples.

MIGNARD, famille de peintres français.

Nicolas, dit Mignard d'Avignon (Troyes 1606 - Paris 1668) fut formé à Troyes, à Fontainebleau et à Paris, comme son frère Pierre. À part un séjour à Rome (1635-1636)

au cours duquel il étudia attentivement A. Carrache, Nicolas Mignard fit la plus grande partie de sa carrière en Avignon. Ce n'est qu'en 1660 qu'il gagne Paris ; il est reçu à l'Académie en 1663 et consacre ses dernières années à la décoration du palais des Tuileries ; sa réputation est alors l'égale de celle de son frère. Si ses portraits ne sont plus connus que par la gravure (citons pour-

tant son Molière, Paris, Comédie-Française) si ses oeuvres mythologiques sont devenues rares (Mars et Vénus, 1658, musée d'Aix-en-Provence ; cycle décoratif, en partie d'atelier, au musée d'Avignon), ses compositions religieuses – conservées en grand nombre à Avignon (église Saint-Pierre, chapelle des Pénitents gris et des Pénitents noirs, 6 tableaux à Notre-Dame-des-Doms ; Saint Bruno, 1638, Saint Simon Stock, 1644, Déploration du Christ, 1655, au musée) ou dans la région (bel ensemble au musée, notamment le Christ et les Docteurs, 1649, et à l'église de Villeneuve-lès-Avignon, églises de Tarascon, Apt, Cavaillon notamment) – font de lui l'un des peintres français les plus importants de sa génération. D'abord proche de Vouet, son art évolue autour de 1650 vers un style plus dépouillé et plus lourd, parfois assez proche de celui de son frère. Une bonne partie des dessins de l'artiste est entrée au Louvre en 1978. Une exposition a été consacrée à Nicolas Mignard à Avignon (palais des Papes) en 1979.

Pierre (Troyes 1612 - Paris 1695). Après un apprentissage auprès de Jean Boucher à Bourges, il étudie les grands décors de Fontainebleau, comme son frère Nicolas. Protégé par le maréchal de Vitry, il entre à Paris dans l'atelier de Simon Vouet, où il se lie d'amitié avec le peintre et écrivain Dufresnoy ; il retrouve celui-ci en Italie, où il se rend en 1635 et où il passera plus de vingt ans. Son activité d'alors reste mal connue ; plutôt que de grandes compositions religieuses (Saint Charles Borromée, largement diffusé par la gravure bien que seul le modello, musée du Havre, paraisse avoir été réalisé ; peintures à Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines, Rome), où il semble avoir combiné le style bolonais avec l'influence de Pierre de Cortone, il a vécu de ses tableaux de dévotion (ses célèbres Vierges, les « mignardes », ne nous sont plus connues que par les gravures de F. de Poilly ou des exemplaires médiocres) et de ses portraits, dont les 2 seuls actuellement connus sont tardifs : Dignitaire de l'ordre de Malte, daté de 1653 (Malte, palais S. Anton), et Portrait d'homme

(1654, musée de Prague). Allant à Venise en 1654, il rencontre l'Albane à Bologne, dont l'influence le marquera peut-être moins que celle de Dominiquin.

De retour en France en 1657, il suscite l'admiration par ses portraits de femmes, souvent flatteurs (Duchesse de Portsmouth, 1682, Londres, N. P. G.), par différents plafonds, tous disparus, pour des hôtels parisiens et par sa grande composition à fresque dans la coupole de l'église du Val-de-Grâce (1663). Le coloris en est un peu gris (à la suite, nous disent les sources, de l'emploi d'une chaux mal éteinte dans le mortier), mais l'ordonnance claire et rigoureuse de ce ciel peuplé de quelque 200 figures, la seule grande coupole peinte au XVIIe s. qui subsiste en France, reste saisissante. Mignard se pose alors en rival de Le Brun et prend la tête de l'Académie de Saint-Luc, en lutte avec l'Académie royale. Longtemps écarté des chantiers royaux, il peut enfin exécuter de grandes

décorations, d'abord pour le duc d'Orléans à Saint-Cloud (1677-1680, détruites mais en partie gravées par J.-B. de Poilly ; cet ensemble était complété par une Pietà, peinte pour la chapelle du château en 1682, aujourd'hui à l'église Sainte-Marie-Madeleine de Gennevilliers), pour le Grand Condé (Andromède, 1679, Louvre), puis pour Monseigneur à Versailles (1683-1684), enfin pour Louis XIV lui-même : en 1685, il peint les plafonds de la Petite Galerie (gravés par G. Audran) et les 2 salons qui l'accompagnent. Tous ces plafonds sont malheureusement détruits ; or, ils formaient la part que le peintre lui-même jugeait la plus importante de son oeuvre. Appuyé par Louvois, Mignard supplante progressivement Le Brun, avec qui il mène une lutte ouverte. Épisodes de cette lutte, un Portement de croix offert au roi en 1684 (Louvre), une Famille de Darius (Ermitage) qui rivalise en 1689 avec le tableau qui avait jadis fait la gloire de Le Brun. À la mort de celui-ci (1690), Mignard, presque octogénaire, lui succède dans ses charges et dignités et déploie une incroyable activité. Il multiplie les projets pour la décoration de l'église des Invalides (dessins au Louvre), entreprend 2 plafonds pour le petit appartement du roi à Versailles (fragments aux musées de Grenoble, de Lille, de Toulouse, de Dinan, au château de Fontainebleau) et peint une série de tableaux religieux : le Christ et la Samaritaine (1690, Louvre ; une version antérieure à Raleigh, North Carolina Museum), le Christ au roseau et le Christ entre les soldats (1690, musées de Toulouse et de Rouen), Sainte Cécile (1691, Louvre), la Foi, l'Espérance (1692, musée de Quimper). Il meurt en mettant la dernière main à son Autoportrait en

saint Luc (musée de Troyes).

Paradoxalement, la plupart de ses oeuvres qui ont échappé à l'oubli (y compris la presque totalité des quelque 300 dessins que conserve le Louvre) datent des dernières années de sa longue vie. Il reste célèbre comme portraitiste, bien que la plupart des oeuvres qui lui sont attribuées soient douteuses ou copiées et accentuent les défauts des originaux : modelé rond et mou, sentiment trop suave. Dans ce domaine aussi, des découvertes futures, que laisse espérer la haute qualité du dessinateur, devraient prendre place aux côtés des quelques portraits qui nous paraissent aujourd'hui échapper à la convention par leur riche orchestration (Famille du Grand Dauphin, Versailles), la sincérité du sentiment (Fillette aux bulles de savon, dite « Mademoiselle de Blois », id.), l'attention au réel : portraits de Madame de Maintenon (1691, id.), de Tubeuf (1663, id.), de Colbert de Villacerf (1693, id.).

MIGNON Abraham, peintre allemand

(Francfort-sur-le-Main 1640 - Utrecht 1679).

Élève de Jacob Marrel à Francfort, il alla avec son maître v. 1659 aux Pays-Bas, à Utrecht plus particulièrement, où il travailla dans l'atelier de J. D. de Heem et où il fut inscrit à la gilde de Saint-Luc en 1676. Comme de Heem, il peignit de très nombreux Bouquets de fleurs, en général sur fond sombre, souvent agrémentés de chats, d'insectes ou d'oiseaux (Rijksmuseum ; Louvre ; Mauritshuis ; Rotterdam, B. V. B. ; downloadModeText.vue.download 545 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

544

Munich, Alte Pin.). Suiveur fidèle de de Heem, il représente un abâtardissement du style baroque de ce dernier par sa précision quasi illusionniste, mais d'une virtuosité qui l'apparente à Marseus Van Schrieck, Vithoos, Walscapelle, Evert et Willem Van Aelst.

MILLAIS sir John Everett,

peintre britannique

(Southampton 1829 - Londres 1896).

Élève de la Royal Academy en 1840, il obtint plusieurs médailles à un âge étonnamment précoce. Les premières toiles qu'il exposa étaient d'un académisme total (Pizarro victorieux des

Incas au Pérou, 1846, Londres, V. A. M.).

Il rencontra Holman Hunt et Rossetti et devint un des fondateurs de la confrérie des préraphaélites, à laquelle son oeuvre doit sa meilleure veine. Son Lorenzo et Isabella (1848, Liverpool, Walker Art Gal.), exposé à la Royal Academy en 1849 pour illustrer les théories du mouvement, fut tièdement reçu. Le Christ dans la maison de ses parents (1850, Londres, Tate Gal.), moins « troubadour » d'inspiration et plus réaliste dans le détail, obtint un accueil exécrable, ce qui attira une brillante défense de Ruskin. Il en alla de même avec le Retour de la colombe dans l'Arche (1851, Oxford, Ashmolean Museum), notamment pour des questions d'ordre religieux. Ce n'est qu'avec la présentation d'Ophélie (1851-1852, Londres, Tate Gal.) que Millais connut enfin le succès qu'il méritait à cause de son étonnante virtuosité technique. Il peignait le paysage sur nature le plus fidèlement possible et exécutait les personnages longtemps après, dans son atelier londonien. Dépourvu de l'imagination poétique de ses confrères, il choisissait difficilement ses sujets. Le paysage du Huguenot, le jour de la saint Barthélemy (1851-1852) était peint bien longtemps avant la découverte de ce titre qui attire la pitié et que Millais ne se fit pas faute d'exploiter à nouveau dans le Royaliste proscrit (coll. part.), l'Ordre d'élargissement, 1746 (1852-1853, Londres, Tate Gal.), The Black Brunswicker (1859-1860, Port Sunlight, Lady Lever Art Gal.).

Le Huguenot de 1852 ayant connu un réel succès, Millais fut élu A. R. A. en 1853. Il s'écarta alors progressivement de l'art des préraphaélites, et son mariage avec la femme de Ruskin devait accélérer sa rupture avec la Fraternité. Après avoir présenté le Portrait de Ruskin dans un paysage d'Écosse (1853-1854, coll. part.), Millais traitait un sujet contemporain dans le Sauvetage (1855, Melbourne, N. G.) et insistait sur la veine mélodramatique avec la Jeune Aveugle (1854-1856, Birmingham, City Museum) et les Feuilles d'automne (1856, Manchester, City Art Gal.) ; le thème de la vie et de la mort, pris sous l'angle religieux, était encore présent dans The Vale of Rest (1858, Londres, Tate Gal.). De ces années date également sa collaboration à des journaux comme Once a Week (à partir de 1859), ou le Cornhill Magazine (1860-1864), en tant qu'illustrateur. Élu à la Royal Academy en 1868 après avoir présenté comme morceau de réception Souvenir de Velázquez (1868, Londres, Royal Academy), il devint rapidement le représentant de

la peinture officielle. Il avait abordé en 1863 la

scène de genre, bâtie sur l'expression des sentiments de l'enfance (My First Sermon, Londres, Guildhall Art Gal.). Gravées, ce type de toiles lui apporta une popularité qui fut même utilisée commercialement (Bubbles, 1885-1886, A. et F. Pears limited, comme publicité pour le savon Pears). Traitant ainsi le sujet mondain (le Whist à trois, 1872, Londres, Tate Gal.) ou le tableau sentimental (le Passage au Nord-Ouest, 1874, id.), il disposait d'un revenu annuel, exceptionnel pour un peintre, de 3 000 livres. Il s'essaya également au paysage (Chill October, 1870). Médaille d'honneur en 1878 de l'Exposition universelle de Paris, officier de la Légion d'honneur en 1882, il fut créé baronet en 1885 et, en 1896, peu de temps avant sa mort, il succédait à lord Leighton à la présidence de la Royal Academy. Si ses dernières toiles offrent moins de valeur artistique, elles témoignent d'une grande habileté technique, qui se révèle particulièrement dans ses portraits, où il avait toujours fait preuve d'adresse et d'émotion (Portrait d'une famille, dit Peace Concluded, 1856, Minneapolis, Inst. of Arts) et qui restent de qualité exceptionnelle (Mrs. Bischoffsheim, 1873, Londres, Tate Gal. ; Mrs. Heugh, 1872, musée d'Orsay ; Carlyle, Londres, N. P. G. ; Gladstone, 1879, id.).

MILLARÈS Manolo, peintre espagnol

(Las Palmas, Canaries, 1926 - Madrid 1972).

Après des débuts classiques dans la peinture, il connaît v. 1948-1949 une brève période surréaliste, où se révèle, comme chez beaucoup de jeunes peintres espagnols d'alors, l'influence de Miró puis de Klee. Aborigen no 1 (1950) annonce déjà, cependant, les Pictografias Canarias, qui vont suivre et prendre une tournure plus informelle, où la matière assez dense tient une place importante. Millarès s'emploie activement aux Canaries à défendre l'art moderne, comme fondateur ou collaborateur de revues d'avant-garde. Il a réalisé en 1948 une exposition d'oeuvres surréalistes au musée Canario de Las Palmas. En 1953, il participe au Xe Salon de las Once à Madrid et s'établit en 1955 dans cette ville, où il devient co-fondateur du groupe El Paso en 1957. Il introduit de plus en plus dans sa peinture des matériaux nouveaux, utilisant souvent des serpillières en guise de toile, pour aboutir v. 1958-1959 à un style qui lui est propre : la toile, déchirée, lacérée, écartelée par des ficelles, rapiécée, offre l'aspect sanglant, avec ses éclaboussures rouges, noires, blanches, d'un être martyrisé (Peinture 174, 1962, Madrid, M. A. M.). Plusieurs de ces toiles portent le titre d'Homoncule. Elles évoquent aussi le choc que reçut le jeune peintre en

découvrant les momies de son pays, enveloppées de leurs étoffes grossières et maculées. C'est une peinture d'une violence pathétique, mais jamais gratuite, qui a préfiguré nombre de recherches plus récentes et qui rejoint dans son intensité baroque les fureurs d'un Goya (*El inquisitor*, 1968). Millarès a participé à de nombreuses expositions collectives en Espagne, en France et à l'étranger. En France, sa première exposition particulière a lieu en 1961 (Paris, gal. Daniel Cordier) ; il expose à New York en

1960 (gal. Pierre Matisse) et avec le groupe *El Paso* à Rome en 1960 (gal. *l'Attico*). Ses oeuvres figurent notamment dans les musées de Madrid, de Paris (*Peinture*, 1961, M. N. A. M.), de New York (M. o. M. A.), de La Haye (*Ge-meentemuseum*), de Barcelone, de Cuenca de Bilbao, de Valence (I. V. A. M.).

MILLET Jean-François

(dit Francisque),

peintre français

(Anvers 1642 - Paris 1679).

Élève de L. Franck, Millet est à Paris en 1659. Il est reçu à l'Académie dès 1673, mais il meurt prématurément après avoir séjourné dans les Flandres, en Hollande et en Angleterre. Sa production de paysagiste est prolongée par celle de son fils Jean (1666-1723) et le fils de ce dernier, Joseph (1697 ?-1777), tous deux également surnommés Francisque. Si beaucoup de toiles ont été hâtivement attribuées à Millet, les gravures de Théodore d'après les tableaux de l'artiste permettent de se faire une idée précise de son art : ses compositions en vue plongeante sur de vastes horizons (*l'Orage*, Londres, N. G. ; *Paysage aux baigneurs*, Munich, Alte Pin. ; les *Filles de Cécrops*, Bruxelles, M. R. B. A.), d'une facture moins libre que celle de Dughet, d'un coloris aux verts acides que ponctuent de petites taches de vermillon, font de lui, aux côtés de Bourdon, l'un des représentants du paysage héroïque, calme et grandiose, tel que l'avait défini Poussin. Parmi ses meilleurs paysages, on peut signaler ceux qui appartiennent aux musées de Varsovie, de Marseille, de Ponce (Porto Rico), de Francfort (Städel. Inst.) et de Paris (Petit Palais).

MILLET Jean-François, peintre français

(Gruchy, près de Cherbourg, 1814 - Barbizon

1875).

LES DÉBUTS. Souvent appelé le « peintre des paysans », Millet fut un enfant précoce qui, tout en menant une existence campagnarde, fit ses humanités et travailla avec les peintres Mouchel et Langlois à Cherbourg de 1833 à 1837. Grâce à une bourse municipale, il vint à Paris et fréquenta quelque temps l'atelier de Paul Delaroche. En 1840, il gagnait sa vie comme portraitiste, et l'une de ses toiles fut acceptée, la même année, au Salon.

Les portraits les plus anciens (Autoportrait, Pauline Ono, 1841, musée de Cherbourg), avec leurs francs contrastes d'ombre et de lumière et leur modelé sculptural, reflètent un goût néo-classique provincial. La prédilection de Millet pour la peinture espagnole, notamment, le conduisit à adoucir progressivement son style. C'est de 1843 à 1846 que datent ses meilleurs portraits, exécutés dans une manière fleurie où les couleurs sont posées en touches séparées, imbriquées comme des écailles, de manière à former de riches et sensuelles surfaces régies par une vigoureuse structure (Pauline Ono, 1843, musée de Cherbourg ; Armand Ono, id. ; Deleuze, Brème, Kunsthalle ; Antoinette Hébert, coll. part. ; Officiers de marine, 1845, musées de Rouen et de Lyon).

Le peintre passait la plus grande partie de son temps à Cherbourg et, après la mort de sa

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

545

première femme (1844), il séjourna plusieurs mois au Havre en 1845 avant de retourner à Paris. Outre ses portraits, il peignait alors des scènes bucoliques qui doivent beaucoup à son contemporain Diaz et à la tradition illustrée par Prud'hon et Corrége.

LA PÉRIODE PARISIENNE ET LA RÉVOLUTION. Le style et les sujets de Millet, après son installation à Paris à la fin de 1845, vont subir une autre métamorphose. Une admiration nouvelle pour Poussin et Michel-Ange, qui n'était pas incompatible avec son estime pour le contrepoint énergique et les raccourcis de Delacroix, se manifesta dans divers sujets, dont les formes devinrent rapidement plus sculpturales et plus héroïques que celles de naguère. De 1846 à 1848, les portraits sont peu nombreux (les commandes étaient sans doute difficiles à trouver) et les principaux thèmes sont Saint Jérôme, Agar (1849, La Haye, musée Mesdag), OEdipe détaché de l'arbre (Salon de

1847, Ottawa, N. G.) ainsi que des nus bien campés et des tableaux de genre. Les nus, peints à l'huile et dessinés (musée d'Orsay et Louvre), sont d'une rare beauté et comptent parmi les meilleurs ouvrages de Millet. Les sujets de genre, femmes donnant du grain aux poulets ou femmes de pêcheurs désespérées, annoncent la première figure monumentale de paysan, le Vanneur (présenté au Salon de 1848, Londres, N. G.).

Comme bien des artistes, Millet fut ému par la révolution de 1848 ; et, conséquence de ce nouveau triomphe de l'homme du peuple, les paysans prennent une place sans précédent dans son art. Grâce au gain provenant d'une commande gouvernementale, il put s'établir, à la fin de 1849, à Barbizon, où il passa le reste de sa vie, en Normandie ou en Auvergne.

THÈMES RUSTIQUES ET IDÉAL SOCIAL. La figure héroïque du Semeur (Philadelphie, Provident Bank), exposé au Salon de 1850-1851, valut à Millet la notoriété, et ses envois successifs au Salon ou à l'Exposition universelle, tels le Repas des moissonneurs (1853, Boston, M. F. A.), le Greffeur (1855, coll. part.), les Glaneuses (1857, musée d'Orsay), la Mort et le Bûcheron (refusée en 1859, Copenhague, S. M. f. K.), l'Homme à la houe (Los Angeles, J. P. Getty Museum), devinrent les manifestes de l'histoire sociale et artistique du second Empire. L'oeuvre de Millet joua un rôle décisif, car, aux yeux de la critique bourgeoise, le paysan était le symbole de 1848 et de la misère qui régnait dans les campagnes désertées. Millet était associé, dans l'esprit du public, à Courbet dans l'élaboration d'un nouveau naturalisme pouvant rivaliser avec les styles établis du classicisme et du romantisme. Bien que Millet fût plus fataliste que vraiment socialiste, son désir de montrer le caractère éternel de la lutte de l'homme pour son existence coïncidait avec le profond bouleversement social qui accompagnait le transfert massif des populations rurales vers les cités industrielles en pleine expansion. Après 1865, pourtant, la vie laborieuse des paysans que Millet représentait répondit à un engouement teinté de nostalgie pour les thèmes qui excluaient toute allusion à la vie industrielle. Ce fut le début d'une popu-

larité qui fit de l'artiste, après sa mort, un des peintres les plus célèbres du siècle.

Grâce à plusieurs peintres et amateurs américains, surtout originaires de Boston, il fut très tôt apprécié aux États-Unis, ce qui explique qu'une importante partie de son oeuvre peinte se trouve dans les musées et les

collections de ce pays. Le M. F. A. de Boston possède ainsi le plus bel ensemble de tableaux et de pastels de l'artiste.

UN NATURALISME CLASSIQUE. Dans les années cinquante, les peintures et les dessins de Millet étaient peuplés d'images puissantes d'hommes et de femmes au travail, aux champs ou dans la forêt, les traits tendus par l'effort. Elles donnèrent naissance, v. 1860, à des formes plus monumentales dans des poses statiques qui rappellent Poussin et la tradition classique (l'Angélus, 1858-1859, musée d'Orsay ; la Grande Tondeuse, 1860, coll. part. ; les Planteurs de pommes de terre, 1861-1862, Boston, M. F. A. ; la Grande Bergère, 1863-1864, musée d'Orsay ; la Naissance du veau, 1864, Chicago, Art Inst.). Deux silhouettes ou davantage se détachent, suivant le rythme harmonieux d'une frise, sur l'étendue des plaines de la Brie ; leur monumentalité s'exprime dans la noble simplicité presque primitive de leur présentation, dont l'essentiel réside dans l'archétype sculptural qu'elles constituent ; leur éloquence tient à la grande tradition française, qui évite toute trivialité au bénéfice d'une vision aux formes sculpturales.

Au cours de la même période, Millet exécuta également des dessins et des peintures de plus petit format que les tableaux présentés au Salon. Ses intérieurs domestiques évoquent ceux des Hollandais et de Chardin par la dignité de leur mise en scène et la simplicité de leur composition. Les dessins (le Louvre en conserve un ensemble capital) sont peut-être aussi importants que les peintures : le jeu du crayon engendre des gris et des noirs veloutés, qui donnent à l'image sa force et au motif sa mystérieuse suggestion. L'art de Seurat, de Redon, de Pissarro et de Van Gogh procédera, plus tard, des dessins de Millet.

PASTELS ET PAYSAGES APRÈS 1860. On constate plusieurs changements importants après 1860. D'abord presque exclusivement peintre de figures, Millet se tourne, de plus en plus, vers le paysage, en partie grâce à son long compagnonnage avec Théodore Rousseau, qui était avec lui le chef de file de l'école de Barbizon. Les paysages peints par Millet représentent les vastes terres cultivées près de Barbizon (l'Hiver aux corbeaux, 1862, Vienne, K. M.) et plus souvent les villages et les collines couvertes de pâturages sur le littoral de son Cotentin natal (Hameau Cousin, musée de Reims ; l'Église de Gréville, 1871-1874, musée d'Orsay), tableaux dont la perspective impressionnante et la densité spirituelle impliquent la présence de l'homme et son étroite

communion avec la nature. Des séjours de l'artiste à Vichy, de 1866 à 1868, datent ses petits dessins de paysages les plus connus, exécutés à l'encre et à l'aquarelle, merveille de sensibilité évocatrice. Un autre aspect du changement des années soixante consiste

dans la production de grands pastels. À partir de 1865 env., Millet réalisa dans cette technique de très beaux paysages et des études de paysans, que beaucoup regardent comme le sommet de son art (Boston, M. F. A.) et qui illustrent ses dons exceptionnels de dessinateur. Sur un dessin préliminaire à la craie noire, il pose les couleurs en accents séparés qui leur permettent de garder leur autonomie (annonçant ainsi Van Gogh), tandis que les blancs construisent des formes denses et synthétiques.

LES DERNIÈRES ANNÉES ET L'HÉRITAGE DE MILLET. Les pastels de Millet correspondent aussi à une période de succès dans sa vie, grâce à des achats réguliers qui le libérèrent des conditions difficiles de ses débuts. La Légion d'honneur, en 1868, consacre une reconnaissance officielle. Il passe à Cherbourg la période de la guerre franco-prussienne et de la Commune, brochant quelques-uns de ses plus beaux paysages. Au cours de ses dernières années à Barbizon, son activité embrassa toutes les techniques. Il exécuta alors des paysages d'un violent lyrisme (le Coup de vent, musée de Cardiff), l'étonnant nocturne de la Chasse aux oiseaux (1874, Philadelphie, Museum of Art) et l'admirable suite des Quatre Saisons (le Printemps, musée d'Orsay ; l'Automne, Metropolitan Museum ; l'Été, M. F. A. de Boston ; l'Hiver, les bûcheronnes, musée de Cardiff). Sa santé l'empêcha d'accepter la commande d'une peinture décorative au Panthéon en 1874, et il mourut quelques mois plus tard à Barbizon.

Millet, sa vie durant, puisa son inspiration dans Virgile, La Fontaine et la Bible et l'exprima dans une nostalgie orgueilleuse du terroir en des formes qui transposaient les pulsions créatrices issues du passé, émanant à la fois du classicisme français et de la tradition des Pays-Bas, particulièrement celle de Bruegel. Son rôle fut de transmettre ce flux créateur à Pissarro, à Van Gogh, à Seurat, à Léger, matérialisé dans des formes qui révèlent sa dette envers l'histoire et la morale, mais surtout la puissance et l'harmonie d'un des plus grands talents de peintre du XIXe siècle.

MINARDI Tommaso, peintre italien

(Faenza 1787 - Rome 1871).

Il s'inspire d'abord du naturalisme du XVIIe s. dans des oeuvres particulièrement réussies, tel son Autoportrait (1807, Offices), que l'on considère comme son chef-d'oeuvre. Sous l'influence des nazaréens, et principalement d'Overbeck, il élabore ensuite une conception mystico-formelle de l'art, fondée sur l'étude exclusive de la fin du XVe s. ombrien. Déployant une grande activité théorique et didactique, il prend la tête du courant « puriste ». Son oeuvre est alors marquée par la monotonie d'une mise en page

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

546

classicisante : Madone au rosaire (1840, Rome, G. A. M.).

MINE DE PLOMB.

Nom usuel donné au crayon de graphite naturel, ou plombagine.

MINIATURE.

L'origine du mot miniature est discutée : vient-il de minium, couleur rouge employée par les peintres d'enluminures, ou de minus (« plus petit ») ? Il importe de ne pas confondre la miniature, oeuvre d'art en soi, encadrée ou décor de boîte ou de bijou, et l'enluminure, décor d'un livre ; de ne pas confondre, non plus, les miniatures et les peintures à l'huile sur bois ou sur métal, qui peuvent également être de format minuscule et présenter une exécution minutieuse analogue. Depuis son origine (début du XVIe s.) jusqu'à sa décadence (milieu du XIXe s.), la miniature a surtout illustré le domaine du portrait, mais les paysages et les scènes diverses sont également fréquents.

MINIMAL ART (en fr. art minimal).

Le cadre empirique et pragmatiste de la pensée américaine a façonné une approche de l'art qui privilégie, aux dépens de la métaphore ou du symbole, l'interprétation objective et littérale de l'oeuvre, ainsi que l'examen de ses données brutes et matérielles. Cette attitude devait déboucher dans l'invention de ce que le philosophe Richard Wolheim a décrit, en janvier 1965 dans Arts Magazine, comme une forme d'art à contenu « minimal ». Même si dans ce contexte elle ne désignait pas précisément ce que l'on entend aujourd'hui par « art

minimal », l'expression s'est imposée pour qualifier un art apparu quelques années plus tôt et auquel plusieurs expositions organisées à New York essentiellement (« Shape and Structure », Tibor de Nagy Gal., 1965 ; « Primary Structures », Jewish Museum, 1966 ; « Systemic Painting », New York, Guggenheim Museum, 1966) avaient alors donné une visibilité importante. Cet art, visuellement simple, se fonde sur l'usage rationnel et vérifiable de formes géométriques, de structures sérielles ou modulaires, et privilégie une exécution distante et anonyme – caractéristiques qui lui valurent aussi les appellations éphémères et circonstanciées d'« ABC art », de « cool art » ou de « serial art ». En ce qui concerne la peinture, l'art minimal confirmait aussi a priori la visée téléologique de la théorie moderniste selon laquelle toute forme d'art tend à se purifier et à se recentrer sur ses moyens d'expression spécifiques pour accéder au statut d'objet autonome. Avec ses toiles systématiquement couvertes de bandes de même largeur, respectant la bidimensionalité de l'espace pictural, refusant toute hiérarchisation et toute composition interne des formes, alignant au contraire celles-ci sur les découpes du châssis (shaped canvas), Frank Stella a incarné à partir de 1960 ce moment d'apogée de la peinture abstraite moderniste, ce point d'équilibre inespéré entre la théorie et la pratique picturales. D'abord monochromes, ses toiles, qui revendiquent pleinement une dimension décorative, se sont ensuite enrichies

de toute la gamme des couleurs pures, tandis que les bandes tressées entre elles engendraient à nouveau, par le jeu des superpositions, un espace très peu profond et toujours exclusivement optique et non illusionniste. Les œuvres de Stella étaient ainsi toujours fidèles au postulat, énoncé en 1964, d'après lequel : « Ma peinture est fondée sur le fait que seul s'y trouve ce qui peut y être vu. Tout ce qui est à voir est ce que vous voyez ». Cette formule, chef-d'œuvre d'une exigence de littéralité logiquement poussée jusqu'à la tautologie, avait eu son équivalent chez Ad Reinhardt (« art as art as art... ») dont l'œuvre – et plus spécialement les Ultimate paintings réalisées à partir de la deuxième moitié des années cinquante – a pu être considéré comme une anticipation directe des tendances minimalistes de la décennie suivante, en même temps que l'abstraction hard-edge de John McLaughlin, Leon Polk Smith et Ellsworth Kelly. La présence de ce dernier en France entre 1948 et 1954 où il se forme, à l'instar de François Morellet, dans l'exemple direct de la tradition concrète et systématique de l'abstraction européenne (Théo Van Doesburg, Max Bill, Richard Paul Lohse...), désigne

en direction du Vieux continent de possibles sources et voies d'influences – en dépit des réfutations clairement opposées par les principaux porte-parole de l'art minimal. Dans une moindre mesure, la simplicité des champs monochromes de Barnett Newman, partagés par quelques fines lignes verticales, a également pu fournir un point de référence et un étalon qualitatif à la génération minimaliste ; les préoccupations coloristes de l'expressionnisme abstrait ne sont d'ailleurs pas totalement absentes de la peinture de Kenneth Noland et d'Al Held. L'exemple des Flags de Jasper Johns, enfin, où l'image de la chose représentée coïncide étroitement avec le support matériel de sa représentation, désignait déjà, au milieu des années cinquante, et avec une force de persuasion peu commune, l'inéluctable devenir objet de la peinture. Par voie de conséquence, ce sont les formes d'expression tridimensionnelles qui apparaîtront comme les plus pertinentes et qui assumeront le plus logiquement ce dessein et ce destin de l'art. L'art minimal est avant tout un art de sculpteurs, de concepteurs d'« objets spécifiques » pour reprendre la formule de l'un des plus représentatifs d'entre eux, Donald Judd, avec Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris et, d'une manière plus problématique, Tony Smith. Leur art a cependant entretenu des liens plus ou moins serrés avec la peinture, par la pratique du relief et par le biais de l'intégration de matériaux colorés (chez Judd, chez Flavin), tandis que certains d'entre eux développaient également un oeuvre pictural autonome. C'est le cas de Tony Smith par exemple, mais surtout de Sol LeWitt dont les Wall drawings explorent depuis 1968, et avec un remarquable esprit de suite, les possibilités de la ligne et des interactions de couleurs dans le cadre d'une méthode entièrement réglée et définie par avance. Mais la peinture minimaliste s'est aussi illustrée à travers les grilles sensibles d'Agnes Martin comme à travers la géométrie dynamique de Robert Mangold,

ou dans les austères exercices de Jo Baer qui se concentre sur l'exploration de la périphérie et des limites physiques de la toile. Le cas de Robert Ryman est un peu à part : héritier d'une conception classique du métier qui lui vient de l'expressionnisme abstrait, il dresse l'inventaire combinatoire des possibilités offertes par l'usage de différents supports, matières, modes d'inscription de la touche et de présentation des oeuvres, avec une rigueur et un systématisme qui l'apparente aux artistes de sa génération – tout comme Brice Marden, qui allie la sévérité des structures à la subtilité du traitement des surfaces.

Depuis l'exposition « l'art du réel » présentée au M. o. M. A. à New York en 1968, puis à Paris (Grand Palais), Zurich (Kunsthaus) et Londres (Tate Gal.), plusieurs bilans de l'art minimal ont été proposés, dont « American Art, Minimal Expression » à Londres (Tate Gal.) en 1984 et « Art minimal I » et « Art minimal II » à Bordeaux (C. A. P. C.) en 1985-1986.

MIR Joaquín, peintre espagnol

(Barcelone 1875 - id. 1941).

L'un des paysagistes les plus originaux de l'école catalane au début de notre siècle, il fut aussi l'un des rares à n'avoir pas complété sa formation à Paris. Rebelle à l'enseignement de l'École des beaux-arts de Barcelone, il n'obtint jamais la pension à Rome qu'il ambitionnait et dut gagner d'abord sa vie comme courtier en mercerie. Les influences qui l'aidèrent à trouver sa voie furent celle de Velázquez, sa grande admiration, dont les paysages l'orientèrent vers une sorte d'impressionnisme spontané. Ses premières oeuvres sont des dessins au fusain, représentation de scènes barcelonaises et destinées à la revue l'Esquella de la Torratxa. En 1902, ce sont la découverte de Majorque et la rencontre dans l'île d'un peintre belge, Degouve de Nuncques, dont la technique et les idées l'inspirent. Peintre instinctif et ingénu qui fut appelé le « faune de la peinture catalane », Mir s'adonna à un lyrisme « cosmique » où des formes agrandies et simplifiées – trop souvent aussi amollies – de paysages méditerranéens aux tons rutilants et arbitraires se fondent dans une lumière éclatante : on peut le rapprocher à cet égard de son compatriote Anglada, mais Mir demeura exclusivement paysagiste. Il conquiert une renommée tardive, un peu dépassée aujourd'hui, ce qu'expliquent la monotonie et le caractère « élémentaire » de son art. Le M. A. C. de Barcelone possède une vingtaine de toiles caractéristiques, et d'autres sont exposées au Prado (salles du Casón) : Chêne et vaches, le Jardin et l'ermitage, les Eaux de Mogueda. Ses oeuvres sont aussi présentes dans les musées de Montserrat, Madrid et Montevideo.

MIRÓ Joan, peintre espagnol

(Barcelone 1893 - Palma, Majorque, 1983).

Fils d'un orfèvre et horloger, il eut très tôt le goût du dessin (les premiers datent de 1901). Inscrit en 1907 dans une école de commerce, il suit également les cours de l'École des beaux-arts de la Lonja à Barcelone. Employé aux écritures dans une droguerie (1910), il tombe malade et va se rétablir, en 1911, dans la ferme de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

547

Montroig (Catalogne) que ses parents viennent d'acquérir et qui restera un des lieux privilégiés de son inspiration. Il obtient alors de se consacrer entièrement à la peinture et fréquente à Barcelone l'Académie de Francesco Gali, dont l'enseignement libéral le stimule ; il se lie, à la même époque, avec des artistes catalans, parmi lesquels son futur collaborateur, le céramiste Llorens Artigas.

LES DÉBUTS. En 1912, la gal. Dalmau expose impressionnistes, fauves et cubistes, et, quatre ans plus tard, Vollard organise une grande exposition d'art français à Barcelone ; cela explique qu'entre 1916 et 1919 diverses sollicitations se soient exercées sur Miró : celle, assez brève, d'un fauvisme décoratif parfois qualifié de « catalan » (Nord-Sud, 1917) ; celle, plus vive, d'un cubisme synthétique et volontaire, appliqué en particulier au portrait (Portrait de Ricart, 1917). Plus décisifs et révélateurs du tempérament original de l'artiste sont les paysages exécutés à Montroig, à Cambrils, à Prades et à Ciurana, et spécialement ceux de Montroig en 1918 et en 1919 : appelés « détaillistes », ils évoquent la naïveté concertée d'un Douanier Rousseau. Un dessin précis inventorie en effet le motif, tandis que des coupes pratiquées suivant une méthode relevant du cubisme synthétique dévoilent dans un espace à deux dimensions la vie secrète de la terre ; une couleur aiguë et froide contribue au climat d'une « surréalité » déjà pressentie (Montroig, église et village, 1919). À Barcelone, Miró fait la connaissance de Maurice Raynal et de Picabia, expose pour la première fois à la gal. Dalmau (1918) et part au printemps de 1919 pour Paris, où il rencontre Picasso.

PARIS. À partir de 1920, Miró travaille l'été à Montroig et passe l'hiver à Paris, où il a comme voisin d'atelier, rue Blomet, André Masson. Malgré ces nouveaux contacts, il n'obéit qu'à ses propres voix. Le Nu au miroir (1919, Düsseldorf, K. N. W.), dessiné avec une acuité cruelle, annonce pourtant la dissolution d'une réalité cédant à ses tensions intérieures, ainsi que les natures mortes et les paysages contemporains. Dans la Ferme (1921-1922), puis dans la Fermière (1922-1923), certains détails s'affranchissent des références immédiates et deviennent signes plastiques purs, qui prennent place dans un espace lisse. Préfacée

par Maurice Raynal, la première exposition parisienne de Miró a lieu en avril-mai 1921 à la gal. la Licorne.

PÉRIODE SURRÉALISTE. La fréquentation des écrivains et des artistes du groupe surréaliste confirme l'artiste dans ses audacieuses transpositions, et le passage à l'univers onirique, mi-fantastique mi-familier, qui est le sien par excellence, s'effectue en 1923. La prolifération des motifs, reliés par l'arabesque et vivement colorés, distingue encore *Terre labourée* (1923-1924, New York, Guggenheim Museum) et le *Carnaval d'Arlequin* (1924-1925, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.), mais la *Maternité* de 1924, par son économie exemplaire, le mécanisme subtil de son symbolisme sexuel, fait pénétrer de plain-pied dans la période surréaliste de Miró (1925-1927). L'impératif de l'invention

spontanée lui permet surtout d'abandonner momentanément l'investigation méthodique et prudente qui, jusqu'à présent, l'avait guidé. Sur des fonds d'une vivante mobilité, taches et arabesques sont unies dans une complicité que semble démentir constamment la désinvolture même de leur apparition (*la Sieste*, 1925, Paris, M. N. A. M.). En revanche, les tableaux exécutés durant les séjours d'été à Montroig (1926 et 1927) relèvent d'une poétique plus concertée, à la fois humoristique et tendre, dont *le Chien aboyant à la lune* (1926, Philadelphie, Museum of Art) est une expression achevée.

L'ÉPANOUISSEMENT. C'est cette « figuration » si personnelle que Miró va exploiter, après que l'expérience surréaliste lui aura donné d'éprouver ses moyens dans une atmosphère chargée d'« électricité mentale » (André Breton). Les 3 *Intérieurs hollandais* (1928) et les 4 *Portraits imaginaires* (1929) sont le résultat d'une genèse complexe ; une transposition totale est obtenue à partir d'« excitateurs », comme un tableau de Jan Steen pour l'*Intérieur hollandais II* (Venise, Fond. Peggy Guggenheim), et de nombreuses études dessinées. On remarque dans les *Portraits* la composition du fond en grandes zones de couleur plate, suivant une pratique issue de l'abstraction contemporaine (*Portrait de Mrs. Mills en 1750*). Au cours de la même période, la production de « collages », exposés à la gal. Pierre en 1930 et en 1931, est importante ; on y retrouve les éléments constitutifs du style de Miró, mais la manipulation de textures et d'objets différents (bois, métal, ficelle, papier) stimule sa connaissance directe des matériaux choisis, toujours d'une grande austérité. C'est à propos de ces œuvres que l'on a pu parler d'un « assassinat de la peinture », selon sa propre expression,

et les peintures à l'huile qui ont suivi ces collages comptent parmi les réalisations les plus abruptes et les plus schématiques de Miró (Tête d'homme I, 1931). De 1929 (année de son mariage) à 1936, Miró séjourne davantage en Catalogne et à Montroig ; en 1932, il expose à New York chez Pierre Matisse, avec qui il reste désormais en contact. L'oeuvre lithographiée, qui se développera surtout après la guerre, débute en 1930, et Miró grave sa première eau-forte en 1933 (Daphnis et Chloé).

PRÉMONITION DE LA GUERRE. Le thème de la femme, rendu fortement abstrait, réapparaît dans des peintures sur papier Ingres à partir de 1931. En 1932 (peintures sur bois), les formes se structurent, l'arabesque et la tache, d'une belle sonorité, rythment des fonds délicats. Les « compositions » alternent avec des figures d'une force d'expression lyrique violente et qui ne le cèdent en rien par leur verve féroce aux créations de Picasso sur le même thème (Femme assise, 1932). Soutenues par une abondante production graphique (aquarelles, gouaches, nus dessinés à la Grande-Chaumière à Paris en 1937), ces peintures dites « sauvages » (1937-1938), de petit format, annoncent, dans leur paroxysme angoissé, la guerre d'Espagne, qui contraint Miró à s'installer en France jusqu'en 1940. En 1937, le Faucheur, peinture murale (disparue) pour le pavillon espagnol à l'Exposition universelle de Paris,

relève de la même esthétique que celle dont la Tête de femme (1938) est le témoignage le plus farouche comme le plus abouti.

VARENCEVILLE. Cette période, encore peu connue, que l'on peut considérer comme un des sommets de l'expressionnisme européen, prit fin assez rapidement. L'art de Miró s'épanouit alors en une poésie aérienne, au cours notamment de séjours à Varengeville (Seine-Maritime), haut lieu du surréalisme, où André Breton avait jadis conçu son roman poétique Nadja. C'est là que Miró commence la suite des 23 Constellations, achevées à Palma de Majorque et à Montroig en 1941. Précédées de petites peintures sur toile de sac, ces oeuvres sont le plus beau bouquet cueilli par Miró au jardin de ses rêves. Sa poétique se précise : l'étoile, la lune, la femme, les personnages et les créatures sexuées conversent, en termes de couleurs riantes ou graves, de lignes se renvoyant, l'une à l'autre, le plus flexible et courtois des saluts.

ACCUEIL DES TECHNIQUES NOUVELLES.

RÔLE DE LA CÉRAMIQUE. En 1942, Miró regagne Barcelone. Jusqu'en 1944, il se livre à des travaux sur papier dans lesquels l'acquis des

Constellations est exploité avec plus de légère allégresse, et le thème de la Femme, oiseau, étoile est souverain durant cette période. En 1944, Miró s'intéresse de nouveau à la lithographie et commence sa collaboration avec le céramiste Artigas. Trois ans plus tard, il se rend aux États-Unis pour exécuter une peinture murale destinée à un hôtel de Cincinnati ; en 1950, l'université Harvard fait à son tour appel à lui. Le style de Miró s'est adapté aisément au monumental, et cette expérience incitera l'artiste, un peu plus tard, à peindre sur grand format. Dans les tableaux de chevalet, l'arabesque est hautement sollicitée, et ses rapports avec l'espace pictural sont modifiés par le rôle de la tache colorée, au gré d'une invention fertile. Ainsi, en 1949-1950, alternent « peintures lentes » et « peintures spontanées ». Les premières offrent une suite aussi parfaite que celle des Constellations. L'attention que porte Miró au dessin, à la qualité tactile et chromatique des fonds ainsi qu'à l'équilibre compensé de ces deux éléments se déploie seulement sur des formats plus vastes et selon un rythme plus ample (Personnages dans la nuit, 1950). Les secondes, tout en taches et en éclaboussures, en matériaux divers, témoignent de fins libératrices et annoncent certains travaux de 1952 à 1954, dans lesquels concrétions grumeleuses, tracés opaques voisinent avec un graphisme plus fruste, presque rustique. Cette simplification des moyens, en quête d'une expression à la fois brute et raffinée, trouve son accomplissement dans l'oeuvre céramique exécutée avec Artigas de 1954 à 1959 ainsi que dans les panneaux muraux de même matériau pour l'Unesco à Paris (1958) et pour Harvard (1960). En revanche, sauf retours périodiques à des schémas anciens, à partir de 1960, les peintures se distinguent par une nouvelle investigation de l'espace immense, souvent monochrome, à peine animé par le mouvement de la brosse ou par quelques accidents symboliques. Miró a su parfois concilier avec bonheur les recherches du moment (tachisme, expression de l'espace

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

548

total, destructions du support) avec son écriture personnelle (monumental ensemble des Bleu I, II, III, 1961, Paris, M. N. A. M.) ; mais sa grâce native et la perfection de son métier se retrouvent plus fréquemment dans les petits formats. La céramique occupe toujours beaucoup l'artiste, de même que la sculpture (marbre et bronzes peints). À deux reprises,

Miró a donné des maquettes pour le ballet : en 1926, Ballet russe, Roméo et Juliette, en collaboration avec Max Ernst ; en 1932, Jeux d'enfants, de Léonide Massine. Il est également l'auteur de cartons de tapisserie, et son oeuvre gravé (eaux-fortes, bois, lithos) a été exposé en 1974 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, complétant l'importante rétrospective du Grand Palais. L'art de Miró présente une fécondité et une diversité rares, à l'intérieur d'un parti d'une originalité irréductible. La liberté des interprétations, jointe à ce besoin permanent de sources fraîches qui, depuis Montroig, alimente son oeuvre (« Je travaille comme un jardinier », a-t-il confié en 1959), fait de sa carrière une des plus exemplaires de l'art moderne. Ubu, le personnage d'Alfred Jarry, fut repris par Miró à l'intérieur de publications créées par l'artiste (Ubu aux Baléares en 1973 et l'Enfance d'Ubu en 1975). Le groupe Claca Teatre a adapté pour la scène cette figure d'Ubu par Miró pour la production de Mori et Merma avec la collaboration du peintre. Une fondation Miró, construite par l'architecte Luis Sert, auteur de la fondation Maeght à Saint-Paul-de-Vence (riche également en oeuvres de Miró) est installée depuis 1975 à Montjuich, près de Barcelone ; elle rassemble plus de 100 toiles données par l'artiste, l'ensemble de ses lithographies et de ses sculptures. Miró est représenté dans tous les grands musées et de nombreuses coll. part. d'Europe et des États-Unis (New York, M. o. M. A. ; Baltimore, Museum of Art ; Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg ; National Gallery, Washington ; Madrid, M. E. A. C. ; Paris, M. N. A. M.). Le M. N. A. M. de Paris a présenté une exposition Miró en 1994.

MITCHELL Joan, peintre américain

(Chicago 1926 - Paris 1992).

Éduquée dans un milieu cultivé, elle pratiqua l'aquarelle très tôt et passa trois ans à l'Art Institute de Chicago (1944-1947). De bonne heure, elle s'intéressa au thème du paysage en peinture et put l'étudier à travers les oeuvres de Cézanne, Van Gogh, Kandinsky et Matisse conservées à Chicago. Après un voyage d'études en Europe (1948-1949), elle se fixa à New York fut marquée par l'expressionnisme abstrait, en particulier par l'oeuvre de Gorky, De Kooning, Kline et Orozco, qu'elle rencontra à Mexico (City Landscape, 1955, Chicago, Art Inst.). Elle retourna en France en 1955 et s'installa en 1969 à Vétheuil, un des hauts lieux fréquentés par Monet. Joan Mitchell fait partie de la seconde génération de l'expressionnisme abstrait, dont elle a gardé le goût pour les grands formats, le

travail à l'huile sur toile, le sens de la matière picturale et du geste. En conservant la facture de l'Action Painting, sa peinture traduit l'émotion ressentie au contact de la nature, du

paysage remémoré et transformé. Ses compositions sont toujours très élaborées, les formes émergeant de fonds modulés en transparence ou jouant parfois de la dissymétrie (Blue Territory, 1972, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.). Cette manière de « paysagisme abstrait » n'est guère pratiquée aux États-Unis, en dehors de l'artiste, que par Sam Francis et Richard Diebenkorn. Les titres des tableaux évoquent surtout les domaines de la terre (« territory », « field ») et de l'eau (La Crue, 1970). La disposition en diptyque (Sylvie's Sunday, 1976, Paris, M. N. A. M.), en triptyque, voire en 4 ou 5 divisions intervient fréquemment. Avec son sens de la couleur, la qualité de son espace, l'originalité de ses compositions, la détermination de la facture, Joan Mitchell continue d'une façon unique la tradition de l'impressionnisme telle que Monet l'a illustrée à la fin de sa vie. L'artiste a exposé régulièrement à la gal. Fournier, à Paris, ainsi qu'à New York, dans les galeries de Martha Jackson et Xavier Fourcade. En 1982, le musée d'Art moderne de la Ville de Paris (A. R. C.) lui a consacré une importante exposition. Une rétrospective de son oeuvre a été présentée dans les grands musées américains en 1988. Le M. B. A. de Nantes et la G. N. du Jeu de Paume ont consacré une rétrospective à l'artiste en 1994.

MODERN STYLE → ART NOUVEAU

MODERSOHN-BECKER Paula,

peintre allemand

(Dresde 1876 - Worpswede 1907).

Elle fréquenta successivement de 1892 à 1897 les écoles d'art de Brême, de Londres et de Berlin, et connut l'oeuvre de Munch et Klinger. Elle fit un premier séjour à Worpswede en 1898, où elle épousa en 1901 le peintre Otto Modersohn. De nombreux voyages à Paris (elle découvre Cézanne) lui permirent de se dégager du réalisme symbolique que l'on pratiquait à Worpswede (La Jeune Malade, 1901, musée de Münster). En 1903, elle visita M. Denis, E. Vuillard et P. Bonnard ; elle s'orienta dans les deux dernières années de sa courte carrière, sous l'influence notamment de Gauguin, vers un style que distingue la sobriété de la mise en page et de la couleur, au service d'une expression retenue et méditative (Autoportrait au camélia, 1907, Essen, M. F.). Par ce qu'elle

appelle la « grande simplicité de la forme », elle atteint une certaine grandeur, et même une monumentalité protocubiste (Mère et enfant, 1906, Brême, Roselias Haus und Paula Moder-sohn-Becker Haus). Les aspects de son art la rapprochent parfois de Die Brücke : les thèmes de l'enfant, de la maternité, de la vieillesse reviennent souvent dans son oeuvre. L'artiste est représentée dans les musées allemands, à Mannheim (Fillette au collier vert, v. 1904), à la Staatsgal. de Stuttgart (l'Enfant dans le bois de bouleaux, 1904), à la K. de Hambourg (Vieille Paysanne, 1903 ; Portrait de Clara Rilke-Wes-thoff, 1905), à la K. M. de Brême (Petit Paysan assis sur une chaise, 1905). Rainer Maria Rilke composa à l'occasion de sa mort Requiem pour une amie. Le sculpteur et architecte Hoetger, admirateur et collectionneur de son oeuvre,

fit don d'un ensemble important à la ville de Brême.

MODIGLIANI Amedeo, peintre

et sculpteur italien

(Livourne 1884 - Paris 1920).

En 1898, il entre à l'École des beaux-arts de Livourne dans l'atelier de Guglielmo Micheli, artiste mineur en qui se poursuit la tradition des « macchiaioli ». Il fréquente en 1902 l'École des beaux-arts de Florence et l'année suivante celle de Venise. Il arrive à Paris au début de 1906, s'installe à Montmartre, rue Caulaincourt, à proximité du Bateau-Lavoir, et mène d'abord une existence fort sage. Ses premiers tableaux révèlent un intérêt assez discret pour le cubisme, alors à ses débuts, et indiquent plutôt une certaine affinité avec Steinlen, Lautrec et les Picasso de l'époque bleue (la Juive, 1908). C'est vers la fin de 1907 qu'il fait la connaissance de son premier amateur, le docteur Paul Alexandre, dont il laissera plusieurs portraits (musée de Rouen). En 1909 prend place un court séjour à Livourne : Modigliani peint le Joueur de violoncelle, où la ligne l'emporte déjà sur la touche et la couleur et où l'on pressent le canon modiglianien. Mais, surtout, il rencontre cette année-là le sculpteur Brancusi et se transporte cité Falguière, fief des sculpteurs, à Montparnasse. Jusqu'en 1913, les essais de plastique pure dominant son activité, et les tableaux exécutés sont peu nombreux (une trentaine). Modigliani renonce à la sculpture à la fois pour des raisons matérielles (cherté du matériau) et pour des raisons ayant trait à sa santé (il ne voulait pratiquer que la taille directe). Il laisse 25 sculptures (Paris, M. N. A. M. ; Washington, N. G.), représentant presque toutes des têtes, la

plupart étant restées à l'état d'ébauches. Avant qu'il ne se consacre exclusivement à la peinture, cette expérience est importante, car elle lui permet d'acquérir un dessin racé, restituant d'un seul jet des volumes pleins et où la leçon de l'art archaïque ainsi que celle de l'art baoulé (Côte-d'Ivoire) sont sensibles.

En 1916, Modigliani se lie avec Léopold Zborowski, qui s'occupera de la diffusion de son oeuvre, et Paul Guillaume lui achète des tableaux dès 1915, mais la liaison (1914-1916) de l'artiste avec la journaliste anglaise Béatrice Hastings l'entraîne sur la voie d'une existence qui deviendra de plus en plus déréglée. La reprise de contact avec la peinture admet une brève et singulière réminiscence du divisionnisme, tantôt assez maladroitement exploité (Frank Haviland, 1914, Los Angeles, County Museum), tantôt intégré dans un graphisme large et souple (Diego Rivera, 1914, musée de São Paulo). Sous l'influence du cubisme, les portraits (dont les modèles sont des amis) de 1915-1916 se distinguent par leur composition rigoureuse, articulant de grands plans, et un dessin précis (Kisling, 1915, Düsseldorf, K. N. W. ; musée de Cincinnati). C'est à l'issue de cette période que Modigliani apparaît en possession de son style, où l'arabesque cerne avec aisance un volume nettement suggéré, tandis qu'une matière économe, mais pourtant présente, est le véhicule d'une gamme de couleurs généralement sobre (ocres pour les

downloadModeText.vue.download 550 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

549

chairs, bruns, gris, noirs, relevés de bleu et de vert), qui s'éclaircira dans les deux dernières années (la Servante, 1916, Zurich, Kunsthau). La réduction, évidente, à un schéma caractéristique ne porte pas atteinte et ne nuit pas à l'expression de la personnalité, souvent tranchée, des modèles (Soutine, 1916, Washington, N. G. ; Blaise Cendrars, 1917). À partir de 1916-1917, les nus deviennent plus fréquents. Son tempérament classique se manifeste éminemment dans la recherche de la mélodie rythmique que développent les lignes d'un corps (Nu couché, 1917, Milan, coll. Mattioli). En 1918 et 1919, Modigliani atténue seulement la plasticité du contour, renonce à la hiérarchie intérieure des volumes au profit de leur contiguïté (Nu accroupi, musée d'Anvers ; Grand Nu, 1917, New York, M. o. M. A.). Quand il rencontre Jeanne Hébuterne (1917), il retrouve d'abord un peu de stabilité. Jeanne inspire (avec

Lunia Czecowska) les plus belles oeuvres des dernières années, et si le caractère maniériste de l'allongement des lignes (du cou en particulier) se généralise, Modigliani compose avec un sens très subtil de l'effet décoratif et expressif, sans pour autant que soit toujours oubliée la leçon cézannienne (le Jeune Apprenti, Paris, Orangerie, coll. Walter-Guillaume). Jeanne Modigliani naît en novembre 1918, et son père fait un séjour à Nice (1918-1919) pour rétablir une santé désormais trop compromise : miné par les excès et la tuberculose, il meurt à l'hôpital de la Charité le 24 janvier 1920, et Jeanne Hébuterne se suicide le lendemain. Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris lui a consacré une exposition rétrospective en 1981.

MOHOLY-NAGY Laszlo, peintre, sculpteur, photographe et théoricien hongrois

(Borsod 1895 - Chicago 1946).

Après des études juridiques à Budapest, il est blessé à la guerre en 1917 et commence à peindre à l'hôpital d'Odessa. Attiré par les conceptions plastiques de l'avant-garde soviétique (particulièrement Malevitch), il fonde avec L. Kassak à Budapest le groupe M A (« Aujourd'hui ») en 1919, dont il dirige la revue du même nom. Après un séjour à Vienne en 1920, où il est influencé par le Dadaïsme, il peint ses premiers tableaux abstraits (Composition 19, 1920, Cambridge, Mass., Busch-Reisinger Museum). Il rencontre El Lissitzky à Düsseldorf l'année suivante. Il se rend ensuite à Berlin (1921-1923), où il expose à la gal. Der Sturm et publie avec Lajos Kassak un livre sur l'avant-garde, Buch neuer Künstler. En 1923, appelé par Gropius au Bauhaus de Weimar, Moholy-Nagy dirige dans cette école le cours préliminaire et l'atelier du métal tout en jouant un rôle important dans la publication des « Bauhausbücher », dont il assure aussi la mise en page. Les toiles de cette période se présentent comme des organisations d'éléments géométriques, dans un espace tridimensionnel (A XX, 1924, Paris, M. N. A. M.). À cette époque, Moholy-Nagy invente un nouveau style typographique et de mise en pages qui connaîtra une postérité dans le monde entier. Passionné par les nouvelles techniques et toujours à la recherche de l'innovation, il devient

l'un des plus grands photographes de son époque. C'est aussi au Bauhaus que l'artiste conçoit et réalise un équipement destiné à la scène intitulé Licht-Raum Modulator (Modulateur d'espace-lumière, 1922-1930), sculpture en métal d'aspect technologique et qui utilise le mouvement électrique et la lumière artificielle.

À partir de cette oeuvre, il va poursuivre dans ses tableaux ses recherches sur l'espace et le mouvement. Ayant quitté le Bauhaus en 1928, il réalise plusieurs décors pour l'Opéra d'État et le théâtre de Piscator à Berlin. Après un séjour à Londres (1935-1937), il s'établit à Chicago, où il fonde le New Bauhaus, qui deviendra en 1939 l'Institute of Design. Moholy-Nagy a consigné l'ensemble de ses réflexions sur les nouveaux moyens d'expression dont il a été l'un des pionniers, de la typographie au film, en passant par la sculpture cinétique et la photographie, dans ses ouvrages publiés par les « Bauhaus-bücher » : Malerei, Fotografie, Film (Munich, 1925) et Von Material zu Architektur (Munich, 1929), puis aux États-Unis dans deux ouvrages, The New Vision (New York, 1946) et Vision in Motion (Chicago, 1947). Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Marseille, musée Cantini) en 1991. Ses photogravures de la période 1922-1943 ont fait l'objet d'une exposition (Paris, M. N. A. M. ; Essen, Folkwang Museum) en 1995-1996.

MOILLIET Louis, peintre, aquarelliste

et peintre verrier suisse

(Berne 1880 - Vevey 1962).

Il fut l'élève de Fritz Mackensen à Worpswede, puis celui de Hans Olde à Weimar. En 1904, il s'inscrit aux cours du comte Léopold de Kalckreuth à l'Académie de Stuttgart. Son amitié avec Klee, qu'il connut au lycée de Berne, dura de 1903 jusqu'à la fin de sa vie et eut une influence sur son développement. Ensemble, ces deux artistes exécutèrent des dessins allégoriques et satiriques, interprétant des figures du Jour de Hodler (musée de Berne). De 1906 à 1907, Moilliet réalise sa première commande en Allemagne en décorant les « Hallen » de Pfullingen sous la direction d'Adolf Hölzel. En 1911-1912, il accompagne Klee à Munich et fait la connaissance de Kandinsky et de Marc. L'année suivante, il participe au Salon d'automne à Berlin et peint avec August Macke Berliner Variété (1913, musée de Berne). En 1914, il entreprend avec Klee et Macke le fameux voyage en Tunisie. Le paysage méditerranéen, qu'il a déjà découvert lors d'un premier séjour en 1907-1909, l'impressionne vivement par sa luminosité. L'artiste emploie une gamme de tons plus chauds, et ses tableaux s'articulent en formes vibrantes de lumière et de couleurs contrastées, où s'établissent des rapports harmonieux entre les paysages, les personnages et les surfaces abstraites (Au cirque, 1914-1915, Bâle, K. M.). En 1917, il abandonne la peinture à l'huile pour l'aquarelle, et son style se rap-

proche de l'orphisme poétique hérité de Macke et des Delaunay (Hammamet, 1929, aquarelle). De 1915 à la fin de sa vie, son activité artistique est partagée entre des voyages successifs en Méditerranée et des commandes de vitraux pour des églises suisses. Moilliet poursuit à tra-

vers la peinture sur verre ses recherches faites à l'aquarelle : la transparence de la matière et la fluidité des couleurs sublimées par la lumière. Il est représenté surtout dans les musées suisses, à Bâle, à Berne, à Winterthur (Fond. Oskar Reinhart).

MOILLON Louise, peintre français

(Paris 1610 - id. 1696).

Appartenant à une importante famille de peintres protestants, Louise Moillon devait se spécialiser, dès son plus jeune âge, dans la nature morte. Elle compte aujourd'hui non seulement parmi les plus célèbres artistes français de la « vie silencieuse », mais comme une des femmes peintres les plus réputées du XVIIe siècle.

On connaît actuellement une quarantaine de tableaux de l'artiste, en majorité peints entre 1630 et 1640 (Louvre ; musées de Strasbourg ; Chicago, Art Inst. ; Dessau ; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), et son style ne semble pas avoir beaucoup évolué (2 tableaux du musée de Toulouse, datés, semble-t-il, de 1672 et de 1674, sont particulièrement archaïques si ces dates sont exactes).

Sèches et souvent malhabiles, d'une composition des plus simples mais non sans poésie, ses Coupes de fruits, en général posées sur un strict entablement de pierre, sont sauvées par leur prenante naïveté et le charme acide de leur coloris. Louise Moillon a peint également des compositions plus ambitieuses : la Collation (coll. part.), la Marchande de fruits et de légumes (1630, Louvre), la Bouquetière (coll. part.), avec des figures d'une raideur certaine, mais qui donnent prétexte à des étalages de fruits, de fleurs ou de légumes (certains de ces tableaux composés durent d'ailleurs être découpés par des marchands peu scrupuleux pour composer plusieurs natures mortes).

MOL Pieter Van, peintre flamand

(Anvers 1599 - Paris 1650).

Dès 1611, son apprentissage commençait à Anvers, où il devint maître en 1622. À Paris en 1631, il reçut en 1635 la commande des

fresques de la chapelle du Sacré-Coeur dans l'église des Carmes et participa en 1648 à la fondation de l'Académie royale de peinture. Portraitiste estimé, il fut aussi un peintre d'histoire fidèle à la tradition rubénienne, comme en témoignent quelques tableaux authentifiés du Louvre (Christ descendu de la croix) et des musées de Marseille (Adoration des mages), Reims (Descente de croix) et Rouen (Générosité de Scipion l'Africain).

MOLA Pier Francesco, peintre italien

(Coldrerio, prov. de Côme, 1612 - Rome 1666).

Il reçut sa première éducation à Rome dans l'atelier de Cavalier d'Arpin et de Pietro Orsi, puis, lors de séjours à Bologne, à Milan et à Venise, il travailla auprès de l'Albane. Il fut surtout réceptif à la première manière de Guerchin et à la peinture vénitienne des Bassano. Le début de sa carrière se déroula en Italie du Nord de 1633 à 1647 (on sait qu'il est à Lucques en 1637, où il rencontre P. Testa, puis à Coldrerio en 1641), à l'exception d'une courte halte à Rome en

downloadModeText.vue.download 551 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

550

1641. C'est dans cette dernière ville qu'il s'installa définitivement en 1647.

Pier Francesco Mola exécuta alors de grandes oeuvres décoratives qui le firent connaître, ainsi que des tableaux de chevalet : Bacchus et Ariane (1647-1648, au plafond du palais Costaguti à Rome) ; fresques de la chapelle Ravenna au Gesù (Saint Pierre baptisant le centurion en prison et Conversion de saint Paul, 1649-1651) ; Figure de guerrier oriental (1650, Louvre) ; tableau d'autel de S. Carlo al Corso (1652) ; fresque de la basilique S. Marco (1653-1657) ; Joseph vendu par ses frères (fresque de la galerie d'Alexandre VII au Quirinal, 1657). Il fut, autour de 1658-1659, le peintre officiel du prince Pamphili, peignant au palais Doria de Valmontone l'Air, décoration qui, à la suite d'une mésentente avec le prince, fut effacée et remplacée par les oeuvres des Calabrais Mattia Preti et Francesco Cozza.

Figure dominante du courant néo-vénitien à Rome, à côté de P. Testa et de Sacchi, il a cherché à concilier l'esthétique bolonaise et le coloris vénitien (Homère jouant du violoncelle, v. 1660, Rome, G. N., Gal. Corsini). Il collabora parfois avec Gaspard Dughet (Saint

Jean-Baptiste, 1652, Milan, église S. Maria della Vittoria, auj. à la Brera), mais ce ne fut qu'à la fin de sa vie (1660-1666) qu'il se révéla grand paysagiste, se rattachant au milieu classique franco-romain (Poussin, Lorrain et Dughet), aimant à répéter plusieurs fois le même thème en donnant à ses figures un réalisme proche de Ribera (Vision de saint Bruno, v. 1663-1666, Louvre ; Rome, coll. Incisa della Rocchetta et Gal. Doria-Pamphili).

MOLENAER Jan Miense,

peintre néerlandais

(Haarlem 1609/1610 - id. 1668).

Mari de Judith Leyster, qu'il épousa en 1636, Molenaer travailla le plus souvent à Haarlem, sauf après 1648, date à laquelle il s'installa à Amsterdam, y hébergeant le peintre Jan Lievens le Vieux. Il peignit quelques portraits (Portrait de famille ; Assemblée de famille, 1637, Rijksmuseum), mais il est surtout connu pour ses scènes de genre, influencées par son maître Frans Hals et très proches de celles de Leyster par leur réalisme pittoresque, leurs fonds gris clair et leurs accords de couleurs vives. Dans ses intérieurs se manifeste surtout l'influence d'Adriaen Van Ostade : l'Atelier du peintre (1631, musées de Berlin), l'Allégorie des Cinq Sens (1637, Mauritshuis), le Toucher (Phoenix, Art Museum), le Fumeur (Francfort, Städel. Inst.), l'Arracheur de dents (Offices), Scène pastorale (Louvre) et surtout ses Fêtes villageoises (1644, musée de Gand ; Haarlem, musée Frans Hals ; 1653, Mauritshuis) ainsi que ses scènes musicales (la Jeune Femme au clavecin, Rijksmuseum ; le Joueur de clarinette, Rotterdam, B. V. B. ; le Passe-temps musical, Londres, N. G.). Son art eut une influence décisive sur Harmen Hals, et aussi sur ses deux

frères : Bartholomaeus († 1650) et surtout Claes (av. 1630-1676).

MOLIJN → MOLYN Pieter de

MOLINARI Guido, peintre canadien

(Montréal 1933).

Il étudie à l'École des beaux-arts de Montréal et à l'école d'art et de dessin du musée des Beaux-Arts de Montréal sous la direction de Marian Scott et Gordon Weber. En 1955, il fonde et dirige la galerie l'Actuelle, première galerie canadienne à se consacrer exclusivement à l'art abstrait. S'il débute par un ensemble de tableaux à l'huile influencé par le tachisme français (Jux-

ta position, 1954, coll. part.), très vite Molinari se tourne vers le Hard Edge en créant des peintures constituées de bandes colorées verticales jouant tantôt, quand elles sont nombreuses, le rôle de lignes parallèles et tantôt celui de plans : Mutation : verte et rouge (1964, coll. part.). À partir de cette date, l'oeuvre entier de Molinari adopte un parti fondé uniquement sur les directions verticales, horizontales et diagonales.

Les formes employées, lignes, bandes, carrés, triangles, sont disposées dans un espace à deux dimensions et les couleurs posées en aplat, sans facture apparente, jouent un rôle capital dans la composition. L'artiste participe à toutes les expositions internationales et ses oeuvres figurent parmi les grandes collections publiques et privées au Canada et à l'étranger. En même temps qu'une rétrospective de son oeuvre en 1976, ses écrits sur l'art ont été publiés par la Galerie nationale du Canada à Ottawa. Un don a été consenti par le peintre au musée de Grenoble, qui en a assuré la présentation en 1998.

MOLINIER Pierre, artiste français

(Agen 1900 - Bordeaux 1976).

Élève chez les jésuites, Molinier s'initie très jeune au dessin et à la peinture sur le motif. En 1936, sa création affirme une mutation essentielle : il se tourne vers une peinture figurative où il développe une symbolique personnelle, peinture sulfureuse portée par un chromatisme précieux et la nervosité de la ligne. Le thème récurrent de l'androgynie originel renvoie à la perte et à la transgression de toute identification sexuelle. En 1951, le Grand Combat est censuré au Salon des Indépendants de Bordeaux. Déterminante, sa rencontre avec Breton, en 1955, l'intègre au groupe surréaliste. Les photomontages, auxquels il travaille à partir de 1966, poursuivent cette veine par le recours au fétichisme sadomasochiste (Mes jambes, 1967, Paris, M. N. A. M.) et au travestissement (série Autoportrait, 1966-1970). Si cette oeuvre a pu être rapprochée de celle d'un Bellmer ou d'un Gustave Moreau, c'est cependant sa singularité qui la distingue.

MOLL Carl, peintre et graveur autrichien

(Vienne 1861 - id. 1945).

Il fréquenta l'académie de Vienne en 1880-1881 et devint en 1897 l'un des fondateurs de la Sécession, qu'il abandonna en 1905 à l'instar de Klimt et de ses amis, bien qu'il en ait organisé les expositions internationales les plus

remarquées. Tout d'abord acquis à la peinture impressionniste de son maître, Schindler, dont l'influence est encore sensible dans un tableau aux multiples personnages, Naschmarkt (1894, Vienne, Österr. Gal.), il s'orienta bientôt vers une écriture claire, ordonnée et lumineuse (Sur la terrasse, 1903, Vienne, Historisches Museum). À partir de 1917, il se joignit au groupe de Kokoschka et d'Anton Kolig. Les tableaux qu'il exécuta entre les deux guerres, tel Beim Eichelhof in Nussdorf (Vienne, Österr. Gal.), révèlent un coloris plus nourri, une touche plus véhémence, une facture plus robuste. Sa Vue de Mödling (v. 1940, Vienne, Historisches Museum) est un des derniers tableaux de ce style. Ses gravures sur bois en couleurs ont pour thème Vienne, et une série est consacrée aux maisons de Beethoven.

MOLYN ou MOLIJN Pieter de,

peintre néerlandais

(Londres 1595 - Haarlem 1661).

Il est actif à Haarlem, où il est maître en 1616 et où il aurait été l'élève de Frans Hals. Molyn est, avec Salomon Van Ruysdael, l'un des premiers maîtres du paysage néerlandais du Siècle d'or ; il conçut tout d'abord ses oeuvres comme une intégration de la scène de genre dans le paysage : Scène nocturne (1625, Bruxelles, M. R. B. A.), Kermesse (1626, musée de Dessau), ce qui le rapproche d'Esaias Van de Velde ; puis il les traita dans un style plus épuré et simple, créant le « paysage en diagonale » : la Ferme (1629, Metropolitan Museum), le Soir (1627, musées de Berlin) ; c'est ce dernier aspect qui le rapproche de peintres comme Van Goyen et Van Ruysdael, qui, du reste, en dépassèrent la portée dès 1630. Molyn fut le maître d'Allaert Van Everdingen, de Christiaan de Hulst et de Gérard Ter Borch entre 1632 et 1635.

MOLZAHN Johannes, artiste américain

d'origine allemande

(Duisbourg 1892 - Munich 1965).

Après avoir effectué ses études à Weimar, il commence à peindre à partir de 1911 sous l'influence de Herman Huber et connaît Otto Meyer-Amden ainsi qu'Oskar Schlemmer, Johannes Itten et Willi Baumeister. À partir de 1916, son oeuvre témoigne d'un expressionnisme très marqué par le futurisme. Molzahn a sa première exposition à la gal. Der Sturm à Berlin en 1917. Ses premières peintures abs-

traïtes, en 1919, montrent un jeu de facettes, de pénétration de courbes et d'obliques, de contrastes de couleurs qui témoignent d'une influence lointaine de Robert Delaunay (Der Idee Bewegung Kampf, 1919, Duisbourg, Wilhelm Lehmbruck Museum). À cette date, il devient membre du November-gruppe et expose de nouveau à la galerie Der Sturm, avec Paul Klee et Kurt Schwitters, puis en compagnie de Willi Baumeister en 1922. Ses compositions sont alors fondées sur un arrangement de lignes horizontales, verticales et obliques dans lesquelles les formes ainsi que les couleurs jouent de transparences et d'aplats accompagnées de collages et de chiffres (Steigen, 1922-1923, Duisbourg, Wilhelm Lehmbruck Museum). Molzahn se montre aussi très actif

downloadModeText.vue.download 552 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

551

dans le domaine de la typographie, où il travaille notamment pour les usines Fagus, dans un style constructiviste. En 1923, il est nommé professeur à la Kunstgewerbeschule de Magdebourg. Deux ans plus tard, il retourne à la figuration avec, notamment, une série de portraits stylisés dans lesquels il retrouve des techniques traditionnelles, en particulier l'emploi de la feuille d'or (Portrait d'Oskar Schlemmer, 1930). L'artiste se montre de plus en plus intéressé par le sujet, la représentation de figures dans l'espace (Immateriels Figures, 1929, Yale University Art Gal.) et les compositions illustrant des thèmes tirés de la mythologie (Ikarus, 1931, Regensburg, Ostdeutsche Galerie) dont les formes simplifiées et l'aspect de peinture murale ne sont pas sans rappeler les préoccupations de Willi Baumeister et plus encore celles d'Oskar Schlemmer. En 1928, Molzahn est nommé professeur à l'Académie de Breslau, puis s'installe à Berlin en 1934, où il a sa dernière exposition en 1936. Considéré comme « artiste dégénéré », il émigre aux États-Unis en 1938. Il s'installe à Seattle, puis à New York, et il est en 1943 nommé professeur à la School of Design de Chicago, qui avait été fondée par Moholy-Nagy. Après la guerre, il se consacre à l'illustration de thèmes à résonance morale (I Accuse, 1946) puis à des sujets religieux, fortement inspirés des primitifs italiens. En 1949, il devient citoyen américain et rentre en Allemagne en 1959.

MOMPER Joosli ou Joost

ou Jodocus de,

peintre flamand

(Anvers 1564 - id. 1635).

Il appartient à une famille de peintres dont le premier, Jan I, travaillait à Bruges au XVI^e siècle. Élève de son père Bartholomaeus, Joos de Momper s'inscrivit à la gilde dès 1581 et en devint doyen en 1611. Après 1581, avant 1591, date à laquelle il prit des élèves, il fit sans doute le voyage en Italie, ce que reflète sa facture, libre et énergique, à la manière du disciple de Tintoret, Toeput (Pozzoserrato), qui semble confirmer cette tradition, ainsi que ses grandioses paysages alpestres. En 1594, il participa, avec C. Floris, aux décorations de l'Entrée de l'archiduc Ernest, et en 1595 composa des cartons de tapisserie pour Albert d'Autriche.

Il s'affranchit progressivement des conventions du paysage panoramique de la Renaissance, de Bruegel notamment, dont il subit d'abord l'emprise. Ses premières oeuvres connues, inspirées de sites alpestres, telles que le Paysage montagneux (Bruxelles, M. R. B. A.), présentent les mêmes caractères : fuite oblique de l'espace entre des « coulisses » étagées en plans successifs pour suggérer la profondeur, division du coloris en 3 tons, fortes oppositions de couleurs au premier plan, tandis que les lointains se fondent dans une lumière bleutée.

Poursuivant ses recherches luministes, et modelant solidement les formes par de violents contrastes d'ombre et de lumière, visibles dans le Paysage avec cascade (Dresde, Gg) dont le monogramme I. D. M. est probablement le sien, il s'oriente vers une plus grande unité chromatique (la Sainte Messe dans une grotte,

musée d'Aschaffenburg). À la fin de sa carrière, c'est une tonalité générale qui assure l'unité des plans. L'espace n'est plus creusé en diagonale, et les coulisses ont disparu. Les thèmes se transforment : les vastes plaines du Nord apparaissent ainsi que des paysages italiens. Ces derniers ont fait supposer un nouveau séjour dans la péninsule, d'autant plus que la facture elle-même s'est modifiée, consistant non plus en des touches nerveuses, mais en frottis proches de la dernière manière de Paul Bril. Momper aurait pu cependant voir, à Anvers même, des oeuvres de ce peintre ou celles d'Elsheimer, qu'il semble avoir connues. Le Grand Paysage montagneux de 1623 (Neer-Heylissen, coll. comte A. d'Oultremont), les Quatre Saisons (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum) ou le Rocher (1634, université de Würzburg) reflètent ce dernier style. Situé entre Bruegel et

Rubens, dont il annonce la conception dynamique et lyrique de l'espace, Joos de Momper laisse prévoir une vision « baroque » du paysage décoratif flamand. Il n'influencera pas seulement son fils Philips I ou son neveu Frans, mais aussi les deux David Téniers et T. Verhaecht, le maître de Rubens. Peintre fécond, il est représenté dans tous les grands musées du monde et notamment au Prado (5 Paysages), à l'Ermitage, à Chicago (Art Inst.), à Munich (Alte Pin.), à Hambourg (Kunsthalle), à Kassel (2 Paysages), à Dresde (Gg : 4 Paysages), à Vienne (K. M.), à Copenhague (S. M. f. K. : 5 Paysages), aux musées de Douai, de Nancy, de Nantes et de Valenciennes, au Rijksmuseum (4 Paysages) et au Louvre (5 Paysages). Il a également une grande importance par rapport à Bruegel de Velours, avec qui il collabora : ses tableaux datés permettent en effet une meilleure connaissance de la chronologie de ce dernier.

MONDO Domenico, peintre italien

(Naples 1723 - id. 1806).

Il fut parmi les plus remarquables représentants du baroque tardif à Naples. Partant des dernières expériences de Solimena, il retrouve, par la médiation de Giacomo del Po et de Giaquinto, dans la liberté picturale de Giordano, les styles les mieux adaptés à sa sensibilité. Il peint ses toiles dans un langage arcadien, où des accords de couleur tendres et vibrants suggèrent des atmosphères denses et lumineuses. Parmi ses meilleures oeuvres, on peut citer celles de l'église de l'Annunziata à Marcianise (Caserte), exécutées peu après 1750, et certaines esquisses contemporaines (coll. part.). Par la suite, sous la pression des modes néo-classiques, Mondo se rapproche de la manière académique issue de Maratta et de Solimena, pratiquée par Francesco de Mura. Après 1760, il peint ainsi les toiles (Mort de saint Joseph, Baptême de saint Aspreno, Sainte Lucie au tombeau de sainte Agathe) pour la congrégation de S. Aspreno ai Crociferi à Naples, les dessus-de-porte et les trumeaux avec des Allégories et des Scènes mythologiques dans la salle des Dames de la Reggia de Caserte. La fresque exécutée en 1787 au plafond de la salle des Hallebardiers à la Reggia de Caserte, avec les armes de la maison de Bourbon soutenues par les Vertus, empreinte d'un académisme classi-

cisant, constitue sa dernière oeuvre connue (esquisse au Louvre). À partir de 1789, et jusqu'à sa mort, il fut directeur de l'Académie royale de peinture de Naples.

Ses dessins (Albertina ; Société napolitaine

de Storia Patria ; Naples, Museo di S. Martino) sont fort intéressants : le trait, rapide, fluide, est plus attentif à fixer sur le papier une impression fugitive qu'à préciser les formes, et confirme la liberté de l'artiste et son goût pour l'irréel.

MONDRIAN Piet (Pieter Cornelis

Mondriaan, dit), peintre néerlandais

(Amersfoort 1872 - New York 1944).

L'un des pionniers de l'abstraction avec Kandinsky, Kupka et Malevitch, Mondrian a profondément marqué toute la création artistique occidentale tant par ses tableaux que par ses écrits théoriques. Après avoir obtenu en 1892 le diplôme de professeur de dessin, il renonce à l'enseignement et s'inscrit à l'Académie d'Amsterdam. Il y est élève d'Auguste Allebé durant trois ans, puis, de 1895 à 1897, fréquente les cours du soir. À cette époque, il peint souvent en plein air des paysages dans la tradition de l'école de La Haye mais qui sont aussi influencés par le style de G. H. Breitner (Moulin au bord de l'eau, vers 1900, New York, M. o. M. A.). Élevé par des parents calvinistes, le jeune Mondrian avait hésité, avant d'entrer à l'Académie, entre le métier de peintre et celui de prédicateur ; il devient adepte de la théosophie après avoir rencontré, en 1899, Albert Van den Briel : dix ans plus tard, il deviendra membre de la Société théosophique hollandaise. La théosophie va jouer, parallèlement avec sa découverte des mouvements artistiques modernes, un rôle capital dans l'évolution du peintre.

Après un séjour dans le Brabant, il rentre à Amsterdam en 1905. De cette époque datent des tableaux comme Paysage du soir (v. 1904), Ferme à Nistelrode (v. 1904, La Haye, Gemeentemuseum), où la réalité du motif commence à faire place à un rendu subjectif de la forme et de la couleur. En 1908, Mondrian fait un premier séjour d'été à Domburg en Zélande. Il est alors franchement influencé par le fauvisme, qu'il a découvert à travers l'œuvre de Sluyters, et peint des tableaux tels que Moulin au soleil, puis l'Arbre rouge (1908, id.), où la couleur est déjà réduite au rouge, au bleu et au jaune et où les formes sont très simplifiées. Cette année-là, il peint également le Bois près d'Oele (id.), qui traduit l'influence directe du peintre norvégien Munch. À côté de ces paysages, Mondrian représente également des figures telles que Dévotion (1908, id.), dont le style s'apparente aussi à celui de Munch, mais qui traduit bien l'influence de la théosophie par son sujet. À partir de là, Mondrian va procéder par séries, en représentant alternativement

des églises, des arbres, des dunes, la mer et en expérimentant en quelque sorte tous les styles. Il rencontre ainsi Jan Toroop à Domburg, à qui il doit l'éclaircissement de sa palette et le divisionnisme de certaines toiles (Dune, 1910, id.). Il s'attache aussi à styliser de plus en plus ses formes et à simplifier ses compositions (Dune V, 1909-1910 ; Tour de l'église de Domburg, 1910, id.). Une première série d'arbres aboutit à la raideur des lignes ».

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

552

tit à l'Arbre argenté (1912, id.) : on y décèle la diminution des courbes au profit des traits horizontaux et verticaux, qui sont souvent interrompus par des obliques. De cette époque date également le triptyque Évolution (1910-1911, id.), où le symbolisme théosophique s'allie à la « raideur des lignes ».

Après une exposition au Stedelijk Museum d'Amsterdam du Cercle d'art moderne, qu'il a fondé avec Sluyters, Kickert et Toroop et où il découvre véritablement le cubisme, Mondrian décide de s'installer à Paris en 1912. En poursuivant ses variations sur le motif de l'arbre (Pommier en fleurs, 1912, id.), il décompose un peu plus la forme, en vient à privilégier le graphisme et ne plus accorder à la couleur qu'une importance secondaire, à l'instar de la « grisaille cubiste ». Un Nu, une Figure féminine et les deux versions de la Nature morte au pot de gingembre (1911-1912, id.) confirment cette évolution. Ramenant l'espace aux deux dimensions du tableau, Mondrian privilégie la structure et le rythme (Composition no 7, 1913, New York, Guggenheim Museum ; Composition dans l'ovale, 1913, Amsterdam, Stedelijk Museum). Peu avant de quitter Paris, en 1914, il réintroduit la couleur dans Composition ovale avec couleurs claires (1913, New York, M. o. M. A.) et Composition no 9, façade bleue (1913, id.). Dès ce moment, deux directions de recherche le préoccupent : la division de la toile et la répartition des plans colorés, le niveau d'abstraction atteint ne le satisfaisant pas. L'artiste rentre aux Pays-Bas en 1914 et poursuit sa réflexion sur un « langage pictural universel ».

Revenu à Domburg, il reprend ses anciennes séries de façades d'église et de représentations de la plage et de la mer avec une jetée, mais traitées cette fois au moyen de signes + et - (plus-minus), ce rythme horizontal-vertical exprimant, comme il aura l'occasion de le préciser plus tard, l'unité des principes uni-

versels du masculin et du féminin, du spirituel et du matériel (Jetée et océan, 1911, New York, M. o. M. A.). En 1916, la rencontre de Bart Van der Leek, qui « peint en plans unis et en couleurs pures », est décisive. « Ma technique, écrira plus tard Mondrian, plus ou moins cubiste, donc encore plus ou moins picturale, subit l'influence de sa technique exacte. » Cette période s'achève avec la Composition avec lignes (1917, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller), qui marque le point d'aboutissement de la volonté d'exploration du langage pictural par Mondrian, le tableau ayant été réduit à ne plus représenter que des tirets horizontaux et verticaux de même longueur et de même largeur, peints en couleur noire sur un fond blanc dans le strict respect du plan du tableau. Mondrian commence alors à peindre en aplats utilisant des plans rectangulaires de couleurs pures (Composition no 3 avec plans colorés, 1917, La Haye, Gemeentemuseum), qui se chevauchent parfois mais dont les limites sont désormais précises, voire soulignées par de petits traits noirs qui sont disséminés sur l'ensemble de la toile (Composition en couleur B, 1917, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum). Un pas important est accompli l'année suivante avec Composition, plans colorés aux contours gris

(1918), où les lignes noires ou grises se rejoignent, cernant ainsi chaque plan de couleur ; le tableau est « ouvert » et apparaît comme le fragment d'un ensemble beaucoup plus vaste.

Entre-temps, Mondrian est entré en contact avec Théo Van Doesburg, qui prépare la revue d'avant-garde De Stijl, dont le premier numéro paraît en octobre 1917. Les peintres Vilmos Huszar et Bart Van der Leek, les architectes Oud, Wils, Van't Hoff et Rietveld ainsi que le sculpteur et peintre Vantongerloo se grouperont au sein de cette revue, dont les articles de Mondrian, publiés de 1917 à 1922, constitueront l'élément doctrinal essentiel.

La série des compositions en losange est inaugurée en 1918 avec Composition. Losange aux lignes grises (1918, La Haye, Gemeentemuseum), où un double système de perpendiculaires détermine des modules qui seront utilisés dans des toiles ultérieures pour l'équilibre « rythmique » des plans (Composition. Plans de couleurs claires avec lignes grises, 1919, Otterlo, Rijksmuseum, Kröller-Müller). Mais cet équilibre ne doit jamais entraîner la symétrie, qui brise tout le système des rapports d'opposition, fondement des théories que Mondrian expose en 1919-1920 dans Réalité naturelle et réalité abstraite, puis sous le nom de « néo-plasticisme » : opposition des couleurs primaires

(rouge, bleu, jaune) et des non-couleurs (noir, gris blanc), opposition horizontal-vertical, opposition des dimensions (par un rapport d'équivalence). Revenu à Paris en juillet 1919, Mondrian met progressivement au point un système de lignes noires, perpendiculaires et d'épaisseurs variables, qui déterminent des plans dont l'importance, par rapport à la toile, varie selon la couleur. Près de 70 tableaux sont ainsi exécutés en douze ans, avec, parfois, des variations remarquables : réduction des surfaces colorées accompagnée de leur rejet à la périphérie de la toile (Composition avec rouge, jaune et bleu, 1921, La Haye, Gemeentemuseum) ; emploi de « non-couleurs » seules (Composition en blanc et noir, 1926, New York, M. o. M. A.) ; variation de l'épaisseur des bandes noires (Composition II avec lignes noires, 1930, Eindhoven, Stedelijk Van Abbe Museum). Chacune de ces innovations est reprise et modifiée dans les toiles ultérieures. Un nouveau cycle commence en 1932 avec l'introduction de deux lignes parallèles et rapprochées, traversant toute la surface de la toile (Composition avec bleu et jaune, 1936, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen).

Après la publication de Néo-Plasticisme chez Léonce Rosenberg (Paris, 1920), Mondrian participe à des expositions de groupe à Paris, à La Haye, à Amsterdam et à Londres ; en 1922, le Cercle d'art hollandais organise une rétrospective de son oeuvre au Stedelijk Museum d'Amsterdam et, en novembre de l'année suivante, il expose avec le groupe De Stijl chez Léonce Rosenberg, où il rencontre Michel Seuphor, son premier biographe. À la suite d'un désaccord sur les théories « élémentaristes » de Van Doesburg, Mondrian, dont l'influence ne cesse de croître, quitte De Stijl en 1924. En 1929, il participe au groupe Cercle et carré, fondé par Seuphor et Torrès-Garcia, puis en

1932 à l'association Abstraction-Création, qui en a pris la relève. La naissance, cette année-là, d'un nouveau cycle (multiplication des bandes noires parallèles) est suivie en 1933 par une oeuvre clé : Composition avec lignes jaunes (La Haye, Gemeentemuseum), où quatre lignes colorées et d'épaisseur variable traversent, sans se couper, un carré blanc sur la pointe. Mondrian dispose de tous les éléments qui constitueront la manière de sa dernière période. Après la série des compositions dans le carreau (ou « en losange ») vient donc celle des grilles, aux lignes de plus en plus serrées, où la couleur est réduite et souvent rejetée au bord de la toile (Composition II avec rouge et bleu, 1937, Paris, M. N. A. M.). En septembre 1938, sentant la guerre venir, Mondrian quitte Paris pour

Londres, où il commence de vastes compositions aux lignes nombreuses (Trafalgar Square, 1939-1943, New York, M. o. M. A.), Place de la Concorde (1938-1943, Dallas, Museum of Arts). Mais la plupart ne seront achevées qu'à New York, où, fuyant les bombardements de Londres, il arrive en septembre 1940. Bien accueilli et très entouré dans la capitale artistique des États-Unis, il expose à la galerie Dudensing (janv. 1942 et mars 1943), tandis que la presse le présente comme « un des grands réfugiés d'Europe ». À New York, qui semble l'avoir fortement impressionné, il modifie ses combinaisons : aux grilles de lignes noires viennent s'ajouter – en bordure de toile – quelques lignes de couleur (New York, 1941-1942 (coll. part.) ; puis la grille ne se compose plus que de lignes colorées, les noires ayant disparu (New York City I, 1941-1942, Paris, M. N. A. M.). Dérivées de ce principe, les dernières œuvres de Mondrian comportent des modifications sensibles : aux intersections apparaissent de petits carrés colorés puis multipliés sur les lignes, tandis que, en marge de ces dernières, des rectangles gris ou jaunes s'inscrivent sur d'autres rectangles bleus ou rouges (Broadway Boogie Woogie, 1942-1943, New York, M. o. M. A.). Enfin, l'inachevé Victory Boogie Woogie (1943-1944, entré en 1998 dans les collections du Gemeentemuseum, La Haye), développement de la toile précédente, est traversé de lignes composées de carrés.

Décédé le 1er février 1944 à la suite d'une pneumonie, Mondrian devait connaître une gloire posthume immédiate : des rétrospectives de son œuvre sont organisées au M. o. M. A. de New York en 1945, au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1946, au musée de Bâle en 1947. La première exposition de Mondrian en France est présentée à Paris (gal. Denise René) en 1957. Ce n'est qu'en 1969 que Paris rendra hommage à l'artiste avec une rétrospective à l'Orangerie des Tuileries. Une importante rétrospective Mondrian a été présentée (La Haye, Gemeentemuseum ; New York, M. o. M. A.) en 1995. Le Gemeentemuseum de La Haye, le Stedelijk Museum d'Amsterdam, le

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

553

M. o. M. A. de New York et le Kunsthaus de Zurich conservent l'essentiel de son œuvre.

MONET Claude, peintre français

(Paris 1840 - Giverny 1926).

LES DÉBUTS. Il entre au collège de La Mail-leraye au Havre et, très jeune, atteint une certaine réputation en faisant des caricatures de personnages ; plusieurs d'entre elles se trouvent actuellement à Chicago (Art Inst.). Vers 1858, Monet rencontre Boudin, dont les oeuvres ne l'enthousiasment guère d'abord ; mais celui-ci l'encourage et lui apprend à peindre d'après nature, en plein air. Plus tard, Monet dira : « J'avais compris, j'avais saisi ce que pouvait être la peinture par le seul exemple de cet artiste épris de son art et d'indépendance ; ma destinée de peintre s'était ouverte. » Reconnaissant ses dispositions pour la peinture, son père demanda à la municipalité du Havre (6 août 1858) de lui accorder le titre de pensionnaire des beaux-arts de la ville afin de lui permettre de se rendre à Paris. La nature morte qui accompagnait cette demande fut refusée. Sans attendre la réponse, Monet était parti pour Paris en mai 1859, afin de voir l'exposition au palais de l'Industrie, qui devait fermer en juin. Il rend visite à Amand Gautier, ami de sa tante Lecadre, et à Troyon, qui l'encouragent. Au Salon, il admire les Daubigny, les Corot, les Rousseau, et Monginot (peintre de natures mortes et d'animaux) ; ce dernier met son atelier à sa disposition. Cependant, Monet n'entre pas à l'Ecole des beaux-arts comme le voudrait son père, qui lui coupe alors les vivres ; il fréquente l'Académie Suisse, où il rencontre sans doute Pissarro, qui travaille alors dans le goût de Corot.

En 1861, son père ayant refusé de payer la somme nécessaire pour l'exonérer du service militaire, Claude doit partir en Algérie dans les chasseurs d'Afrique, où il reste deux ans, au terme desquels il est rapatrié. Il garda pourtant un bon souvenir de cette période.

« Je ne me rendis pas compte d'abord, les impressions de lumière et de couleur que je reçus là-bas ne devaient que plus tard se classer ; mais le germe de mes recherches futures y était. » En acceptant que son fils se consacre à la peinture, Adolphe Monet mettait comme condition qu'il entrât dans l'atelier d'un peintre en renom. Après un court séjour au Havre, où il travaille avec Boudin et Jongkind (qui a sur lui une influence profonde : « C'est à lui que je dois l'éducation définitive de mon oeil », dira-t-il), Claude entre en 1862 chez Gleyre, peintre suisse établi à Paris, où il est introduit par son parent Toulmouche.

ÉLABORATION DE L'IMPRESSIONNISME. Il rencontre là Bazille, Lepic, Renoir, Sisley, qu'il

retrouvera à la brasserie des Martyrs, où s'élaboreront les fondements de leur association. À Pâques de 1863, Monet et Bazille passent leurs vacances à Chailly, petit village proche de Barbizon, à la lisière de la forêt de Fontainebleau. Ils y peignent dans la tradition de Daubigny, de Diaz et de Millet. C'est aussi l'année où, à Paris, Monet découvre Manet, lors de l'exposition de 14 de ses toiles chez Martinet, boulevard des Italiens, et, avec Renoir, il a la révélation des

maîtres anciens au Louvre. Sur sa carte d'élève, il désigne Amand Gautier comme son maître.

En 1864, Monet emmène Bazille à Honfleur ; ils travaillent avec Jongkind et Boudin et se retrouvent à la ferme Saint-Siméon. Monet, qui envoie un tableau de fleurs à l'exposition de Rouen, passe l'été dans la propriété de ses parents à Sainte-Adresse et, à la fin de cette année 1864, il regagne Paris.

En janvier 1865, il rejoint Bazille dans son atelier de la rue de Furstenberg, où il reverra Pissarro en compagnie de Cézanne. En avril, il retourne à Chailly dans le dessein d'entreprendre une grande toile, un Déjeuner sur l'herbe « dans l'esprit de celui de Manet, mais peint dans la nature ». Bazille, sur sa demande, le rejoint et pose pour lui. Monet se blessa malencontreusement à la jambe, accident que Bazille fixe sur la toile (musée d'Orsay). Entre-temps, il allait à Marlotte en compagnie de Pissarro. Il y retrouvait Renoir, Sisley et Courbet à l'auberge de la mère Anthony. À Chailly, il poursuit ses études pour son grand tableau. Courbet lui venait financièrement en aide et lui donnait des conseils, ce qui l'importunait parfois. Sa toile, modifiée sur les conseils du maître, ne lui plaisant plus, il renonça à la présenter au Salon et la laissa roulée dans son atelier. Elle fut par la suite remise sur châssis (la partie principale et celle de gauche sont au musée d'Orsay, l'esquisse au musée Pouchkine de Moscou).

Monet peignit plusieurs vues de la forêt de Fontainebleau et un portrait de Camille Doncieux, qu'il devait épouser quatre ans plus tard (Camille ou la Robe verte, Brême, Kunsthalle). Ces tableaux reçurent les éloges de la critique au Salon de 1866.

Au Salon de 1865, il exposa 2 marines (l'Estuaire de la Seine, la Pointe de la Hève à marée basse), tableaux qui furent attribués par certains critiques à Manet.

Libéré de la tutelle de Courbet, il peint en plein air dans une gamme lumineuse sur des

fonds clairs une grande toile où il représente dans son jardin de Ville-d'Avray plusieurs jeunes femmes, dont le modèle unique sera Camille (Femmes au jardin, musée d'Orsay). Durant son séjour parisien, il travaille dans l'atelier de Bazille, aux Batignolles, où se trouvaient Renoir et Sisley. Mais il quitte à l'automne de 1866 Ville-d'Avray, où il s'était installé afin d'échapper à ses créanciers. Il lâche des toiles qu'il ne pouvait emporter (elles furent malgré tout saisies et vendues par lots). Du Havre, où il avait rejoint sa famille, il supplia Bazille de lui envoyer une série de tableaux qu'il avait laissés à Paris, afin de se servir des toiles pour y peindre d'autres compositions. Bazille lui vint en aide en lui achetant sa grande toile des Femmes au jardin pour 2 500 F, payables en versements mensuels de 50 F. En 1870, le père de Bazille échangea le tableau contre le portrait de son fils peint par Renoir, en possession de Manet. Redonné par ce dernier à Monet, il fut acquis par l'État en 1921. Décidant de faire des « études de ville », il peint en 1867, d'une fenêtre du palais du Louvre, une Vue de l'église Saint-Germain-l'Auxerrois (musées de Berlin), Le Quai du Louvre (La Haye, Gemeentemu-

seum) et le Jardin de l'Infante avec le Panthéon dans le fond (Oberlin, Allen Memorial Art Museum).

En juin 1867, Monet est à Sainte-Adresse. Il écrit à Bazille qu'il a une vingtaine de toiles en train : « Des marines, des figures, des jardins, et enfin, parmi mes marines, je fais les régates du Havre avec beaucoup de personnages sur la plage » (Terrasse à Sainte-Adresse, Metropolitan Museum). Monet dut interrompre son travail en plein air par suite de troubles de la vue. Il revint à Paris, où son fils Jean venait de naître, et apprit que les Femmes au jardin étaient refusées au Salon.

En 1868, grâce à Boudin, il participe avec Courbet et Manet à une exposition maritime internationale au Havre. Après la clôture de l'exposition, ses créanciers saisissent ses toiles, qui, selon Boudin, furent achetées pour Gaudibert, armateur du Havre, 85 F chacune.

Daubigny intervint auprès du jury du Salon de 1868 pour faire accepter une grande toile de Monet, Navires sortant des jetées au Havre. Avec Camille et son fils Jean, il part pour Fécamp. Monet a recours à Gaudibert, qui lui commande le portrait de sa femme (musée d'Orsay) et lui fait une petite pension lui donnant la possibilité de travailler : Portrait de son fils, Intérieurs, Natures mortes, le Déjeuner (Francfort, Städel. Inst.). Au début

de 1869, Monet revient à Paris et se joint aux artistes qui fréquentent le café Guerbois. Il part ensuite travailler à Bougival, où il retrouve Renoir à la Grenouillère (restaurant Fournaise), et tous deux interprètent les mêmes sujets : la Grenouillère (Monet, Metropolitan Museum ; Renoir, Winterthur, coll. Oskar Reinhart, et Stockholm, Nm).

En octobre 1869, Monet part pour Étretat et, en novembre, il vient s'installer à Saint-Michel, près de Bougival, avec Camille et son fils. Il se voit refuser sa toile au Salon de 1870, ce qui décide Daubigny à se retirer du jury. Lors de la déclaration de guerre, il est à Trouville (la Plage à Trouville, Londres, Tate Gal. ; Metropolitan Museum ; Paris, musée Marmottan ; l'Hôtel des Roches noires, musée d'Orsay). Il se réfugie alors au Havre avec sa femme et son fils, avant de gagner Londres en septembre 1870, où il retrouve Pissarro et Daubigny. Ce dernier le présente à Durand-Ruel, qui lui achète plusieurs toiles. À son tour, il devait présenter Sisley au grand marchand. À Londres, Monet découvre Turner et les paysagistes anglais (Hyde Park, musée de Providence, Rhode Island), mais les toiles qu'il présente à la Royal Academy sont refusées. Sans doute sur les conseils de Daubigny, il rentre en France par la Hollande, où il peint plusieurs paysages de Zaandam (musée d'Orsay). Il passe par Anvers et, à la fin de l'année, réside à Argenteuil. À l'exemple de Daubigny, Monet installera son atelier dans une barque et sillonnera la Seine jusqu'à Rouen, pour capter les fluctuations diverses et subtiles de l'atmosphère (Chasse-marée à l'ancre, id.).

La période d'Argenteuil sera le moment culminant de l'impressionnisme, et tous les jeunes artistes viendront y peindre : Manet, Renoir, Sisley, Caillebotte. Ils confrontent leurs idées, leurs recherches. Ils décident de s'unir et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

554

d'exposer leurs toiles chez Nadar en 1874. Une peinture de Monet de 1872, *Impression, soleil levant* (Paris, musée Marmottan), suscitera les commentaires ironiques du critique Leroy, qui, par dérision, créera le terme « impressionniste ». Parmi les vues d'Argenteuil citons le Pont, les Régates, Voiliers, le Déjeuner (musée d'Orsay), l'Été (musées de Berlin).

Le 24 mars 1875, Durand-Ruel organise à l'hôtel Drouot une vente (il y avait 73 oeuvres,

dont 20 de Monet) qui fut un échec. La situation financière de l'artiste étant de plus en plus critique, il fit appel à ses amis, Manet, Caillebotte, de Bellio et Zola.

Au cours de l'exposition chez Durand-Ruel en 1876, Monet présente 18 toiles, dont Madame Monet en costume japonais (Boston, M. F. A.). La même année, il ira à Montgeron, chez Ernest Hoschedé, pour lequel l'artiste exécuta quatre grands panneaux décoratifs (dont les Dindons, musée d'Orsay). De retour à Paris, il est séduit par l'architecture de la gare Saint-Lazare et exécute plusieurs études de cette grande ossature de fer vue à travers la fumée. Pour la première fois, il répète un même sujet en diversifiant les aspects selon la lumière. À l'exposition de 1877 chez Durand-Ruel, il présente 30 toiles, dont 7 vues de la Gare Saint-Lazare (musée d'Orsay ; Paris, musée Marmottan ; Chicago, Art Inst. ; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum). En mars 1878, Camille met au monde un second fils, Michel. Ernest Hoschedé, en faillite, est obligé de vendre sa collection d'impressionnistes à l'hôtel Drouot (les 5 et 6 juin). Les toiles de Monet font des prix dérisoires. Il peint alors des vues de la capitale : la Rue Saint-Denis (musée de Rouen) et Rue Montorgueil (musée d'Orsay).

VÉTHEUIL. Manet, en achetant des tableaux à Monet, permet à celui-ci de s'installer en 1878 sur les bords de la Seine, à Vétheuil, où il peindra ce village et ses environs (Buffalo, Albright-Knox Art Gal. ; Boston, M. F. A. ; Paris, musée Marmottan). Plusieurs feront partie de la quatrième exposition impressionniste en 1879. Camille meurt à Vétheuil le 5 septembre 1879.

Sur le conseil de Renoir, il présente 2 toiles au Salon officiel, dont une seule est acceptée. Plus par désir de s'isoler après la mort de Camille que par désir de se désolidariser du groupe (ce que croyait Degas, qui le qualifiait de renégat), il organise en juin 1880 une exposition particulière à la Vie moderne, mais expose de nouveau à la septième exposition impressionniste en 1882, où il montre 30 toiles, paysages et natures mortes, qui reçoivent un avis favorable de la critique.

En 1883, Monet s'installe à Giverny. Durand-Ruel organise des expositions des œuvres du groupe à l'étranger : Boston, Rotterdam, Londres et Berlin. En décembre 1883, il fait en compagnie de Renoir un voyage sur la Côte d'Azur. Enthousiasmé, il décide d'y retourner seul l'année suivante ; il séjourne à Bordighera et à Menton et rapporte des toiles d'une grande

intensité de couleur : Bordighera (Chicago, Art Inst.). Il fait entre-temps de brefs séjours en Normandie et en Bretagne : Étretat, Belle-Île (musée d'Orsay ; Paris, musée Marmottan), la

Manne Porte, Étretat (Metropolitan Museum). Il prend part aux quatrième, cinquième et sixième Expositions internationales de peinture.

En 1886, Durand-Ruel présente « trois cents oeuvres à l'huile et au pastel des impressionnistes de Paris ». Monet participe aussi à Bruxelles à l'exposition des Vingt. D'un rapide voyage en Hollande, il rapporte quelques toiles représentant les champs de tulipes. À Giverny, il peint des panneaux décoratifs, pour lesquels Suzanne Hoschedé lui sert de modèle (Femme à l'ombrelle, musée d'Orsay). En 1888, il se lie par contrat avec Théo Van Gogh. Il séjourne au château de la Pinède à Antibes (Saint-Jean-Cap-Ferrat, 1888, Boston, M. F. A.), à Freselines et Crozant, dans la Creuse, en 1889. À la gal. Georges Petit, il organise avec Rodin une grande rétrospective (65 toiles) qui remporte enfin un vif succès. En 1889, il prend l'initiative d'ouvrir une souscription afin de donner à l'État l'Olympia de Manet. De 1890 à 1894, il retrouve à Paris, au café Riche, ses amis impressionnistes.

LES SÉRIES : LES « NYMPHÉAS ». Monet, qui résidait depuis sept ans à Giverny, fit l'acquisition de sa maison en 1890. Il remplira son vaste jardin de fleurs et de plantes les plus rares et fera construire un petit pont japonais au-dessus d'un étang où s'étaient des nymphéas. Il trouvera là l'objet de ses recherches sur l'« instantanéité », ce qui le conduit à entreprendre de grandes séries sur un même sujet. Il expose chez Durand-Ruel, en 1891, 15 toiles des Meules, des Peupliers du bord de l'Epte. En juillet 1892, il épouse Alice Raingo, veuve d'Ernest Hoschedé. Lors du choix des artistes pour décorer l'Hôtel de Ville de Paris, en 1892, Monet recueille quatre voix. En 1894, Cézanne vient s'installer à l'auberge de Giverny, et, en février 1895, Monet part pour la Norvège, où il restera quelques mois près de Christiania : Mont Kolsaas (musée d'Orsay ; Paris, musée Marmottan).

Du 10 au 31 mai 1895, il expose 49 toiles chez Durand-Ruel, dont 20 Cathédrales et 8 toiles de Norvège. En 1896 et en 1897, il fait plusieurs séjours en Normandie (Pourville, Dieppe, Varengeville, Honfleur) et peint des paysages et des natures mortes.

Chez Georges Petit en 1897, il expose une série d'études sur les Nymphéas. En 1900,

Monet se rend à Londres – où il reviendra d'ailleurs à plusieurs reprises – pour peindre une série de toiles sur la Tamise. À son retour, 37 d'entre elles seront exposées chez Durand-Ruel. De son voyage à Venise en 1908, il rapporte 29 toiles, exposées en 1912 chez Bernheim : le Palais ducal (New York, Brooklyn Museum), le Grand Canal (Boston, M. F. A.). Les 48 paysages d'eau aux Nymphéas, peints entre 1904 et 1906 et exposés chez Durand-Ruel du 5 mai au 5 juin 1909, remportèrent un grand succès.

Le 19 mai 1911, sa femme, Alice, meurt à Giverny. Sa belle-fille, Blanche Hoschedé-Monet, épouse de son fils Jean et peintre elle-même, veillera sur le maître et l'entourera d'affection jusqu'à sa mort.

En 1914, Monet fait construire dans son jardin de Giverny un grand atelier lumineux

pour y peindre de vastes tableaux sur le thème des Nymphéas (un certain nombre, restés dans cet atelier, se trouvent maintenant au musée Marmottan à Paris). En novembre 1918, à l'instigation de Clemenceau, il décide de remettre à la France plusieurs de ces toiles, formant une grande décoration. L'Orangerie des Tuileries est choisie. Monet désigne l'emplacement des panneaux dans les deux salles du rez-de-chaussée et signe l'acte de donation le 12 avril 1922. Retardé dans l'achèvement de cet immense travail par une opération de la cataracte, il termine cette oeuvre magistrale avant de mourir, le 5 décembre 1926. L'inauguration de cet ensemble aura lieu le 17 mai 1927. Monet est un des rares peintres, avec Renoir et Degas, qui put voir ses tableaux exposés au Louvre de son vivant : 14 Monet de la collection Camondo y furent en effet exposés en 1914.

Une grande partie des études des Nymphéas fut présentée chez Katia Granoff en 1956 et 1957. Dès lors, les critiques considèrent Monet comme l'un des précurseurs de l'abstraction lyrique et notamment du paysagisme abstrait. Tous les grands musées du monde possèdent des tableaux de Monet ; parmi les plus importants, citons le musée d'Orsay (72 toiles), le musée Marmottan (75 toiles léguées par le fils de l'artiste en 1968 ou provenant de la coll. de Bellio), le Metropolitan Museum de New York (30 toiles), le M. F. A. de Boston (près de 30 toiles) et l'Art Inst. de Chicago (plus de 30 toiles).

Des expositions ont été consacrées à l'artiste à Boston et à Londres en 1998-1999 et à ses Nymphéas à Paris en 1999. Une rétrospec-

tive Monet a été présentée (Chicago, Art Inst.) en 1995.

MONINOT Bernard, artiste français

(Le Fay 1949).

Moninot présente à sa première exposition personnelle, en 1970, des peintures où des footballeurs américains servent d'hommage à Uccello. Le dynamisme de ce sujet est abandonné alors que, durant les années soixante-dix, trois thèmes lui permettent d'élaborer son langage : les Vitrites (1972-1974), les Serres (1974-1980), les Chambres noires (1975-1981). Il y contredit la transparence duchampienne par le lieu clos et met en scène la vision comme mécanique optique entre apparition et occultation. Le tournant de 1980 voit une genèse de thèmes nouveaux, insistant sur le détail, l'élément, la géométrie : Assemblages (1981-1982), Leurres, Spires, Flammes solaires, Lignes d'arbres (1982) puis les Ponts, Passages, Passerelles, Tours. Sa technique s'enrichit d'autant, ajoutant, aux jeux sur le cadre, aux montages de Plexiglas, l'utilisation de toutes les ressources à l'entour du dessin : inclusions de matériaux, noir de fumée, fil au bleu de maçon, poussière de graphite « décochée » sur des plaques vernies, etc. La G. N. du Jeu de Paume a présenté ses travaux récents en 1997.

MONNOYER Jean-Baptiste, peintre français
(Lille 1636 ? - Londres 1699).

Principal spécialiste en son temps de la peinture de fleurs, il est reçu à l'Académie en 1665
downloadModeText.vue.download 556 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

555

(morceau de réception au musée de Montpellier). Collaborateur de Le Brun, il travaille pour les Gobelins (bordures de tapisseries) et peint de nombreux vases de fleurs pour les appartements de Versailles (quelques-uns conservés), de Marly, de Saint-Cloud et des principales demeures royales en même temps que pour de riches particuliers. La fin de sa carrière s'écoule à Londres, où, appelé par lord Montagu en 1690, il fait apprécier son style décoratif, ses fleurs et ses vases précieux, souvent placés dans un décor de draperies et d'architecture fort éloigné de la simplicité des natures mortes françaises antérieures. Plusieurs de ses compositions ont été gravées. D'innombrables tableaux, natures mortes avec des fleurs pour

la plupart, lui sont attribués à tort ; le Louvre, le musée des Arts décoratifs à Paris, les musées de Nancy et de Lille offrent des exemples indiscutables de son art. Le fils de Monnoyer, Antoine (1672-1747), continua sa tradition (Natures mortes de fleurs au Nm de Stockholm et aux musées de Narbonne et des Arts décoratifs de Lyon), qui devait trouver en son élève, Blain de Fontenay, le plus brillant des interprètes.

MONOCHROME.

La peinture monochrome est directement liée à la naissance de l'art abstrait, puis à sa diffusion. Ses prémices se trouvent au début du siècle en Russie. Après la création en 1915 par Malevitch du Carré noir sur fond blanc (Moscou, Gal. Trétiakov), cette forme simple occupant presque toute la surface du tableau, l'artiste, dans la logique du suprématisme, devait réaliser en 1918 un tableau peut-être plus radical encore, le Carré blanc sur fond blanc (New York, M. o. M. A.) ; cette oeuvre, qui montre un carré blanc légèrement décalé peint en blanc sur un fond blanc, peut être considérée comme l'abolition de l'art du passé tout autant que comme la création d'un nouveau monde. Si les conceptions de Malevitch restent tributaires du spiritualisme, celles de Rodtchenko, à l'opposé, le conduisent à répondre la même année, en peignant un tableau tout autant nihiliste que complètement matérialiste, Noir sur noir, où se distinguent encore des formes peintes en noir sur le fond noir et qui devait être suivi en 1921 de trois tableaux strictement monochromes, peints respectivement en rouge, en bleu et en jaune et présentés à Moscou à l'exposition « $5 \times 5 = 25$ ». Ces oeuvres, qui ont été qualifiées par le critique d'art Nicolaï Taraboukine, en 1923, de « derniers tableaux », sont à replacer dans l'optique du constructivisme et des idées bolcheviques, qui cherchaient à abolir l'art et donc la peinture, au profit de la « construction » et de l'art utilitaire. Un dernier effort dans ce sens sera effectué en 1932 par le peintre polonais Strzeminski, le créateur de l'unisme. Il ne devait pas y avoir de suite immédiate à ces propositions. C'est au début des années cinquante avec le regain de l'abstraction que la peinture monochrome redevient d'actualité, en France et aux États-Unis. À Paris, un peintre américain, Ellsworth Kelly et un artiste sud-africain, Alain Naudé, exécutent des tableaux composés de panneaux monochromes juxtaposés, qu'ils exposent en

1951 à la Galerie Maeght et à la galerie Arnaud, tandis que la même année Robert Rauschenberg, qui commençait sa carrière, montrait à New York des White Paintings, composées de

panneaux blancs juxtaposés, puis des Black Paintings sur le même modèle. Ces oeuvres ne devaient pas avoir de suite, Rauschenberg s'orientant dans une direction néo-dadaïste après avoir découvert l'art de Schwitters, Naudé s'arrêtant de peindre et Kelly se montrant davantage préoccupé par la forme. Le véritable départ de la peinture monochrome se situe donc dans les années cinquante avec Yves Klein, qui peint ses tableaux d'une seule couleur, bleue de préférence, et sans aucune composition, en leur conférant un sens tout à la fois nihiliste, la représentation du rien ou du vide, et spiritualiste, l'expression de l'absolu. À partir de 1960, en Italie avec Piero Manzoni qui réalise ses peintures « achromes », en Allemagne avec le groupe Zero, aux Pays-Bas avec le groupe Nul, des expériences plus ou moins analogues sont conduites. À New York, de son côté, Ad Reinhardt, au terme d'une évolution commencée tardivement dans les années cinquante avec ses peintures abstraites géométriques rouges ou bleues, réalisait, à partir de 1960 et jusqu'à sa disparition, ses « Ultimate Paintings », qui vont constituer l'autre fondement de la peinture monochrome, avec leur couleur noire uniforme à l'intérieur de laquelle une croix apparaît. Par la suite, avec Francesco Lo Savio et Paolo Schifano, aux États-Unis avec Robert Ryman, des peintures monochromes, exécutées sur des surfaces planes ou parfois des supports en forme de relief, et portant l'accent tantôt sur la matière tantôt sur la couleur, seront réalisées, qui vont permettre à ce genre de connaître un grand développement. S'il s'agit de peinture pure avec Brice Marden et Olivier Mosset ou de recherches sur la composition avec Gottfried Honegger, Ettore Spalletti et Alan Charlton, des artistes tels que Claude Rutault, Gerhard Richter et Bertrand Lavier, comme François Morellet avant eux, y ont aussi recours, souvent pour affirmer leur position théorique par rapport à la peinture, comme continuent de la pratiquer actuellement Rémy Zaugg et Daniel Walravens. Pierre Soulages, quant à lui, qui peint depuis 1979 des tableaux exclusivement noirs, s'attache plutôt à traduire un autre phénomène : celui de la lumière.

MONOGRAMME.

Signature composée d'un sigle de plusieurs lettres ou des initiales du nom d'un peintre : A. M. (Andrea Mantegna), A. D. (Albrecht Dürer), F. H. (Frans Hals).

L'usage du monogramme comme signature remonte à l'Antiquité, notamment sur les monnaies ; celui-ci servait de marque d'atelier ou de visa des magistrats chargés de leur contrôle.

On le retrouve au bas Empire et au haut Moyen Âge sur les anneaux sigillaires.

Les peintres et les graveurs eurent recours à ce procédé de la fin du XVe s. au XVIIe s., notamment dans les pays néerlandais et germaniques, soit que le monogramme permit de reconnaître la production d'un même atelier, soit qu'il rendît anonymes certains travaux ou

servît de signature aux peintres. Un des plus célèbres monogrammes de cette époque est celui de Dürer, auquel l'artiste donnait une valeur ornementale.

On a appelé « monogrammistes » les artistes que nous ne connaissons que par leur monogramme : citons le Maître au monogramme I. D. C., dessinateur français du XVIe s., le Maître dessinateur et graveur strasbourgeois E. S. (1466). Mais le monogramme n'a pas seulement servi à dissimuler l'identité de certains artistes ; des peintres célèbres y ont eu recours par goût de la virtuosité, ou parce qu'ils y voyaient prétexte à décors plastiques. Notamment au XIXe s., pour les préraphaélites, puis plus tard chez les nabis ou dans tout autre mouvement pictural qui donne la primauté au trait et au graphisme.

Citons entre autres les monogrammes de Toulouse-Lautrec, Maurice Denis (MAUD), Mondrian, Henry Van de Velde, Klimt, Kandinsky, Klee.

MONOGRAMMISTE DE BRUNSWICK,

peintre anonyme anversois

(actif au XVIe s.).

Le nom de ce peintre vient d'un tableau monogramme conservé au Herzog Anton Ulrich-Museum de Brunswick : le Repas des conviés. On s'interroge diversement sur la signification de ce monogramme et par conséquent sur l'identité de l'artiste. Est-il Jan Van Hemessen, Jan Van Amstel ou une personnalité distincte dont on ne connaît rien, tels Mayken Verhulst, belle-mère de Pieter Bruegel l'Ancien, ou Hendrik Van Cleve ? On avait groupé une vingtaine de tableaux autour de l'oeuvre de base, mais il semble qu'on ne puisse en attribuer avec certitude que 5 au Monogrammiste. Dans l'Entrée du Christ à Jérusalem (Stuttgart, Staatsgal.), le Sacrifice d'Abraham (coll. part.), l'Ecce Homo (Mauritshuis), le Repas des conviés de Brunswick, on note la même minutieuse palette claire, les mêmes faiblesses de composition où de nombreux personnages

s'accumulent sans ordre dans un paysage sans atmosphère ; la 5e oeuvre, le Golgotha (musée de Bâle), fait exception par sa valeur picturale, ses lignes plus souples et permet de rapprocher l'artiste de celui qui dut être son contemporain, Pieter Bruegel l'Ancien.

MONORY Jacques, peintre français

(Paris 1934).

Jacques Monory a été le principal représentant français avec Gilles Aillaud du courant artistique intitulé figuration narrative, qui, dans les années soixante, s'est opposé à la fois à la peinture abstraite, géométrique, cinétique ou informelle et à l'art des nouveaux réalistes et du pop'art. Sa carrière commence dès 1955 mais sa notoriété se précise avec sa participation aux expositions parisiennes « Donner à voir » (1962), « Mythologies quotidiennes » (1964), « Figuration narrative » (1965). Cette année-là, Monory expose des tableaux où la vision traditionnelle du sujet est perturbée par des emprunts symboliques au procédé du collage et à des images issues de la civilisation moderne et par le recours à la monochromie. Cet

downloadModeText.vue.download 557 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

556

itinéraire aboutit à un style caractérisé par l'utilisation d'images imitant des photographies, la froideur de la touche, la monochromie ou la bichromie généralisées (bleu surtout, rose, mauve, jaune...) ainsi que, dans la composition, les syncopes, les métaphores, les jeux de miroirs. Les sujets sibyllins contiennent une part d'autobiographie en raison de l'engagement intime de l'artiste dans la représentation. Vers 1966, Monory passe des brisures figurées à la découpe du tableau, au collage d'accessoires (corde, flexible de douche). Puis il revient au champ rectangulaire, souvent subdivisé en plusieurs images qui se font contrepoint, donnant des séries de toiles : Meurtres no 10 (1968, Paris, M. N. A. M.), Velvet Jungle (1969-1971), qui suggèrent des atmosphères de guerre ou de menace cachée dans la nature, en même temps que des figures de femmes et d'enfants et des images de New York ; Monory a aussi réalisé des films (Ex, 1968 ; Brighton Belle, 1974 ; la Voleuse, 1986) et des livres, notamment Deux (1973, texte de Franck Venaille, qui reprend le style du roman-photo). L'artiste est représenté au M. N. A. M. de Paris, dans les musées de Saint-Étienne, de Marseille, de Pau, de Gre-

noble et dans de nombreux musées européens.
Il a exposé en 1984 à l'A. R. C., musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

MONOTYPE.

Dans l'art de l'estampe, c'est un procédé d'impression par lequel l'artiste travaille sur la planche (métal, pierre ou autre support), directement avec de l'encre d'imprimerie ou même avec de la peinture. La planche est alors imprimée sur papier. Théoriquement conçue en vue d'un exemplaire unique, la planche peut servir à imprimer une seconde fois et même davantage, mais les épreuves ainsi obtenues sont de plus en plus pâles. Un monotype peut être repris ou rehaussé au pastel, par exemple, comme c'est le cas parfois chez Degas.

MONSÙ DESIDERIO

→ BARRA Didier, NOMÈ François de

MONTAGNA (Bartolomeo Cincani, dit il),
peintre italien

(Orzinuovi v. 1449 - Vicence 1523).

Après un premier apprentissage dans un atelier de Vicence, Bartolomeo dut s'apercevoir des limites de la vie artistique de cette petite ville. Il part pour Venise en 1469 et ne rentre à Vicence qu'en 1474. Il est considéré comme le fondateur de l'école vicentine. Les oeuvres attribuables à ses débuts, un groupe de Madones (musée de Vicence ; Venise, coll. Cini ; Brême, Kunsthalle), reflètent les signes de son séjour à Venise et des leçons de Giovanni Bellini, et par certains accents rappellent Bartolomeo Vivarini. En 1482, les Reggitori (« régents ») de la Sérénissime appellent Montagna à Venise pour y exécuter deux tableaux destinés à la Scuola Grande de Saint-Marc. Les oeuvres de cette période sont caractérisées par des souvenirs belliniens précis ainsi que par des éléments classiques empruntés à Antonello de Messine ; cependant, ce classicisme est encore timide dans la belle détrempe de la Vierge adorant

l'Enfant entre sainte Monique et sainte Marie-Madeleine (musée de Vicence), où se manifestent une minutie et une âpreté dérivées tant de Bartolomeo Vivarini que de Mantegna et de l'école de Padoue. Dans son contexte bellinien, la Vierge à l'Enfant (Belluno, Museo Civico), au visage fermé et intense, révèle une maîtrise plus sûre de la mesure d'Antonello. C'est encore à l'influence formelle de celui-ci qu'est due la composition pyramidale, compacte, du groupe de la Vierge et l'Enfant (v. 1482 ; Bergame, Accad. Carrara), se découpant nettement dans

l'espace lumineux sans aucune concession au clair-obscur. Le grand retable avec la Vierge à l'Enfant en majesté avec les anges musiciens et des saints (v. 1485 ; musée de Vicence) évoque des influences ombriennes et ferraraïses avec sa haute abside ouverte sur le ciel qui enveloppe les saintes figures. En 1488, Montagna revient à Padoue. On doit peut-être à sa contemplation des modèles mantégniques le décor « géométrique », le relief plastique des figures, leur détachement de l'aventure terrestre (retable de la Madone avec deux saints et des anges à la chartreuse de Pavie). Mais cette volonté de géométrisation et d'abstraction est périlleuse pour Bartolomeo, qui retrouve au contraire un absolu poétique quand il situe de nouveau ses figures solennelles dans un paysage naturel ; la Vierge et l'Enfant entre saint Jean-Baptiste et saint François (Venise, coll. Cini) en est un exemple : la lumière froide sculpte et métallise le visage impassible de la Vierge, et détaille en plans coupants les robes des deux saints dressés comme des statues devant le ciel glacé. De cette période date la célèbre Pietà, peinte à fresque à la basilique de Monte Berico (Vicence), où le groupe de la Vierge et de son fils, délimité par des plans chromatiques nets et rigides, se détache avec vigueur sur un paysage desséché. En 1499, Montagna signe la Vierge en majesté avec l'Enfant et des anges entre saint André, sainte Monique, sainte Ursule et saint Sigismond (Brera), dont la cascade des drapés et le relief des figures monumentales accompagnent et scandent une série de structures architectoniques. La grande Pietà de Monte Berico, datée de 1500, révèle dans sa lividité et son expressionnisme exaspéré l'influence de l'école allemande, comme du reste le Saint Jérôme (id.), datant sans doute de la même époque. Mais, tandis que la peinture vénitienne se renouvelait sans cesse, Montagna, resté provincial, ne réussit pas à libérer ses compositions des formules quattrocentesques, ni à fondre masses et volumes dans les tons souplement estompés d'un Giorgione. On constate donc dans les dernières oeuvres un effort stérile d'adaptation à la nouvelle manière vénitienne et un retour fatigué et monotone aux motifs des années de jeunesse.

Parmi les artistes qui subirent l'influence directe de Montagna, il faut citer Giovanni Speranza (1480-1536), dont la Brera, les musées de Budapest et de Strasbourg conservent

des Madones et le musée de Vicence une Assomption.

MONTICELLI Adolphe, peintre français

(Marseille 1824 - id. 1886).

Il appartenait à une famille d'origine italienne fixée à Marseille. En 1843, il remporta le prix de dessin à l'école des beaux-arts de sa ville. Mais le musée l'attirait plus qu'un enseignement scolaire et, quand il vint à Paris, en 1847, pour deux années, c'est au Louvre qu'il trouva ses maîtres en Rembrandt, en Véronèse et en Watteau, plus qu'en Paul Delaroche, dans l'atelier de qui il étudia. Sa formation fut lente et ce n'est qu'en 1856, à l'occasion d'un retour à Paris, que son génie s'éveilla. Il fut apprécié de Delacroix et reçut la commande d'une décoration pour les Tuileries. Sa rencontre avec Diaz décida du choc qui le révéla à lui-même. Mais, s'il découvrit auprès du peintre des Fêtes galantes, successeur de Watteau, une affinité et une émulation, il dépassa son modèle aussi bien par l'ardeur d'une expression visionnaire que par l'audace de sa technique. Il superposa des touches d'une pâte généreuse, dissolvant la forme dans un jaillissement de couleurs pures, créant ainsi un monde enchanté (Don Quichotte, v. 1865, musée d'Orsay). Cette période – dénommée « parisienne » ou « écossaise » à cause de la nationalité de ses amateurs, ou encore « période de l'impératrice » en raison de l'adulation que, selon la légende, l'artiste portait à la souveraine – annonce sa maturité. Elle commença en 1870 quand Monticelli retourna définitivement à Marseille. Celui-ci donna alors la part la plus prestigieuse d'un oeuvre fécond et varié. Tout en continuant de produire d'imaginaires féeries, il retrouva un oeil réaliste pour peindre des portraits dont les visages sont maçonnés dans un lumineux empâtement (Madame René, musée de Lyon ; Madame Teissier, musée d'Orsay ; Portrait de femme, Chicago, Art Inst.), des natures mortes (musée d'Orsay ; musée de Lyon ; Londres, N. G.) et des bouquets aux couleurs éblouissantes, des paysages saturés de soleil. Ses oeuvres figurent dans la plupart des grands musées du monde ; mais celui de Marseille et surtout celui de Lyon montrent chacun un ensemble particulièrement important de peintures. En dépit de tant de plagiaires et de faussaires, Monticelli n'eut pas de successeur direct. Artiste d'exception, il joua un rôle complexe, préfigurant à la fois l'impressionnisme par l'analyse du coloris et la vibration de la touche, le symbolisme par la rareté ésotérique de l'émotion, Van Gogh et le fauvisme par la hardiesse des tons et le goût des empâtements, en prolongeant le romantisme par des thèmes inspirés de la fable et du passé.

MOOR Carel de, peintre néerlandais

(Leyde 1656 - id. 1738).

Élève de Dou et de Mieris à Leyde, d'A. Van den Tempel à Amsterdam, Carel de Moor est inscrit en 1683 à la gilde de Leyde. Il peignit des portraits aristocratiques dérivés de ceux de Dou, de Maes et de Netscher : le Baron Van Wassenaer (1716, musée de Grenoble), Magistrats et échevins de La Haye (1719, [downloadModeText.vue.download 558 sur 964](#)

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

557

ritshuis), Famille hollandaise (Louvre), Auto portrait (Rijksmuseum).

MOORE Henry, sculpteur, dessinateur

et graveur anglais

(Castleford, Yorkshire, 1898 - Much Hadham, Hertfordshire, 1986).

L'un des plus illustres sculpteurs du XXe s., Moore fut aussi peintre, dessinateur et graveur. Formé à la Leeds School of Art, puis au Royal College of Art, où il enseigne la sculpture dès 1924, Moore exécute ses premières oeuvres en 1920. Toiles (Femme dans un fauteuil) et dessins (Deux Formes blanches sur fond rouge) visent le dépouillement et l'intensité, communs aux arts anciens du Mexique, aux fresques de Giotto et de Masaccio, et aux oeuvres contemporaines qu'il découvre à Londres en 1920. Préoccupé par les rapports entre la forme et l'espace environnant, l'artiste substitue à la figure ses analogies ou ses équivalences avec le monde animal, le monde végétal ou le monde minéral (Métamorphoses, 1932), en insistant sur le rythme des volumes et des trouées. Du surréalisme, auquel il participe en 1936, il retient le goût pour des espaces insolites, arbitrairement créés par les plans colorés, et habités de formes stylisées (Objet sculptural dans un paysage, 1938). Nommé « War Artist » en 1940, il exécute 82 dessins d'abris, dont il tirera 7 lithographies, et cette expérience, complétée l'année suivante par celle de dessins de mineurs à Castleford, est décisive. Dans les uns (Abri Tilbury, 1941, Londres, Tate Gal.), il surprend la masse indifférenciée de l'individu enroulé dans des couvertures ou d'une foule dans l'expectative ; dans les autres (Études de mineurs au travail, 1942, Leeds, City Art Gal.), il insiste sur l'attitude qui résume le geste du mineur. Il crée ainsi un répertoire de formes non figuratives qui nourrira l'inspiration d'un métier

de graveur peu exploité avant 1949 (Figures sculptées, bois gravés, 1931). Le jeu des formes concaves et des formes convexes, les tensions entre espace fermé et espace ouvert redonnent aux thèmes ancestraux (figure couchée inspirée du Chac-Mool, femme et enfant, roi et reine) leur massivité et leur puissance originelles (Deux Figures couchées monumentales, 1966). En rappelant les enchevêtrements de Piranèse, les 28 pointes-sèches qu'il consacre en 1969 au crâne d'éléphant évoquent à la fois courbes humaines, paysages et architectures, et préudent à une ampleur nouvelle (Mouton et agneau, figure I, 1972). Installé depuis 1940 à Perry Green, Much Hadham, l'artiste y a créé la Henry Moore Foundation.

MORALES Luis (dit El Divino),

peintre espagnol

(Badajoz v. 1519 - id. 1586 ?).

Selon Palomino, il aurait fait son apprentissage à Séville dans l'atelier de P. de Campaña ; sa première oeuvre datée, la Vierge à l'oiseau (1546, coll. part.), témoigne en effet d'une connaissance des modèles italiens interprétés par la sensibilité et la technique flamande du maître bruxellois, établi à Séville au moins depuis 1537. Un voyage hypothétique en Italie expliquerait certaines affinités avec des artistes

italiens de la génération antérieure : réminiscences des modèles léonardesques de Sodoma et des couleurs de Becaflumi. À partir de 1560, Morales dut jouir d'une grande renommée : il exécuta de nombreux travaux pour Juan de Ribera, évêque de Badajoz entre 1562-1568, tout en réalisant des retables pour les églises d'Arroyo de la Luz (1563-1567), S. Domingo d'Evora (1564), la chapelle de G. Martinez à Higuera La Real (1565) et S. Martín de Plasencia (1567). Selon la tradition, le peintre aurait été ensuite chargé de participer à la décoration de l'Escorial, mais son art déplut à Philippe II, qui lui accorda cependant, en 1581, une pension jusqu'à sa mort. Le répertoire des thèmes traités par Morales est peu étendu : Vierge à l'Enfant, Pietà, Passion du Christ. Il est le créateur d'un type de Madone à l'ovale accusé et aux paupières lourdes, dont le modelé suave est très italianisant : Madone de la pureté (Naples, S. Pietro Maggiore), Sainte Famille (collégiale de Roncevaux et cath. de Salamanque) ; la Vierge à l'Enfant (Londres, N. G. ; Prado ; New York, Hispanic Society). Le Christ portant sa Croix s'inspire très directement d'une composition de Sebastiano del Piombo (Offices et coll. part.). Le caractère dramatique qui appa-

raît dans la Pietà de la cathédrale de Badajoz et dans les oeuvres postérieures à 1560 est marqué par l'art flamand, connu par l'intermédiaire de la peinture portugaise ou de gravures : Pietà (Malaga, cath. ; Louvre ; Madrid, Acad. S. Fernando), Ecce Homo (New York, Hispanic Society ; Madrid, Acad. S. Fernando ; Séville, cath.). Ces visages triangulaires et osseux enveloppés d'une lumière forte, presque lunaire, incarnent un aspect profond de la dévotion religieuse dans les terres arides d'Estrémadure. L'existence de nombreuses répliques et copies, exécutées par des disciples ou des imitateurs, témoigne de sa popularité qui se prolonge tard dans le siècle.

MORANDI Giorgio, peintre italien

(Bologne 1890 - id. 1964).

Son activité s'est exercée exclusivement à Bologne, où il fréquenta l'Académie des beaux-arts (1907-1913). Morandi commence à graver en 1912 et à peindre l'année suivante. Se situant à l'écart du futurisme qu'il connaît, les sujets qu'il traite alors (paysages de la campagne bolognaise, natures mortes) témoignent jusqu'en 1916 d'un cubisme austère proche de Braque et de Derain et vont constituer les thèmes essentiels de tout son oeuvre pictural et graphique, qui est, d'autre part, fondé sur une étude approfondie des grands exemples toscans (Giotto, Masaccio, Uccello). Morandi va représenter des sujets rigoureusement choisis et réduits à l'essentiel. À la fin de 1919, il exécute une première série de natures mortes marquées par la « peinture métaphysique », où apparaissent pour la première fois les thèmes bien connus des mannequins et de la boîte. Il rencontre en 1920 Giorgio De Chirico, puis Carlo Carrà et participe à l'activité de la revue *Valori Plastici*, et expose à Berlin en 1921. Ses oeuvres représentent alors des formes simplifiées et réduites à des archétypes (cylindres, cônes, sphères), représentation frontale rigoureuse, espace

dépouillé de tout élément descriptif. Malgré l'abstraction toujours présente des motifs, qui conservent toutefois leur identité, paysages et natures mortes s'imprègnent, à partir de 1918, d'une atmosphère plus intime et plus profondément poétique. Bouteilles, pots, vases de fleurs, vues de la campagne de Grizzana, village des Apennins près de Bologne, constituent les thèmes d'un univers familier (Paysage, 1925). En 1930, Morandi occupe la chaire de gravure à l'Académie de Bologne ; la même année, il participe à la Biennale de Venise. La Quadriennale de Rome en 1939 lui consacre une exposition particulière où figurent une

cinquantaine de ses oeuvres. Retiré à Grizzana pendant la Seconde Guerre mondiale, il y exécute une série de paysages de la campagne émilienne que l'on a rapprochés des paysages italiens de Corot. Sa première grande exposition particulière, présentée par R. Longhi à la gal. del Fiore à Florence (1945), mit en lumière les caractères fondamentaux de son oeuvre. Parmi les nombreuses rétrospectives de Morandi, citons celles de Venise (Biennale, 1948), de Bologne (palais de l'Archiginnasio, 1966), de Paris (M. N. A. M., 1971), de Rome (G. A. M., 1973), de Moscou (musée Pouchkine, id.) et de Bologne (1990). La pinacothèque de Brescia a consacré à Morandi une exposition en 1996. Au Museo Civico de Bologne sont réunies de nombreuses oeuvres (peintures, dessins, estampes) de l'artiste, permettant de suivre l'évolution de son art. Un centre d'études Giorgio-Morandi y a été créé.

MORAZZONE

(Pier Francesco Mazzucchelli, dit),

peintre italien

(Morazzone, près de Varèse, 1573 - id. 1626).

Après un premier apprentissage, non documenté, en Lombardie, il part pour Rome, où il se forme dans les ateliers des derniers maniéristes (Ventura Salimbeni, le Cavalier d'Arpin). À partir de 1598, il travaille en Lombardie comme peintre de toiles et de fresques, qui lui assurent sa renommée. L'expression des « sentiments » moins pénétrante et moins tragique que chez Cerano, mais non moins intense, le goût de l'effet et du trompe-l'oeil de tradition lombarde, le bariolage des costumes à l'espagnole dans les scènes religieuses de ton populaire, le style néo-vénitien de la facture font de Morazzone, avec Cerano et Giulio Cesare Procaccini, un des grands maîtres du XVIIe s. lombard.

Les « Sacri Monti » (sanctuaires) de Varallo, où il travailla à diverses reprises (1602, 1610, 1612), de Varèse (chapelle de la Flagellation, 1609) et d'Orta (v. 1616-1618) offrent de riches témoignages de son évolution stylistique. À ces travaux s'ajoutent les peintures à fresque ou sur toile exécutées au sanctuaire de Rho (Scènes de la légende de saint Georges, fresques), à Côme (Dôme : peintures du « Gonfalone » et peintures de la sacristie ; église S. Agostino : Scènes de la vie de la Vierge ; S. Trinità : la Trinité), à Varèse (fresques de la chapelle du Rosaire à l'église S. Vittore), aux collégiales de Borgomanoero (Scènes de la vie de saint Roch ; Scènes de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

558

(Scènes de la vie de la Vierge), à Novare (église S. Gaudenzio : fresques et toile de la chapelle de la Bonne Mort), à Plaisance (Dôme : Prophètes). Morazzone travailla aussi pour une clientèle de connaisseurs, comme le Cavalier Mann et Gerolamo Borsieri. À Milan, on trouve ses oeuvres dans les églises S. Antonio Abate (Adoration des mages) et S. Angelo (Gloire de saint Charles) et dans les musées (Brera ; Castello Sforzesco : la Pentecôte). Le Martyre de sainte Ruffine et de sainte Seconde (Brera), dit aussi « Tableau des trois mains », fut exécuté en collaboration avec Cerano et Giulio Cesare Procaccini et illustre bien les strictes affinités de ces trois artistes. Les musées de Paris (E. N. S. B. A. et Louvre), de Varallo, de Florence (Offices), de Milan (Ambrosienne) conservent les dessins, nombreux de Morazzone.

MORBELLI Angelo, peintre italien

(Alessandria 1853 - Milan 1919).

Élève de Bertini et de Casnedi à l'Académie Brera de Milan (1869-1876), Morbelli s'intéresse rapidement à l'esthétique des impressionnistes et, comme eux, tente avec quelques-uns de ses camarades qui partagent ses goûts picturaux (Previati, Segantini, Grubicy) d'organiser un Salon des refusés. Il expose en France et en Angleterre, dès 1882-1884, des oeuvres d'une technique divisionniste (la Gare centrale de Milan, 1889, Milan, G. A. M.) qui traduisent une constante mélancolie (Derniers Jours, id. ; Pour quatre-vingts centimes, 1895, Vercelli, Museo Civico ; Jour de fête à l'hospice, musée d'Orsay).

MORCEAUX DE RÉCEPTION.

Oeuvres que les artistes agréés à l'Académie royale de peinture et de sculpture devaient présenter et donner pour obtenir le grade d'académicien.

MOREAU Gustave, peintre français

(Paris 1826 - id. 1898).

Il travailla deux ans dans l'atelier de François Picot, puis se dégagait de cet enseignement quelque peu sclérosé pour étudier seul dans le

sillage de Delacroix (la Légende du roi Canut, Paris, musée Gustave-Moreau). Dès 1848, il se lia d'amitié avec Chassériau, qu'il admirait pour son goût de l'arabesque et sa poétique élégance. Le jeune artiste fut profondément marqué par cette influence, qui orienta toute son oeuvre (la Sulamite, 1853, musée de Dijon). Chassériau fut le seul maître dont il se réclama jamais et, après la mort de celui-ci, en 1856, Moreau séjourna deux années en Italie, où il découvrit, analysa et copia les chefs-d'oeuvre italiens. Il s'enthousiasma pour Carpaccio, Gozzoli et Mantegna surtout. Il ressentit à sa manière la suavité de Pérugin, le charme de Léonard et l'harmonie des figures de Michel-Ange. Il se souviendra aussi du style linéaire florentin et du canon maniériste.

Revenu à Paris, il exposa successivement au Salon OEdipe et le Sphinx (1864, Metropolitan Museum), le Jeune Homme et la Mort (1865) et la célèbre Jeune Fille thrace portant la tête d'Orphée (1865, musée d'Orsay). Il avait dès lors conquis son public de critiques d'art,

d'intellectuels et de raffinés. Mais il avait aussi déchaîné les ricanements d'une opposition incompréhensive et renonça alors à exposer régulièrement au Salon. Il participa cependant à l'Exposition universelle de 1878 avec plusieurs oeuvres appréciées, dont Salomé dansant devant Hérode (1876, New York, coll. Huntington Hartford) et l'Apparition (aquarelle, 1876, Louvre). En 1884, après le choc violent ressenti à la mort de sa mère, il ne vécut que pour son oeuvre. Ses illustrations des Fables de La Fontaine, que son ami Antony Roux lui avait commandées en 1881, furent exposées en 1886 à la gal. Goupil. À la suite de ces années de recherches solitaires, il fut élu membre de l'Académie des beaux-arts (1888), puis nommé professeur pour succéder à Élie Delaunay (1891). Il dut alors renoncer à son isolement afin de se consacrer à ses élèves. Si certains d'entre eux, comme Sabatté, Milcendeau ou Maxence, suivirent la voie traditionnelle, d'autres montrèrent très vite des tendances indépendantes. Le symbolisme de René Piot, l'expressionnisme religieux de Rouault ou de Desvallières doivent cependant beaucoup à Moreau. Malgré leur esprit révolutionnaire, les jeunes fauves comme Matisse, Marquet ou Manguin comprirent sa leçon de coloriste. Son rayonnement humain, son sens aigu des dons et de la liberté d'autrui firent de Moreau un maître aimé de tous.

Toute sa vie, il chercha à exprimer l'inexprimable. Son métier est très sûr, mais ses études préparatoires au crayon, fort nombreuses, sont froides et rigoristes, car l'observation du

modèle vivant l'ennuie et la nature n'est pour lui qu'un moyen. Sa pâte est lisse avec des raffinements d'émail et des glacis cristallins. Les couleurs sont en revanche longuement triturées sur la palette pour obtenir des tons rares, des bleus et des rouges éclatants comme des gemmes, des ors pâles ou roux. Cet amalgame savamment composé est rehaussé parfois de cire (Saint Sébastien, Paris, musée Gustave-Moreau). Dans ses aquarelles, Moreau se laisse aller à la facilité et joue en toute liberté des effets chromatiques que permettent les teintes diluées. Mais ce coloriste était dominé par sa quête continue, intellectuelle et mystique de la légende et du divin. Fasciné par les mondes anciens, religieux ou littéraires, il voulut en extraire la quintessence. Il se passionna d'abord pour la Bible et le Coran, puis pour les mythologies grecque, égyptienne ou orientale. Il les mélangeait souvent, les unissant dans des évocations féeriques à signification universelle : Salomé dansant devant Hérode s'orientalise d'un décor babylonien et d'une seule fleur de lotus pharaonique, et Hercule séduit les Filles de Thestius (Paris, musée Gustave-Moreau) dans les salles fabuleuses d'un palais assyrien. Parfois, son lyrisme s'exacerbe : l'artiste chasse devant lui un Cavalier (v. 1855, id.) éperdu dans la plaine ou le Vol des anges suivant les Rois mages (id.). Parfois, il accentue l'immobilisme hiératique de ses personnages : Hélène (id.) dressée incertaine à la porte Scée ou l'Ange voyageur (id.) un instant posé au sommet d'une tour. Seules ses oeuvres chrétiennes montrent

une plus grande austérité d'expression (Pietà, 1867, Francfort, Städel. Inst.).

Moreau exalta le héros et le poète, beaux, nobles, purs, presque toujours incompris (Hésiode et les Muses, 1891, Paris, musée Gustave-Moreau), puis il chercha à créer ses propres mythes (les Lyres mortes, 1895-1897, id.). Malgré une liaison heureuse, une misogynie profonde devait peupler ses toiles d'images ambiguës et raffinées de femmes au charme énigmatique et cruel. Loin de la douceur pitoyable de la jeune fille thrace interrogeant en elle-même le visage clos d'Orphée, les Chimères insidieuses (1884, Paris, musée Gustave-Moreau) envoûtent l'homme angoissé, désarmé par les sept péchés et la Vierge perverse, Salomé (1876, étude, id.) perd le prêcheur dans l'arabesque d'une ondulation fascinante. Seule l'effigie de Léda (1865, id.), moins équivoque, s'adoucit dans un symbole de communion entre Dieu et la créature. Mais Moreau se heurta sans cesse à l'impossibilité de traduire exactement ses visions et ses impressions. Il commença plusieurs grandes oeuvres,

les délaissa, puis les reprit et ne put les achever, par scrupule, par découragement ou par impuissance. Les Prétendants (1852-1898, id.), aux enchevêtrements excessifs, les Argonautes (1897, inachevés, id.), au symbolisme compliqué devenu rébus, restèrent des ébauches qui témoignent de cette insatisfaction continuelle. Soucieux d'apothéose, Moreau a échoué. Mais il achève l'étonnant Jupiter et Sémélé (id.), et les séries d'esquisses qu'il réalisa pour trouver les attitudes rêvées des personnages sont souvent admirables, car il sut créer des décors fantastiques, des palais hallucinés aux colonnades de marbre, aux lourdes tentures brodées et des paysages de falaises déchiquetées et d'arbres tordus, découpés sur des lointains clairs à la manière de Grünewald. Il s'attacha au scintillement des ors, des joailleries et des minéraux et entrevit des fleurs fabuleuses.

Les fantasmagories de Gustave Moreau devaient séduire les poètes symbolistes, qui recherchaient des fantasmes parallèles, comme Mallarmé ou Henri de Régnier, et attirer André Breton et les surréalistes. Elles devaient troubler aussi des esthètes comme Robert de Montesquiou ou des écrivains comme Jean Lorrain, Maurice Barrès ou J. K. Huysmans, qui, dans À rebours, en 1884, mêle l'artiste aux émotions de son personnage Des Esseintes. Tous virent dans les songeries luxuriantes et mystérieuses du peintre le reflet d'une pensée idéaliste et d'une personnalité sensuelle et exaltée. Le sâr Péladan espéra même, mais sans succès, l'attirer dans le cercle fiévreux de la Rose-Croix. Gustave Moreau était pourtant moins ambigu que sa réputation. Discret, il ne trahissait que des complexes surmontés dans la création et ne souhaitait que la gloire posthume. Il légua à l'État en 1898 son atelier, installé au 14, rue La Rochefoucauld (Paris), et toutes les oeuvres qu'il renfermait. Georges Rouault fut le premier conservateur du musée ainsi créé. Les plus importantes toiles de Moreau sont réparties dans les coll. part. et certains musées étrangers, mais l'atelier, avec ses grands tableaux inachevés, ses aquarelles raffinées, ses innombrables dessins,

downloadModeText.vue.download 560 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

559

dévoile, peut-être mieux encore, la sensibilité vibrante de leur auteur et son esthétisme fin de siècle. Une exposition, « Gustave Moreau et la Bible », a été présentée (Nice, musée national, message biblique Marc Chagall) en 1991. Après une première exposition de réha-

bilitation au Louvre en 1961, les expositions se sont multipliées jusqu'à celle organisée à Paris en 1999.

MOREAU Louis-Gabriel

(dit Moreau l'Aîné),

peintre français

(Paris 1740 - id. 1806).

Il fut élève de De Machy et, s'il ne put se faire admettre à l'Académie, il fut « peintre du comte d'Artois » avant 1787. Connaissant bien la tradition des paysagistes classiques, il préféra faire de ses tableaux de simples descriptions de la nature, sans accorder une place trop importante au sujet, se contentant de placer en évidence le tronc tordu d'un arbre brisé avec une liberté de touche qui rappelle celle de Hubert Robert (Paysage, musée de Nîmes ; Parc de Saint-Cloud, 1804, Los Angeles, County Museum of Art). Une grande attention aux effets perspectifs (le Château de Madrid, 1774, musée de Rouen), quelques études luministes (Feu dans un port, Chicago, Art Inst.), l'emploi de verts francs dégradés selon les plans, et de nombreuses études sans ciel, fort éloignées de l'esprit néo-classique, l'apparentent aux paysagistes anglais et annoncent les harmonies colorées des paysagistes français du milieu du XIXe siècle. Cependant, Moreau, à la différence de Bruandet, n'emprunte rien aux Néerlandais (très bien représentés dans la coll. d'un Aved) ; il peint seulement l'atmosphère calme de la campagne parisienne (Vue des coteaux de Meudon prise du parc de Saint-Cloud, 1780, Louvre). Ses gouaches (Louvre et coll. part.) et ses eaux-fortes présentent les mêmes caractéristiques de fraîcheur, de précision, voire d'acuité dans le détail, les mêmes effets lumineux, et témoignent aussi d'une très grande sensibilité de l'artiste devant chaque paysage.

MOREELSE Paulus,

peintre et architecte néerlandais

(Utrecht 1571 - id. 1638).

Élève préféré de Mierevelt à Delft de 1596 à 1598, il se rendit en Italie de 1598 à 1600 environ ; il revint à Utrecht en 1602 et fut l'un des fondateurs de la gilde de Saint-Luc en 1611. Pratiquant, sous la forte influence de Bloemaert, une sorte de caravagisme clair très maniéristant, il peignit quelques scènes de genre et d'histoire – Vertumne et Pomone (Rotterdam, B. V. B.) – et surtout de nom-

breux portraits : Autoportrait (Rijksmuseum ; Mauritshuis), Portraits d'hommes (1612, Louvre ; musée de Metz), Portraits de femmes (Mauritshuis ; 1631, musée de Metz ; 1615, Rotterdam, B. V. B.), la Belle Bergère, la Petite Princesse, Michiel Pauw (1625), Philips Ram (1625), Anna Ram-Strick (1625), Marguerite Van Dompelder (musée d'Utrecht), Frédéric V, Électeur de Palatinat (1632, Rijksmuseum). Ses charmants portraits d'enfants et de dames travesties en bergères ont fait sa réputation, et

de nombreux artistes se formèrent dans son atelier, dont Baburen. À cet égard, une opposition très remarquable existe entre la Charité romaine (Édimbourg, Nat. Gal. of Scotland) très modérée de ton que peignit Moreelse et celle, violente et agressive, de Baburen. Son frère, Johannes (av. 1594-1634), commerçant d'objets d'art, peignait également : le Géographe (1634, musée d'Utrecht). Quant à son neveu et élève, Willem (v. 1620-1666), inscrit à la gilde de Saint-Luc d'Utrecht en 1646, il a laissé des portraits exécutés dans un style rembranesque : Portrait d'homme (1648, Rome, G. N., Gal. Corsini), Portrait de femme (1655, musée d'Utrecht).

MORELLET François, artiste français

(Cholet 1926).

Après une courte période figurative, François Morellet parvient à l'abstraction en 1950 sous l'influence de Pierre Dmitrienko (1925-1974) : il pratique alors une peinture très dépouillée, bientôt marquée par l'exemple de Mondrian. Dès 1952, il adopte un langage géométrique composé de formes simples, lignes, carrés, triangles, assemblées dans des compositions élémentaires bidimensionnelles, de type all over, qui jouent avec un nombre restreint de couleurs, posées en aplats et sans facture apparente. Ces oeuvres sont surtout exécutées d'après un système : marqué par l'art de Max Bill et les entrelacs de l'Alhambra de Grenade, Morellet entend contrôler le processus de la création et démystifier la conception romantique de l'art et de l'artiste ; il justifie chacun de ses choix par un principe établi au préalable, qui peut aller, à partir de 1958, jusqu'à faire intervenir le hasard dans l'attribution des différentes composantes du tableau (Répartition aléatoire de triangles suivant les chiffres pairs et impairs d'un annuaire de téléphone, 1958, musée de Grenoble). L'oeuvre d'art, pour François Morellet, ne renvoie qu'à elle-même et son titre indique la règle de jeu qui a présidé à son élaboration. Jusqu'en 1960, il établit les différents systèmes d'arrangement des formes qu'il emploie

(superposition, fragmentation, juxtaposition, interférences...), en créant notamment sa première « trame », un réseau de lignes parallèles noires superposées selon un ordre déterminé qui recouvre toute la surface d'une structure homogène (4 Doubles Trames traits minces 0°, 22°5, 45°, 67°5, 1958, Paris, M. N. A. M.). Il est ensuite, de 1961 à 1968, l'un des protagonistes de l'art cinétique avec le G. R. A. V. (Groupe de recherche d'art visuel), qu'il a fondé avec 5 autres artistes (J. Le Parc, H. Garcia-Rossi, F. Sobrino, J. Stein, J.-P. Yvaral). Il participe également au mouvement international de la nouvelle tendance. Il cherche dans ce contexte à créer un art expérimental qui s'appuie sur les connaissances scientifiques de la perception visuelle et qui soit élaboré collectivement. En 1963, d'autre part, soucieux de trouver de nouveaux moyens d'expression picturaux, Morellet commence à utiliser des tubes de néon en s'appuyant sur les qualités spécifiques de ce matériau (intensité de l'éclairage, allumage instantané, fabrication impersonnelle). Il continuera d'utiliser ces tubes au néon en lien avec la

toile (Relâche no 2, 1992) ou isolément (Gitane no 2, 1991). Après 1970 débute une période marquée par la création d'oeuvres de plus en plus dépouillées, qui jouent avec leur support et l'espace qui les environne (Lignes horizontales passant sur 3 carrés : 1° de la moitié du côté à la moitié du côté leur faisant face ; 2° de la moitié d'un côté à un angle ; 3° d'un angle à un angle, 1974, F. R. A. C. de Bourgogne). Il réalise alors un grand nombre d'intégrations architecturales qui attestent sa parfaite maîtrise dans le maniement des formes, leur qualité monumentale, leur juste rapport et leur adéquation parfaite avec l'architecture (la Défense, 1991, Paris, la Défense).

Morellet – qui, dès l'abord, s'est distingué par ses préoccupations de l'abstraction géométrique traditionnelle – reste le seul créateur français appartenant à cette tendance à pouvoir se mesurer avec les artistes américains du Hard Edge, du Minimal Art et de l'art conceptuel, dont il a largement devancé les propositions. Une importante exposition rétrospective concernant ses dessins lui est consacrée en 1991 (musée de Grenoble ; Reutlingen, Fond. pour l'Art concret). Une nouvelle exposition, consacrée à cinquante années de travail, est présentée (Oldenburg, Stadtmuseum) en 1995.

MORELLI Domenico, peintre italien

(Naples 1826 - id. 1901).

Il est, avec Palizzi, un des représentants impor-

tants du vérisme italien. Formé à l'Académie de Naples, il est pensionnaire à Rome en 1848 et participe aux journées révolutionnaires. En 1850, il rencontre à Florence les Macchiaioli, dont il accueille avec enthousiasme l'engagement politique et artistique. En 1855, au cours d'un long voyage à travers l'Europe, il découvre à Paris Delacroix, Delaroche et Meissonier, modèles qui marquent durablement son oeuvre dans son approche à la fois réaliste et historiciste de la peinture d'histoire. La couleur et la touche de Delacroix qu'il rencontre en 1874 influencent, par la suite, sa peinture.

Il poursuit une carrière brillante. Dès 1855, son oeuvre les Iconoclastes (Naples, Capodimonte) remporte un vif succès. Il expose à l'Exposition nationale de Florence en 1861. Son Tasse et Éléonore d'Este (1863, Rome, G. N. A. M.) obtient en 1867 une médaille au Salon, à Paris. En 1864, il reçoit la commande d'un décor pour la chapelle dell'Assunta du Palais royal de Naples. En 1870, il est nommé, avec P. Palizzi, professeur à l'Académie de Naples. Tout au long de sa carrière, il fait les portraits de nombreuses personnalités de son pays (Garibaldi, 1860, Milan, G. A. M.).

MORETTO DA BRESCIA
(Alessandro Bonvicino, dit),
peintre italien
(Brescia v. 1490/1495 - id. 1554).

Toute sa carrière se déroule dans sa ville natale, dont il reflète dans son art la position ambiguë, à mi-chemin entre la tradition lombarde de Foppa et le climat vénitien créé par Giorgione et le jeune Titien. En 1516, il se trouvait chez le peintre local Ferramola, dont il conserva le sens plastique. Dès cette époque, ses liens

downloadModeText.vue.download 561 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

560

avec Romanino étaient solidement établis, puisque ce dernier l'aurait emmené avec lui à Padoue en 1513, lors de l'exécution du retable de S. Giustina. Un tableau récemment retrouvé, la Madone entourée de saints (1520, Belluno, S. Gregorio delle Alpi), reflète une connaissance directe de la peinture vénitienne. L'artiste devait d'ailleurs déjà jouir d'une notoriété importante en Vénétie. Néanmoins, ses premières oeuvres évoquent toujours l'atmosphère lombarde et sont baignées d'une lumière poétique empruntée à Foppa (le Christ parmi les animaux, Metropolitan Museum ; le Christ

et la Samaritaine, Bergame, Accad. Carrara). Une conception sereine, un réalisme foncier (des « morceaux » comme la nature morte du Repas chez Simon de l'église S. Maria Calchera de Brescia ou les assistants de la Chute de Simon Mage de l'église S. Cristo de Brescia ont été cités comme des antécédents au caravagisme), une aspiration sensible vers un ordre classique l'éloignent de l'esprit tourmenté et du romantisme de Romanino, avec lequel il exécute la décoration de la chapelle du Sacrement à S. Giovanni Evangelista (achevée en 1524), exemple exceptionnel de la production picturale bresciane. Romanino avait transmis à Moretto son goût pour un coloris savoureux ; inversement, Moretto lui avait donné l'exemple de la stabilité des formes dans ses Prophètes. Dès lors, il se détache de son maître et introduit dans ses oeuvres un climat plus serein, empreint d'un naturalisme authentique (Nativité, Brescia, Pin. Tosio-Martinengo). Une monotonie certaine marque son oeuvre. À ses grands retables, avec leur composition classique à deux étages, leurs fonds répétés de paysage et d'architecture, leurs types souvent repris, on a préféré les admirables portraits où l'artiste joue habilement des effets chatoyants des tissus et où il confère à ses nobles figures une expression de contemplation paisible (Portrait d'un ecclésiastique, Munich, Alte Pin. ; Portrait d'un vieil homme, v. 1565-1570, Bergame, Accad. Carrara) ; Portraits d'hommes (Metropolitan Museum ; Londres, N. G.). Comme portraitiste, il eut une grande influence sur son élève G. B. Moroni. Ses dernières oeuvres sont consacrées au Christ de la Passion (Ecce Homo avec un ange, v. 1550-1554, Brescia, Pin.).

L'oeuvre de Moretto est représentée avec abondance au musée de Brescia ainsi que dans les églises et les coll. part. de la ville et de la région. Parmi les peintures conservées hors de Brescia, on peut mentionner le bel ensemble de la N. G. de Londres et des oeuvres maîtresses telles que la Mise au tombeau de la N. G. de Washington, le Christ à la colonne de Naples (Capodimonte), les volets d'orgue de l'église S. Maria in Valvendra de Lovere et la Sainte Justine et un donateur (Vienne, K. M.), l'une des créations les plus poétiques de l'artiste. Le Louvre conserve deux volets d'un polyptyque (1534), Saint Bernardin de Sienne et saint Louis de Toulouse, saint Bonaventure et Saint Antoine de Padoue, dont le centre (Saint François) et d'autres panneaux se trouvent à la Brera.

Une rétrospective a été consacrée à Moretto (Brescia) en 1988.

MORISOT Berthe, peintre français

(Bourges 1841 - Paris 1895).

Élève de Guichard, ami de Corot (dont elle copia en 1863 la Vue de Tivoli, donnée au Louvre plus tard par la famille Rouart), elle peignit, sur le conseil de ce dernier, des paysages près de Pontoise, en 1863, et rencontra Daubigny et Daumier. Mais son nom est surtout lié à celui de Manet, qu'elle connut v. 1867. Celui-ci l'a peinte dans le Balcon (1868, musée d'Orsay) et a même retouché une de ses toiles, la Soeur de l'artiste, Edma, et leur mère (1869, Washington, N. G.). Berthe Morisot se convertit à la peinture de plein air, à l'exemple des amis de Manet, Bazille, Renoir, Monet - Vue du petit port de Lorient (1869, New York, coll. Mellon Bruce), la Chasse aux papillons (1874, musée d'Orsay), l'Entrée du port (1874, musée de Bagnols-sur-Cèze) -, mais continua à peindre des portraits et des intérieurs : le Berceau (1873, musée d'Orsay), Dans la salle à manger (1886, Washington, N. G.).

Bien que régulièrement admise au Salon, elle participa à la plupart des expositions impressionnistes, malgré la réprobation de Manet, dont elle épousa le frère Eugène, en 1874. Grâce aux impressionnistes, elle éclaircit sa palette, mais elle ne dut qu'à elle-même la fraîcheur lumineuse de ses tons, sa facture libre et vigoureuse et cette poésie « virginale » qui charma et séduisit Renoir.

Parmi ses oeuvres les plus réussies de l'artiste, on peut citer Cousant dans le jardin (1881, musée de Pau), Dans l'herbe à Maurecourt (1884, Toledo, Ohio, Museum of Art), de nombreuses scènes d'intimité familiale, où l'artiste exprime sa tendresse pour la vie enfantine (Paris, musée Marmottant), et des aquarelles fraîches et elliptiques.

MORLAND George, peintre britannique

(Londres 1763 - id. 1804).

Élève de son père Henry, il manifesta un talent précoce et, dans sa jeunesse, répara et falsifia maint paysage néerlandais du XVIIe siècle. Il resta auprès de son père en qualité d'apprenti de 1777 à 1784 et exposa pour la première fois, en 1773 et jusqu'en 1804, à la Royal Academy, dont il était également l'élève. Il exposa aussi à la Society of Artists et à la Free Society of Artists. Il débuta comme portraitiste, mais dut sa réputation à des scènes de genre dans le style de Wheatley. En 1786, il épousa la soeur du graveur William Ward, et ses oeuvres furent dès lors diffusées par la gravure. Bien que Morland

eût mené joyeuse vie en mauvaise compagnie, son oeuvre est d'une surprenante fécondité. Sa meilleure période se situe de 1788 à 1798 (l'Intérieur d'étable, 1791, Londres, N. G. ; Campement de bohémiens, 1790, Detroit, Inst. of Art) ; en 1799, il représenta quelques vues des côtes de l'île de Wight. Morland exécuta généralement des scènes de genre de style champêtre où figurent des personnages dans des fermes, des animaux à l'étable, ou des scènes d'hiver (exemples à New Haven, Yale Center for British Art). Ces oeuvres n'ont aucune portée in-

tellectuelle, mais témoignent d'une technique parfaitement accomplie, au métier souple, et d'une touche presque baroque. La Porte de la taverne (1792, Édimbourg, N. G.) est un bon exemple de la maturité de l'artiste.

MORLEY Malcolm, peintre américain

d'origine britannique

(Londres 1931).

Enfant fasciné par la mer et par les bateaux, dont il construit des modèles réduits, Malcolm Morley travaille dans sa jeunesse sur les navires qui parcourent la mer du Nord. Quelques écarts de conduite lui font connaître la prison, où il commence à peindre. Rendu à la liberté, il étudie la peinture au Royal College of Art de 1954 à 1957. Pendant toute cette période, il peint surtout des paysages. Extrêmement impressionné par une exposition de peinture américaine, il décide de se rendre à New York, où il se fixe définitivement en 1958. Sous l'influence de B. Newman, il passe par une période abstraite et peint des tableaux constitués de bandes horizontales qui évoluent vers le paysage. Il met rapidement fin à ce genre de peinture et, se tournant à nouveau vers le monde maritime, il entreprend, d'après des photographies de presse, une série de batailles navales pour lesquelles il n'utilise qu'une seule couleur. Des cartes postales, des dépliants publicitaires d'agences de voyages montrant des paquebots lui servent ensuite de modèles qu'il reproduit au moyen d'une minutieuse mise au carreau. Une large bordure blanche entourant ces scènes maritimes très statiques accuse l'artificialité de la représentation. L'excessive objectivité de ces images fit classer Morley parmi les hyperréalistes, mais il se distinguait de la plupart d'entre eux par le fait que le document photographique n'était pas projeté et qu'il n'avait jamais recours à l'aérographe. Au début des années soixante-dix, il commence à rompre l'unité de la représentation et abandonne progressivement celle de la touche en prenant comme modèles des

objets réels tout en restant fidèle à sa méthode de reproduction au carreau. Les catastrophes aériennes ou navales qu'il peint en 1976 expriment cette volonté de porter atteinte à l'unité d'une vision, d'autant plus relative, d'ailleurs, que par la mise au carreau le tableau n'est exécuté que par morceaux successifs. Lors d'un séjour en Floride de 1977 à 1979, il réalise des aquarelles et des dessins d'après nature (vues de plage et paysages) qui lui serviront d'intermédiaires pour l'exécution de ses peintures à l'huile. C'est donc désormais comme à travers un écran que les modèles en trois dimensions : des objets (très fréquemment des jouets), ou la réalité elle-même sont transposés sur la surface de la toile. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Marseille, musée Cantini) en 1991 et à Oslo et Madrid en 1996.

MORLOTTI Ennio, peintre italien

(Lecco 1910).

Élève de Carpi et de Funi à l'Académie Brera, il participe au mouvement Corrente. Le paysage, thème dominant de son oeuvre, le rattache au XIXe siècle lombard. À partir de Cézanne, Morlotti parvient à une interprétation nouvelle et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

561

personnelle du naturalisme. Dès ses premières peintures, le paysage est composé de quelques éléments (ciel, collines couvertes de maïs, fleuve), superposés en zones horizontales, qui limitent la vision à des dimensions humaines et familières. L'artiste atteint peu à peu à une perspective sans profondeur où est réuni chaque élément descriptif ou symbolique. Pour suggérer la matière élémentaire (terre, foisonnement des plantes, fleurs), il pose directement sur la toile une pâte riche et onctueuse, aux tonalités profondes et naturelles, qu'il étend en couches successives, créant ainsi des images d'une immédiateté physique et nettement caractérisées (Artichauts, 1954). Après avoir participé à l'expérience du Fronte Nuovo dell'Arti et subi au cours de l'année 1947 l'influence de Picasso, il participe au groupe des Huit (Otto pittori italiani) avec Afro, Birolli, Corpora, Moreni, Santomaso, Turcato et Vedova, dont l'activité se poursuivra jusqu'en 1954. Dans les années soixante et soixante-dix, le sujet (paysages, nus, natures mortes) perd de sa lisibilité, au profit de lourds empâtements de peinture.

MORO Antonio

(Anthonis Mor Van Dashorst, dit),

peintre néerlandais

(Utrecht v. 1516/1520 - Anvers 1576/1577).

Il fut à Utrecht, v. 1570, l'élève du célèbre peintre italianisant Scorel, s'établit ensuite à Anvers, où il fut reçu franc maître en 1546. Antoine Perrenot, archevêque d'Arras et futur cardinal Granvelle, le prend sous sa protection et l'introduit à la cour de Bruxelles en 1579. Moro peint alors, outre le portrait du Cardinal Granvelle (1549, Vienne, K. M.), ceux du Duc d'Albe (1549, New York, Hispanic Society) et du futur Philippe II (Althorp, coll. Spencer). En 1550, la gouvernante Marie de Hongrie l'envoie au Portugal pour y exécuter les portraits des membres de la famille des Habsbourg. Il semble que son voyage l'ait conduit à travers l'Italie et à Rome, où il apprit à mieux connaître les portraits de Titien et de Bronzino.

C'est très probablement à Gênes que fut réalisé, en 1550, le portrait en pied de Maximilien d'Autriche, le futur empereur, qui avait épousé la soeur de Philippe II ; le portrait de cette dernière, daté de 1551, fut peint en Espagne (tous deux au Prado). En 1552, la présence de Moro au Portugal est attestée par des documents.

L'artiste séjourne encore un temps à Madrid, où le contact avec l'étiquette rigoureuse de la cour espagnole le révèle définitivement à lui-même. Là, le peintre met au point un type de portrait d'apparat qui sera apprécié et imité dans bien des cours européennes : portrait sobre, sans draperies décoratives et pourvu d'un minimum d'accessoires, mais d'autant plus impérieux et fascinant. Les modèles de Moro regardent, impassibles, attentifs à ne rien trahir de leurs sentiments, encore que la fixité pénétrante du regard ait quelque chose d'envoûtant.

De ce premier séjour du peintre dans la péninsule datent le portrait de la reine Catherine de Portugal, soeur de Charles Quint (Prado), et l'admirable portrait de la Dame au joyau (id.),

dont l'austérité n'exclut pas une pointe de maniérisme. En 1553, nous retrouvons Antonio Moro à Utrecht, où il achète une maison, de concert avec sa femme, Metgen.

Dès l'année suivante, il est envoyé à Londres, à l'occasion du mariage de Philippe II

avec Marie Tudor. Le portrait de celle-ci (1554, id.), exécuté sans flagornerie aucune, mais aussi sans intention dénigrante, est un chef-d'œuvre de vérité et de grand style. C'est à Bruxelles que Moro peint, en 1555, l'année de l'abdication de Charles Quint, l'émouvant portrait du jeune Prince d'Orange en armure, le futur Taciturne (musée de Kassel), au regard à la fois énergique et rêveur, ainsi que le charmant portrait d'Alexandre Farnèse, jeune garçon de onze ans, fièrement campé, la main sur la poignée de l'épée (1557, Parme, G. N.). De la même époque date le portrait en armure de Philippe II, destiné à commémorer la victoire de Saint-Quentin et dont il existe plusieurs exemplaires. En 1558 et en 1559, Moro parvient enfin à rallier sa maison d'Utrecht et il aura le loisir de se portraiturer lui-même, vêtu de satin noir, assis devant son chevalet, palette et pinceaux au poing, conscient de sa valeur, mais sans morgue aucune (1558, Offices). C'est à cette époque qu'il peint des effigies de bourgeois, plus détendus, telles celles du musicien Jean Lecocq et sa femme (1559, musée de Kassel). En août de cette année, Moro s'embarque pour l'Espagne dans la suite du roi, mais il n'y restera guère plus d'un an, le temps de peindre le pitoyable portrait de Pejeron, bouffon du comte de Benavente (Prado), et celui de l'Infante Juana, soeur de Philippe II et jeune veuve du prince du Brésil (1559, id.). En 1560, il est déjà rentré en Utrecht, où il retrouve son maître Jan Van Scorel, dont il fixe les traits vieillis sous la forme d'un médaillon en trompe-l'oeil (1560, Londres, Society of Antiquaries). De la même époque datent le Portrait du nain du cardinal Granvelle (Louvre) et celui d'un Orfèvre (1564, Mauritshuis).

La ville d'Utrecht restera désormais le port d'attache de l'artiste, mais celui-ci n'abandonnera pas pour autant son rôle de portraitiste officiel. Il représente ainsi la nouvelle gouvernante des Pays-Bas, Marguerite de Parme (musées de Berlin), la quatrième femme de Philippe II, la jeune Anne d'Autriche (1570, Vienne, K. M.). Ces portraits alternent avec les figures de juristes et d'hommes d'affaires (Thomas Gresham et son épouse, Rijksmuseum), dont le style est devenu plus souple et l'expression psychologique plus fouillée. En 1568 et en 1569, Moro a encore passé quelques mois à Londres, comme l'attestent les dates de quelques portraits anglais.

À partir de 1570, on n'entend plus guère parler de l'artiste. Pourtant, quelques mois avant sa mort, Antonio Moro enlève en une séance le portrait si vivant de son ami le numismate Hubert Goltzius (1576, Bruxelles,

M. R. B. A.). Son champ d'action a correspondu aux pays que l'Espagne a marqués de son empreinte. Les effigies des grands personnages de son temps reflètent une observation particulièrement scrupuleuse traduite par un style très serré. Il est à noter que l'influence

d'Antonio Moro fut grande sur Frans Pourbus le Vieux, Adriaen-Thomas Key et l'Espagnol Alonso Sanchez Coello.

MORONE (les), peintres italiens.

Domenico (Vérone v. 1440 - ? apr. 1518). D'origine lombarde, il passa presque toute sa vie à Vérone. Son activité semble avoir commencé v. 1471, date de la fresque, aujourd'hui perdue, de la via Mazza à Vérone (Vierge à l'Enfant entre saint Christophe et la Madeleine), sa première oeuvre citée. Élève de Francesco Benaglio, il adopta d'abord, dans les volets d'orgue de S. Bernardino (Vérone, 1481), le mantégnisme superficiel de celui-ci, avec son répertoire d'éléments architectoniques, de guirlandes, et avec sa sécheresse de formes. Mais, dès 1484, comme le montre la Vierge à l'Enfant de Berlin, cette leçon ne lui suffit plus et il se tourne vers les Vénitiens, Gentile Bellini et Carpaccio. Cette collusion avec des écoles voisines se révèle encore dans l'Expulsion des Bonacolsi, tableau de bataille peint au palais ducal de Mantoue, en 1494, lors d'une des rares absences de Morone de sa ville natale : on trouve davantage l'atmosphère ferraraise que celle de Venise dans ce paysage urbain animé de figurines au rythme haché.

Après cette première phase, qui correspond à Vérone à une période de transition marquée par l'influence de Mantegna, Morone trouva, au début du XVIe s., son style personnel. Il peignit alors surtout de grandes décorations à fresque, le plus souvent en collaboration avec son fils Francesco (à partir de 1496) : 2 fresques de l'église de Paladon, près de Valpolicella (auj. à Vérone, Castel Vecchio), représentant Huit Saints (1502) ; décoration de la bibl. Sagramoso à S. Bernardino de Vérone (1503) ; fresque de la chapelle de S. Antonio à S. Bernardino (1502). Dans sa recherche de puissance expressive empreinte d'une poésie rustique, comme dans son austérité mystique, il révèle une personnalité originale qui retrouve le langage propre de la vieille école véronaise. Domenico Morone, avec son contemporain Liberale da Verona, a fixé les caractères de l'art véronais du début du XVIe siècle. Sa manière mène insensiblement à celle de son élève Girolamo dei Libri, qui montre le même aspect solide des volumes, le

même côté plaisant, plus qu'elle n'annonce celle de son fils.

Francesco (Vérone v. 1471 - ? 1529). Celui-ci fut jusqu'à la fin du XIXe s. plus connu que son père. Collaborant dès 1496 avec lui, il admira d'abord les mêmes artistes (Mantegna, Carpaccio et Antonello), qu'il interpréta, à la manière de Michele da Verona, mais avec plus de raideur (Christ en croix, 1498, Vérone, S. Bernardino).

Jusque v. 1498, l'art de Francesco n'est pas dénué de réminiscences lombardes. Mais, de 1498 à 1515, il appliqua un « antonellisme » plus strict, jouant sur les formes géométriques dans des espaces nus : Vierge avec saint Zénon et saint Nicolas de Bari (1502, Brera), tableau d'autel (Madone et saints) de S. Maria in Organo (1503) et fresques de la sacristie de la même

downloadModeText.vue.download 563 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

562

église représentant les supérieurs et les papes de l'ordre olivétain.

À partir de 1515, Francesco Morone s'adapte aux milieux culturels qu'il côtoie successivement : son art reflète le piétisme des créations tardives de Montagna, avant de découvrir le renouveau classique (Sainte Catherine et donateur, Vérone, Castel Vecchio) et de subir l'influence de Carpaccio, manifeste dans une de ses plus belles œuvres : Samson et Dalila (Milan, musée Poldi-Pezzoli).

Dans les Stigmates de saint François (Vérone, Castel Vecchio) et la Vierge à l'Enfant de l'Accad. Carrara de Bergame (entre 1515 et 1519), on perçoit le reflet des Scènes de la Passion de Cavazzola et, à travers lui, l'influence de la peinture ferraraise (Ortolano, Dosso Dossi, Garofalo), surtout dans le chromatisme et l'effet des tissus soyeux ; c'est à cette époque que Francesco travaille en étroite collaboration avec Girolamo dei Libri qui travailla avec Liberale da Verona et fut influencé par Mantegna. En 1519 arrive à Vérone le tableau d'autel de S. Biagio de Francesco Bonsignori, dont on retrouve l'aspect sombre et triste dans les œuvres de cette année (Madone du Museo Civico de Padoue, 1519 ; Lavement des pieds, Vérone, Castel Vecchio), de même que chez Cavazzola. Mais, à la mort de ce dernier, le classicisme de Palma influença Morone (Trinité, id.), avant que celui-ci ne s'inspire enfin du romantisme

de G. F. Caroto (Saints Paul, Denis et Madeleine, Vérone, S. Anastasia).

MORONI Giovanni Battista,

peintre italien

(Albino, Bergame, 1520/1524 - Bergame 1578).

Sa vie est mal connue, et l'on peut seulement supposer qu'il fit un voyage à Trente, à Parme et à Venise. Formé à Brescia dans l'atelier de Moretto, Moroni ne se départit jamais totalement de cette influence dans ses peintures religieuses, largement répandues dans les églises bergamasques. Ses compositions équilibrées, ses figures assez rigides, une certaine sécheresse d'expression expliquent l'insuccès de cette oeuvre sacrée, où, cependant, il témoigne souvent d'un sentiment de la réalité qui permet de le classer parmi les meilleurs représentants du naturalisme poétique lombard (Cène, 1568, Romano Lombardo, église S. Maria Assunta). Comme portraitiste, au contraire, Moroni connut le plus grand renom (Titien lui-même n'hésitait pas à conseiller aux gouverneurs vénitiens résidant à Bergame de se faire représenter par lui). Il substitue à la grandeur des portraits de Moretto un accent intime et narratif qui confère à son oeuvre un charme particulier. Ses premiers portraits en pied, sur fonds de ruine ou bien de paysage (Portrait d'un gentilhomme, Milan, Ambrosienne ; G. G. Grumelli en rose, 1560, Bergame, Palazzo Moroni ; le Cavalier blessé, Londres, N. G.), dérivent évidemment du maître. À partir de 1561, il vit à Albino jusqu'à sa mort. Son oeuvre apparaît comme un lien stylistique entre Bergame, où travaille Lotto, et Brescia, champ d'action de Savoldo, Romanino et Moretto. Il travaille à Trente pendant les deux premières sessions du Concile. De Lotto, Moroni retient la finesse de

l'interprétation psychologique. À l'époque de sa maturité, il arrive à une fusion du fond et du sujet, réalisant une atmosphère picturale singulièrement harmonieuse. Certaines oeuvres empruntent à Titien la composition ample des portraits d'apparat. Le Mariage mystique de sainte Catherine (Almenno, San Bartolomeo) s'inscrit également dans la suite du tableau d'autel de Titien et rappelle aussi la manière de Moretto.

Dans ses dernières oeuvres, il caractérise la personnalité intime de son modèle avec une perspicacité qui le met au niveau des portraitistes hollandais du XVIIe siècle. Sa production, immense, est bien connue, souvent datée. Il est ainsi particulièrement bien représenté à

l'Accad. Carrara de Bergame (plus de 15 portraits, dont ceux d'Isotto Brembatti Grumelli et de Paolo Vidoni Cedrelli, 1576), à la N. G. de Londres, à la Brera et dans des collections de Bergame. Son chef-d'oeuvre est sans doute le fameux Tailleur de la N. G. de Londres. Notons enfin un aspect peu connu de Moroni : son intérêt pour la peinture ancienne, qui s'est concrétisé dans des copies d'après une Madone de Giovanni Bellini (Bergame, coll. part.) et d'après la Calomnie d'Apelle, perdue, de Mantegna (musée de Nîmes).

MORRICE James Wilson,

peintre canadien

(Montréal 1865 - Tunis 1924).

Fils d'un riche marchand de Montréal, il abandonne ses études de droit à l'université de Toronto, se rend à Paris en 1889 et s'inscrit à l'Académie Julian. Il prend conseil d'Harpi gnies, subit l'influence de Whistler, rencontré en 1897, et admire Puvis de Chavannes, Renoir et les postimpressionnistes. Il se lie également avec des artistes américains, M. Prendergast et Ch. Conder, plus tard W. Glackens et R. Henri (1895). Grand voyageur, Morrice revient fréquemment à Montréal pour de courts séjours et peint en Normandie, en Bretagne, à Venise (1896-1897), en Belgique et en Angleterre. En 1911-1912, il fait un séjour à Tanger avec Henri Matisse, rencontré en 1908 ou 1909, et par la suite visite Cuba, la Jamaïque, la Martinique, Trinidad, la Corse et finalement l'Algérie, où il travaille avec Marquet (1922), et la Tunisie. L'art de James Wilson Morrice se distingue par l'aspect rêveur et enveloppé de ses compositions, qui le rapproche des nabis (Jeune Femme vénitienne, Ottawa, N. G. ; Foire de campagne, v. 1905, Fredericton, New Brunswick, Beaverbrook Art Gal.). Sa peinture est exécutée avec un grand souci d'harmonie et de mise en page dépouillée (Le Ferry, Québec, v. 1909, Ottawa, N. G.), même apr. 1910, quand, par la couleur et la lumière, il subit l'influence du fauvisme et rappelle davantage Marquet que Matisse (Plage à Trinidad, v. 1927, id.). Morrice vécut surtout à Paris mais il est étroitement associé à l'évolution de l'art canadien du début du XXe siècle. Il est représenté dans les musées de Montréal, Ottawa, Québec, Toronto, Hamilton, Winnipeg, à la Beaverbrook Art Gal. de Fredericton,

à la Tate Gal. de Londres et à Paris (musée d'Art moderne de la Ville).

MORRIS Robert, artiste américain

(Kansas City 1931).

De 1948 à 1955, il suit simultanément des études d'ingénieur et d'art (University de Kansas City, puis California School of Fine Arts) avant de s'orienter définitivement vers une carrière artistique. Il pratique alors (1955-1970) le théâtre expérimental, le court métrage, la peinture (qu'il abandonne après deux expositions, en 1957 et 1958). Il quitte San Francisco pour New York en 1961, poursuivant ses multiples activités (chorégraphie, happenings, histoire de l'art, enseignement, etc.). Après deux expositions de sculpture en 1964 et 1965, il participe à la manifestation inaugurale du Minimal Art, « Primary Structures », au Jewish Museum de New York en 1966. Il fait également paraître dans Artforum deux articles théoriques fondamentaux pour la compréhension de cette tendance, « Notes on Sculpture ». Morris est préoccupé par la perception du volume et son identité (Sans titre, 1965, met en scène trois volumes identiques qui sont lus différemment en fonction de leur position) et par l'interaction entre la forme-sculpture et l'espace (une autre pièce de 1965 est faite de miroirs qui restituent la continuité du lieu d'exposition). Simultanément, il réalise des oeuvres qui participent de la tendance du Earth Art (Observateurs, 1971-1977, Pays-Bas) et organise des installations modifiables dont les modalités changent tous les jours. À partir de 1967, Morris utilise le feutre – matériau à la fois lourd, dense et fragile – ainsi que des matières inertes (terre, graisse) dans des installations qui font de lui un des principaux initiateurs de l'anti-form. Les pièces, généralement de grande taille, analysent les modalités de perception simultanée de l'échelle et du poids, laissant celui-ci commander la forme finale, et aléatoire, de l'oeuvre. Revenu en 1980 à la peinture, il évoque en grandes traces gestuelles des cataclysmes cosmiques et l'embrasement de la matière en fusion. Ces oeuvres s'alourdissent de cadres monumentaux, véritables bas-reliefs incluant des moulages de crânes, de squelettes et d'éléments végétaux, composantes sans cesse réitérées de son baroque macabre. Ses oeuvres sont présentes dans la plupart des musées d'art contemporain dans le monde ; le Whitney Museum de New York (1970), la Tate Gal. de Londres (1971), lui ont consacré des expositions monographiques, et il était présent dans « Art Minimal I » au C. A. P. C. de Bordeaux (1985), où il a également actualisé, en 1995, l'oeuvre Steam (1967), exemple radical de la sculpture anti-form. La même année, une rétrospective s'est tenue à Paris (M. N. A. M.) après New York (Guggenheim Museum).

MORRIS William, dessinateur
et peintre britannique
(Walthamstow, Essex, 1834 - Hammersmith,
Middlesex, 1896).

Il fut également un poète et un écrivain socia-
liste convaincu. À Oxford, où il se destinait
au cléricat, il rencontra Burne-Jones, l'ami
downloadModeText.vue.download 564 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

563

de toute sa vie, avec qui Rossetti l'engagea à
peindre (1853). Il travailla ainsi avec les préra-
phaélites (il fut l'un de ceux engagés par Rosset-
ti, en 1857, pour les travaux de l'Oxford Union).
Mais, après une courte carrière picturale
(1856-1859), il renonça à la peinture en faveur
du dessin ornemental, décorant tout d'abord sa
propre maison, « la Maison rouge », construite
en 1859 à Bexleyheath par Philips Webb, puis
utilisa cette esthétique à des fins commer-
ciales. Sa seule toile connue reste la Belle Iseult
(1858, Londres, Tate Gal.). En 1861, il était
associé-fondateur de la firme Morris, Mars-
hall, Faulkner and Co. et acquit toute l'affaire
en 1875. Faisant appel à des artistes comme
Burne-Jones, il fabriqua des tapisseries, des vi-
traux, des papiers peints et tous objets à usage
domestique. Il fut ainsi parmi les promoteurs
du mouvement Arts and Crafts. Il fonda en
1891 les Kelmscott Press afin d'étendre à l'édi-
tion le travail qu'il avait engagé dans les autres
branches des arts décoratifs. Il publia ainsi des
livres plus luxueux que ceux que l'on imprimait
habituellement, son plus grand succès étant,
en 1896, une édition de Chaucer illustrée par
Burne-Jones. Il avait également pris une part
active au domaine politique, aidant à la fonda-
tion de la « Socialist League » en 1884, publiant
de nombreux articles et livres engagés. Il écri-
vit également des poèmes (Life and Death of
Jason, 1867 ; The Earthly Paradise, 1868-1870).
Son idéal le plus élevé, celui d'une société d'es-
prit médiéval où l'art aurait eu une part pré-
pondérante, resta utopique, mais son rôle n'en
fut pas moins important, car Morris contribua
à l'amélioration du dessin ornemental, notam-
ment les stylisations végétales caractéristiques
du goût 1900, et ce fut par son intermédiaire
que les artistes contemporains s'intéressèrent
aux arts appliqués. Une exposition lui a été
consacrée à Londres (V. A. M.) en 1996.

MORTENSEN Richard, peintre danois

(Copenhague 1910 - Ejby, près d'Odense, 1993).

En 1932, il quitte l'Académie royale de Copenhague, où il était entré deux années auparavant, et visite Berlin, où il voit l'oeuvre de Kandinsky. De retour au Danemark, il expose au Salon d'automne de Copenhague des oeuvres abstraites et commence à écrire des articles en faveur de l'art des avant-gardes européennes dans la revue Linien. En 1937, il fait un voyage à Paris et organise au retour une exposition d'art abstrait et surréaliste avec 70 oeuvres de Kandinsky, Miró, Arp, Ernst, Van Doesburg, Tanguy, Mondrian, Klee... et lui-même. À cette époque, son oeuvre présente des formes abstraites non géométriques déjà rigoureusement découpées et vivement colorées. Pendant la guerre, il adopte un expressionnisme comparable à celui de son compatriote Asger Jorn mais il restera à l'écart du mouvement Cobra. En 1947, il s'installe à Paris et vit avec le sculpteur Jacobsen à la Maison des artistes danois, à Suresnes. L'année suivante, il expose pour la première fois au Salon des Réalités nouvelles ; dans les années cinquante, la gal. Denise René commence à faire connaître son travail. Sa peinture redevient claire et précise dans la composition et la facture (Routot, 1955). De

retour dans son pays natal, il est nommé en 1965 professeur à l'Ecole des beaux-arts de Copenhague. Depuis, son oeuvre a surtout été présentée au Danemark (Copenhague, 1985).

MORTIMER John Hamilton,

peintre britannique

(Eastbourne, Sussex, 1740 - Londres 1779).

Il travailla d'abord avec le portraitiste Hudson en 1756-1757 et plus tard, quelque temps, avec Robert Edge Pine. Il s'établit à son compte comme portraitiste v. 1760, mais c'est en tant que peintre d'histoire qu'il aspirait à la notoriété. En 1763 et 1764, il fut couronné par la Society for Encouragements of Arts et, en 1764, il obtint un prix pour son Saint Paul prêchant en Grande-Bretagne (High Wycombe, Guildhall). Membre de l'Incorporated Society of Artists, il exposa avec eux de 1762 à 1777. Excellent portraitiste (Autoportrait avec son frère et son père, New Haven, Yale Centre for British Art ; Autoportrait avec J. Wilton et un étudiant, Londres, Royal Academy ; Portrait de femme, Louvre), il exécuta également des conversation pieces (New Haven, Yale Center for British Art, Londres, Tate Gal. ; Bearsted Coll. ; Upton House ; musée de Norwich) et des scènes inspirées du théâtre dans le style de Zoffany (Garlick Club). Il peignit 2 suites moralisatrices en 1775 : les Progrès du Vice et les Progrès de la

Vertu (Londres, Tate Gal.).

Mortimer fut parmi les premiers peintres d'histoire romantiques à emprunter ses sujets à des écrivains tels que Spencer et Shakespeare. Il est aussi l'auteur de scènes d'horreur (peintures, dessins et gravures) où figurent monstres, prisonniers, squelettes et bandits rappelant Rosa et, parfois, les sujets chers à Füssli (Detroit, Inst. of Arts ; Londres, V. A. M. et British Museum).

MOSAÏQUE.

Dérivant étymologiquement de « muse », ce terme remonte, semble-t-il, à l'époque romaine. Il désigne un revêtement de sol ou de mur composé de petits morceaux réguliers ou irréguliers d'un matériau très résistant – pierre, marbre, terre cuite, verre, émaux, voire coquillage et nacre –, fixés aux infrastructures par le moyen de mastics ou simplement de ciments. L'apparente solidité de la mosaïque en regard de la fresque – alors que ses supports murs-sols et mortiers la rendent également vulnérable – en a fait le revêtement privilégié des sols, puis des murs intérieurs et surtout extérieurs. Le lit de pose n'est pas toujours constitué de la même façon. Dans le cas des pavements antiques, il s'agit d'un mélange de pouzzolane, poudre de marbre ou tuileau, chaux éteinte et eau, dans des proportions qui diffèrent suivant le travail à réaliser. Le dessin est généralement tracé sur une couche de plâtre étendue à même le lit de pose, d'une épaisseur égale à la hauteur des éléments, et sur lequel on pose ceux-ci, sans les fixer ; ensuite, on substitue à la couche de plâtre un enduit plus fin qui, en séchant, fixe l'ensemble. On procède lentement ainsi par zones successives.

Par la suite, on imagina une technique plus expéditive et moins coûteuse, permettant de

surcroît d'exécuter le travail en atelier : les éléments de la mosaïque, collés à l'envers sur un « carton », sont alors appliqués d'un seul coup et directement sur le lit de pose encore frais. On imagine aisément que le gain de régularité et de temps que permet un tel procédé – très largement employé de nos jours pour les revêtements courants – a pour contrepartie une perte de sensibilité et d'invention dans les rythmes qu'un mosaïste peut trouver au fur et à mesure de la pose sur le lieu même.

Appelés par les Grecs « abakiskoi », par les Romains « abaculi » ou « tesserae » (dés) ou mieux « tessellae », les éléments peuvent affecter des formes très variables ; les types de mo-

saïques ainsi différenciés portent des noms hérités de l'usage romain. Un ensemble de petits éléments irréguliers, clairs et foncés – cailloux ou galets – sur un fond uni, surtout rouge, s'appelle « opus alexandrinum ». Lorsque les motifs sont dessinés par des cubes plus régulièrement taillés et de dimensions uniformes, il s'agit de l'« opus tessellatum ». L'« opus vermiculatum » utilise, disposées, comme son nom l'indique, en files d'aspect vermiculaire, des tesselles de formes diverses, et parfois minuscules, choisies dans des matériaux recherchés : marbre, lapis-lazuli, jaspe, cornaline, albâtre, agate, onyx, fragments de pâte de verre. La préciosité des matières et le raffinement dans la taille des éléments permettent d'obtenir un résultat aussi proche que possible de la peinture. D'origine grecque, et exclusivement réservé au pavement, l'« opus signinum » est constitué en Italie, à l'époque hellénistique, d'éclats de porphyre ou de marbre noyés au hasard dans un lit de terre cuite broyée et de chaux de couleur rouge. Tout autre est l'« opus sectile » qui, en utilisant des pierres dures découpées selon les contours mêmes du sujet, offre des surfaces de couleurs uniformes, constituant une sorte de peinture réalisée par grandes taches.

Le but de la mosaïque est resté le plus souvent, et jusqu'à l'époque contemporaine, l'imitation de la peinture, et toutes les recherches techniques n'ont été tentées fréquemment que pour y parvenir mieux encore. Pourtant, ainsi que le souligne l'archéologue français Jean-Lasus, «... même si les Romains ne s'en sont pas toujours aperçus, la mosaïque est un art et la peinture un autre art... ». Mais, selon lui, « les mosaïstes ont toujours eu à choisir entre deux attitudes. Ou bien leur technique était pour eux un obstacle à vaincre et leur oeuvre serait belle dans la mesure où on oublierait qu'elle est faite de cubes, qu'elle n'est pas la peinture qu'elle a l'air d'être. Ou bien, au contraire, ils ont pris conscience de cette technique comme d'un autre moyen d'expression, différent de la peinture, permettant d'autres recherches et d'autres effets ». L'histoire de la mosaïque est l'illustration de l'une et l'autre de ces attitudes.

MOSER Koloman (dit Kolo),
artiste autrichien
(Vienne 1868 - id. 1918).

Créateur aux activités multiples – peintre, graphiste, illustrateur, organisateur d'expositions, créateur d'objets d'art et de mobilier –, Koloman Moser exerce une grande influence sur la

vie artistique de Vienne au tournant du siècle. Après s'être initié aux techniques artisanales dans les ateliers du Theresianum dirigé par son père, Moser suit les cours de l'Académie de Vienne (Ch. Griepenkerl, F. Rumpler, M. Trenkwald), puis de l'École d'art appliqué de 1892 à 1895. Il y rencontre Klimt, tout en étant en contact avec le club des Sept (J. M. Olbrich et J. Hoffmann). Cofondateur, en 1897, de la Sécession, il devient l'un des collaborateurs les plus remarquables de la revue *Ver Sacrum*. En 1897, il voyage à Munich, Leipzig, Prague, et, l'année suivante, il participe au projet de bâtiment de la Sécession d'Olbrich (vitrail pour l'entrée, décoration de façades latérales). Enseignant à partir de 1899 à l'École d'art appliqué, il réalise de nombreux dessins pour du mobilier, des tissus, des objets variés. En 1903, il fonde à Vienne, avec Josef Hoffmann, les Wiener Werkstätte, qu'il quitte en 1907. Dès 1903, il s'est lié avec Hodler, dont l'art exerce une profonde influence sur sa peinture (*Trois Femmes*, Vienne, M. A. M.). La même année, il réalise l'aménagement de l'exposition Beethoven au palais de la Sécession. Tout en collaborant à la réalisation du palais Stoclet à Bruxelles, il propose des esquisses pour la décoration de l'église « Am Steinhof » conçue par Otto Wagner à Vienne, projets qui seront refusés. À partir de 1907, il se consacre principalement à la peinture, reprenant contact en 1913 avec Hodler ; il atteint alors à une réelle monumentalité des figures. Une exposition rétrospective lui a été consacrée par le Musée d'art décoratif de Vienne en 1979.

MOSER Lucas, peintre allemand

(première moitié du XVe s.).

Il est l'auteur d'un Retable de sainte Madeleine conservé dans l'église de Tiefenbronn, près de Pforzheim (Forêt-Noire), daté de 1432 ; une inscription portée sur le cadre désigne ce retable comme oeuvre de « Lucas Moser peintre de Weil » (probablement Weil der Stadt, non loin d'Ulm, où l'artiste devait avoir son atelier).

Le retable, dont la forme particulière s'explique par sa destination (il a été substitué à une fresque sur le mur du bras sud du transept, sous un arc brisé), est exécuté en bois de chêne (exceptionnel en Allemagne du Sud) recouvert de parchemin ; certaines parties ont été dorées, et d'autres, comme la mer, peintes sur feuille d'argent. Il n'a subi que deux modifications :

l'une v. 1525, lorsque la statuaire du coffre fut remplacée par la Sainte Madeleine portée par les anges qui s'y trouve encore aujourd'hui, ce qui provoqua une augmentation de la hauteur du coffre et l'adjonction d'une petite frise décorative en haut des volets mobiles et des ailes fixes, et l'autre en 1891, quand la pose d'un nouveau cadre extérieur entraîna la disparition d'une partie des inscriptions. Celles qui demeurent ont été repeintes, mais sans que la forme des lettres et le sens des phrases aient été altérés.

Fermé, le retable montre plusieurs scènes de la légende de sainte Madeleine : à gauche (aile fixe), le Voyage en mer ; au centre (les 2 volets mobiles), le Sommeil des saints arrivés à Marseille et, au-dessus, à travers une fenêtre,

Sainte Madeleine apparaissant à l'épouse du prince ; à droite (aile fixe), la Dernière Communion de la sainte dans la cathédrale d'Aix. Sur la face interne des volets mobiles sont représentés Sainte Marthe à gauche et Saint Lazare à droite, les 2 figures se dressant devant un fond d'or sur un sol composé de nuages, d'étoiles et d'une multitude de monstres – allusion peut-être à leur action évangélisatrice en Provence. Aucune des hypothèses concernant l'état original du coffre n'a pu être confirmée. Sur la lunette, toujours visible, la Madeleine est représentée essuyant les pieds du Christ pendant le repas chez Simon ; la prédelle montre le Christ avec les vierges sages et les vierges folles. L'oeuvre est d'une qualité picturale sans exemple dans l'Allemagne de l'époque. Il est difficile de déterminer où son auteur a reçu sa première formation – peut-être en Basse-Rhénanie –, mais certaines particularités de l'iconographie et du style le montrent parfaitement informé des développements les plus récents de la peinture flamande, en particulier des oeuvres du Maître de Flémalle : symbolisme dans les figures du portail et dans l'état d'inchèvement de la cathédrale d'Aix ; composition architecturale unique pour 2 scènes différentes (l'Arrivée à Marseille et la Communion) ; rendu de l'eau comparable à celui que l'on trouve dans les miniatures les plus modernes à l'époque ; attention apportée aux effets de la lumière (par exemple l'ombre d'un anneau sur un mur). Cependant, le traitement des formes se ressent encore très nettement des habitudes de la génération antérieure, du « style doux » rhénan.

La célèbre inscription « Crie, art, crie et plains-toi amèrement de ce que personne désormais ne te désire plus, hélas ! », portée sur le cadre, a suscité de nombreux commentaires. On tend à y voir non pas la protestation

d'un peintre traditionnel hostile aux nouveautés, mais bien plutôt la plainte d'un artiste conscient de sa valeur et de sa modernité dans un milieu incapable de l'apprécier.

MOSES Anne Mary Robertson

(dite Grand-Maman ou Grand'Ma'),

peintre américain

(Greenwich, New York, 1860 - Hoosick Falls, New York, 1961).

Fermière, installée en 1905 dans la ferme d'Eagle Bridge, mère de famille, elle ne se consacre à la peinture qu'à partir de l'âge de 70 ans. « Lancée » en 1939, elle peint plus de 1 000 tableaux « naïfs », dont elle emprunte les sujets à la vie quotidienne de la ferme et de la campagne, dans des paysages et des scènes chaleureux et familiers (la Ferme McDonell, 1943, Phillips Collection, Washington ; l'Arbre mort, 1948, Paris, M. N. A. M.) du Vermont. La vie, l'animation, la clarté font le charme de cette peinture étonnamment enfantine, jusque dans les maladresses savoureuses du dessin.

Anne Mary Moses est représentée dans de nombreux musées américains, notamment au M. o. M. A. de New York et en Europe. La Na-

tional Gallery de Washington a consacré à son oeuvre, en 1979, une exposition rétrospective.

MOSSET Olivier, peintre suisse

(Berne 1944).

Assistant de Daniel Spoerri et de Jean Tinguely au début des années soixante, Olivier Mosset se joint en 1966 à Buren, Toroni, Parmentier, lorsque ceux-ci procédèrent à une rupture avec toute démarche artistique personnelle se référant à un style. Ces artistes exposent dès 1967 sous le sigle B. M. P. T. Il s'agit pour eux de gommer tout apport de la subjectivité pour s'en tenir au fait pictural, à la trace du geste. Dans cette recherche d'autonomie du tableau, Mosset réalise, jusqu'en 1971, une série de toiles identiques, des carrés blancs d'un mètre de côté, marqués au centre d'un cercle noir (Sans titre, 1970, Saint-Étienne, M. A. M.). Il en expose ainsi soixante à Jouy-en-Josas (H. E. C.), en 1970. Leur succèdent à partir de 1974 des oeuvres faites de bandes de tons alternées, dont l'écart se réduit de plus en plus jusqu'à l'uniformité (Sans titre, 1976). En 1978, il s'installe à New York, où, pendant dix ans, il explore les possibilités du monochrome (Sans titre, 1982, Lucerne, K. M.). Au gré des séries souvent liées

à des facteurs aléatoires, il varie les formats, les couleurs et leurs qualités pour confronter le regard à la seule matérialité de la peinture, Bandwagon, 1988). Depuis la fin des années quatre-vingt, il réintroduit dans ses toiles la bichromie à travers une figure géométrique élémentaire (Double Reverse, 1987 ; Spinner, 1992), une lettre, des bandes (Ed. Formica 1875 C, 1988), ou des cercles comme dans GI's Mission (1986, musée de Grenoble). Olivier Mosset est bien représenté dans les musées français et suisses et dans les collections particulières. Une exposition lui a été consacrée (Bruxelles, gal. Ledune ; Sion, musée cantonal des B. A.) en 1994.

MOSTAERT Gillis, peintre flamand

(Hulst v. 1534 - Anvers apr. 1598).

Il fut l'élève de Jan Mandyn et devint franc maître de la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1554. Ses premiers biographes le présentent comme un vrai bohémien, rieur et facétieux, irrespectueux et mystificateur. Cependant, il était connu comme un artiste doué, inventif et productif. Il a peint des sujets aussi bien religieux que mythologiques et historiques. Peintre de genre et paysagiste, il peut être comparé à Maarten Van Cleve et à Jacob Grimmer, avec qui, à l'occasion, il a collaboré. Les inventaires anciens mentionnent un grand nombre de ses oeuvres. On recherche surtout ses petits paysages d'hiver, appelés « Winterkens », et ses sujets nocturnes aux effets lunaires et aux lueurs d'incendies. Gillis a collaboré à des tableaux de Cornelis Dalem, de Jacob Grimmer et de Vredeman de Vries. La Destruction de Sodome et de Gomorrhe, oeuvre tardive (Bruxelles, M. R. B. A.), appartient à une série de compositions à sujets dramatiques, éclairées par des incendies, comme la Scène de guerre et d'incendie du Louvre datée, elle, 1569. Ici, comme ailleurs, on décèle l'éclectisme du

downloadModeText.vue.download 566 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

565

peintre, qui se réfère aussi bien aux modèles italiens qu'à ceux de ses compatriotes.

Ses oeuvres se trouvent dans les musées d'Anvers, de Brême, de Budapest, de Copenhague, de Münster, de Naples, de Stockholm et de Vienne.

MOSTAERT Jan, peintre néerlandais

(Haarlem v. 1475 - id. 1555/1556).

Il fut longtemps connu sous le nom du Maître d'Oultremont (nom donné au triptyque de la Descente de croix conservé à Bruxelles, M. R. B. A.). Les premiers documents le citent à Haarlem en 1498 et, selon Van Mander, il aurait été l'élève de Jacob Jansz Van Haarlem, peintre dont on sait très peu de chose et qui serait peut-être le Maître du Diptyque de Brunswick. En 1507, il apparaît pour la première fois comme doyen de la gilde de Haarlem, fonction qu'il exerce encore en 1543 pour la dernière fois. De 1519 à 1529, il est peintre en titre de la régente Marguerite d'Autriche, dont la cour est à Malines, ce qui pose en réalité d'énormes problèmes : les archives harlémoises prouvent, en effet, qu'il ne résida jamais très longtemps hors de sa ville. Son oeuvre – assez équilibré, comme son style même à la fois modéré et raffiné – se répartit entre les sujets religieux, quelques rares paysages et d'assez nombreux portraits ; parmi les meilleurs, on citera Joost Van Brockhorst (Paris, Petit Palais), les portraits d'homme de Berlin, de Copenhague et de Bruxelles ainsi que celui d'un Jeune Homme (1520-1525, Liverpool, Walker Art Gal.). Toutes ces effigies sont remarquables par leur sage distinction, la réserve d'un coloris toujours très subtil. On notera le gris soyeux des gants, qui est bien dans le goût de Gérard de Saint-Jean et de l'école harlémoise du paysage « à la Patinir », avec de petites figures agitées et caractéristiques du peintre. Tout à fait original reste l'étrange Paysage des Indes occidentales (1542, Haarlem, musée Frans Hals), sans doute la première peinture évoquant le Nouveau Monde, d'une singulière fraîcheur poétique dans sa traduction naïve et inexacte ; l'influence de Patinir se retrouve encore dans le Paysage avec saint Christophe (Anvers, musée Mayer Van den Bergh), qui se situe tout à la fin de la carrière de Mostaert. Dans les tableaux religieux, la leçon, un peu adoucie, de Gérard de Saint-Jean se manifeste avec évidence : Tête de saint Jean-Baptiste (Rijksmuseum), oeuvre surchargée de détails ; l'Adoration des mages (id.) ; une belle série de Christ de pitié (Londres, N. G. ; Vérone, Castel Vecchio ; musée de Burgos) ; l'Arbre de Jessé (Rijksmuseum), si naïf et charmant qu'il fut longtemps jugé digne de Gérard de Saint-Jean. L'oeuvre clé à partir de laquelle s'est fait le regroupement des tableaux attribués à Mostaert est le triptyque dit « d'Oultremont », avec une Descente de croix sur le panneau central, peint pour Albrecht Van Adrichem de Haarlem (Bruxelles, M. R. B. A.). Sont encore typiques du charme archaïsant de Mostaert la Sainte Famille de

Rome (Palazzo di Venezia) et le triptyque du Jugement dernier (v. 1515) du musée de Bonn.

L'oeuvre de Jan Mostaert laisse ainsi une séduisante impression de luxe élégant et de

poésie rêveuse malgré et jusque dans son apparente uniformité et son conservatisme latent, qui vient conférer à Gérard de Saint-Jean et aux artistes de l'école de Haarlem un heureux et efficace prolongement en plein XVI^e siècle.

MOTHERWELL Robert, peintre américain

(Aberdeen, Washington, 1915 - Provincetown

1991).

Il étudia quelque temps la peinture à l'école des Beaux-Arts de San Francisco avant d'entrer à l'université Stanford, où il obtient le « B. A. » de philosophie en 1937. Il poursuivit ses études à Harvard et en 1938, lors d'un voyage en Europe, passa l'été à l'université de Grenoble. Doué d'un sens spéculatif aigu, il s'intéressa aux théories du surréalisme et devint l'ami intime du peintre chilien Matta, en compagnie duquel il peignit en 1941 à Mexico. Il se trouva ainsi placé dans une position privilégiée pour participer aux mouvements qui conduisirent à l'expressionnisme abstrait. Il exposa pour la première fois à l'exposition surréaliste internationale de New York (1942), puis à la gal. Art of this Century de Peggy Guggenheim (1944). Il enseigna en 1945 à Black Mountain College et fonda en 1948 avec Rothko, Hare et Baziotes l'école Subjects of the Artists, qui par la suite devint un groupe de débats entre artistes réputés, familièrement connu sous le nom de « The Club ». Comme ses collègues de l'école de New York, il préfère travailler dans les très grands formats (les toiles de l'« Open Series », commencées en 1967, en témoignent). La partie la plus connue de son oeuvre est, comme celle de Kline, réduite au blanc et au noir. Motherwell, cependant, contrôle davantage son travail, dont l'inspiration est d'un caractère plus universel. Son oeuvre reflète d'autre part ses vastes connaissances théoriques et une très grande curiosité qui n'exclut pas les problèmes politiques. Un de ses thèmes les plus fréquemment repris au travers de multiples versions porte le titre d'Élégie pour la République espagnole (1961, Metropolitan Museum). Motherwell est également très admiré pour une série magistrale de collages exécutés vers la fin des années quarante (The Elegy, 1948, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum). Il est en même temps l'auteur d'oeuvres de petites dimensions, d'un caractère intime, comme les variations intitulées Beside the Sea

(v. 1960-1961, Hanover, Penns., coll. Sophie et Boris Leavitt), où les bleus étincelants et les verts, évocations de la côte méditerranéenne, succèdent à l'atmosphère dramatique des élégies espagnoles. On ne saurait oublier enfin qu'il a été l'éditeur de plusieurs publications telles que Possibilities (1947-1948), The Documents of Modern Art (1944-1951) et Modern Artists in America (1952). Une rétrospective lui a été consacrée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1977. En 1982 a eu lieu l'ouverture de la galerie Motherwell au musée national bavarois d'Art moderne de Munich.

MOTTEZ Victor, peintre français
(Lille 1809 - Bièvres 1897).

Mottez, l'un des plus doués parmi les disciples d'Ingres, vécut à Rome dans son intimité. Engoué de peintres « primitifs », il étudia leurs

procédés et remit en honneur la technique de la fresque. Il traita ainsi son chef-d'oeuvre, Portrait de Madame Mottez (1836 ou 1837), fresque transposée sur toile à la demande d'Ingres (Louvre) ; sa femme lui servit encore de modèle pour deux beaux portraits à l'huile, l'un de 1833, au musée de Lille, l'autre de 1842, Madame Victor Mottez, au Petit Palais de Paris, qui conserve aussi le Portrait d'Edmond Caillard, 1847. Il prit une part active à la décoration des églises de Paris (Saint Martin partageant son manteau, 1862, à Saint-Sulpice ; Saint-Séverin) ; mais la plus importante décoration, le porche de Saint-Germain-l'Auxerrois, exécutée sur fond d'or, est maintenant détruite. Le Louvre conserve aussi le portrait d'Henri Mottez, enfant (Salon de 1879). Mottez donna, en 1858, la traduction du Traité de peinture de Cennino Cennini, réédité en 1911.

MOUCHERON (de),

famille de peintres néerlandais.

Frederick (Emden 1633 - Amsterdam 1686).
Élève de Jan Asselijn à Amsterdam avant 1652, il se rendit en France, et peut-être en Italie, entre 1655 et 1658. Il est cité à Anvers, puis en 1659 à Amsterdam, qu'il ne quitta plus, sauf en 1671 pour aller à Rotterdam. Influencé par Jan Both, Jan Hackaert et Karel Dujardin, il exécuta de calmes et clairs paysages italianisants dont les figures ont été souvent peintes par Jan Lingelbach (Paysage italien, l'Embuscade, Mauritshuis ; Paysage italien, musée de Kassel) ou par Adriaen Van de Velde (le Départ pour la chasse, Louvre ; Paysage, Dijon, musée Magnin ; Paysage, Rotterdam, B. V. B. ; Figures dans

un jardin italien, Londres, N. G. ; Paysage italien, musée de Kassel ; Paysage italien, Hambourg, Kunsthalle). L'Ermitage, la N. G. d'Édimbourg, les M. R. B. A. de Bruxelles, le Rijksmuseum, l'Alte Pin. de Munich, les musées de Strasbourg, de Leyde, de Bordeaux, de La Fère, de Narbonne, de Rouen conservent des paysages de l'artiste.

Isaac (Amsterdam 1667 - id. 1744), son fils, fut son élève. Il alla en Italie de 1694 à 1697 env. et, tout comme son père, fut un paysagiste fort doué, créateur du paysage décoratif, genre à part dans le paysage italianisant. Influencé par le classicisme français et surtout par Dughet, mais aussi par F. Van Bloemen et Van Wittel qu'il a pu rencontrer, il donna, après 1670, des vues de parcs et de jardins (Parc avec bassin et fontaine, Rijksmuseum) ou des paysages arcadiens (Paysage, 1698, musée de Montpellier ; Paysage italien, musée de Saint-Étienne) où l'illusion de la réalité est remplacée par une représentation plus idéalisée, celle du décorateur. Il s'y insère souvent des figures peintes par Jacob de Wit, Verkolje, J. Huchtenburg ou Adriaen Van de Velde. En 1734, il reçut, avec J. de Wit, une importante commande, un décor pour une maison patricienne d'Amsterdam, l'Histoire de Jephté, qui existe toujours (162, Herengracht). Il grava d'après Dughet et nous a laissé un nombre assez important de dessins, précis et détaillés mais d'un effet très décoratif (Louvre ; Rijksmuseum ; Alber-

downloadModeText.vue.download 567 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

566

tina ; Londres, V. A. M. ; Berlin, cabinet des Dessins).

MOURAUD Tania (Christine Mouraud,

dite), artiste française

(Paris 1942).

L'oeuvre de Tania Mouraud est caractérisée par la diversité des moyens d'expression et de formes. L'artiste a utilisé différents supports (peinture, photographie, sculpture), mais la peinture demeure son médium de prédilection. Alors qu'elle vit en Allemagne à Düsseldorf entre 1959 et 1964, et qu'elle fréquente les avant-gardes, elle commence à peindre, en 1963. Ses premières toiles montrent une influence de l'abstraction géométrique puis

de la peinture gestuelle. En 1964, Tania Mouraud décide de revenir s'installer à Paris, puis en 1968, abandonne le langage pictural traditionnel au profit de nouvelles techniques comme des rubans adhésifs de couleur et des feuilles de stratifié blanc, matériau qui lui sert pour réaliser sa « dernière peinture » (Infini au carré). L'année suivante, elle brûle l'ensemble de ses toiles et se tourne vers un art environnemental en réalisant ses premières Initiation Rooms (Chambres d'initiation) puis les Initiation Spaces, séries sur lesquelles elle travaille jusqu'à la fin des années soixante-dix alors qu'elle pratique parallèlement la photographie. Si la peinture est jusqu'alors demeurée présente sur un mode implicite, elle y revient à cette même époque par l'intermédiaire des mots et intervient dans l'espace public. Avec les séries Black power et Black continent commencées en 1989, elle propose la lecture d'un mot à partir de l'écriture en négatif de la lettre. Le mot à décrypter, qui se détache sur un mur blanc, est formé de monochromes noirs qui s'apparentent à des formes tridimensionnelles et dont la texture est en relief. L'artiste réalise aussi des peintures murales faites avec du ruban adhésif. Si la matérialité est ici absente, Mouraud joue sur la représentation étirée du mot dont la lecture est difficile (Dieu compte les larmes des femmes, Quimper, Le Quartier, 1995). Plus récemment, en poursuivant dans sa perspective de créations in situ, elle a abordé une phase colorée dans son travail en réalisant De la Décoration à la Décoration (1994) et Millefeuille(s) (1996), illustrant ainsi une nouvelle dimension de sa recherche artistique tout en restant fidèle à ses préoccupations premières : un art intimement lié à la vie qui s'exprime à travers la prise en compte d'un espace. Son travail est représenté dans de nombreuses collections en France et à l'étranger parmi lesquelles le M. A. M. de Saint Étienne, le M. N. A. M. de Paris, le M. A. M. C. O. à Genève et le Museum Voor Moderne Kunst à Arnhem.

MOVIMENTO ARTE CONCRETA

(MAC).

Mouvement artistique italien créé à Milan en 1948 par Bruno Munari, peintre, sculpteur et designer, Atanasio Soldati, Gianni Monnet (1912-1958), un architecte peintre et typographe, et Gino Dorflès né en 1910, un peintre plus connu pour son activité de critique d'art, et qui prit fin en 1958. À la suite de l'exposition

organisée à Milan, au Palazzo Reale en 1947, par Max Bill et Max Huber intitulée Arte Astratta et Concreta, l'intention des fondateurs a été de

regrouper les principaux créateurs italiens qui pouvaient se réclamer de l'art concret, de Théo Van Doesburg et des concrets zurichoïses et reprendre aussi le rôle qui avait été tenu dans les années trente par la Galleria II Milione à Milan. De nombreux artistes ont adhéré à ce mouvement, déjà connus tels que Luigi Veronesi, Mauro Reggiani, Mario Radice, ou plus jeunes comme Piero Dorazio, Mario Nigro ou encore Lanfranco Bombelli. Des expositions ont été organisées dès 1948 à la librairie Salto à Milan, un bulletin publié, Arte Concreta, des éditions d'albums réalisés comprenant des estampes originales. De 1948 à 1953, ce mouvement, qui n'avait pas vraiment de ligne directrice ni d'activité commune en dehors de la publication de son bulletin, reflétait plutôt la tendance de l'abstraction géométrique. Il était très marqué par l'influence de Kandinsky, de Herbin, de Magnelli, un peu par celle de Max Bill et des constructivistes (les constructions de Regina). Cette tendance se réduisit à partir de 1953 pour faire place de plus en plus à l'art informel. MAC disparut avec la mort de son principal animateur, G. Monnet, en 1958.

MOYAERT Nicolaes, peintre néerlandais

(Amsterdam v. 1592/1593 - id. 1655).

En 1618, il est membre de la chambre de rhétorique (in liefde bloyende) d'Amsterdam, mais il n'est reçu à la gilde des peintres de cette ville qu'en 1630. Auparavant, il avait fait un long séjour en Italie. Peintre de sujets bibliques ou mythologiques (Hersé et Mercure, 1624, Mauritshuis ; la Visite d'Antiochus chez l'augure, 1636, id. ; la Contenance de Scipion, 1643, musée de Caen) et marqué à la fois par Elsheimer et les Carrache, il se révèle un peintre d'histoire très voisin de Lastman et se classe au nombre des précurseurs de Rembrandt au même titre que Grebber et S. de Bray. Toutefois, il accorde plus d'importance que Lastman au paysage et pratique un coloris plus doux. Par la suite, ses ouvrages – notamment des portraits et des sujets bibliques – trahissent l'influence de Rembrandt. En 1638, il exécute des décorations pour l'arc de triomphe édifié lors de la réception de Marie de Médicis à Amsterdam (suite de 8 gravures exécutées par P. Nolpe). Il fut aussi graveur, essentiellement de paysages (dont 18 eaux-fortes pour illustrer un livre de Voyages... [1655], de David de Vries). On sait aussi qu'il a travaillé pour Christian IV de Danemark. Salomon Koninck, Berchem, Does, J. B. Weenix ont été ses élèves.

MUCHA Alfons, peintre tchèque

(Ivančice, Moravie, 1860 - Prague 1939).

Il eut des débuts difficiles et travaillait comme décorateur de théâtre lorsqu'il fut pris en charge, en 1881, par le comte Karl Khuen-Belasi, qui lui fit décorer son château d'Emmahof. Son protecteur l'envoya ensuite étudier à Munich, puis à Paris. Après le suicide de celui-ci, en 1887, Mucha survécut en dessinant pour différents journaux : le Figaro illustré, la Vie parisienne, le Noël illustré ou le Petit Français

illustré (Mémoires d'un éléphant blanc, 1894). L'influence de Jean-Paul Laurens, dont il fut l'élève à l'Académie Julian, se fait sentir dans les Scènes et épisodes de l'histoire d'Allemagne (de Charles Seignobos, 1892), où, dans son style historique majestueux, perçoit déjà son sens de l'arabesque. En 1894, Mucha rencontre Sarah Bernhardt et, réalisa pour elle les célèbres affiches qui lui valurent un succès éclatant, parisien et international (Gismonda, 1894 ; Médée, 1898). Il dessine parallèlement d'autres affiches importantes, où il s'abandonne à son goût de la ligne lovée et des entrelacs compliqués (Salon des Cent, 1896 ; Papier à cigarette Job, 1897 ; Nestlé's Food for Infants, 1898). Mucha composa aussi de nombreux panneaux décoratifs, des calendriers et des programmes où reviennent sans cesse ses thèmes préférés : la femme, les fleurs, les saisons, les heures. Il imagina des bijoux (Bracelet au serpent) et décora somptueusement, rue Royale, la vitrine et les salons de la joaillerie de Georges Fouquet. Il exécuta de très belles lithographies en couleurs pour illustrer l'Ilsée, princesse de Tripoli de Robert de Flers (1897) ou son propre texte de commentaires poétiques et mystiques pour le Pater (1899). Pour servir de modèles à toutes les variations du Modern Style, il publia, en 1902, ses Documents décoratifs et, en 1905, ses Figures décoratives. Il contribua à l'Exposition de 1900 par son ornementation du pavillon de la Bosnie-Herzégovine. Il partit en 1904 pour les États-Unis, où il vécut cinq ans avec sa femme, enseignant à l'Art Inst. de Chicago et peignant les décors du German Theater de New York (1908), et où il réalisa les affiches de Leslie Carter et de Maude Adams (Jeanne d'Arc, 1909). Ses dessins au fusain ont beaucoup de force, et ses portraits au pastel une grande finesse. En 1910, il retourna définitivement en Tchécoslovaquie. Il y réalisa des peintures décoratives bien composées, mais accueillies de mauvaise grâce par les représentants de l'art tchèque moderne. Il travailla à son Épopée slave, grand ensemble de toiles historiques où il mêle à un style plus traditionnel, teinté de folklore, des nuances d'un symbolisme parfois cruel. Il exposa ces vastes tableaux en 1921 au Brooklyn Museum de

New York et à Chicago. Une exposition rétrospective a eu lieu en 1980 à Paris (Grand Palais) accompagnée d'une importante donation de ses oeuvres pour le musée d'Orsay.

MUCHA Reinhard, artiste allemand

(Düsseldorf 1950).

L'oeuvre de Mucha obtient une reconnaissance en Europe à travers son exposition personnelle à la Kunstverein de Stuttgart en 1985 et l'exposition itinérante que lui consacre le Centre Georges-Pompidou et les Kunsthallen de Bâle et de Berne en 1987. L'artiste conçoit pour chaque lieu de monumentales constructions dont les formes dérivées du mobilier et de l'architecture industrielle demeurent non signifiantes, indéterminées (Coesfeld, 1985, bois, fer, verre, feutre et peinture). Divers objets, transistors, miroirs, ventilateurs, tubes fluorescents complètent ces pièces dont le propos semble relever d'opérations de mises en scène, de montages et de démontages, d'installations

downloadModeText.vue.download 568 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

567

des éléments dans le contexte de l'exposition. Évoquant des lieux publics (bars, gares), des lieux de stockage (magasins d'usines) ou de spectacles (fêtes foraines), l'univers de Mucha s'inscrit aux frontières des notions de production et de dépense. Univers réels et fictionnels se mêlent autour des questions de spatialité, de temporalité que développe tout principe d'installation éphémère. La matérialité et le volume des pièces leur confèrent une impressionnante présence qui les renvoie au rang d'un art monumental et utopique.

MUCHE Georg, peintre et architecte allemand (Querfurt 1895 - Lindau, lac de Constance, 1987). Après des études de peinture à Munich et à Berlin (1913-1915), il expose, tantôt seul, tantôt avec Max Ernst, Klee ou Archipenko, à la gal. Der Sturm, en même temps qu'il enseigne à l'École d'art du Sturm (1916-1919). Si sa peinture apparaît d'abord comme une combinaison d'éléments géométriques simples (rectangles, carrés, ellipses, cercles et portions de cercles) s'inscrivant dans un espace encore illusionniste (Peinture XVIII, 1915, Schlüchtern, coll. Ludwig Steinfeld), il évolue rapidement vers une fragmentation de plans aux couleurs vives, d'où surgissent parfois des rappels figuratifs (Peinture avec motif de treillis I, 1916, id.). Appelée

au Bauhaus de Weimar par Gropius (1920), il est nommé « maître des formes » de l'atelier de tissage et dirige en 1923 la première exposition du Bauhaus « Art et technique : une nouvelle unité », pour laquelle il construit et aménage avec les ateliers du Bauhaus la fameuse maison Am Horn. Il oscille alors curieusement entre une peinture abstraite, où des motifs dessinés émergent d'un flou transparent (Peinture avec rouge flottant, 1920, Krefeld, coll. H. Jammers), et une figuration où domine le contour des objets (Deux Seaux, 1923, Darmstadt, Bauhaus-Archiv ; Nature morte, 1924, Schlüchtern, coll. L. Steinfeld).

Après un voyage d'études aux États-Unis (1924) et des réalisations d'architecture expérimentale (1926), il quitte le Bauhaus en 1927 pour enseigner successivement à l'école fondée par Itten à Berlin (1927-1931), à l'Académie de Breslau (1931-1933), à l'école de Hugo Häring à Berlin (1933-1938), puis à l'École d'art textile de Krefeld, où il professe jusqu'en 1959. Les transparences floues, voilant parfois d'énigmatiques figures humaines (Intérieur espagnol, 1963 ; Optique de profundis, 1967, Hambourg, coll. Dr H. Schwarzkopf), demeurent les constantes de ses multiples recherches picturales.

MUELLER Otto, peintre et graveur allemand (Liebau 1874 - Breslau 1930).

Il reçoit une formation de lithographe à Görlitz (1890-1894), puis est élève de l'Académie de Dresde (1894-1896). Il mène une existence itinérante (Suisse, Italie, séjours à Munich, Dresde, Liebau) jusqu'en 1908, date à laquelle il se trouve à Berlin, et devient deux ans plus tard membre de Die Brücke. Son style, qui relevait encore d'un symbolisme « naturiste » que la pratique de la lithographie avait assoupli (Bac dans la forêt, 1905, musée de Münster), acquiert dès lors plus de vigueur, admet davan-

tage un dessin aux angles vifs au détriment des courbes naguère ordonnatrices (Baigneuses, 1913, id.). Dans l'oeuvre de Mueller, le thème du nu, souvent placé dans un cadre naturel, dans l'esprit de Gauguin, illustre la nostalgie d'un état édénique, tandis que le couple, représenté avec une sensualité, voire un érotisme désenchantés, appartient en revanche à l'ordre du constat. Il était d'ascendance maternelle tzigane, et les bohémiens ont été ses modèles favoris. Il évolua peu après 1918-1920, années privilégiées pendant lesquelles l'agrément de la facture (plus nourrie et variée) ne fut pas sacrifié au souci de l'expression (Amoureux tziganes, v. 1918 ; Famille de bohémiens ou la Madone tzigane, Essen, musée Folkwang). Il travailla

souvent à la détrempe sur des toiles au grain grossier. Il se fixa à la fin de la guerre à Breslau, où il fut professeur aux Beaux-Arts (1920-1930). Il a laissé par ailleurs une importante série d'estampes (172 oeuvres). Il est représenté dans la plupart des musées allemands, à Hambourg (Nus dans les dunes, v. 1919-1920), Stuttgart (Staatsgal. : Deux Nus dans les roseaux, v. 1924), Düsseldorf (K. M. : Nu assis sous les arbres, 1915), Essen, Feldafing (coll. Buchheim : Trois Nus devant un miroir, v. 1912), Dortmund (Museum am Ostwall), Munich (Neue Staatsgal. : Autoportrait, 1927), Berlin (musées), Francfort (Städel. Inst. : Adam et Ève), Sarrebruck (Tziganes au tournesol, 1927).

MULLICAN Matt, artiste américain

(Santa Monica 1951).

Dès ses premières performances réalisées alors qu'il est encore étudiant (California Inst. of the Arts, 1971-1974), Mullican s'attache au thème de la ville afin d'interroger les schémas perceptifs tels que les structure notre rapport à un environnement public, réel ou fictif. Une longue période s'avère nécessaire pour l'élaboration d'un vocabulaire de pictogrammes et de couleurs véhiculé par différents supports (bannières, granit, marbre...). Peu à peu, il met en oeuvre sa « cosmologie » où se confrontent différents espaces symboliques au sein d'une temporalité transhistorique. L'exposition que lui consacre le M. o. M. A. de New York en 1989 (« Project ») marque un nouveau palier par l'intégration de l'image de synthèse aux installations une recherche poursuivie encore aujourd'hui. Il intervient régulièrement en Europe depuis le début des années quatre-vingt. Une exposition lui a été consacrée (Valence, I. V. A. M.) en 1995.

MULREADY William, peintre britannique

(Ennis, Irlande, 1786 - Londres 1863).

Il se forma auprès du sculpteur Banks, puis à la Royal Academy, dont il suivit les cours (1800-1805). Élève de John Varley, il se lia avec deux autres élèves, Linnell et Hunt. Marié à dix-huit ans à la soeur de Varley, il fut contraint de concilier sa peinture et le goût de ses clients, pour gagner sa vie et élever sa famille.

Il exposa d'abord des paysages (5 esquisses de paysages, Londres, V. A. M.). Puis, vers 1809, il aborda la scène de genre à la manière de Wilkie en puisant ses thèmes dans le monde des enfants. Le Combat interrompu (1816, id.)

lui valut exceptionnellement d'être élu R. A., alors qu'il n'était A. R. A. que depuis 1815. Vers 1820, il changea de manière : il commença à utiliser des couleurs vives étendues en couches minces sur un fond blanc et montra un plus grand souci de précision dans son dessin.

De 1839 à 1848, il exécuta ses chefs-d'oeuvre (le Sonnet, 1839, id.), où il donnait dans le goût mélodramatique de l'art victorien, insistant sur le côté moralisateur : Enseigne à l'enfant la voie à suivre, devenu vieux il ne s'en détournera pas (1841, coll. du Forbes Magazine, New York), qu'il considérait comme sa toile la plus achevée ; gravement endommagée dans un incendie, il la retoucha lui-même et refusa de la peindre à nouveau. Illustrateur de The Vicar of Wakefield en 1843, peintre de genre (le Choix de la robe de mariage, 1845, Londres, V. A. M.), il fut un excellent professeur de dessin et multiplia sur la fin de sa vie les études de nus, qu'il utilisa dans quelques scènes de Baigneuses surprises (1849, Dublin, N. G.). Il eut une forte influence par sa technique sur les peintres préraphaélites et connut un réel succès. Lors de l'Exposition internationale de Paris en 1855, il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur. Son oeuvre est particulièrement bien représentée à Londres (V. A. M.) et à la N. G. d'Édimbourg. Une exposition rétrospective lui a été consacrée à Londres, Dublin et Belfast pour le bicentenaire de sa naissance.

MULTSCHER → PSEUDO-MULTSCHER

MUNCH Edvard, peintre norvégien

(Lyten 1863 - Ekely 1944).

Fils d'un médecin dont la clientèle était composée surtout de petites gens, Munch fut profondément affecté par la mort de sa mère et de deux de ses soeurs, qui lui inspira le thème, fréquemment traité, de la « chambre mortuaire ». Son père s'installant à Christiania (auj. Oslo), il entre à l'école des arts et métiers (1879). Quelques années plus tard, il se lie avec les adeptes norvégiens de la peinture de plein air et du naturalisme, Heyerdahl et Christian Krogh (qui lui donne des leçons en 1882), et se mêle au mouvement artistique et littéraire de « la bohème de Christiania ».

Munch débute avec les portraits de ses amis et de ses parents, d'un réalisme assoupli par un impressionnisme timide (Portrait de la tante de l'artiste, 1884). En 1885, il fait à Paris un premier séjour qui ne semble guère l'avoir marqué. Il exécute peu après l'Enfant malade (1885-1886, Oslo, Ng), qui provoque l'indigna-

tion au Salon d'automne d'Oslo, tableau dont la recherche de synthèse, la tonalité soumise à une dominante et l'atmosphère annoncent la période bleue de Picasso. L'oeuvre est surtout déjà significative de la psychologie morbide de Munch et de son univers, où règnent la maladie, l'agonie, la désolation qu'entraîne la solitude irréductible des êtres, même dans l'amour : la femme, pour Munch, est souvent objet de répulsion autant que d'attraction et finit par incarner la force négative et destructrice par excellence (*Vampire*, v. 1893, Oslo, musée Munch ; *la Jeune Fille et le coeur*, 1896, eau-forte). En 1889 a lieu sa première exposition.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

568

tion personnelle à Oslo (110 oeuvres) ; Munch obtient une bourse de voyage et se rend à Paris, sa principale résidence jusqu'en 1892. Il fréquente l'atelier de Bonnat, voit l'exposition de Gauguin au café Volpini, mais, au cours de cette période, est nettement influencé par l'impressionnisme (*Rue La Fayette*, 1891, Oslo, Ng). De retour à Oslo, il y expose avec succès et est invité à Berlin par le *verein Berliner Künstler*, où il présente 55 oeuvres qui révolutionnent la vie artistique berlinoise (1892). Il décide de rester à Berlin, séjour qui inaugure la période la plus importante de sa carrière. Il se lie avec Strindberg, s'initie à la gravure, à l'eau-forte et à la pointe-sèche (1894), puis à la lithographie et à la gravure sur bois (1896), à travers les influences de Max Klinger, de Rops et de Vallotton pour les bois. Son évolution, l'impressionnisme une fois assimilé, s'effectue en faveur d'une concentration très expressive de la forme, qu'une couleur généralement sourde sature (*le Soir rue Karl-Johann* à Oslo, 1892). La tension sensible dans cette dernière oeuvre, représentative de la « foule solitaire », est accentuée dans *le Cri* (1893, Oslo, Ng) et atteint son point culminant avec *Angoisse* (1894, Oslo, musée Munch). Un réalisme relatif se maintient encore dans certaines peintures (*le Lendemain*, 1894-1895, Oslo, Ng) et gravures (*le Baiser*, aquatinte et pointe-sèche, 1895), mais il disparaît au cours de reprises postérieures ou dans d'autres épreuves inspirées par le même thème et où l'économie des moyens est portée à sa plus grande efficacité (*Madone*, 1895-1902, lithographie ; *le Baiser*, 1902, gravure sur bois). Munch est de retour à Paris en 1896 et expose à l'Art nouveau (Strindberg écrit de brefs commentaires aux oeuvres exposées) ; il travaille également à la suite de la *Frise de la vie* (d'abord

intitulée Dix-Huit Tableaux tirés de la vie moderne de l'âme), présentée en 1897 au Salon des indépendants : la Danse de la vie (1899-1900, Oslo, Ng) est le résumé de cette somme illustrant une conception éminemment pessimiste du destin humain, et les inflexions du Jugendstil et le synthétisme gauguinien y composent avec les stylisations dues à la pratique de la gravure sur bois. Munch collabore également au théâtre de l'OEuvre de Lugné-Poe et exécute le programme pour le Peer Gynt d'Ibsen.

Suit une période d'instabilité (1898-1908), où l'artiste se déplace fréquemment (séjours en Allemagne, en Norvège, en France, en Italie) et que dénoue une dépression nerveuse en 1908. Aux réalisations graphiques, importantes de 1896 à 1898, s'ajoutent des interprétations du paysage, souvent en formes lourdement cernées, oppressantes (Nuit d'été sur le rivage, v. 1902, Vienne, K. M.), mais aussi d'une exécution plus allègre (Danse sur le rivage, 1900-1902, musée de Prague ; Port de Lübeck au steamer, 1907, Zurich, Kunsthhaus). À partir de 1908, Munch se fixe en Norvège et, en 1916, il s'installe à Ekely. Les fresques qui lui sont demandées pour la salle des fêtes de l'université d'Oslo (1909-1915), malgré l'ambition de leur programme et leurs intentions symboliques (Alma Mater, la Montagne des hommes), indiquent une orientation vers un art plus descriptif, comme en témoignaient déjà des eaux-

fortes (1902) et des toiles contemporaines sur le monde du travail (Ouvriers rentrant chez eux, 1912, Oslo, musée Munch). Quelques tableaux font preuve pourtant d'une grande hardiesse plastique à travers un tramage de lignes qui dissout les formes, en motifs traités pour eux-mêmes, dans une sorte d'abstraction expressive (Enfants dans la rue, 1910, Oslo, musée Munch). Le style de Munch se modifia peu par la suite, dans des toiles au coloris vif (Nu près du fauteuil d'osier, 1919-1921, Oslo, musée Munch) ou sombre (Nuit étoilée, 1923-1924, id.) et admit seulement, à côté de pages toujours sévères, certaines plus détendues (Brigitte Olsen assise sur un lit, 1925-1928, id.). À la fin de sa vie, l'artiste laisse de pathétiques autoportraits, reprenant inlassablement l'interrogation que lui propose son propre destin (le Vagabond nocturne, 1939, id.). En gravure, le thème de l'amour et de la mort, de la femme et du couple lui a inspiré mainte belle feuille, de la Jeune Fille et la mort (pointe-sèche, 1894), d'un érotisme macabre digne de Hans Baldung Grien, à la nostalgique Rencontre dans l'univers (bois en couleurs, 1899, aux représentations des étapes de la vie féminine (Puberté, eau-forte, 1902) et aux suites plus tardives, moins

pessimistes et d'une juste résonance humaine (la Morsure, eau-forte, 1913 ; Vers la forêt, bois en couleurs, 1915). La dernière interprétation du Baiser a été gravée sur bois en 1943 avant la mort de l'artiste.

L'influence de Munch, précurseur de l'expressionnisme, a été grande en Allemagne, notamment sur Die Brücke. L'artiste est surtout représenté à Oslo (Ng et musée Munch, ouvert en 1963 ; 1 000 toiles, 15 000 gravures, 4 400 aquarelles et dessins) ainsi que dans les musées allemands (Berlin ; Cologne, W. R. M. ; Hambourg), suisses (Zurich) ou américains (Boston, M. F. A.). En 1975, Peter Watkins a réalisé un film, Edvard Munch, la Danse de la vie. De très nombreuses expositions ont rendu hommage à l'artiste, depuis celle de 1927 à la N. G. d'Oslo jusqu'à celle de Zurich, Kunsthhaus, en 1988 ou encore l'exposition « Munch et la France », en 1991-1992 (Paris, Oslo, Francfort).

MUNKÁCSY Michael Lieb (dit Mihály),

peintre hongrois

(Munkacs 1844 - Endenich, près de Bonn, 1900). Après une enfance difficile et misérable, qu'il raconta lui-même dans ses lettres à Mme Chaplin (1885), il reçut ses premières leçons d'un peintre ambulant, Alexis Szamosy, puis, en 1863, il travailla à Budapest chez Anton Ligeti. Il étudia ensuite à Vienne près de Rahl et de Piloty (1864), puis à l'Académie de Munich (1866). Il fut alors très attiré par l'art de Rembrandt. De passage à Paris en 1867, il découvrit aussi la leçon réaliste et sociale de Courbet. À partir de 1868, il se perfectionna, à Düsseldorf, dans l'atelier de Knaus. Il exposa alors au Salon des artistes français de 1870 son célèbre Dernier Jour d'un condamné à mort en Hongrie (1870, Budapest, G. N. H.), qui lui valut la médaille d'or, l'admiration de tous et l'attention de Castagnary. Il peignit ensuite de nombreuses toiles d'un réalisme de plus en plus antilittéraire, révélant un penchant pour l'anecdote.

Il s'installa à Paris en 1872 et séjourna aussi à Barbizon en 1874, où il exécuta des paysages sonores d'une belle qualité de coloris (Route poussiéreuse, 1881, id. ; l'Allée de châtaigniers, 1886, id.). Ayant épousé la veuve du baron de Marches, et lié à plusieurs marchands, il mena à Paris, durant de longues années, une vie d'artiste consacré, opulente et mondaine. S'il réalisa dans ce milieu des toiles très parisiennes, où il délaissa quelque peu le réalisme pour se souvenir de Makart et, comme Leibl, se rapprocher des impressionnistes, il se consacra surtout à des oeuvres historiques et religieuses,

d'un caractère vigoureux, malgré un accent un peu trop théâtral (le Christ devant Pilate, 1881, Budapest, G. N. H., et musée d'Orsay). Il exécuta pour le palais du Parlement, à Budapest, une vaste composition décorative : la Prise de possession de la Hongrie par les Magyars en 896 (salle de réception du Conseil de présidence).

Munkácsy mourut en 1900 à Endenich, près de Bonn, dans un asile d'aliénés. Sa facture à la pâte épaisse, aux tonalités sombres, est relevée de touches d'un blanc pur ou d'un rouge ardent qui font vibrer les camaïeux assourdis de noirs, de bruns et de gris : les Faiseuses de charpie (1871, Budapest, N. G.), le Héros du village (1875, Cologne, W. R. M.) ou la Femme à la baratte (1873, Budapest, G. N. H.).

MUÑOZ DEGRAIN Antonio,

peintre espagnol

(Valence 1841 - Málaga 1924).

Formé à l'Académie des beaux-arts de Valence, après avoir abandonné des études d'architecture et avoir fait un bref séjour en Italie (1856), cet artiste, compagnon de Domingo Marqués, est en fait un autodidacte qui reçut la consécration des récompenses des expositions régionales puis nationales (1881-1884) et même universelles (Philadelphie, Chicago). Installé à Madrid de 1871 à 1879, il développe son talent pour le paysage dans le cadre de l'école créée par Carlos de Haes et en fait sa première spécialité. À Madrid et surtout à Málaga, où il s'installe en 1879, il développe un type très personnel de paysage, caractérisé par un trait vif, une couleur très audacieuse, outrancière pour l'époque, qui évolue d'un lyrisme encore romantique vers une facture et une conception proches des impressionnistes. Le rendu de l'atmosphère, des effets de lumière – orages, clairs de lune, soleils couchants – modèle sa vision du paysage fortement marquée par l'Andalousie, Grenade particulièrement (Averse sur Grenade, Madrid, Casón, nombreux paysages dans les musées de Valence et Málaga). En 1895, il remplaça Carlos de Haes à la chaire de paysage de l'École des beaux-arts de San Fernando de Madrid. Jouissant d'une belle notoriété, il fut nommé académicien et effectua, comme pensionnaire d'honneur de l'Académie, un second voyage à Rome. Il se consacra également aux décors (Théâtre Cervantès à Málaga en 1870) et à la peinture d'histoire. Les Amants de Teruel (1884, Casón) sont une des œuvres les plus caractéristiques du grandiose réalisme historique exaltant le tragique et la grandeur espagnols qui domine la seconde moitié du XIXe siècle.

L'un des artistes les plus représentatifs de la fin
downloadModeText.vue.download 570 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

569

du XIXe s., évoluant du romantisme vers une conception presque impressionniste, il eut, parmi ses élèves à Málaga le tout jeune Pablo Picasso.

MÜNTER Gabriele, peintre allemand

(Berlin 1877 - Murnau 1962).

À Munich en 1901, elle suit les cours du Künstlerinnen-Verein avant d'opter en 1902 pour l'école de Die Phalanx et elle est l'élève de Kandinsky, dont elle restera l'amie jusqu'en 1916. Elle est membre de la Nouvelle Association des artistes de Munich et du Blaue Reiter, et sa principale période d'activité est parallèle à celle de Kandinsky. L'artiste subit pourtant peu l'influence de ce dernier et s'exprima dans un style non sans analogie avec celui de Jawlensky, où les lisières noires de formes très simples contribuent à l'exaltation d'une couleur parfois claire, plus souvent en tonalités sourdes et rapprochées (Rue de village en hiver, 1911, Munich, Städtische Gal.). Le cubisme l'incita ensuite à durcir son dessin et sa composition (l'Homme au fauteuil, 1913, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen). En 1927, elle rencontre le philosophe et historien d'art Johannes Eicher, qui lui redonne confiance dans son activité artistique. Elle se retire définitivement à Murnau en 1931. Gabriele Münter revient alors à une manière plus souple et chaleureuse (Nature morte au cheval blanc, 1935, Munich, Städtische Gal.). Elle a légué au Lehnbachhaus de Munich nombre de ses oeuvres et celles que Kandinsky lui avait laissées.

MUNTHER Gerhard, peintre norvégien

(Elverum 1849 - Lysaker, près d'Oslo, 1929).

Il se forma dans les académies des peintres Johan Fredrik Eckersberg et Knud Larsen Bergslien, à Oslo (1870), puis chez son parent Ludvig Munthe, à Düsseldorf (1874-1876) et enfin à Munich (1877-1882), où il étudia en solitaire les paysages hollandais du XVIIe siècle. Ses premiers paysages de la Norvège orientale, peints dans des tons assourdis où dominent les gris, représentent des scènes de la vie quotidienne. À partir de 1880, ses couleurs s'éclaircissent, deviennent plus lumineuses et riches (la Mois-

son, 1884) ; en 1886, il rejoint Harriet Backer, Werenstiold et d'autres peintres d'atmosphère de « la ferme de Fleskum », mais il reste plutôt fidèle au naturalisme : Soir à Eggedal, 1888 ; le Jardin du paysan, 1888 ; Printemps, 1889, Oslo, Ng. Un tout autre aspect de son art apparaît dans des compositions (exposées en 1893) où il exploite des motifs tirés de vieilles ballades, de légendes et de contes norvégiens, le plus souvent librement interprétés, en mettant l'accent sur le rôle décoratif de la surface et la sonorité suggestive de la couleur. Dans ce style volontiers archaïsant, Munthe décora, de 1910 à 1916, la grande salle d'un bâtiment gothique, le Håkonshall de Bergen (détruit en 1944). Il dessina des ex-libris et illustra plusieurs ouvrages, notamment les « sagas royales » norvégiennes de Snorre Sturlason (1896-1899), ainsi que des chansons populaires. Il a également peint des projets (tapisseries, meubles) dans un style proche du Jugendstil, et cette contribution fut

déterminante pour l'évolution de l'art décoratif norvégien du XXe siècle.

MURA Francesco de, peintre italien

(Naples 1696 - id. 1782).

Entré très jeune dans l'atelier de Solimena, il resta toujours fidèle à l'oeuvre du maître. L'enseignement que lui offre le plafond de S. Domenico Maggiore, auquel Solimena travailla jusqu'en 1709, est fondamental dans la détermination de son goût pour la grande décoration fondée sur les « machines » scénographiques architectoniques. Avec le plafond de l'église SS. Severino et Sossio (Vision de saint Benoît, 1742), qui présente de remarquables solutions chromatiques. Mura, en reprenant le coloris solaire de Solimena dans des tons éclaircis, donne le meilleur de sa production.

Il déploie ensuite ses dons de décorateur et de fresquiste dans les fresques du Palazzo Reale de Naples, dans celles de S. Giuseppe dei Ruffi et dans le cycle de Montecassino ; mais c'est sans doute au cours de son séjour à Turin (1741-1742) qu'il s'affirme le plus heureusement. Les Scènes de la vie de Thésée, peintes au Palazzo Reale, mettent en évidence l'harmonieuse rencontre de l'élégante composition de Solimena et de la luminosité des dernières oeuvres de Giordano. Le plafond de la Nunziatella, exécuté à Naples en 1751, laisse apparaître une tendance à l'académisme romain, issu de la manière de Maratta, de même que des oeuvres immédiatement postérieures, comme les Allégories du palais Chierici à Turin ou l'Allégorie des Arts du Louvre, monumen-

tales, aux couleurs claires et délicates. Dans la dernière période de son activité, cette influence le conduira à des formes d'orientation nettement classicisantes.

MURALISME.

Ce courant artistique du XXe s., essentiellement mexicain, est caractérisé par l'exécution de grandes peintures murales dont l'inspiration puise aux sources populaires et nationales. Se référant à la tradition de la peinture murale précolombienne et porté par le mouvement de revendication sociale issu de la révolution de 1910, le muralisme mexicain se donne pour ambition de créer un « art monumental et héroïque, humain et populaire » (Siqueiros). L'exaltation de la conscience nationale à travers le passé préhispanique et les héros de l'indépendance fournit les thèmes didactiques d'oeuvres puissantes, souvent baroques et expressionnistes, destinées à des bâtiments publics. Né dans les années vingt (fresques collectives de l'École nationale préparatoire de Mexico, 1922-1925), le courant muraliste a encore permis quelques réalisations intéressantes après la Seconde Guerre mondiale (décoration de la cité universitaire de Mexico, 1952 ; Polyforum culturel de Mexico inauguré en 1972 [Siqueiros] ; fresques du Musée national de Mexico, du même artiste). Aux principaux artistes représentatifs de ce courant, Diego Rivera auquel on doit la décoration de la salle des Actes de l'École nationale d'agriculture à Chapingo, José Clemente Orozco, qui décora notamment en 1939 la coupole de l'Hospicio

Cabañas de Guadalajara, David Alfaro Siqueiros, il convient d'ajouter la démarche parallèle de Jesús Guerrero et de Carlos Merida. L'influence de ce courant n'est pas absente des oeuvres publiques commandées par l'administration des États-Unis d'Amérique à l'époque du New Deal (« Federal Arts Project », 1934-1943). Depuis les années soixante-dix, un art mural populaire, presque toujours collectif, réapparaît aux États-Unis dans le contexte de luttes sociales et ethniques (Noirs, Chicanos, etc.) ; son esprit communautaire est caractéristique, tout comme dans les réalisations sud-américaines ou irlandaises. Des artistes américains ou européens (coopérative des Malassis) manifestent également un regain d'intérêt pour la peinture murale.

MURILLO Bartolomé Estebán,

peintre espagnol

(Séville 1618 - id. 1682).

Orphelin très jeune, Murillo fit ses premières études dans l'atelier de Juan del Castillo, mais il dut connaître aussi les oeuvres de Zurbarán, alors à l'apogée de sa carrière, et de Ribera, très abondamment représenté dans les collections sévillanes. L'influence de ces deux peintres est évidente dans ses oeuvres de jeunesse. La première commande importante qu'il reçut fut, en 1645, le Cycle franciscain pour le cloître du couvent S. Francisco de Séville, ensemble de 11 tableaux, aujourd'hui dispersés : la Cuisine des anges (1646, Louvre), San Diego d'Alcalá (Madrid, Acad. S. Fernando, Mort de sainte Claire (Dresde, Gg). Le peintre révèle déjà – à côté de quelques maladresses dans la composition, d'un traitement de la lumière encore très marqué par le ténébrisme, des éléments caractéristiques d'un style personnel – une vision amère de la réalité quotidienne, une conception presque médiévale de la religion, où vérité objective et miracle se mêlent tout naturellement, avec ingénuité. En 1648, il se marie, et c'est le début d'une vie familiale paisible et féconde. Durant ces premières années, le style de Murillo évolue suivant le courant ténébriste (Cène, 1640, Séville, église S. María la Blanca ; Sainte Famille à l'oiseau, Prado). Pendant les dix années qui suivent, il devient plus fluide, plus souple, plus léger. La sûreté de la composition, la lumière diffuse répandue, le coloris de plus en plus riche attestent une connaissance non seulement des modèles vénitiens et flamands (surtout celle de Van Dyck), mais aussi d'une peinture génoise imprégnée d'influence flamande, qu'il eut l'occasion d'apprécier à Séville. En 1658, Murillo se trouve à Madrid, ce qui doit lui permettre d'étudier les riches collections royales et d'entrer en contact avec Velázquez. À son retour à Séville, on lui commande pour une chapelle de la cathédrale la Naissance de la Vierge (1660, Louvre). Dans les années 1665-1666, il réalise, pour l'église S. María la Blanca de Séville, un ensemble décoratif, dispersé aujourd'hui (Songe du patri-cien et Explication du songe par le pape Libère, Prado), l'un de ses chefs-d'oeuvre tant par la délicatesse et la sûreté de la touche que par la beauté d'un coloris chaud et doré, nuancé de gris et d'argents dans les lointains du paysage.

downloadModeText.vue.download 571 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

570

À cette époque doit prendre place une série de toiles sur la Vie de Jacob (Dallas, Meadows Museum ; The Cleveland Museum of Art).

En 1665, également, il entreprend la série de grandes figures de Saints que lui commandent les capucins de Séville (musée de Séville) ; en 1668, c'est la grande Immaculée Conception de la cathédrale et la série de bustes de Saints de la sacristie. Entre 1671 et 1674, il réalise un ensemble de tableaux pour l'hôpital de la Charité à Séville (notamment Moïse faisant jaillir l'eau du rocher, Sainte Isabelle de Hongrie) en concurrence avec Valdés Leal, oeuvres qui comptent parmi les plus représentatives de sa maturité. En 1681, il commence un cycle pour les Capucins de Cadix, qu'il laisse inachevé après un accident dont il meurt quelques mois plus tard.

À côté des séries monastiques datées avec certitude, Murillo, artiste extrêmement fécond, a laissé de nombreux tableaux religieux (Saintes Familles, Vierges à l'Enfant, Immaculées Conceptions), qui lui valurent une immense renommée dès le XVIIe s. et restèrent très admirés aux XVIIIe et XIXe siècles. Une délicatesse allant souvent jusqu'à l'afféterie sentimentale, répondant à la dévotion bourgeoise conformiste de son temps, et le fait que ces oeuvres furent répandues à l'excès par la lithographie populaire ont fait, de nos jours, considérer celles-ci avec quelque dédain. Mais on doit constater que, du point de vue strictement technique, elles figurent parmi les plus réussies et les plus libres de l'artiste et plus généralement parmi les authentiques chefs-d'oeuvre du génie baroque. La sensibilité contemporaine est pourtant plus ouverte aux tableaux de genre et aux portraits de Murillo. Les célèbres tableaux de gamins (Jeune Mendiant, v. 1650, Louvre ; Mangeurs de pastèques, Munich, Alte Pin.) ont une vivacité rare dans la peinture du XVIIe s. espagnol ; ils joignent à l'interprétation aimable des réalités plutôt cruelles la joyeuse vitalité du monde picaresque et surtout une incomparable virtuosité technique. La Jeune Mendiant a été parfois cité comme l'ancêtre direct de la peinture ensoleillée du XIXe siècle.

Bien que les portraits que l'on puisse attribuer à l'artiste avec certitude soient relativement rares : Andrés de Andrade (Metropolitan Museum), Nicolas Omazur, le Chevalier dit « le Juif » (Prado), D. Iñigo Melchior Fernandez de Velasco (1659, Louvre), D. Justino de Neve (1665, Londres, N. G.), Autoportrait (v. 1665, id.), on peut considérer Murillo comme l'heureux disciple de Van Dyck, dont il possède l'élégance raffinée, bien que plus sobre, plus austère, certainement plus « hispanique », faite d'un coloris sévère où les noirs et les blancs, fortement contrastés, se nuancent de fragiles carnations.

On attribue à Murillo paysagiste quelques vues remarquables (Paysage du Prado, bien qu'une telle attribution reste problématique), et l'on sait que le peintre basque Iriarte, dont la personnalité est encore mal définie, collabora à ces oeuvres.

Murillo forma de nombreux disciples et collaborateurs, dont il est encore difficile de préciser et de dégager l'apport personnel ;

ceux-ci assimilèrent les modèles et la sensibilité de leur maître de façon souvent superficielle, et ils sont pour une grande part responsables du discrédit et de la désaffection dont Murillo a souffert ces dernières années. L'influence et le type de compositions de Murillo se maintinrent à Séville jusqu'à une époque très avancée du XVIIIe s., et, en plein XIXe, des peintres imitèrent et dénaturèrent encore l'artiste, non sans habileté. Une importante rétrospective Murillo a été présentée (Madrid, Londres) en 1982-1983.

MURPHY Gerald, peintre américain

(Boston 1888 - New York 1964).

Dandy moderne, lié à l'avant-garde artistique et intellectuelle de l'époque, ami de Dos Passos, de Cole Porter comme de Picasso, Gerald Murphy, installé à Paris depuis 1921, servira de modèle à Francis Scott Fitzgerald pour le héros de son roman *Tendre est la nuit*. Il commence à peindre à l'âge de 34 ans après avoir reçu l'enseignement du peintre russe Nathalia Gontcharova. Dans un style précis et impersonnel, il peint des objets mécaniques et industriels qui révèlent l'influence de Fernand Léger et d'Ozenfant. Ses thèmes sont issus du monde machiniste comme le montre son tableau *le Pont du bateau* (1923, perdu), une gigantesque composition qu'il expose au Salon des indépendants en 1924 et qui fait apparaître la convergence de ses idées avec celles des précisionnistes américains et en particulier l'art de Charles Sheeler. Son tableau *Montre* (1924-1925, Dallas, Museum of Fine Arts) vient en droite ligne du purisme, sur l'esthétique industrielle duquel il renchérit. Il pousse plus loin sa réflexion en réalisant le tableau *Rasoir* (1924, Dallas, id.), qui rejoint l'imagerie populaire à force de stylisation : un rasoir mécanique et un stylo à plume sont découpés avec netteté et disposés devant une boîte d'allumettes dont la marque se détache en gros caractères. Cette composition, qui a été montrée à l'exposition « *l'Art d'aujourd'hui* » à Paris en 1925 aux côtés d'oeuvres de Jeanneret et d'Ozenfant, est

considérée aujourd'hui comme une anticipation du pop'art. En 1923, Gerald Murphy avait d'ailleurs exécuté le décor et les costumes d'un ballet intitulé Within the Quota pour la compagnie des Ballets suédois de Rolf de Maré : le rideau de scène était constitué de l'agrandissement gigantesque de la première page d'un journal, anticipant de quarante années le tableau Plane Crash d'Andy Warhol (Cologne, Museum Ludwig) et de bien plus encore les décors de Bob Wilson. Gerald Murphy cessa de peindre en 1929.

MUSIC Zoran Antonio, peintre italien

(Gorizia, Udine, 1909).

Après des études secondaires à Maribor, il entre à l'Académie des beaux-arts de cette ville et se familiarise avec l'art français contemporain ainsi qu'avec les oeuvres de Kandinsky et de Mondrian. En 1935, il se rend à Madrid et se consacre à l'étude de Greco et de Goya. Installé l'année suivante à Cuzola, il reste en Dalmatie jusqu'en 1940 : l'art des icônes et les fresques des églises dalmates le marquent

profondément. Après avoir visité l'Autriche et la Pologne, Music se fixe à Venise en 1942. Le quattrocento italien l'enchantait autant que l'art byzantin de Ravenne. Déporté à Dachau en 1943, il vient à Paris en 1948 ; il s'y installe en 1953, partageant son temps entre cette ville et Venise. Marqué par les paysages arides de son pays d'origine, son art, après avoir connu une phase « figurative » à ses débuts, où il accordait une large part au souvenir, s'est affirmé depuis dans un style non figuratif (Motifs dalmates, chevaux qui passent, 1948-1950 ; Nus, 1947-1950), très personnel à partir de 1956. Ses toiles évoquent, à travers quelques variations tonales de rouges, de bruns, de gris ou de bleus délavés, la végétation ou le sol d'un pays rêvé et perdu le long des côtes dalmates (Colline dalmate I, 1966). Le retour à la figuration, autant sans doute que l'évolution politique, lui a fait exploiter de nouveau ses souvenirs, et son expérience de déporté est à l'origine de la suite de toiles et de gravures exposées en 1970-1971, à la gal. de France, sous le titre dénué d'ambiguïté Nous ne sommes pas les derniers. Les moyens, aussi discrets que naguère, dans la tradition graphique d'Ensor et de Goya, rendent la mort plus insidieusement présente quand elle unit dans un anonymat pétrifié des corps exsangues. Les oeuvres de 1972 évoquent des motifs végétaux, racines, branches discernées à travers une atmosphère voilée. En 1974, Music peint une série de paysages qui interrompt momentanément la suite toujours reprise des cadavres évo-

quant les exterminations de la dernière guerre. Il est représenté au M. N. A. M. de Paris (qui lui consacra en 1988 une exposition) et dans de nombreux autres musées. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Paris, Grand Palais) en 1995.

MUZIANO Girolamo, peintre italien

(Brescia 1532 - Rome 1592).

Lors de sa formation à Padoue entre 1544 et 1546, Muziano entre en contact avec Domenico Campagnola et Lambert Sustris. Il poursuit sa formation à Venise et à Rome (présence attestée à partir de 1549 par des documents). Sa première activité est tournée vers le paysage pur (oeuvres aujourd'hui perdues). Toutefois, on connaît une suite de paysages de Muziano gravée par Cornelis Cort en 1573-1574, importante pour l'évolution du paysage à Rome.

La fresque qu'il exécute pour l'église S. Caterina della Rota à Rome, Apparition de l'ange à saint Joseph, est caractéristique de cette première période : il y révèle son intérêt pour la peinture vénitienne à son arrivée à Rome. Il exécute les fresques de la chapelle Gabrielli à Santa Maria sopra Minerva (v. 1550) et le retable, commandé par Marcantonio Colonna, représentant la Résurrection de Lazare (1555, Rome, Pin. du Vatican). Le succès de cette oeuvre entraîne une commande sur le même thème destinée au dôme d'Orvieto (1555-1556), pour lequel il réalise, par ailleurs, le Christ et Véronique (1556-1557), la Flagellation et l'Arrestation du Christ, commandés en 1574-1575, mais exécutés dix ans plus tard. Entre 1560 et 1566, il est au service du cardinal Ippolito d'Este, comme responsable des décors

downloadModeText.vue.download 572 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

571

à fresque des palais de Montecavallo, Montegiordano et de la Villa de Tivoli. Dans le même temps, il obtient d'importantes commandes : la Résurrection de la fille de Jaïre pour Philippe II d'Espagne et le décor de la chapelle Contarelli à Saint Louis des Français à Rome (1565, non exécutée). Du début des années 1570 datent les fresques des Scènes de la vie du Christ et le retable représentant les Lamentations sur le corps du Christ dans la chapelle Ruiz (Rome, S. Caterina dei Funari) ainsi que les toiles destinées à la chapelle Altoviti (basilique de Lorette).

En 1576, Muziano achève la suite importante des 130 gravures d'après les reliefs de la colonne Trajane. Grégoire XIII le nomme surintendant des travaux du Vatican la même année : la Pentecôte (salle du Consistoire, 1576-1578), les cartons des mosaïques et la Messe de S. Basile pour la chapelle grégorienne à S.-Pierre ainsi qu'une Prédication de saint Jérôme (auj. Santa Maria degli Angeli). Muziano dirige enfin le décor de la Galerie des cartes géogra-

phiques (1580, toujours au Vatican). La dernière décennie est marquée par des compositions particulièrement inspirées par la culture contemporaine, tendance qui s'affirme dans les Scènes de la vie de saint Mathieu de la chapelle Mattei (Santa Maria in Aracoeli, 1586-1589). La solennité, la retenue dans l'expression des sentiments, caractéristiques de Muziano, illustrent bien l'esprit de la Contre-Réforme.

MYTENS Daniel (dit le Vieux), peintre

néerlandais

(Delft v. 1590 - La Haye 1647).

Il fit carrière en Angleterre, s'inscrivit à la gilde de Saint-Luc de La Haye en 1610 et fut probablement l'élève de Mierevelt. Ses premières peintures datent de 1610. Il se trouvait en Angleterre vers 1618, année où il exécuta un portrait du comte d'Arundel. Il fut introduit auprès de Jacques Ier en 1619 et devint peintre de la Cour à la mort de Van Somer. C'est ainsi qu'il exécuta de nombreux portraits du roi et

de la noblesse anglaise, conservés à Hampton Court et à Buckingham Palace.

En 1624, le roi lui accorda une pension à vie, et, en 1625, son successeur, Charles Ier, le nomma « dessinateur auprès du roi » et l'envoya aux Pays-Bas pour étudier les récentes innovations dans l'art du portrait. La première manière de l'artiste est illustrée par le portrait du Duc de Nottingham (1620, Londres, Greenwich Maritime Museum), où le manque d'élégance est compensé par la solidité du personnage. Mytens semble avoir été influencé par la collection royale de peinture vénitienne, et son Charles Ier en costume de l'ordre de la Jarretière (1633, Wentworth Woodhouse) dénote une plus grande maîtrise de la couleur et un style plus raffiné. Mais, lors de l'arrivée de Van Dyck en Angleterre, Mytens fut supplanté par ce dernier dans sa charge de peintre à la Cour. En 1635, il revint à La Haye, où il fut le maître d'A. Hannemann.

downloadModeText.vue.download 573 sur 964

NABIS (LES).

C'est vers 1888 que quelques jeunes peintres se donnèrent entre eux le nom de « nabis » (en hébreu « prophètes »). Les nabis représentent dans l'histoire de la peinture un groupe d'individualités disparates plutôt qu'un véritable programme esthétique commun. Une certaine conformité de ton, de style rapproche, à partir de 1889, pour une décennie, des peintres aussi différents que Vallotton et Bonnard, Ker Xavier Roussel et Maurice Denis, Maillol et Lacombe, ou Vuillard, Verkade et Sérusier. C'est chez ce dernier et, à travers lui, chez Gauguin et Émile Bernard qu'il faut rechercher les origines du groupe. Sérusier, massier à l'Académie Julian, rencontra à Pont-Aven, en septembre 1888, Gauguin, peu après l'été où le futur peintre des tropiques, stimulé par la présence du jeune Émile Bernard, élaborait ses théories du moment : le cloisonnisme et le synthétisme. Son tempérament à la fois spiritualiste et didactique fait de lui un adepte enthousiaste des thèses de Gauguin et un excellent propagandiste : Sérusier peint au bois d'Amour, à Pont-Aven, sous la direction de Gauguin, ce qu'il nommera le Talisman, fond de boîte à cigare recouvert d'aplats de couleurs pures. De retour à l'Académie Julian le mois suivant, il « convertit » les jeunes élèves Bonnard, Denis, Ibels et Ranson, qui intègrent au groupe leurs amis de l'École des beaux-arts, Roussel et Vuillard ; puis, en 1891, le Néerlandais Verkade et le Danois Balin. En 1892, Lacombe, le Hongrois Rippl-Rónai, Maillol et Vallotton se joignent à eux.

Dès le début, le caractère initiatique et sacré de l'esthétique des nabis est affirmé. Le symbolisme, dans sa phase spiritualiste, imprègne tous les jeunes gens de l'Académie Julian, quand ils ne participent pas au groupe Rose-Croix. Mais c'est avec autant de sérieux que d'humour qu'ils se nomment les « nabîm », du nom trouvé par leur camarade hébraïsant Cazalis, et qu'ils se tiennent pour une confrérie décidée à retrouver les sources pures de l'art, après les effusions de l'impressionnisme, qu'ils jugent sensibles et superficielles. Si Sérusier fut le catalyseur du mouvement et si le critique symboliste Albert Aurier en fut l'un des pre-

N

miers défenseurs, c'est Maurice Denis qui en fut le théoricien, dans un article clair et brillant, écrit à vingt ans à peine : « Définition du néotraditionnisme » (Art et critique, 1890), où l'on trouve la fameuse formule selon laquelle le

tableau, « avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Pour Maurice Denis, comme pour ses camarades, la peinture doit être une interprétation de la nature « par choix et par synthèse », dans un esprit analogue à celui des préraphaélites, bien que moins littéral dans le respect du passé : « J'avoue que la Prédelle de l'Angelico qui est au Louvre, l'Homme en rouge de Ghirlandajo et nombre d'autres oeuvres de primitifs me rappellent plus précisément la "nature" que Giorgione, Raphaël, le Vinci. » Pour les nabis, la science du modelé et de la perspective telle qu'on l'enseigne depuis le XVIe s. italien gêne ce qu'ils cherchent à retrouver : « la saveur de la sensation primitive », où l'émotion sincère se traduit par l'arabesque en aplat, la couleur pure, les harmonies rythmiques ; Denis cite leurs sources : « les vitraux médiévaux, les estampes japonaises, la peinture égyptienne ». Parmi les contemporains, c'est vers Puvis de Chavannes, Gauguin et Anquetin que les jeunes peintres se tournent. Ils cherchent à faire, à partir des sujets les plus humbles, des « icônes modernes », car « l'art est la sanctification de la nature, de cette nature de tout le monde qui se contente de vivre ».

Sur ces bases communes, les oeuvres des nabis sont fort diverses. Chez des artistes comme Ranson ou Maurice Denis, la couleur pure et les arabesques décoratives soutiennent une iconographie littéraire et symboliste (Soir trinitaire, 1890), voire pénétrée de religiosité (le Mystère catholique, 1890, Chicago, Art Inst.). La simplification du style est nourrie chez Vallotton par une observation féroce (le Bain au soir d'été, 1892, musée de Zurich), chez Bonnard et Vuillard par la grâce intimiste et l'humour. Bonnard, surnommé par ses amis « le nabi très japonard », emprunte en effet aux estampes japonaises les arabesques colorées,

les abréviations du trait et le goût de la calligraphie intégrée à la composition : la Demoiselle aux lapins (1891) ou Scène de famille (lithographie, 1892). Répondant aux exigences d'Aurier, pour qui « la peinture décorative, c'est la vraie peinture » (Mercure de France, mars 1890), Vuillard apporte au style nabi ses plus étonnantes décorations, qu'il s'agisse des 6 panneaux exécutés pour Paul Desmarais en 1892 ou des 9 grandes scènes de jardins publics commandées par Alexandre Natanson en 1894, dont 5 sont conservées aujourd'hui au musée d'Orsay. Les nabis participent en effet de ce mouvement général en Europe à la fin du XIXe s., qui tente, en élaborant un art nouveau,

de lever la barrière qui sépare l'art décoratif de la peinture de chevalet. Ils s'intéressent particulièrement à l'estampe et à l'affiche (Bonnard, affiches pour France Champagne, 89, pour la Revue blanche, 1894 ; Vuillard, lithographie la Bécane, 1894) ; par des dessins et des caricatures, ils collaborent à de multiples journaux (en particulier Bonnard, Ibels et Vallotton) et illustrent de nombreux livres : Maurice Denis, le Voyage d'Urien d'André Gide (1893) ; Vallotton, la Maîtresse de Jules Renard (1896) et le livre des masques de Rémy de Gourmont (1897) ; Bonnard, Parallèlement de Verlaine (1900). Ranson et Maillol font exécuter des tapisseries d'après leurs cartons, et tous feront des projets de vitraux pour le marchand Bing en 1894. Les nabis participent également au monde du théâtre et dessinent de nombreuses affiches ainsi que des programmes pour le théâtre d'Art de Paul Fort et surtout pour le théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe. Ils exposent en groupe régulièrement aux Indépendants, chez Le Barc de Bouteville, rue Le Pelletier, treize fois entre 1891 et 1896, puis chez Ambroise Vollard. Leurs expositions particulières se tiennent plutôt à la Revue blanche, dont ils sont les amis et les peintres préférés. D'ailleurs, la dissolution de la Revue en 1903 coïncide avec la dispersion du groupe ou plutôt, – car les anciens nabis resteront liés tout au long de leur vie – avec le moment où, la trentaine passée, chacun suit une voie singulière qui accuse les particularités et les divergences. « Une période

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

573

de l'histoire de la peinture était achevée, qu'ils ont marquée de leur empreinte et remplie de leur élégance » (Antoine Terrasse).

NAÏVES (PEINTURES).

On appelle « peintures naïves » celles qui, étant l'oeuvre d'exécutants instinctifs, ne manifestent que peu d'affinité, tant sous le rapport de l'inspiration que sous celui de la technique, avec le plus grand nombre de créations plastiques de leur temps.

C'est vers le milieu du XXe s., sous l'influence du romantisme, que l'on commence à s'intéresser aux arts pratiqués par les gens du peuple. Ce sont des poteries, des ouvrages de menuiserie ou de serrurerie, des tissus, des broderies. Ce sont aussi des peintures : enseignes, ex-voto, portraits, emblèmes corporatifs, brevets

et certificats illustrés. Ce sont encore, coloriés au pochoir sur feuilles volantes, ce que l'on appelle communément images d'Épinal. Presque tous les auteurs de ces pièces sont demeurés anonymes.

LES PEINTRES NAÏFS EN FRANCE.

On peut supposer qu'au premier Salon libre, sans jury, de Paris, en 1848, des peintres exposèrent des oeuvres comparables à celles des poètes ouvriers. Il en fut de même, peut-être, au Salon des refusés de 1863. Mais ce n'est qu'en 1885, lors du Salon des artistes indépendants, que se fit connaître l'art naïf avec Henri Rousseau, dit le Douanier.

Au début du XXe s., Alfred Jarry puis Guillaume Apollinaire et, à leur suite, les marchands Bernheim, Wilhelm Uhde, Ambroise Vollard et Paul Guillaume commencent à mobiliser l'opinion non seulement sur l'oeuvre du Douanier, mais aussi sur celle des primitifs et des autodidactes. Parallèlement, avec l'avant-garde cubiste et pré-abstraite, des personnalités comme Picasso, Robert Delaunay, Kandinsky, Brancusi accordent une attention privilégiée à l'art des enfants et des aliénés comme à celui des naïfs. Et lorsque, en 1927, la collection des peintures naïves réunie par George Courteline est mise en vente, ce n'est plus de « musée des horreurs » que l'on parle, mais de « musée du labeur ingénu ».

La première grande exposition consacrée aux naïfs, à Paris, date de 1937. Sous le titre « Les maîtres populaires de la réalité », elle révéla, à côté du Douanier Rousseau, Louis Vivin, Camille Bombois, André Bauchant, Dominique-Paul Peyronnet, Séraphine Louis, dite Séraphine de Senlis, Jean Ève, René Rimbert, Adolf Dietrich, tous ouvriers ou artisans, ainsi que Maurice Utrillo, le fils de Suzanne Valadon. Ce titre, choisi par les organisateurs, souleva de vives discussions révélatrices, en un sens, de la difficulté reconnue à classer l'art des peintres représentés. D'aucuns lui préférèrent l'expression « primitifs modernes » ; d'autres, celle de « peintres naïfs » ou de « peintres du dimanche », de « peintres autodidactes » ou « instinctifs ». Succédant aux grandes expositions de Knokke-le-Zoute, en 1958, Baden-Baden, en 1961, Paris, en 1964, gal. Charpentier, et Rotterdam, la même année, l'exposition « Die Kunst der Naiven » de Zurich, en 1975, regroupe encore sous la même terminologie

des arts aussi différents que l'art primitif, l'art des aborigènes, des enfants ou des aliénés, confirmant ainsi l'impossible insertion de ce

genre nouveau dans un cadre traditionnel.

Nombreux sont aujourd'hui, à travers le monde, les peintres se réclamant de l'art naïf. Citons, par exemple, les Italiens Metelli, De Angelis, l'Espagnol Vivancos, le Belge Louis Delattre ou les français Lagru et Caillaud. Leur succès véritable touche autant le public, que les collectionneurs, et les musées les accueillent largement. Leur art, souvent d'une indéniable qualité, demeure pourtant l'un des plus mystérieux. Mais l'authenticité est malaisée à reconnaître et n'est nullement chose courante.

PEINTRES NAÏFS DES PAYS DE L'EST.

Une place très particulière revient au mouvement naïf des pays de l'Est, qui, depuis l'entrée de ceux-ci dans l'ère du socialisme et du collectivisme, connaît un développement d'une ampleur exceptionnelle. Il faut citer notamment les Polonais Nikifo et Ociepka, les Tchécoslovaques Zigmunt Hubácek et Antonin Rehak, les Russes Niko Pirosmanschvili et Catherina Bilacour et les Yougoslaves, parmi les plus importants, aujourd'hui, du groupe Zemlja (« la terre », formé en 1929), où s'imposent quatre grands : Ivan Generalić, Marko Virius et Franjo Mraz autour de la forte personnalité de Hegedusic ; peintres paysans qui prônent un art socialement engagé encore proche du folklore national. À partir de cette dernière école, dite « école de Hlebine », se développe une génération prolifique dont les oeuvres ont été connues en France par l'exposition du Grand Palais, à Paris, en 1976.

LES PEINTRES NAÏFS AMÉRICAINS.

Révélés à l'Europe en 1967-1968 par une exposition circulaire, ils font état d'un art authentiquement primitif, remontant à l'âge des pionniers du XVIIIe s., lorsque la charmante Amérique était, a-t-on pu dire, en retard de deux cents ans sur l'Europe. Les premiers peintres ont été de simples artisans demeurés anonymes, qui pratiquaient un autre métier. Certains, après avoir terminé la toile, sculptaient le cadre. Ils travaillaient pour la communauté à la demande, produisant des portraits en plus grand nombre que des paysages, des natures mortes de fruits et de légumes, des scènes de l'existence quotidienne, où le soin de l'exactitude, allié à celui du pittoresque, était leur seule règle. Indiens superbes, bons sauvages, ports et tempêtes, courses de chevaux, bateaux à roue, quelquefois des scènes religieuses étaient des thèmes privilégiés. Ils voulaient avant tout être expressifs et peu leur importaient les problèmes de proportion du

corps humain ou de la perspective aérienne.

Des musées consacrés à la peinture naïve ont été fondés en France, à Laval et à Nice. La Fond. Dina Vierny (Paris) conserve des oeuvres de Bauchant, Bombois, etc.

NAIVEU Matthijs, peintre néerlandais

(Leyde 1647 - Amsterdam 1721 ?).

Élève de Toorenvliet et de Dou (1667-1669), il apparaît dans la gilde de Leyde en 1671. À partir de 1677, on le trouve inspecteur de brasserie à Amsterdam, ville dont il acquiert la citoyen-

neté en 1696. Peintre de genre, d'allégories, de natures mortes et de portraits, mais toujours élégant, il transpose les influences de Dou, de Slingelandt, de Metsu dans un style assez personnel, très écrit, presque irritant à force d'insistance, avec une lumière froide et nette et une palette où dominent les tons bruns ; son réalisme, savoureux grâce à un mélange de bonhomie naïve et d'observation narquoise relevant du théâtre de moeurs, et sa précision documentaire font de lui l'un des plus heureux petits maîtres attardés du début du XVIIIe siècle. P. Van Slingelandt et C. Netscher travailleront dans le même registre. On apprécie davantage l'art de Naiveu dans des oeuvres comme le Marchand de brocart (1709) ou la Visite à l'accouchée du musée de Leyde que dans celles où l'empreinte de Dou est sensible : Marchande de marrons (musée de Dijon).

NALDA Jean de

→ MAÎTRE DE SANTA CLARA DE PALENCIA

NALDINI Giovanni Battista, peintre italien
(Fiesole v. 1537 - Florence 1591).

Il fut l'élève de Pontormo, vers 1549 jusqu'à la mort du maître (1556). Vers 1560-1565, il est à Rome, où il étudie Salviati et dessine des paysages avec ruines et figures comme le font déjà à l'époque Dosio, Dupérac, Muziano ou Heemskerck. De retour à Florence, il collabore avec Vasari au Palazzo Vecchio et reçoit plusieurs commandes pour les églises de Florence (Calvaire de la Badia, Pietà de S. Simone, Déposition de S. Maria Novella, v. 1572-1573). À la même époque, il traite avec plus de légèreté des thèmes allégoriques ou empruntés à la fable, comme la Récolte de l'ambre (1571, au Palazzo Vecchio [Studiolo de Francesco I ; dessin préparatoire aux Offices]). Il faut replacer ses dernières oeuvres, comme la Déposition (1583) de Santa Croce ou la Vocation de saint Matthieu à S. Marco (v. 1585), dans le contexte

du climat piétiste de la Contre-Réforme, dont il a pu avoir connaissance par un second voyage à Rome autour de 1580 (oeuvres à S. Giovanni Decollato et à la Trinité-des-Monts).

NANTEUIL Robert, graveur et dessinateur

français

(Reims 1623 - Paris 1678).

Exception faite de quelques oeuvres de jeunesse (Mariage mystique de sainte Catherine, gravé en 1646 en collaboration avec Nicolas Regnesson, beau-frère et maître de l'artiste), Nanteuil s'est entièrement consacré au portrait. Mais, dans ce genre, il a exploité plusieurs techniques, le dessin à la mine de plomb sur parchemin, la gravure au burin et le pastel. L'unité de son oeuvre est due toutefois à une étude attentive des visages, analysés avec précision, froideur parfois, mais avec une telle acuité que la personnalité du modèle apparaît d'une manière familière.

Les visages de Louis XIV (qu'il grava 11 fois), de Mazarin (14 fois), de Colbert (6 fois), de Fouquet, de Turenne, de Christine de Suède nous sont connus grâce à lui. Parfois, également, Nanteuil se contente de graver le portrait d'après ses contemporains, tels Cham-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

574

paigne, Bourdon, Le Brun, Mignard. Mais ce sont surtout dans quelques études pour des personnages moins célèbres (Marie de Bragelonne, Offices) qu'il atteint à la véritable originalité par l'intensité d'une analyse aussi émouvante qu'impitoyable. Il est représenté par des portraits au pastel, notamment au Louvre (Dominique de Ligny) et au musée de Reims.

NARDO DI CIONE, peintre italien

(documenté à Florence à partir de 1343/1346 - mort en 1365/1366).

Il est inscrit à la corporation des « Medici e Speziali » de Florence entre 1343 et 1346, et sa personnalité artistique nous est connue par le témoignage de Ghiberti, qui lui attribue les fresques de la chapelle Strozzi à S. Maria Novella à Florence. On peut situer l'exécution de cette oeuvre en 1357, date à laquelle son frère,

Andrea Orcagna, achève le polyptyque de l'autel de la même chapelle.

En comparant les oeuvres des deux frères, on remarque que les fresques de Nardo (le Jugement dernier, le Paradis et l'Enfer, assez endommagé) traduisent avec plus de largeur et d'intensité la leçon de Maso di Banco, mais à l'intérieur de la réforme orcagnesque, qui abolit toute la problématique de Giotto et de ses grands disciples. Les figures allongées, solennellement profilées sur la surface peinte, tantôt figées dans la béatitude, tantôt grotesques dans le désespoir, prennent corps grâce à un modèle doux et fondu.

Dans les oeuvres de Nardo di Cione sur panneaux (polyptyque avec la Madone et l'Enfant et des saints du musée de Prague, Trois Saints de la N. G. de Londres, Crucifixion des Offices, notamment), ces qualités sont moins apparentes, un certain durcissement se manifestant parfois, dû à l'excessive rapidité de l'exécution.

NASH Paul, peintre, illustrateur, décorateur et écrivain britannique

(Londres 1889 - Boscombe, Hampshire, 1946).

Il se forma à la Slade School de Londres (1910). Artiste de tempérament romantique, dont les débuts évoquaient le caractère visionnaire de l'oeuvre de Blake et des préraphaélites, il dut en 1918 sa réputation à de remarquables peintures de guerre – quelques exemples à l'Imperial War Museum de Londres – illustrant la destruction de la nature par l'homme. Actif représentant de l'avant-garde entre les deux guerres, il fonda avec Ben Nicholson le groupe Unit One en 1933. Sous la double influence de Cézanne et de De Chirico, beaucoup de ses tableaux sont des paysages représentant une imagerie de rêve, juxtapositions irrationnelles d'objets réels et d'objets inventés (Harbour and Room, 1932-1936, Londres, Tate Gal. ; Landscape from a Dream, 1936-1938, id.). Nash, étroitement lié au mouvement surréaliste international entre 1936 et 1946, fut une figure majeure du néo-romantisme anglais. Une rétrospective de ses oeuvres a été organisée en 1948 à la Tate Gal. de Londres, où il est représenté (Pilier sous la lune). Une exposition Paul Nash, « Créatures

aériennes », a été présentée (Londres, Dulwich Picture Gallery) en 1996.

NATOIRE Charles-Joseph, peintre français (Nîmes 1700 - Castel Gandolfo 1777).

Élève de Galloche et de Lemoyne, il remporta le premier prix en 1721 avec *Manué offrant un sacrifice* (Paris, E. N. B. A.), qui lui ouvrit les portes du voyage de Rome (1724-1727), où il peignit les *Marchands chassés du Temple* (Paris, église Saint-Médard). Rentré à Paris, il fut reçu académicien en 1734 avec *Vénus commandant des armes à Vulcain* (musée de Montpellier) et se consacra à la grande décoration, travaillant soit pour des églises (Saint Étienne parmi les docteurs, 1745, musée de Rennes), soit pour le roi (*la Jeunesse et la Vertu* présentant les Filles de France, 1734, Versailles, chambre de la reine ; *Allégories aux Muses*, 1745, Paris, B. N., cabinet des Médailles), soit enfin pour des particuliers ; ses grands cycles mythologiques et historiques – 8 sujets de l'Histoire de Psyché (1737-1739, Paris, hôtel Soubise,auj. Archives nationales), 10 sujets de l'Histoire des dieux, 6 sujets de l'Histoire de Clovis, 4 sujets de l'Histoire de Télémaque peints entre 1731 et 1740 pour le château de la Chapelle Godefroy en Champagne (Ermitage ; Moscou, musée Pouchkine ; et surtout musée de Troyes) – révèlent une compréhension des principes de la grande décoration, qui l'a justement rendu célèbre. Ce sens décoratif se manifesta aussi dans les cartons de tapisserie qu'il exécuta soit pour la manufacture des Gobelins : *Repas d'Antoine et Cléopâtre* (musée de Nîmes), *Entrevue d'Antoine et Cléopâtre à Tarse* (musée de Marseille ; esquisse au musée de Rouen), soit pour Beauvais (*Histoire de Don Quichotte* en 13 cartons [1735-1745], dont 10 subsistent actuellement [1 au Louvre et 9 à Compiègne], qui est connue dans son intégralité par les tapisseries de l'archevêché d'Aix-en-Provence [Aix, musée des Tapisseries]) : vision héroïque, plus « moderne » que la suite contemporaine de C. A. Coypel. Peu avant son départ pour Rome, Natoire exécuta la décoration de la chapelle de l'hospice des Enfants-Trouvés à Paris, détruite à la fin du XIXe s., mais connue grâce aux gravures de Fessard, décoration illusionniste d'une virtuosité étourdissante, qui prouve que la grande tradition baroque du plafond en trompe-l'oeil ne se limitait pas en France au XVIIIe s. à l'Apothéose d'Hercule de Lemoyne (Versailles). Nommé en 1751 directeur de l'Académie de France à Rome, à la suite de J. F. de Troy, Natoire se consacra alors principalement à son rôle de pédagogue et cessa assez rapidement son activité de peintre : *Apothéose de Saint Louis* (1756, Rome, Saint-Louis-des-Français ; esquisse au musée de Brest). Il dessina alors de nombreuses vues de Rome et de ses environs (Louvre ; Oxford, Ashmolean Museum ; Albertina ; British Museum ; musée de Darmstadt ; Montpellier, musée Atger ; Offices ; Metropolitan Museum ; Édimbourg,

N. G.), qui comptent, par leur spontanéité, parmi les meilleurs exemples du paysage au XVIII^e s. et qui sont une des sources, trop souvent négligées, de l'art d'Hubert Robert. Remplacé en 1775 par Vien, il se retira à Cas-

tel Gandolfo, où il mourut deux ans plus tard. L'exposition de 1977 a montré l'importance de la production de l'ami et rival de Boucher.

NATTIER Jean-Marc, peintre français

(Paris 1685 - id. 1766).

Il était le fils du portraitiste et peintre de l'Académie Marc et le frère cadet de Jean-Baptiste, peintre d'histoire.

Remarqué par Louis XIV, qui l'autorisa à dessiner et à faire graver l'Histoire de Marie de Médicis (1700-1710), il travailla pour Pierre le Grand en Hollande et à Paris (1717), puis fut reçu académicien en 1718 avec Persée changeant Phinée en pierre (musée de Tours). Avec Watteau, il dessina alors les tableaux du roi et du régent pour le financier et célèbre collectionneur Pierre Crozat (1721) et collabora avec J.-B. Massé aux planches gravées d'après les décorations de la Grande Galerie de Versailles (1723-1753).

Mais très tôt Nattier se spécialisa dans le portrait : ses premières effigies rappellent l'art de Raoux avec un jeu de lumière, un chatoyement des étoffes semblables, mais d'un dessin plus sûr (Mademoiselle de Lambesc sous la figure de Minerve, 1732, Louvre). Il devint très vite le peintre favori de la maison d'Orléans, travaillant à la décoration du Temple (1734-1748), dont le grand prieur était Jean-Philippe, chevalier d'Orléans. D'une série de commandes datant des années 1740, ce sont les deux portraits des deux sœurs cadettes de la comtesse de Mailly, maîtresse de Louis XV, Madame de Flavacourt et Madame de La Tournelle (répétition au musée de Marseille), portraits fort admirés de la Cour, qui lui permirent de pénétrer à Versailles. À partir de ce moment, Nattier devint le peintre de la famille royale : Marie Leszczyńska (1748, Versailles), et plus particulièrement de Mesdames de France : Madame Henriette en Flore (1742, Versailles) ; Madame Adélaïde en Diane (1745, id.) ; portraits allégoriques de Mesdames, commandés par le Dauphin (1751, musée de São Paulo). Il transpose sur un plan plus aimable le caractère majestueux des figures de Rigaud, drapées de velours : l'un des portraitistes les plus brillants du siècle, il prête à tous ses modèles une expression de douceur un peu efféminée,

n'évitant pas toujours la fadeur, en particulier dans ses figures masculines, que sauvent fort heureusement tant la délicatesse du modelé des visages que les amas de soies brisées et les éléments décoratifs. Malgré ce côté d'apparat, Nattier retient l'attention par sa grande sensibilité : c'est moins la grandeur d'un personnage de la Cour ou de la famille royale que la douceur, l'élégance, la légèreté nuancées de mélancolie qui sont l'interprétation d'une société où le rôle de la femme va grandissant dans un langage qui évoque les oeuvres de Rousseau et annonce la sensibilité des portraits de Greuze ou de É. Vigée-Lebrun.

Parmi les meilleurs portraits de Nattier, on peut encore citer ceux qui sont conservés au Louvre : Portrait d'un commandeur de l'ordre de Malte (1739), la Comtesse Tessin (1741), la Duchesse de Chaulnes en Hébé (1744), Madame de Sombrevail en Erato (1746) ; et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

575

surtout au château de Versailles : Madame Louise, Madame Victoire (1748), Isabelle de Parme (1752), Madame Henriette jouant de la basse de viole (1754), le Duc de Bourgogne (1754), l'Artiste et sa famille (1761) ; au musée Condé à Chantilly : Mademoiselle de Clermont, la Princesse de Condé ; au musée d'Amiens : J.-B. Louis Gresset ; au musée Jacquemart-André de Paris : la Marquise d'Antin (1738) ; à l'Académie royale de Copenhague : Tocqué (1762) ; au Nm de Stockholm : la Marquise de Broglie (1742), la Duchesse d'Orléans en Hébé (1744) ; à la Wallace Coll. de Londres : Mademoiselle de Clermont au bain (1733), la Comtesse de Tillières (1750), Mademoiselle de Château-renard (1755) ; au Metropolitan Museum : Madame de Marsollier et sa fille (1749) ; et à la N. G. de Washington : Joseph Bonnier de La Mosson (1745), Madame de Caumartin (1753).

NATURALISME → RÉALISME

NATURE MORTE.

« Une authentique nature morte naît le jour où un peintre prend la décision fondamentale de choisir comme sujet et d'organiser en une entité plastique un groupe d'objets. Qu'en fonction du temps et du milieu où il travaille, il les charge de toutes sortes d'allusions spirituelles, ne change rien à son profond dessein d'artiste : celui de nous imposer son émotion poétique

devant la beauté qu'il a entrevue dans ces objets et leur assemblage » (Ch. Sterling). Le problème des origines stylistiques et chronologiques de la nature morte est partie intégrante de la question plus vaste de l'origine, du cloisonnement et de la disparition progressive des genres dans la peinture occidentale de la fin du Moyen Âge à nos jours. Des dates et des lieux divers sont attribués aux premières tentatives d'extraction des parerga (accessoires) des scènes religieuses ou mythologiques dans lesquelles ils occupaient une situation secondaire et à leur élévation au statut de sujet digne par lui-même de retenir l'attention des peintres et de devenir le thème principal d'un panneau peint, d'une toile ou d'une fresque. Il semble que, contrairement à des idées encore répandues, les premières natures mortes indépendantes soient repérables non pas aux Pays-Bas, mais en Toscane, dès le début du XIV^e s., notamment dans les niches peintes en trompe-l'oeil par Taddeo Gaddi (1337-1338) à Santa Croce de Florence. L'idée semble donc bien originaire de l'Italie, se livrant par la suite, au XV^e s., dans la peinture ou dans la marqueterie, à des récréations inspirées des textes ou à des variations sur les fresques et les mosaïques antiques. Mais le premier grand développement vint du Nord, prédisposé de par son tempérament à se concentrer sur les valeurs tactiles et la texture des choses et donc à de telles créations, dont les premiers exemples sont eyckiens. La naissance même du genre est donc annonciatrice du dialogue Nord-Sud qui se poursuivra jusqu'au XIX^e s. et constitue l'un des facteurs essentiels d'évolution aboutissant aux chefs-d'oeuvre de Chardin. La multiplication des oeuvres nordiques fut en effet antérieure à ce qui, à tort ou à raison, est souvent considéré comme la première nature

morte indépendante italienne : la Perdrix avec une flèche et des gants du musée de Munich, signée et datée en 1504 par Jacopo de'Barbari. Issue de recherches très précoces dans les marges des manuscrits (Maître de Marie de Bourgogne, v. 1485-1490, Oxford Bodleian Library), la nature morte d'objets et de fleurs et la « vanité » de crâne et d'ossements se développèrent au revers des panneaux de dévotion (Hans Memling, Iris et lys, au revers du Portrait d'un jeune donateur, v. 1490, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza ; tête de mort au revers du Diptyque Carondelet de Jan Gossaert, Louvre). La grande floraison date du milieu du XVI^e s. et est contemporaine du cloisonnement de la peinture en genres distincts. La subdivision du genre « nature morte » lui-même en multitude d'« images types » intérieur de cuisine avec ou sans personnages, table servie dans un cadre plus ou moins rustique, vanité

de livres ou d'objets symboliques tels que bougies éteintes, jeux de cartes, instruments de musique, vase de fleurs enfin, fut aussi pour l'essentiel le fait des Nordiques, bientôt suivis, imités et complétés par l'Espagne et l'Italie (Alejandro de Loarte, Vincenzo Campi). C'est de Pieter Aertsen et de Beuckelaer que dérive cette série d'artistes (Aertsen : la Boutique du boucher, 1551, Uppsala) ; un artiste nordique de l'entourage d'Aertsen produisit même, dès 1560-1570, une table garnie de petite taille préfigurant la nature morte « classique » (musée de Bruxelles).

Le XVIIe s., « grand siècle de la nature morte », vit s'instaurer un dialogue fertile entre le Nord et le Sud. Leurs créations, d'importance égale en qualité comme en quantité, furent vite enrichies par les productions espagnoles (bodegon), françaises et germaniques. Caravage bouleversa le cours de l'évolution du genre en lui octroyant une monumentalité et un traitement nouveaux. La Corbeille de fruits conservée à l'Ambrosienne (Milan) en est l'archétype. Le dépouillement du cadre (fond clair uni), la monumentalité conférée par la vue légèrement « da sotto in su », l'intégration des éléments de la « vanitas » aux fruits eux-mêmes (trou de ver dans la pomme, feuilles rongées par la maladie) et non plus à des accessoires symboliques, sans que soit pour autant atténué l'aspect frais et pulpeux des fruits (gouttes de rosée), élèvent cette oeuvre à un niveau inégalé d'observation de la vie silencieuse. Autour de Caravage et après lui se développa tout un courant qui diversifia l'enseignement tiré des oeuvres du maître, dont l'influence s'étendit surtout en Lombardie, à Bergame (Baschenis), à Rome et à Naples (les Recco), mais aussi en Émilie, en Toscane et jusqu'en Espagne (A. Ponce). C'est du milieu proche de Caravage que, selon Ch. Sterling, sortirent les oeuvres qui développèrent les deux traits spécifiquement espagnols : « Le puissant clair-obscur et une composition non seulement réglée mais souvent strictement symétrique. » Stimulée dès la fin du XVIe s. tout à la fois par les exemples nordiques (J. Van der Hamen) et italiens (Campi), la richesse de la peinture espagnole de nature morte au XVIIe s. a été dévoilée récemment (P. de Camprobin, J. Fernández, F. Galizia) autour des chefs-

d'oeuvre de Zurbarán ou de Sánchez Cotán. L'Espagne eut aussi ses peintres de fleurs : J. de Arellano, marqué par l'influence italienne, mais aussi Tomás Yepes.

Le bodegon se maintint sur l'ensemble du XVIIe s. et même au XVIIIe s. avec Meléndez.

De même que l'Espagne, la France fut le lieu d'une production nombreuse au XVIIe siècle. Trait fréquent de l'art français à cette époque, on y perçoit la recherche d'une synthèse entre les apports nordiques et italiens, l'empreinte du Nord semblant prépondérante dans la première moitié du XVIIe s., celle de l'Italie dans la seconde. On sait l'importance de la colonie nordique à Paris au XVIIe s. (J. M. Picart, P. Van Boucle), autour de laquelle se développa tout un courant dont le meilleur représentant est la protestante Louise Moillon, le grand peintre que fut Baugin demeurant, de par son art raffiné et son intellectualisme, un peu à l'écart de ce groupe. Contemporaine du développement de la nature morte en France fut la subdivision du genre en catégories, dont certaines sont des créations propres à l'esprit du pays. Les influences baroques italiennes et la technique flamande furent assimilées et transformées en fonction du goût national et des exigences de la clientèle. Un des grands courants de la nature morte française, représentée par J.-B. Monnoyer, se caractérise par l'élégance du cadre dans lequel sont représentés les fleurs ou, plus rarement, les fruits (balustrade ou corniche sculptée, draperies et éléments d'orfèvrerie : vase de fleurs sur un entablement inspiré par Versailles). Blain de Fontenay fut l'héritier de cet art, dont il accentua la tendance décorative. En dehors de ces artistes prolifiques, une multitude de peintres (J. Linard, P. Dupuis, S. Stoskopff) produisirent alors de telles oeuvres.

En Flandres et en Hollande surtout, le XVIIe s. vit l'épanouissement et la diversification des tendances de l'époque précédente. Le début du siècle fut marqué par des peintres exerçant la miniature ou influencés par elle et dont la virtuosité est inégalée (G. Hoefnagel, B. Van der Ast). Les peintres de nature morte dans les Flandres et la Hollande du XVIIe s. sont innombrables : sobres Vanités ou, au contraire, compositions opulentes d'Abraham Van Beyeren ou de Willem Kalf ; chez Jan Davidsz de Heem, le souci principal reste la représentation de l'aspect pulpeux et juteux des fruits toujours peuplés d'insectes : chenilles, mouches et papillons, dans la tradition de R. Savery et A. Bosschaert. Notons les déjeuners monochromes de P. Claesz et W. C. Heda, les peintres de nature morte de chasse, depuis les plus modestes (Adriaen de Gryeff) jusqu'aux admirables réalisations de Jan Weenix, enfin les peintres de fleurs, à classer, là encore, selon une hiérarchie où l'opulence prend parfois le pas sur la distinction : Bouquets de Jan I Bruegel et de ses suiveurs, Jan Van Huysum et Jan Van Os, mais aussi modestes et petits bouquets raffinés d'A. Bosschaert continués à la fin du siècle

par Willem Van Aelst. Anvers voit l'admirable développement des natures mortes truculentes de Snyders et dramatiques de Fyt.

En Allemagne, Georg Flegel et Peter Binoit marquèrent au début du siècle l'originalité de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

576

l'école, moins nombreuse qu'en Hollande, qu'en France ou même qu'en Espagne. Par la suite, Gottfried von Wedig étoffa d'accents luministes cette tendance initiale à concentrer l'essentiel de l'attention du peintre sur la disposition des objets.

Le XVIIIe s. vit l'effacement progressif des Nordiques, contemporain de l'ascension de la France, alors qu'en Italie (A. Belvedere, M. Caffi, C. Munari), et un peu moins en Espagne, la tradition se poursuivait.

Alors qu'au XVIIe s. sa production n'égalait pas encore en quantité celle des pays du Nord ou de l'Italie, la France fut le grand pays de la nature morte au XVIIIe siècle. Dans les trumeaux se logèrent les trophées, désormais pacifiques et peuplés de symboles, des lettres et des arts (Subleyras, Chardin) ; ce goût décoratif explique également la floraison du trompe-l'oeil (Gresly, P. Sauvage, Boilly). La France du XVIIIe s. produisit aussi de nombreuses natures mortes d'animaux (J.-B. Oudry, A. F. Desportes), mais ses meilleures productions se situent dans l'oeuvre de Chardin, qui résume à lui seul toute une évolution et que suivront Anne Vallayer-Coster et Roland de La Porte.

Après cette période fastueuse, l'époque de la Révolution et la période napoléonienne marquèrent une nette diminution dans la production des natures mortes. L'esthétique davidienne était incompatible avec le goût pour la nature morte. Le renouveau vint avec Géricault et Delacroix (trophées de chasse et de pêche). On assista alors à un décroisement complet du genre, qui perd ses caractères et lois propres reposant encore au XVIIIe s. sur un « schéma » hérité de la fin du Moyen Âge. Les natures mortes de Goya, peintes dans les dernières années de sa vie, furent un signe de cette transformation, qui fit désormais de la nature morte le « prétexte » à un pur exercice pictural.

Enfin, Lyon abrita un groupe de peintres de natures mortes fortement marqués par

les exemples flamands et espagnols (Berjon, Saint-Jean).

Romantisme et réalisme suscitèrent tous deux de nombreuses natures mortes (Courbet, la Truite, 1873 ; Fantin-Latour ; dans le midi de la France, Monticelli, il est vrai sur un plan plus lyrique que passionné). Van Gogh copia les oeuvres de ce dernier, et Cézanne fut aussi très marqué par lui. Avec Manet et les impressionnistes s'exprime le triomphe de la conception purement picturale de la nature morte, opposée à toute allusion sentimentale. Manet assimile tout à la fois l'héritage espagnol et celui de Chardin alors que Renoir reste plus proche encore du XVIIIe siècle. Dans l'oeuvre de Cézanne, la nature morte tient une importance capitale : il la pratiqua tout au long de sa vie ; des compositions libres telles que les Pommes rouges aux véritables vanités des Crânes, on peut dire qu'avec Cézanne le genre accède à un niveau au moins égal à celui du paysage et du portrait.

C'est par l'influence de Cézanne, notamment sur Gauguin, que la vision de l'objet se transforma radicalement. Marqué par ces deux derniers peintres, Van Gogh peignit de nombreuses oeuvres dans lesquelles se

retrouvent parfois certains traits venus du XVIIe siècle. Ses bouquets, souvent constitués d'une seule espèce de fleur, exaltent par leur couleur rayonnante la fécondité de la lumière solaire (les Tournesols). Ce fut déjà un peu le cas chez Gauguin (le Repas tahitien), qui, après une longue période où la nature morte fut prétexte à un exercice de peinture « pure », renoue avec la grande tradition de la symbolique des objets, imprégnés ici de la culture « sauvage » qui le fascinait. Dès les premières années du XXe s., Picasso et Braque peignirent plus de natures mortes que de paysages. Le cubisme et le constructivisme furent fascinés par les variations sur les combinaisons d'objets, comme l'était déjà Matisse, chez qui la nature morte, souvent élargie aux dimensions de l'atelier, prend une importance majeure. C'est de cet esprit que participe l'engouement passager pour les papiers collés. Le goût pour la nature morte se développa à un tel point qu'elle représenta une part essentielle de la production de Braque ou de Morandi et une part non négligeable de l'oeuvre d'Ensor, Derain, Bonnard, Picasso ou Soutine. Rousseau, qui exposa de 1886 à 1910 quelques natures mortes, essentiellement des fleurs, montre la voie à toute une génération de peintres naïfs (Vivin, Séraphine).

Pour les surréalistes, la nature morte ne

constitua pas un sujet en soi, mais la représentation des objets fut partie intégrante de leur vision « décloisonnée » du monde, que l'on retrouve aussi bien chez De Chirico (L'Incertitude du poète, 1913) que chez Dalí, dont la virtuosité technique lui permit d'aller des pastiches de Meléndez au Téléphone, sardines grillées et fin de septembre (1939). Le nouveau réalisme et le pop'art apportèrent enfin une nouvelle vision de l'objet, inanimé et déshumanisé, en écho à certaines représentations des tarsie.

NAUMAN Bruce, artiste américain

(Fort Wayne, Indiana, 1941).

C'est à l'époque où il termine ses études à l'université de Davis en Californie que Nauman, parallèlement à des vidéos prenant pour thème les déplacements de son corps dans l'espace, exécute ses premières sculptures en fibres de verre. Pliage ou inclusion d'un matériau légèrement translucide, entre le mauve et le gris, mettent en relation les caractères externes et les structures internes des volumes placés entre mur et sol. Cet intérêt pour la flexibilité des formes et des volumes est éprouvé dans les années suivantes à travers de nombreux matériaux : le néon, permettant de travailler sur les interférences des formes et de la couleur (Neon templates of the left half of my body, taken at ten inches intervals), le caoutchouc, la cire, qui permet de développer des morceaux du corps (From Hand to Mouth, 1967, Washington, Hirschorn Museum). Le néon, dans sa relation avec le langage, prit comme signe, constitue l'un des matériaux que Nauman utilisera avec prédilection, depuis des mots souples, déformés (My last name exaggerated fourteen times vertically, 1967, New York, Guggenheim Museum) ou superposés (Eat/Death, 1972) jusqu'aux entrecroisements de mots dans les années quatre-vingt (American Violence,

1981-1982). En 1969, il s'installe à Pasadena en Californie. À partir de 1970, l'intérêt pour la relation spectateur/environnement amène Nauman à créer des séries de couloirs, jouant sur des espaces ambigus et étroits constituant des véritables pièges perceptifs (Acoustic Corridor, 1973, New York, Guggenheim Museum). Au même moment, il développe les tunnels, juxtaposition de structures géométriques allongées creuses en bois et plâtre formant des figures géométriques simples, en équilibre précaire (Model for trench, shaft and Tunnel, 1978, Schaffhouse, Hallen für neue Kunst). En 1979, Nauman s'installe au milieu des montagnes à Pecos dans le Nouveau-Mexique. De nouveaux travaux accentuent les problèmes d'équilibre

dans l'espace : chaises suspendues au centre de cercles, de carrés ou de rectangles (Diamond Africa with chair tuned. Dead, 1981, Chicago, Art Inst.), ou les carrousels, animaux contorsionnés, désarticulés, démembrés, suspendus à des barres de métal tournant en cercle (1988, La Haye, Gemeentemuseum). Parallèlement, Nauman s'intéresse aux rapports humains dans de grands néons sur le sexe et le pouvoir, représentant des personnages schématisés et mobiles répétant mécaniquement le même geste (Sex and death by murder and suicide, 1985, Bâle, M. A. C.) ou dans des vidéos (Good boy, Bad boy, 1985 ; Spinning Head, 1990, vidéo, projecteur, toile, tête en cire). Représenté par d'importants ensembles d'oeuvres dans plusieurs grandes collections (New York, Guggenheim Museum, coll. Panza ; Bâle, M. A. C. ; Schaffhouse, Hallen für neue Kunst), son oeuvre a fait l'objet d'expositions au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1986 ou pour les dessins à Bâle (M. A. C.). Une nouvelle exposition a été présentée (New York, M. o. M. A. ; Zurich, Kunsthaus ; Madrid, Centro de Arte Reina Sofia) en 1993-1995 ; (Rotterdam, B. V. B. ; Paris, C. N. A. C. Georges-Pompidou) en 1996-1997.

NAVARRETE Juan Fernández de

(dit el Mudo), peintre espagnol

(Logroño v. 1526 - Tolède 1579).

Sourd-muet depuis l'enfance, il fut élevé par les Hiéronymites de l'Étoile, près de sa ville natale, qui lui facilitèrent l'apprentissage de la peinture. Son premier biographe, Fray José de Sigüenza, affirme qu'il étudia en Italie, où il aurait été l'élève de Titien, mais aucun document ne confirme cette tradition très vraisemblable. En 1568, il présenta à Philippe II le Baptême du Christ (Prado), sa première oeuvre connue, traitée dans le style maniériste italo-flamand, et il fut aussitôt nommé « pintor de Cámara ». Les tableaux qu'il exécuta pendant dix ans à l'Escorial, où il fut un représentant notoire de l'école espagnole, sont moins froids et moins conventionnels ; Navarrete s'y montre l'adepte fidèle des maîtres vénitiens et l'introducteur en Espagne de leur manière « abrégée », que Pacheco oppose au style « achevé » des Florentins. La palette de Titien, dont il copia certaines toiles, la somptuosité et l'esprit anecdotique de Véronèse se reflètent dans ses grands tableaux (Abraham et les 3 anges, Dublin, N. G.) ; la composition du Martyre de saint Jaques (1571, downloadModeText.vue.download 578 sur 964

Escorial) s'inspire de Tintoret, mais le réalisme de la décollation s'inscrit dans la tradition hispanique. Les effets de clair-obscur proches de ceux de Bassano dans cette oeuvre sont repris avec maîtrise dans la Nativité de l'Escorial (1575). Pour les autels secondaires du monastère, Navarrete exécuta 8 tableaux consacrés aux évangélistes et aux apôtres, groupés par paires ; la série de 32 toiles, que la maladie l'empêcha de terminer, fut achevée par Sánchez Coello et Carvajal. Ces figures majestueuses révèlent l'éclectisme de Navarrete, admirateur de compositions grandioses, mais également attiré par les détails familiers chers aux Vénitiens et aux Flamands.

NAVEZ François-Joseph, peintre belge

(Charleroi 1787 - Bruxelles 1869).

Fils d'un échevin de Charleroi, il entre en 1803 à l'Académie de Bruxelles et s'y distingue bientôt. Envoyé à Paris comme pensionnaire de la Société des beaux-arts, il s'inscrit dans l'atelier de David (août 1813), pour qui il ressent une vive admiration et qu'il accompagne dans son exil à Bruxelles (1816). Il peint alors le portrait de ses amis De Hemptinne (Bruxelles, M. R. B. A.), tableau dans lequel la leçon davidienne est intelligemment exploitée, ainsi que dans le portrait de Madame Faber (1816, id.) et dans celui même de son maître (David, 1817, id.). De 1817 à 1821, il séjourne à Rome où il fréquente assidûment Ingres et Granet. À son retour (1822), Navez commence une brillante carrière : directeur de l'Académie (1830-1862), il prolonge l'enseignement de David. Ses compositions sur des thèmes bibliques ou mythologiques (Hermaphrodite et Salmacis, 1829, musée de Gand) n'échappent pas aux poncifs du néo-classicisme tardif, et c'est dans le portrait que réside le meilleur de son oeuvre. Plus près d'Ingres, avec qui il était lié, que de David, dont il ne possède point la technique souple et variée, Navez a laissé de la société bourgeoise de son époque des effigies probes et sensibles (près de 200), en peintre attentif au caractère intime de son modèle et que distinguent l'harmonie recherchée des timbres, l'exécution des effets de matière (Autoportrait, 1826, Bruxelles, M. R. B. A. ; Madame De Hemptinne, 1847, coll. part.).

Ses tableaux religieux reflètent la culture éclectique issue du néo-classicisme (Sainte Famille, 1848, musée d'Anvers). L'artiste favorisa,

comme son compatriote Leys en Belgique, et comme Ingres en France, un intérêt nouveau pour la peinture des primitifs. Navez est bien représenté dans les musées belges et surtout à Bruxelles, et par 4 tableaux au Louvre.

NAZARÉENS (LES).

Ce groupe de peintres allemands vivant à Rome au début du XIXe s. est né d'une réaction contre le classicisme prôné par Winckelmann et contre l'enseignement académique de Füger, professeur à l'Académie de Vienne. De jeunes artistes prirent comme modèles Dürer, Raphaël et les primitifs, désirant donner à l'art de nouvelles bases religieuses et patriotiques.

L'ouvrage de Wackenroder les Effusions d'un frère convers ami des arts (1797) ainsi que

les oeuvres de son ami Tieck, les conférences et les écrits de Schlegel révélèrent le Moyen Âge et les débuts de la Renaissance. D'après Schlegel, le peintre, désormais, « devait être comme les primitifs, fidèle de coeur, innocent, sensible et réfléchi, et ne rechercher aucune habileté dans l'exécution de ses oeuvres ».

Grâce à l'Histoire de la peinture en Italie des frères Riepenhausen, qui vivaient à Rome depuis 1805, des peintures du trecento et du quattrocento (Cimabue, Giotto, Pérugin, Raphaël) sont révélées au public allemand et plus particulièrement à Overbeck, qui en prend connaissance à l'âge de quinze ans, ce qui oriente définitivement sa vocation de peintre.

LA CONFRÉRIE DE SAINT-LUC

(LUKASBUND).

L'étude des primitifs par Overbeck et par son ami Pforr, tous deux élèves de l'Académie de Vienne, ainsi que leurs discussions changèrent radicalement leur façon de peindre en 1808-1809. Pforr était attiré plus particulièrement par les sujets historiques et Overbeck par les sujets religieux. Ils attachèrent beaucoup d'importance à la technique du trait, surtout après avoir étudié les reproductions des primitifs italiens exécutées par les frères Riepenhausen.

Les deux jeunes peintres firent la connaissance d'Eberhard Wächter, originaire de Souabe ; élève de Regnault à Paris, Wächter avait travaillé à Rome, où il s'était fixé, et les confirma dans leur détermination. Puis quatre autres élèves de l'Académie de Vienne vinrent se joindre à Overbeck et Pforr : Ludwig Vogel

et Johann Konrad Hottinger, suisses tous deux, Josef Wintergerst, souabe, et Joseph Sutter, autrichien. Ils se fixèrent comme règle de se réunir régulièrement et de critiquer mutuellement leurs oeuvres. Petit à petit, ils se détachèrent de l'enseignement académique et le 10 juillet 1809, jour anniversaire de leur première rencontre, ils firent le serment de rester toujours fidèles à la vérité, de combattre avec acharnement la manière académique et de faire revivre l'art, qu'ils jugeaient décadent, par tous les moyens. La première association de peintres des Temps modernes était créée. Cette confrérie devait prendre le nom de saint Luc, l'évangéliste, et Overbeck dessina un emblème qui devait être fixé au dos de chaque tableau qu'ils jugeaient bon. Cet emblème montrait saint Luc encadré dans une arche avec les lettres HWP-OVS à l'intérieur (Hottinger, Wintergerst, Pforr-Overbeck, Vogel, Sutter), dans les deux coins, en haut, une épée et la torche de la vérité, et au milieu, en haut, un grand « W » pour Wahrheit (« vérité »). En bas, l'inscription « 10 Heu Mond (c'est-à-dire juillet) 1809 ».

Les nazaréens avaient pour modèle Fra Angelico. Ils voulaient ainsi réconcilier l'idéal et la réalité, exprimer les sentiments purs et véritables, rechercher la beauté dans la nature. Les préoccupations des frères de Saint-Luc étaient principalement morales et religieuses, et les problèmes artistiques secondaires.

Encouragés par l'expérience de Wächter et poussés par le désir qu'éprouve tout artiste allemand de se rendre dans le Sud, ils décidèrent d'aller à Rome. Le 20 juin 1810, Overbeck,

Pforr, Vogel et Hottinger arrivèrent à Rome, qui était alors occupée par les Français. Grâce au directeur de l'Académie de France, ils obtinrent de loger dans le monastère proche de S. Isidoro, église et collège des franciscains irlandais fondés au XVIIe s. et qui étaient désaffectés. On les appela bientôt les « fratelli di S. Isidoro ».

LA VIE AU COUVENT DE S. ISIDORO.

La vie au couvent de S. Isidoro était celle de religieux. Chacun avait sa cellule ; les occupations consistaient en partie à vaquer aux besognes ménagères et à peindre. Les « frères » se réunissaient dans le réfectoire pour prendre leurs repas et travailler ; le soir ils discutaient de leurs tableaux ; ils posaient le plus souvent les uns pour les autres lorsqu'ils désiraient avoir un effet de draperie, travaillaient en principe de mémoire et ne peignaient jamais de modèles féminins d'après nature (Overbeck surtout s'y refusa toujours ; mais par la suite sa femme

devait lui servir de modèle). Ils ne traitaient pas de sujets mythologiques (par opposition à l'académisme, et surtout en raison de leur profond sentiment religieux) non plus que d'événements historiques contemporains, mais de sujets tirés de l'Ancien ou du Nouveau Testament, ou encore de la Légende des saints.

La doctrine des nazaréens s'efforce de revenir à l'idéal chrétien du Moyen Âge ; l'art est une prière, un sacerdoce, et il fallait retrouver la sainte maladresse des primitifs. Les deux personnalités marquantes du groupe furent alors Overbeck et Pforr. Mais Pforr, qui était d'une santé précaire, mourut de phtisie à Albano en 1812, et sa disparition marque la fin de l'isolement monacal de la confrérie.

PETER VON CORNELIUS.

En septembre 1811, peu de temps avant la maladie de Pforr, qu'il admirait beaucoup, Cornelius et son ami Xeller arrivent à Rome. Overbeck a pris la direction du mouvement, mais c'est en fait Cornelius qui le dominera. Ce dernier avait un esprit clair, dominateur, perspicace, et le génie de l'organisation ; il était déjà connu en Allemagne par ses illustrations du Faust de Goethe, qu'il terminera en 1816 à Rome. C'est à ce moment que naquit chez Goethe son hostilité envers les nazaréens, et il écrira à son ami Sulpiz Boisserée : « C'est la première fois dans l'histoire de l'art qu'on voit des talents distingués comme Overbeck et Cornelius se plaire à marcher à reculons ; à retourner dans le sein de leur mère pour fonder ainsi une nouvelle époque de l'art. »

Après la mort de Pforr, Overbeck traversa une grave crise spirituelle, chercha un refuge dans la religion et se convertit en 1813 au catholicisme, ce qui effraya le père de Vogel, qui rappela son fils en Suisse. Hottinger quitta Rome également.

En raison de cette attirance pour le catholicisme, du côté rigide et monastique de leur mode de vie ainsi que de leur grande cape et de leurs cheveux longs, ils reçurent le sobriquet de nazaréens. Ce fut le peintre Koch qui les désigna ainsi par dérision.

L'exemple des nazaréens semblait être prometteur pour les jeunes artistes allemands mécontents de l'enseignement académique, et plusieurs d'entre eux prirent le chemin de

Rome. Wilhelm Schadow et son frère Rudolf arrivèrent en 1813, puis les deux frères Johannes et Philipp Veit, les deux fils de Dorothea Schlegel, beaux-fils de Friedrich Schlegel. Johannes fit 2 longs séjours à Rome, l'un de 1811 à 1819, l'autre de 1822 à 1854, date de sa mort, entra en relation avec les nazaréens, mais n'en fit pas partie directement ; son frère Philipp, qui venait de participer à la guerre de libération contre Napoléon, arriva à Rome en 1815, s'associa au groupe, y apportant un élément de patriotisme dans un milieu indifférent aux événements extérieurs. De nouveau, le groupe subit une forte influence de la Renaissance italienne et présente quelques affinités avec le classicisme davidien (Ramboux, qui plus tard fit partie des nazaréens, était un élève de David ; Catel, qui travailla avec eux, avait été aussi élève à l'Académie de peinture).

LES FRESQUES DE LA CASA BARTHOLDY.

Les nazaréens allaient enfin s'affirmer aux yeux de leurs compatriotes et de l'Europe dans un travail collectif. Pour Cornelius et ses amis, la condition du salut de l'art allemand était en effet le rétablissement de la peinture à fresque.

Cette occasion allait aussi les sauver de la quasi-misère dans laquelle ils vivaient. En 1815, Jacob Salomon Bartholdy, consul général de Prusse à Rome, voulait faire décorer une salle de sa résidence, le Palazzo Zuccari (actuellement salon de réception de la bibl. Hertziana). Cornelius saisit l'occasion et eut l'idée de traiter un sujet dramatique tiré de la Bible : l'Histoire de Joseph. Cornelius exécuta Joseph explique le songe du pharaon et Joseph reconnu par ses frères, qui est considéré comme la meilleure création du peintre. Joseph est représenté sous les traits de Bartholdy. Overbeck peignit Joseph vendu par ses frères ainsi que la lunette représentant les Sept Années maigres ; Schadow la Tunique tachée de sang et Joseph en prison. Philipp Veit peignit les Sept Années grasses et Joseph et la femme de Putiphar. Catel fut chargé d'exécuter les paysages.

Les fresques furent détachées en 1887 et se trouvent aux musées de Berlin.

Plus de 500 artistes allemands visitèrent Rome entre 1800 et 1830, et la plupart d'entre eux eurent des contacts avec les nazaréens : Julius Schnorr von Carolsfeld, à Rome en 1818 ; Führich, originaire de Bohême, à Rome de 1827 à 1829. Quant au « vieux » Koch, qui avait

fait plusieurs séjours à Rome, il y revint en 1815 et y resta jusqu'à sa mort ; s'il ne fit pas partie des nazaréens, il leur prodigua ses conseils et les fit profiter de son expérience de paysagiste. Horny et Fohr, s'ils n'appartinrent pas directement au groupe, gravitèrent autour de lui et collaborèrent à certains de ses travaux.

Carl Philipp Fohr, natif de Heidelberg, étudia à l'Académie de Munich, où il rencontra Koch et prit connaissance des primitifs allemands. Lorsqu'en 1816, grâce à la générosité de la princesse de Hesse, il put se rendre à Rome, il entra dans le cercle de Koch. Il devait mourir deux ans plus tard, en 1818, à l'âge de vingt-trois ans, en se noyant dans le Tibre. Il était considéré par les autres peintres comme le plus doué de sa génération. Dessinateur excep-

tionnel et bon paysagiste, il a laissé d'excellents portraits dessinés.

LES FRESQUES DU CASINO MASSIMO.

Après le succès remporté par les fresques de la Casa Bartholdy, le marquis Carlo Massimo, marié à la princesse Christine de Saxe, désira faire décorer sa maison de campagne du Latran, le Casino Massimo, l'ancienne Villa Giustiniani. Le travail dura dix ans, et le marquis mourut avant d'avoir vu sa commande exécutée complètement. Les 3 pièces furent décorées avec des scènes épiques tirées de Dante, du Tasse, de l'Arioste et de Pétrarque.

Cornelius devait décorer le plafond d'après le Paradis de Dante et Horny exécuter les guirlandes de fruits et de fleurs. Cornelius appelé à Munich, le marquis sollicita Koch, qui lui conseilla de confier la décoration à Philipp Veit, lequel ne l'acheva point, et Koch s'en chargea finalement.

Dans une autre salle, Overbeck travailla à l'exécution de la Jérusalem délivrée. À la mort du marquis en 1827, le peintre se sentit délivré de son contrat et partit pour Assise. Führich fut chargé de terminer la fresque dans la chambre du Tasse ; dans la pièce du milieu, la décoration, inspirée du Roland furieux de l'Arioste, fut confiée à Schnorr von Carolsfeld, qui l'acheva seul. Il se dégage de ces fresques un sentiment lyrique et pastoral. Les deux ensembles de la Casa Bartholdy et du Casino Massimo devaient jouer un rôle capital dans l'évolution de l'art allemand. Lorsque Schnorr travaillait au Casino Massimo, il avait déjà reçu par Louis de Bavière l'invitation d'aller rejoindre Cornelius à Munich. Führich, deux ans plus tard, retourna à Prague, et Overbeck restera le seul naza-

réen à Rome, jusqu'à sa mort, en 1869.

En 1819, les nazaréens et quelques autres artistes de Rome organisèrent une exposition de leurs oeuvres en l'honneur de la visite de l'empereur d'Autriche dans cette ville. Friedrich Schlegel, qui était conseiller aulique de Metternich, fit une longue description de cette exposition, dans laquelle il répondait aux attaques de Goethe ; mais, si l'empereur ne prêta guère attention aux nazaréens, par contre le prince héritier de Bavière, qui devait régner plus tard sous le nom de Louis Ier, leur voua une très vive admiration et les invita plus tard à se rendre à Munich.

Au cercle des nazaréens, on peut rattacher : Eduard von Steinle, qui vint à Rome en 1828 et qui accompagna Overbeck à Assise en 1829 ; Johann Evangelist Scheffer von Leonardshoff, élève de l'Académie de Vienne, qui, à l'âge de quatorze ans, prit part à la guerre de libération, vécut à Rome de 1814 à 1816, puis en 1820-1821. Il fit partie de la confrérie de Saint-Luc en 1815 et mourut de consommation à l'âge de vingt-sept ans ; Friedrich Olivier, élève de l'Académie de Vienne, qui vint en 1818 à Rome ; Johann David Passavant, qui étudia à Paris avec David et Gros ; J. A. Ramboux, élève de l'Académie de Vienne, qui étudia à Paris et séjourna

à Rome une première fois de 1816 à 1822, puis de 1832 à 1844.

Les nazaréens eurent une grande influence en Italie sur le mouvement du purisme, qui avait pour chef de file Tommaso Minardi.

En France, ils marquèrent les peintres de l'école lyonnaise ; des artistes tels qu'Orsel, Périn, les Flandrin et même Chenavard furent en rapport avec eux. Ingres, nommé directeur de l'Académie de France à Rome en 1835, portait au groupe une admiration que celui-ci lui rendait. En Angleterre, les nazaréens exercèrent une vive influence sur le mouvement d'Oxford et sur les préraphaélites anglais : Rossetti, Hunt, Ford Madox Brown ou le peintre religieux écossais William Dyce. Le peintre canadien Nicolas Bourassa séjourna en Italie entre 1852 et 1855 et rencontra sans doute Overbeck à Rome.

NEEFS ou NEEFS Pieter I, peintre flamand (Anvers v. 1578 - id. 1656/1661).

Élève de H. Van Steenwyck et inscrit à la gilde d'Anvers en 1609, Pieter I peignit (souvent en collaboration avec les Francken et David Téniers) des Intérieurs d'église, principalement

celui de la Cathédrale d'Anvers, dans un style précis et souvent sec (très nombreux exemples dans les musées d'Anvers, Bruxelles, Kassel, Francfort [Städel. Inst], au Prado, au Louvre, à l'Ermitage, à Rotterdam [B. V. B.]). Il eut un fils, Pieter II (1620-apr. 1675), lui aussi spécialisé dans les intérieurs d'église, qui reprit les compositions de son père, avec lequel il collabora. Il est souvent difficile de distinguer leurs oeuvres quand elles ne portent pas de signature caractéristique.

NEER, famille de peintres néerlandais.

Aert ou Aernout Van der (Amsterdam ? 1603/1604 - id. 1677). Ce paysagiste a une carrière mal connue. Son plus ancien tableau, une scène de genre, est daté de 1632, époque où il s'est fixé à Amsterdam. Il ne se serait ainsi consacré que tardivement à la peinture, à moins qu'il n'ait déjà été l'élève de Camphuysen v. 1626. Si ses premières vues d'hiver s'inspirent de ce maître et surtout d'Avercamp, la chronologie de ses autres paysages est mal connue et fort peu d'entre eux sont datés. On sait également que Van der Neer tenait une auberge à Amsterdam, où il fit faillite en 1662 ; à la vente qui s'ensuivit, le prix de ses tableaux, quelques guilders, révèle le peu d'estime que lui portaient ses contemporains. La fin de sa vie fut très malheureuse. Il est l'un des premiers peintres des Pays-Bas à avoir appliqué au paysage un clair-obscur original, à la fois contrasté et très coloré, où le bleu ardoise des nocturnes tranche avec une lumière jaune allant du clair au roux. Il est resté célèbre pour ses Clairs de lune (Rijksmuseum ; musée d'Avignon ; Copenhague, S. M. f. K. ; Hambourg, Kunsthalle ; Londres, N. G. ; musée de Montpellier ; Louvre ; Rotterdam, B. V. B.), ses Couchers de soleil (musée de Kassel ; Mauritshuis ; Ermitage ; Londres, N. G. ; Louvre ; Paris, Petit Palais) et ses Levers de soleil (Mau-

downloadModeText.vue.download 580 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

579

ritshuis). Aert laissa aussi des Paysages d'hiver qui rappellent Avercamp et G. Van de Velde (musée d'Amiens ; Rijksmuseum ; Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum ; Bruxelles, M. R. B. A. ; Mauritshuis ; Ermitage ; Londres, N. G. ; Munich, Alte Pin. ; Vienne, K. M.) et des Incendies nocturnes (Bruxelles, M. R. B. A. ; Moscou, musée

Pouchkine ; Copenhague, S. M. f. K.).

Eglon Hendrik (Amsterdam 1634 - Düsseldorf 1703), son fils et élève, dut aussi travailler dans l'atelier de Jacob Van Loo à Amsterdam. Il accompagna en France le comte Dona, gouverneur d'Orange, connu vite le succès et, dès 1650, partagea son temps entre Amsterdam, Rotterdam et La Haye. Il résida aussi à Bruxelles et épousa la miniaturiste Maria Duchatel (1679). En 1687, il fut nommé peintre de la cour de Charles II d'Espagne, mais ne s'y rendit jamais. En 1690, il se fixa à Düsseldorf et devint peintre de la cour de l'Électeur palatin.

Ses portraits (musée de Lille ; Munich, château de Schleissheim) sont voisins de ceux de Caspar Netscher, tandis que le fini un peu trop élaboré, la convention du clair-obscur et des compositions caractérisent ses sujets religieux (Judith, Londres, N. G. ; Tobie et l'ange, 1690, Rijksmuseum ; Munich, Alte Pin. ; Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle) et ses scènes de genre, peintes dans le goût de Metsu et d'Ochtervelt : Marchande de poisson (Louvre), Jeune Femme déjeunant (musée d'Aix-en-Provence), Joueuse de guitare (Rotterdam, B. V. B.), Femme dessinant (Londres, Wallace Coll.), Conversation dans un parc (Copenhague, S. M. f. K.), Femme jouant de la mandoline (id.).

NEMOURS Aurelie, peintre français

(Paris 1910).

Après un long apprentissage qui la conduit successivement à l'École du Louvre puis, de 1937 à 1949, dans les ateliers de Paul Colin, André Lhote et Fernand Léger, elle va se révéler l'un des peintres abstraits de tendance géométrique les plus marquants de sa génération. Exposant dès 1949 au Salon des réalités nouvelles, remarquée par Herbin, elle s'affirme véritablement au moment de sa première exposition personnelle à la gal. Colette Allendy, en 1953, où elle présente sa première oeuvre majeure, les Trois Personnages (1952-1953), un assemblage de carrés concentriques disposés dans le plan en trois registres verticaux parallèles et peints de couleurs en aplats. Elle découvre enfin Mondrian grâce à Michel Seuphor. Dès lors, son travail est conduit à travers des séries : celle des Demeures, réalisée au pastel, où dominent le noir et blanc et qu'elle poursuit jusqu'en 1959, celle des Pierres angulaires à partir de 1956, des Échiquiers à partir de 1960, des Croix ou, plus récemment, des recherches sur le nombre et l'illimité avec les Sériels. Son oeuvre reste fondée sur l'utilisation d'une grille orthogonale et d'un

champ pictural partagé en divisions régulières, les couleurs, posées en aplats, pouvant être vives et produire par contraste des effets cinétiques, jouer de teintes assourdies ou se restreindre au seul noir et blanc. Elle a simplifié de plus en plus son langage au point d'aboutir

aujourd'hui à des toiles monochromes qui témoignent de la conséquence de sa recherche et font de son oeuvre l'équivalent français de bien des propositions du Hard Edge américain, d'Ad Reinhardt à Al Held (Polyptyque polychrome, 1990). Aurelie Nemours est représentée dans différents musées et dans des coll. publiques et privées, et tout particulièrement au musée de Grenoble qui a bénéficié de la part de l'artiste d'un don de 24 pastels en 1992.

Une importante rétrospective lui a été consacrée (Ludwigshafen, Wilhelm Hack Museum ; Ingolstadt, Museum für konkrete Kunst) en 1995-1996. On doit à Aurelie Nemours divers ouvrages et recueils, de Midi la lune (1950) à Oscillatoire (1991). Après sa première rétrospective importante (Reutlingen, Fond. pour l'art concret, 1980) ; elle a reçu commande d'une peinture monumentale pour la Cité de la musique à Paris, construite par C. de Portzamparc. À la fin des années quatre-vingt, ses formes s'inscrivent de manière aléatoire sur la toile et se substituent aux monochromes, créant dans chaque oeuvre une tension et une force nouvelles (N + H 929, 1992). Elle a reçu en France, en 1994, le Grand Prix national de la peinture.

NÉO-CLASSICISME.

L'art du monde occidental, de la Russie aux colonies américaines, connut à partir de 1760 un vif regain d'intérêt pour les antiquités grecques et romaines. Cette nouvelle influence du classicisme, manifeste en peinture comme ailleurs, donna lieu à une telle éclosion de styles et de formes d'expression qu'une définition précise du néo-classicisme est particulièrement difficile à établir. Il est bon, cependant, de n'y voir qu'un des aspects du phénomène beaucoup plus général de l'historicité, qui incita les peintres de la fin du XVIIIe s. et du XIXe s. à reconstituer costumes et décors avec une précision archéologique croissante, et cela non seulement pour l'Antiquité gréco-romaine, mais aussi pour toute autre période, qu'elle soit médiévale, renaissante ou même contemporaine. La plupart des peintres qui suivirent cette mode gréco-romaine pouvaient ainsi s'adapter à d'autres styles historiques et illustrer des scènes empruntées non seulement à Homère, Eschyle, Tite-Live ou Plutarque, mais

aussi à l'histoire ou à la littérature du Moyen Âge ou de la Renaissance et même à des vies de héros contemporains, comme James Wolfe, Marat ou Napoléon.

WINCKELMANN ET MENGES.

De 1760 à 1770, la peinture néo-classique fut étroitement associée aux courants esthétiques réformateurs qui combattaient le style rococo dominant, ainsi qu'au respect et à l'étude de l'art classique, symbolisés à la fois par les fouilles archéologiques de sites comme Herculaneum et Pompéi et par les derniers traités historiques et esthétiques de l'Allemand J. J. Winckelmann. Rome fut un centre particulièrement actif de la réforme néo-classique, rassemblant des artistes venus du nord des Alpes non seulement pour s'adonner à l'étude des antiquités gréco-romaines bien connues ou récemment exhumées, mais aussi pour voir

d'un oeil nouveau ces artistes des XVIe, XVIIe et XVIIIe s., dont le style s'ouvrait sur des perspectives plus classiques. L'art d'Anton Raphael Mengs, peintre et esthéticien allemand, est particulièrement significatif, puisqu'il rejeta le rococo, qui prévalait à Dresde, sa ville natale, pour adopter les styles de peintres d'histoire plus anciens qui pouvaient lui donner des leçons de sobriété et de retenue. Avec l'éclectisme propre à cette époque, sa fresque du Parnasse qui orne un plafond de la Villa Albani (1762) combine des sources d'inspiration aussi variées que l'Apollon du Belvédère, une colonne dorique grecque, Raphaël et la peinture bolonaise du XVIIe s. – synthèse d'ailleurs encore marquée par le ton élégant et menu du rococo, auquel l'artiste s'opposait vaillamment.

Dans une certaine mesure, on peut voir dans l'art de Mengs, comme dans celui de certains Italiens de son époque, tel Pompeo Batoni, l'ultime affirmation des tendances soucieuses de clarté de structure et de lignes, qui marquent encore la peinture du XVIIIe s., surtout celle qui est inspirée par la tradition bolonaise.

APPORTS ANGLO-SAXONS.

Plus nettement tranchée, et anticipant sur des oeuvres futures, apparaît la production néo-classique des peintres venus à Rome de pays plus lointains, notamment des régions anglo-américaines : Benjamin West, des colonies américaines ; Gavin Hamilton, d'Écosse ; Nathaniel Dance, de Londres. Formés à une tradition picturale relativement peu contraignante, ces artistes, que le rococo avait peu

influencés, étaient particulièrement aptes à assimiler rapidement les principes réalistes de base du néo-classicisme, tels que la reproduction scrupuleuse et précise des données archéologiques sur le costume, l'architecture et les oeuvres d'art classiques, que nécessitait la reconstitution exacte de scènes romaines ou grecques. De plus, leur hérédité puritaine les portait à délaisser les thèmes érotiques propres au XVIIIe s. pour des thèmes antiques aussi édifiants et moralisateurs que prestation de serments d'allégeance, mort de héros ou stoïque don de soi. Dans les années 1760, Gavin Hamilton, archéologue lui-même et marchand d'antiquités, illustra non seulement une série de scènes de batailles et de deuils tirées de l'Iliade, mais encore, d'après Tite-Live, Lucrèce se donnant la mort et Brutus jurant de se venger (Londres, Drury Lane Theatre), scènes qui alliaient la tragédie pathétique et le patriotisme viril. De façon assez caractéristique, son style, comme celui de Dance, qui illustra des thèmes romains aussi héroïques que la Mort de Virginie (1761), incline à combiner des motifs de composition à tendance classique dans la tradition de Poussin et de Le Brun, avec le souci nouveau du détail archéologique. West, lui, poussait encore davantage son souci d'exactitude historique dans des oeuvres néo-classiques aussi précoces qu'Agrippine devant les cendres de Germanicus (1768, New-Haven, Yale University Art Gal.). Ici, les thèmes romains des pleureuses en procession et du veuvage vertueux sont dépeints avec des emprunts délibérés à la sculpture romaine (décor sculpté de l'Ara

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

580

Pacis) et à l'architecture romaine (publications récentes par Robert Adam du palais de Dioclétien à Spalato). Le même souci historique guida West, en 1770, dans la reconstitution d'une scène d'histoire contemporaine en costumes modernes (la Mort du général Wolfe à Québec, en 1759, Ottawa, N. G.) et permit plus tard à David d'illustrer la mort non seulement de Grecs ou de Romains, mais aussi de martyrs de la Révolution française.

Le style de telles peintures, premières oeuvres néo-classiques de ces artistes anglo-américains, est généralement en harmonie avec la sobriété et la rigueur du sujet gréco-romain. À l'opposé des ornements compliqués et menus du rococo, ces peintures se prêtaient à de vastes compositions servant de cadre à des

personnages dont la stature héroïque se dresse immobile entre des plans parallèles, à la manière d'un bas-relief ou d'une présentation scénique. Cette rigueur de style, visant à obtenir plus de clarté dans la composition et de force dans la narration et l'expression du sentiment, caractérise bien les tendances qui s'opposaient au rococo v. 1760 et qui, parallèlement à la réforme de Gluck pour l'opéra, prônaient la simplicité et le naturel.

« PSEUDO-CLASSICISME » OU « ROCOCO CLASSIQUE » EN FRANCE.

Dans cette optique, les drames domestiques peints dans les années 1760 par Greuze, loué par Diderot, peuvent aussi se rattacher au néo-classicisme, d'autant qu'ils empruntent, pour la plupart, leurs motifs à la statuaire classique en les masquant sous l'habit et le décor bourgeois. On ne s'étonne pas ainsi que Greuze ait voulu goûter au genre néoclassique avec son *Septime Sévère et Caracalla*, toile ambitieuse, destinée au Salon de 1769 (Louvre), qui, avec la versatilité du temps, redit simplement une de ses anecdotes favorites sur l'ingratitude filiale en utilisant l'appareil classique et le travesti archéologique approprié.

Mais ces nouveaux thèmes gréco-romains (vertu, héroïsme) s'exprimaient souvent sous une forme dépendant encore des traditions anticlassiques et rubéniennes du rococo et du baroque, comme le prouvent de nombreuses oeuvres de G. F. Doyen et de F. A. Vincent, dont la facture et la composition plus souples et mouvementées annoncent les manifestations ultérieures du néo-baroque, telles qu'on peut les rencontrer chez Gros et Delacroix ; de façon paradoxale, l'adoption d'un style linéaire, austère et statique, inspiré des fresques, des vases et des sculptures antiques ne signifiait pas toujours le rejet de l'iconographie rococo. En fait, dans les années 1760, un « pseudo-classicisme », ou « rococo classique », se développe, manière qui perpétue les thèmes érotiques et hédonistes du début du XVIIIe s. en les adaptant à la nouvelle tournure classique. Cette fusion des sources archéologiques classiques avec le goût rococo pour les allégories et les scènes mythologiques érotiques persista à travers toute l'histoire de la peinture néoclassique comme un contre-courant frivole et voluptueux s'opposant à l'interprétation grave et stoïque du style et des sujets antiques. Le maître de David, J. M. Vien, illustre cette veine

surtout avec des oeuvres comme la célèbre *Marchande d'amours* (Salon de 1763 ; Fontainebleau). Celle-ci, inspirée directement d'une

peinture murale romaine exécutée dans le style d'un bas-relief et découverte à Stabies, près d'Herculanum, combine la clarté des lignes et de la composition néo-classiques à la sensualité d'un thème proche du répertoire d'un Boucher ou d'un Fragonard. Ainsi, lorsque Mme du Barry refusait les panneaux peints par Fragonard sur les Progrès de l'Amour pour son pavillon de Louveciennes et demandait à Vien d'illustrer le même thème érotique, exprimait-elle une préférence pour un changement de style et non de sujet. Ce genre de panneaux décoratifs de type « pseudo-classique » connut une vogue particulière à la fin du XVIIIe s., dans la mesure où il convenait parfaitement à l'architecture Louis XVI, d'une élégance fragile, et au style implanté par Adam en Angleterre. Fait significatif, c'est une femme, le peintre suisse Angelica Kauffmann, qui illustra avec le plus de bonheur cette mode délicate et maniérée. Ses nombreux panneaux, frises et plafonds, destinés aux demeures privées d'Angleterre, en particulier celles qui étaient édifiées par Adam, constituent un cadre antique à la mode auprès des amateurs aristocratiques qui les habitaient.

NÉO-CLASSICISME ET PRÉROMANTISME.

Bien que l'on ait généralement considéré le néo-classicisme comme l'antithèse du romantisme, des interprétations historiques plus larges ont vu récemment, dans cette évocation nostalgique d'une civilisation perdue, comme une phase du mouvement romantique plutôt qu'une opposition à ce dernier. D'ailleurs, même en envisageant le romantisme de façon plus étroite, il est indéniable que de nombreux artistes de la fin du XVIIIe s. et du début du XIXe s. ont employé des moyens néo-classiques à des fins romantiques. Déjà, dès les années 1770, décennie du Sturm und Drang allemand et d'autres manifestations précoces du romantisme, plusieurs artistes du nord de l'Europe utilisent l'art et les sources littéraires classiques pour la mise en oeuvre de peintures ou de dessins dont le caractère passionné, terrifiant ou bizarre, va jusqu'à l'extravagance. Cette tendance est particulièrement bien illustrée par l'artiste anglo-suisse Henry Füssli, savant à l'érudition classique, traducteur de Winckelmann, mais également à l'aise dans le monde romantique de Shakespeare et la mythologie nordique. Les sujets classiques que Füssli choisit sont très éloignés du répertoire héroïque ou rococo de la plupart des peintres néo-classiques français et italiens ; l'artiste marque, en effet, sa préférence pour des sujets faisant appel à une imagination délirante ou à un érotisme morbide. De même, son interprétation de la statuaire ou de la peinture classiques fait res-

sortir des qualités d'énergie surhumaine ou de volupté perverse qui ne sont pas sans rapport avec les maniéristes italiens.

Cette puissance évocatrice dans l'apparition d'éléments fantastiques et troubles à partir d'art ou de littérature classiques se retrouve chez d'autres artistes de la génération de Füssli tels que l'Irlandais James Barry, l'Anglais John Hamilton Mortimer et le Danois Nicolaï Abild-

gaard, qui, tous, comme Füssli, cherchent, dans l'Antiquité comme dans la littérature nordique, des motifs de souffrance irrationnelle et la manifestation du surnaturel, présentés dans un style accentuant les déformations grotesques des personnages et de macabres effets de lumière, en accord avec la nouvelle esthétique romantique du sublime.

Ainsi voit-on établies, dès les années 1780, les diverses formes de style et d'expression remarquablement souples de la peinture néo-classique. Du point de vue des thèmes, l'histoire et la littérature gréco-romaines offraient une variété considérable de sujets : légendes à tendance moralisatrice des Grecs et des Romains prisées par les réformateurs de 1760, simple érotisme mythologique en faveur auprès des artistes toujours épris du rococo ou bien fantômes, monstres et drames violents goûtés par les romantiques nordiques des années 1770. Quant au style, la peinture néo-classique n'offrait pas moins de variété, puisqu'elle puisait à un répertoire classique de plus en plus vaste (depuis les vases archaïques grecs jusqu'aux sculptures de la Rome impériale), même au répertoire non moins considérable des styles postclassiques, depuis Michel Ange, les maniéristes italiens et Salvator Rosa jusqu'à Poussin, Le Brun et la tradition bolonaise.

DAVID.

Il restait cependant nécessaire qu'un grand génie choisît nettement une voie parmi les multiples possibilités ainsi offertes par le néo-classicisme. Ce fut le rôle d'un élève de Vien, Jacques Louis David. Jusqu'au premier séjour de David à Rome, comme lauréat du prix de Rome (1775-1780), son art demeura tributaire du rococo et fit figure de retardataire par rapport aux canons néo-classiques des années 1760 et 1770. Mais ses études romaines lui permirent de renouveler son style à la faveur non seulement d'un enthousiasme accru pour l'idéal de beauté de l'art classique, mais aussi de sa connaissance intime de la peinture italienne du XVIIe siècle. Ayant assimilé à la fois le réalisme et l'idéalisme de la sculpture romaine,

la leçon naturaliste de Caravage et la leçon classique des Carrache, David fut en mesure de ranimer les tendances au néo-classicisme d'artistes de moindre rang comme West et Hamilton, en apportant une connaissance approfondie de l'anatomie, un sens solide de la construction géométrique et l'aura attachée à un propos hautement moral. Dans les années 1780, égalant par la rigueur du style et par le caractère héroïque des thèmes des maîtres comme Jean-François-Pierre Peyron et Jean-Germain Drouais, David exécuta une série de chefs-d'oeuvre qui le firent connaître, sur le plan international, comme le propagateur d'une nouvelle foi, esthétique et morale, dans l'Antiquité. Le Serment des Horaces, exécuté et exposé d'abord à Rome en 1784, puis à Paris au Salon de 1785 (Louvre), devint ainsi le manifeste du mouvement néo-classique en peinture ; cette oeuvre combinait avec force l'héroïsme d'un thème romain (le serment d'allégeance à la patrie) avec un style rigoureusement contrôlé qui soulignait cette ardente proclamation de vertu civique. Exaltant les mé-

downloadModeText.vue.download 582 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

581

rites d'une volonté forte et la rigueur d'un ordre visuel, les Horaces sonnèrent en Europe le glas de l'Ancien Régime en peinture et annoncèrent l'idéalisme fervent que l'on trouve à l'arrière-plan intellectuel de la Révolution. Le néo-classicisme de David fut donc très vite associé à l'activité politique révolutionnaire ; ses drames classiques composés au cours des années 1780 et vénérant le patriotisme grec et romain et le don de soi (Hector, Socrate, Brutus) furent rapidement transposés, dans les années 1790, en une sanctification des héros modernes, tels Le Peletier de Saint-Fargeau, Marat et Bara.

Après la chute de Robespierre, dont il avait été un ardent défenseur, David revint insensiblement au classicisme. Avec les Sabines (1799, Louvre), il recherche la pureté d'un style plus grec que romain et qui, autrement dit, éliminerait les traces de réalisme indéniables de ses premières oeuvres néo-classiques au profit d'une plus grande abstraction de surface et de contour et d'une importance plus grande accordée à l'espace à deux dimensions.

ARCHAÏSMES ET PRIMITIVISMES.

En cela, l'art de David se développa à l'image du néoclassicisme international aux

alentours de 1800, époque à laquelle de nombreux artistes s'ingénierent à tirer des prémisses du classicisme des archaïsmes très poussés. L'exemple le plus typique est celui de John Flaxman, qui, dans les années 1790, publia des illustrations fort originales pour Homère et Eschyle ; celles-ci s'inspiraient des lignes très épurées des peintres de vases grecs que l'on collectionnait et qui donnaient lieu à d'abondantes publications en cette fin du XVIIIe siècle. Réduisant le langage pictural à la beauté du trait sur un fond blanc, les gravures de Flaxman révélèrent la pureté classique aux artistes et même aux écrivains d'Angleterre et du continent et ont pu inspirer non seulement David et Ingres, mais aussi des romantiques britanniques ou allemands comme William Blake et Philipp Otto Runge. Ce penchant à un primitivisme néo-classique se rencontre également dans l'oeuvre du maître allemand Asmus Jakob Carstens, qui travaillait à Rome dans les années 1790 et qui s'efforça à un style classique sévère et abstrait au point qu'il écarta même la technique de la peinture à l'huile pour la peinture à la détrempe sans modelé ou le simple dessin au trait. Ce souci d'un style grec encore plus archaïque caractérisait aussi le milieu érudit et artiste qui entourait Goethe à Weimar, v. 1800, et où les artistes, illustrant des thèmes empruntés à Homère ou reconstituant des peintures classiques perdues, se servaient d'un langage pictural extrêmement simple qui appelait l'aube pure de la civilisation classique.

LES DAVIDIENS.

Au début du XIXe s., la doctrine néo-classique faisait donc loi dans toute l'Europe, et la majorité des peintures qu'elle inspira, qu'elles soient dues à un Italien tel que Vincenzo Camuccini ou à un Allemand comme Gottlieb Schick, peut être considérée comme le reflet des styles et des thèmes déjà consacrés à la fin du XVIIIe siècle. Mais la quantité et la qualité de la production restèrent le privilège de Paris, centre le plus important et le plus fécond du

néo-classicisme, et cela grâce à David et aux centaines de jeunes artistes venus travailler dans son atelier de pays aussi éloignés que l'Espagne, le Danemark, les États-Unis ou la Russie. Après les Sabines, le style de David lui-même évolua vers une interprétation de l'Antiquité plus maniérée et plus précieuse, comme le prouve l'élégance légère de portraits tels que celui de Madame Récamier (1800, Louvre) ; dans ses oeuvres ultérieures, en particulier celles qui furent exécutées en exil à Bruxelles après la Restauration, l'artiste s'écarte délibérément du stoïcisme viril qui marque son classi-

cisme révolutionnaire pour revenir au classicisme rococo qui était la marque de son maître Vien. De nouveau, Vénus supplantait Minerve et Mars dans l'indolence et la volupté, au milieu de silhouettes estompées et de détails exquisément finis. Ce goût pour la préciosité s'accroissait chez les élèves de David, qui délaissèrent à leur tour le genre belliqueux et vertueux des années révolutionnaires et modifièrent les principes davidiens en un style raffiné et sophistiqué d'où émanait souvent un parfum romantique. Déjà, au Salon de 1793, l'Endymion d'Anne Louis Girodet-Trioson (Louvre) offrait une curieuse interprétation d'un thème aussi classique que celui d'Endymion, emprunté à un sarcophage, puisqu'il prend pour unique source de lumière le reflet laiteux de la lune et qu'il donne à ses personnages un modelé souple et sinueux qui, combiné avec la qualité marmoréenne des contours, produit cette impression d'érotisme glacé si fréquente dans tant de peintures et de sculptures néo-classiques. Des oeuvres comme Endymion appartiennent à ce monde secret et lunaire que l'on retrouve dans la peinture d'un contemporain de David qui n'était cependant pas parmi ses élèves, Pierre-Paul Prud'hon, et dont l'art gracieux et mélancolique a été réclamé à la fois par le néo-classicisme et par le romantisme, exemple qui montre à quel point la ligne de partage entre les deux antagonistes apparents est mouvante. La fascination croissante exercée par les régions lointaines et mystérieuses devait introduire dans le cercle davidien des thèmes d'un romantisme exotique. La Mort d'Atala (Salon de 1808 ; Louvre), inspirée à Girodet par le récit pathétique de Chateaubriand relatant la vie des chrétiens chez les Indiens d'Amérique, en est une preuve, de même la Carthage à l'orientalisme plein de langueur évoquée dans Didon et Énée (Salon de 1817 ; Louvre) par P. N. Guérin, élève de J.-B. Regnault, principal rival de David.

LES « PRIMITIFS » ET INGRES.

Les efforts de David pour épurer son style et atteindre à la simplicité grecque trouvèrent un écho vers 1800, et de façon assez extravagante, chez ses élèves les plus rebelles et les plus jeunes, appelés les « primitifs », ou « Barbus », et qui, conduits par Maurice Quai, essayèrent de pousser encore plus loin ces tendances au primitivisme en acceptant, du moins en théorie, les formes les plus archaïques issues des arts et des lettres grecs. Leur conception radicale se retrouve à distance dans l'art de F. Gérard, dont l'Amour et Psyché (Salon de 1798 ; Louvre) offre les stylisations curieusement maniérées, les surfaces lisses et vernies des

anatomies propres à la peinture néo-classique, et surtout dans l'oeuvre de J. A. D. Ingres, dont les premières peintures, *Vénus blessée par Diomède* (v. 1802, musée de Bâle) et *Jupiter et Thétis* (1811, musée d'Aix-en-Provence) s'inspirent des images plates et linéaires de Flaxman et des vases grecs, mais qui ajoutent à ces sources un mélange puissant de sensualité et de précision dans le détail qui se transposera facilement dans le monde romantique de ses odalisques et de ses baigneuses orientales. Dans l'art d'Ingres, les prémisses de David, abstraction et réalisme, sont largement utilisées et dépassées.

Héritier de la doctrine idéaliste de David jusqu'à un âge avancé, Ingres fut le défenseur le plus solide des principes néo-classiques pendant les deux premiers tiers du XIXe s., s'opposant obstinément aux forces jaillissantes du romantisme, dont l'apogée se situe après 1820, avec le jeune Delacroix. Bien que par le style et les sujets Ingres se soit constamment écarté du strict néo-classicisme, son oeuvre officielle, en tant que représentant le plus vénéré de l'académisme, perpétua cette croyance. De l'Apothéose d'Homère, confrontée au Salon de 1827 (Louvre) avec le Sardanapale de Delacroix (id.), jusqu'à sa peinture murale l'Âge d'or au château de Dampierre (1843-1847), Ingres s'efforça de lutter contre le changement survenu dans l'art au XIXe s. et d'y opposer sa foi dans l'idéal de beauté classique atteint par l'étude et la mise en forme minutieuse des sources antiques, la précellence du dessin sur la couleur et l'utilisation de compositions claires et symétriques. Ces principes se pétrifièrent inévitablement aux mains d'académiciens de moindre génie.

PROLONGEMENTS DU NÉO-CLASSICISME.

En réalité, dans le monde occidental, la vitalité du néo-classicisme s'était totalement épuisée après 1840, et les interprétations ultérieures du classicisme – style et sujet – demeurèrent l'apanage de peintres académiques et conservateurs qui gardèrent une distance encore plus grande vis-à-vis des mouvements réaliste et impressionniste de la seconde moitié de leur siècle. Avec ces peintres, le néo-classicisme subit des variations mineures, entre autres la grandeur muette et sculpturale des héros et héroïnes grecs tels que nous les présente l'Allemand Anselm Feuerbach dans ses évocations nostalgiques (*Iphigénie*, 1869, Stuttgart, Staatsgal.), ou les pâles et fragiles visions de l'Arcadie classique dans les fresques crayeuses de Puvis de Chavannes (*L'Été*, Salon de 1873, musée d'Orsay) ou encore les scènes à la limite pornographiques où apparaît Vénus entourée

par les nymphes, nombreuses, dans l'oeuvre des peintres populaires du Salon, comme A. Cabanel (Naissance de Vénus, Salon de 1863, musée d'Orsay) et A. W. Bouguereau, ou enfin l'interprétation anecdotique de la vie quotidienne grecque ou romaine, reconstituée avec une exactitude cinématographique par des peintres tels que G. Boulanger, Gérôme, en France, ou Alma-Tadema et Leighton en Angleterre.

Dans un sens plus large, cependant, la tradition du néo-classicisme, qui avait paru s'éteindre avec la peinture académique, ressuscita sous une nouvelle forme avec des maîtres

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

582

comme Seurat, Renoir, Cézanne et Matisse, qui entreprirent souvent de réinterpréter des sujets et des compositions classiques. Même dans l'art postcubiste de Braque ou de Picasso, ou chez de nombreux artistes moins importants, des sources aussi classiques que le décor des vases grecs et les fresques romaines, la littérature et la mythologie d'Hésiode à Ovide continuent d'être utilisées dans le cadre des conventions nouvelles qui régissent les styles du XXe siècle.

NÉO-GÉO.

Abréviation de « Neo Geometric Conceptualism », ce courant apparu vers 1985 est issu du pop'art, du Minimal Art, et de l'art conceptuel, tout autant que des discours critiques de la puissance des médias et de la technologie. Ce groupe peu cohérent englobe des artistes comme Ashley Bickerton, Jeff Koons, Haim Steinbach qui utilisent des objets domestiques comme support de leurs oeuvres. Peter Halley, John Armleder, Sherrie Levine et Philippe Taaffe sont marqués par l'abstraction géométrique et, conscients de venir après les grandes figures de la modernité, s'approprient le langage de l'art abstrait en le détournant de son innocence originelle ; entre les mains de ces artistes, souvent adeptes du second degré et d'une ironie à froid, l'abstraction devient l'instrument distancié d'une critique des conditions actuelles de la création artistique.

NÉO-IMPRESSIONNISME.

Le terme « néo-impressionnisme », qui désigne le mouvement dont Seurat fut le chef de file entre 1885 et 1890, apparaît pour la

première fois dans le compte rendu consacré par Fénéon à la 8e exposition impressionniste dans la revue bruxelloise l'Art moderne, le 19 septembre 1886. Utilisé ensuite par Arsène Alexandre dans l'Événement du 10 décembre 1886, il est définitivement consacré par l'étude sur le « néo-impressionnisme » publiée par F. Fénéon dans l'Art moderne le 1er mai 1887.

SEURAT ET LES ORIGINES DU NÉO-

IMPRESSIONNISME.

La dispersion et les divisions des impressionnistes ont préparé la réaction d'une nouvelle génération, qui se manifeste en 1887 par sa participation au premier Salon des indépendants et par la création cette même année de la Société des artistes indépendants. Formé dans l'admiration de Puvis de Chavannes, soucieux de retrouver la rigoureuse noblesse des ordonnances grecques et égyptiennes telles qu'elles sont analysées dans la Grammaire des arts du dessin de Charles Blanc, Seurat veut associer son idéalisme classique à l'expression de la modernité. Il l'aborde par le problème de la couleur. Il a étudié la « loi du contraste simultané des couleurs » de Chevreul, et il connaît les études de Sutter, Maxwell, Helmholtz et Rood (Modern Chromatics, 1851). Il rencontrera en 1886 Charles Henry, dont l'ouvrage Une esthétique scientifique, publié en 1885, énonce tous les principes dont il se réclame.

Signac s'est préoccupé des mêmes questions et a compris la force du caractère mé-

thodique de Seurat ; il encourage celui-ci à préciser son attitude, à reprendre la Baignade (1883-1884), dont la technique reste trop floue. Chaque tableau de Seurat confirme désormais l'extraordinaire génie de l'artiste et sa ténacité à poursuivre la démonstration de ses convictions. Ses amis des Indépendants, Angrand et Dubois-Pillet, ont suivi le travail de la Grande Jatte (1884-1886), tandis que Signac persuade Pissarro de l'excellence de la méthode de Seurat. Le doyen de l'impressionnisme en fait immédiatement l'application, suivi par son fils Lucien, par Signac, puis par Cavallo-Peduzzi, Dubois-Pillet, Gausson, Hayet en 1886, Angrand et Luce en 1887. Les amis sont devenus les fidèles et les propagateurs de la méthode. La présentation de la Grande Jatte à la 8e et dernière exposition impressionniste (1886), puis aux Indépendants de la même année, a consacré le soutien des écrivains symbolistes (Gustave Kahn, Paul Adam, Émile Verhaeren), qui saluent l'« idée pure » de ce modernisme scientifique. Félix Fénéon en devient l'avocat et mul-

tiplie notes, comptes rendus, études, réunions, conférences. On sait la vitalité de Bruxelles et du groupe des Vingt animé par Octave Maus ; la complicité des amitiés symbolistes et la présence de la Grande Jatte à l'exposition bruxelloise des Vingt en 1887 précipitent l'extension du mouvement. Dès la fin de l'année, le peintre belge Willy Finch a adopté la technique néo-impressionniste, suivi l'année d'après par Théo Van Rysselberghe et Henry Van de Velde, puis en 1889 par Lemmen. En 1890, le néo-impressionnisme apparaît comme le principal mouvement pictural d'avant-garde en Belgique. Il a déjà touché les Pays-Bas avec Jan Toorop, dont l'activité entraînera la création de tout un courant pointilliste néerlandais (Bremmer, Aarts, Vijlbrief).

TECHNIQUES ET MÉTHODES.

« Divisionnisme », « pointillisme », l'originalité du mouvement néo-impressionniste se caractérisait en effet dès cette époque avant tout par sa technique : Gauguin devait se gausser du « ripipoint ». Prolongement des expériences sur la couleur entrevues par Delacroix et poursuivies empiriquement par les impressionnistes, la méthode divisionniste s'appuyait sur la théorie du mélange optique, dans une tentative de reconstitution des tons traditionnels de la palette par la juxtaposition et l'opposition non seulement des complémentaires, mais aussi des 18 tons du prisme. Comme l'écrivait plus tard Signac dans son livre D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme (1898), il s'agissait de « s'assurer tous les bénéfices de la luminosité, de la couleur et de l'harmonie : par le mélange optique de pigments uniquement purs (toutes les teintes du prisme et tous leurs tons) ; par la séparation des divers éléments (couleur locale, couleur d'éclairage, leurs réactions) ; par l'équilibre de ces éléments et de leurs proportions (selon les lois du contraste, de la dégradation et de l'irradiation) ; par le choix d'une touche proportionnée à la dimension du tableau ». Si, comme l'a montré Robert Herbert, la théorie du mélange optique était illusoire et constamment supplantée par l'usage d'une modulation de la couleur locale,

la méthode néo-impressionniste était plus encore pratique que théorique. Peignant en petits points très nettement juxtaposés et superposés à sec, ce qui justifia le terme couramment employé de pointillisme, Seurat et les néo-impressionnistes recherchaient la richesse, la solidité et l'éclat des tons. Ils prêtaient une très grande attention à la préparation des supports (plâtre liquide, parfois encaustique), préféraient la vitre au traditionnel vernis jaunissant,

poussaient leur souci d'unité jusqu'à peindre, à partir de 1889, des lisérés de bordure autour de la toile, puis couvrir de couleurs complémentaires le cadre blanc des impressionnistes. Mais Seurat ne s'était pas uniquement attaché à l'alchimie de la couleur pure. Sa formation classique l'avait préparé aux préoccupations harmoniques, qui lui semblaient absentes dans le laisser-aller impressionniste. Il avait étudié, comme Charles Henry, l'expression psychologique des lignes telle qu'elle était analysée dans les ouvrages de Charles Blanc et d'Humbert de Superville et partageait les théories des « signes émotifs », qui étaient alors répandues par les symbolistes et la Revue wagnérienne de Theodor de Wyzewa. Aussi, chaque tableau était-il pour lui occasion d'une prodigieuse analyse formelle, parfois établie sur la « Section d'or », comme dans la Parade (1887-1888, Metropolitan Museum), toujours sur une grille harmonique de la plus grande rigueur. Cet aspect de sa méthode, qui confère à l'œuvre de Seurat sa poésie unique dans un sentiment de permanence et d'immémorial, était moins aisément assimilable, et n'a guère été imité par ses amis français. Il donne en revanche leur qualité aux toiles peintes entre 1889 et 1892 par le Belge Finch, à celles qui furent exécutées par Henry Van de Velde en 1888 et 1889. Probablement influencé par l'art nouveau partout sous-jacent, séduit par Chéret, intéressé par les réflexions de Charles Henry sur le pouvoir « dynamique » des lignes et des couleurs, Seurat introduisait à partir de l'été 1888 (Paysages de Port-en-Bessin) des sinuosités dans ses compositions, qui, développées dans le Chahut, puis dans le Cirque, inachevé, laissaient prévoir de nouveaux développements au néo-impressionnisme. Signac l'avait d'ailleurs suivi et dépassé sur ce plan de l'abstraction ornementale dans son Portrait de Fénéon (1890, New York, M. o. M. A.). Plus tard, Cross en tira les conclusions pour l'abstraction, que Mondrian, issu du néo-impressionnisme, devait appliquer dans leur plus extrême logique : « Et je reviens à l'idée d'harmoniques chromatiques établies de toutes pièces et en dehors de la nature, comme point de départ » (1902).

Cette évolution avait été sanctionnée sur le plan théorique par 2 ouvrages écrits en 1888 par Charles Henry avec la collaboration de Signac : l'Éducation du sens des formes et l'Éducation du sens des couleurs. Elle conduisait à une vision sociale de l'art que Signac poursuivait et elle correspondait au glissement des néo-impressionnistes belges et néerlandais vers les arts décoratifs. Elle encourageait Seurat, d'ordinaire réticent, à divulguer ses méthodes, à expliquer son système dans une

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

583

28 août 1890 : « L'art c'est l'harmonie. L'harmonie c'est l'analogie des contraires, l'analogie des semblables, de ton, de teinte, de ligne, considérés par la dominante et sous l'influence d'un éclairage en combinaisons gaies, calmes ou tristes. » Mais le contenu théorique du néo-impressionnisme commençait à peser bien lourd pour ses défenseurs. Au moment même où Seurat modifiait sensiblement son orientation, où le néo-impressionnisme était tout-puissant au Salon des Indépendants, où la doctrine était partout interprétée ou pillée, nombreux étaient ceux qui dénonçaient l'arbitraire de la méthode et l'autoritarisme de Seurat. Hayet, Camille Pissarro, Henry Van de Velde firent ouvertement sécession. C'est alors que mourut Seurat, presque subitement, le 29 mars 1891.

EXTENSION ET INFLUENCES.

Si les proches fidèles revenaient à plus de liberté, l'extension du néo-impressionnisme se poursuivait dans les domaines et auprès des artistes les plus variés. C'est alors seulement que Cross, qui appartenait depuis longtemps au cercle de Seurat, adopta, pour peu de temps, la division pointilliste systématique (les Îles d'or, îles d'Hyères, v. 1891-1892, musée d'Orsay) avant de s'affirmer grand coloriste, précurseur trop souvent négligé des fauves. Hippolyte Petitjean tentait aussi, entre 1890 et 1894, d'allier sa vénération pour Puvis de Chavannes à une technique divisionniste, obtenant des résultats d'une rare délicatesse qui l'apparentent à un suiveur, tardif mais très fidèle, du mouvement, Achille Laugé. Devant la poussée des impressionnistes, universellement reconnus, l'incontestable finesse du divisionnisme et la caution morale apportée par le symbolisme littéraire, des peintres académiques – Ernest Laurent, Edmond Aman-Jean, Henri Martin, Le Sidaner – devaient bientôt, dans la confusion technique, tenter de récupérer à leur profit le caractère novateur du néo-Impressionnisme. À peine, leur pointillisme respectait la division des tons, mais il conférait un cachet de prétendue modernité à leurs productions.

La nouvelle manière de Signac, largement conçue en mosaïques éclatantes, devait exercer une influence plus considérable encore. Au-delà des proches, telles que Lucie Cousturier ou

Jeanne Selmershein-Desgrange, elle touchait en effet Matisse, qui réalisait en 1904 auprès de Signac, à Saint-Tropez, son fameux Luxe, calme et volupté (musée d'Orsay) ouvrant ainsi le chemin aux fauves : Derain adoptait cette technique dès 1905 pendant son séjour à Collioure avec Matisse. Ils étaient eux-mêmes suivis en 1906 et 1907 par Metzinger et Robert Delaunay, par Gino Severini et Giacomo Balla : le cubisme optique et le futurisme empruntaient à leur tour leur expression au néo-impressionnisme. La séduction du Pointillisme n'avait, en fait, épargné aucun mouvement. Anquetin, Van Gogh, Bernard et même Gauguin l'avaient chacun un moment adopté avant de le rejeter violemment. La finesse du procédé avait retenu certains nabis, notamment Vallotton et Vuillard, et elle permit aux cubistes de poursuivre après 1914 une nouvelle définition dynamique de l'espace. À l'étranger, la mort de Seurat n'avait en rien compromis l'extension du

mouvement. C'est alors que l'action de Toorop produisit ses effets en Hollande, rassemblant notamment Aarts, Bremmer et Vijlbrief. En Italie, Pellizza da Volpedo s'associait aux recherches françaises, tandis que se développait parallèlement le courant autonome des Divisionisti (Segantini, Previati, Grubicy), qui poursuivaient dans une technique moins rigoureuse la tradition académique idéaliste. C'est par la Belgique, et précisément sous l'influence de Van Rysselberghe et de Henry Van de Velde, que les Allemands Paul Baum, Curt Hermann et Christian Rohlf s devaient, au tournant du siècle, adopter à leur tour le faire pointilliste. Ivo Hauptmann, en relation avec Paul Signac entre 1908 et 1912, maintiendra jusque v. 1920 l'esthétique néo-impressionniste en Allemagne. En 1997, une exposition (« Signac et la libération de la couleur, de Matisse à Mondrian », Munster, Grenoble) a dressé le bilan de ce mouvement et de son influence.

NÉO-PLASTICISME.

Le néo-plasticisme (Nieuwe Beelding ou nouvelle plastique) est le nom donné par Piet Mondrian à sa conception de l'art. Mise au point à partir de 1917, elle a été adoptée par Théo Van Doesburg et relayée dans la revue De Stijl, fondée la même année à Leyde. Le néo-plasticisme se caractérise par l'utilisation exclusive des lignes droites orientées horizontalement et verticalement, des couleurs primaires, le rouge, le bleu, le jaune, ainsi que du noir, du blanc et des gris, qualifiés de non-couleurs, disposés en aplats à l'intérieur des surfaces carrées ou rectangulaires et dans un espace strictement tridimensionnel. Les compositions sont fondées

sur le « déséquilibre équilibré », c'est-à-dire l'absence de symétrie, et sont toujours l'expression des rapports de tous ces éléments entre eux : ceux-ci génèrent le mouvement dans la stabilité et engendrent l'équilibre de toutes les parties.

Cette réduction du langage plastique voulue par Mondrian traduit sa volonté de dépasser l'individuel pour atteindre l'universel et chercher à créer une nouvelle image du monde par une symbolique issue de la théosophie et qui se résume dans la dualité horizontale et verticale, féminin et masculin, matière et esprit. Les théories du néo-plasticisme ont été diffusées par la revue *De Stijl* ainsi que par d'autres écrits de Mondrian tels que le *Néo-Plasticisme*, publié à Paris en 1920 par les éditions de la gal. *L'Effort moderne* de Léonce Rosenberg, dans la revue *Vouloir* à Lille ou encore, en Allemagne, dans la série des *Bauhausbücher* (*Die neue Gestaltung*, Munich, 1925). (→ DE STIJL)

NEROCCIO DEI LANDI, peintre italien

(Sienne 1447 - id. 1500).

Élève de Vecchietta, il fut quelque temps associé à Francesco di Giorgio Martini, partageant son atelier jusqu'en 1475. Parmi les peintres qui évoquent, plutôt par leur lyrisme que par leurs moyens intellectuels, le climat de la Renaissance toscane, Neroccio jouit d'une particulière considération, par la grâce souriante et un peu ingénue avec laquelle les vieux motifs de l'élégance siennoise, notamment celle de

Simone Martini, se mêlent (en accord avec l'exemple fourni par Francesco di Giorgio) aux thèmes nouveaux recueillis à Florence (Lippi, Verrocchio, Botticelli) ou puisés chez les miniaturistes du Nord, actifs à Sienne aux environs de 1470 (Libérale da Verona, Girolamo da Cremona). Son plus ancien tableau daté est le triptyque représentant la Madone entre saint Bernardin et saint Michel (Sienne, P. N.) de 1476 ; mais il avait déjà alors donné peut-être le meilleur de lui-même dans des oeuvres peintes à l'époque de sa collaboration avec Francesco di Giorgio : Scènes de la vie de saint Benoît (Offices), Annonciation (New Haven, Yale University Art Gal.). Sa très abondante production postérieure ne présente guère de variations importantes, comme le montre la Madone et l'Enfant avec six saints (1492, Sienne, P. N.), exception faite pour le surprenant Portrait de femme peint peut-être dans les dernières années de sa vie (Washington, N. G.). Parmi ses oeuvres, on peut citer de nombreuses variantes sur le thème de la Vierge à l'Enfant avec des

saints, à mi-corps (Sienne, P. N. ; Settignano [Florence], Fond. Berenson ; Philadelphie, Museum of Art ; Metropolitan Museum ; musée d'Utrecht ; Louvre) ; Vierge à l'Enfant au char-donneret (Cleveland, Museum of Art), un panneau de la Biccherna (la Vierge recommandant Sienne au Christ, 1480, Sienne, Archivio), la Vierge et l'Enfant entre deux saints (Washington, N. G.) et Claudia Quinta (id.), peint avec la collaboration du Maître de Griselda.

NETSCHER Caspar ou Gaspar,

peintre néerlandais

(Prague 1635/1636 ou Heidelberg 1639 - La Haye 1684).

Fils d'un sculpteur de Stuttgart, il débute à Arnhem chez Herman Coster. Son séjour dans l'atelier de Ter Borch v. 1654-1655 est attesté par une copie de 1655 au musée de Gotha. En 1658 ou en 1659, Caspar entreprend le voyage d'Italie, mais ne dépasse pas Bordeaux, où il se marie. Dès 1662, il rentre à La Haye, où il devient vite un portraitiste célèbre dans toute l'Europe. Il est invité à la cour de Charles II d'Angleterre, mais on n'a pas la certitude qu'il s'y soit rendu.

L'allure élégante des petits portraits de l'artiste, certainement influencés d'abord par la grâce du style français, puis par Maes et Godfried Cornelisz Schalcken, fut très en vogue aux Pays-Bas. La peinture de genre de l'artiste, marquée par l'art de Ter Borch, mais surtout proche de celui de Van Miens, s'exprime dans des formes anecdotiques.

Caspar exploite l'éclat des soies et des brocards, mais son coloris, posé sur un fond sombre, reste dur. Peintre extrêmement fécond, Caspar est représenté dans tous les grands musées du monde, particulièrement au Louvre (Leçon de basse de viole, 1667, autre version au musée de Kassel ; Leçon de chant ; Nicolas Hartsoeker, 1682), à la N. G. de Londres, au Mauritshuis et au Rijksmuseum (l'Amour maternel, Constantin Huygens, 1672 ; Coenraad Van Beuningen, 1673, autre version au S. M. f. K. de Copenhague ; Cornelis Backer, Guillaume III, Marie Stuart, Pieter Graeff, downloadModeText.vue.download 585 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

584

1663 ; Jacoba Bicker, le Baron Van Coehoorn).

Ses tableaux sont conservés à Rotterdam (B. V. B.), à Chicago (Art Inst.), à Hambourg (Kunsthalle), au musée de Karlsruhe, à la Gg de Kassel et dans les musées de Dijon, de Lyon, de Nîmes, de Quimper et de Strasbourg (Vertumne et Pomone).

NETTOYAGE → RESTAURATION

NEUE SACHLICHKEIT (DIE)

[LA NOUVELLE OBJECTIVITÉ].

Cette tendance artistique, apparue en Allemagne à la fin de la Première Guerre mondiale et qui s'est prolongée jusqu'aux années trente, fut essentiellement une réaction spontanée contre l'expressionnisme, au moment où celui-ci n'était plus contesté et gagnait même d'autres arts (cinéma, théâtre), c'est-à-dire entre 1918 et 1925. L'historien Franz Roh, frappé par les changements survenus dans l'art européen après la guerre, définit en 1925 un « Nach-Expressionismus » (postexpressionnisme), dont les catégories s'opposaient point par point à celles de l'expressionnisme ; également en 1925 eut lieu à la Kunsthalle de Mannheim la première exposition de la Neue Sachlichkeit (14 juin-13 sept.), organisée par le directeur de la Kunsthalle, Gustav Hartlaub. Parmi les principaux artistes, on relevait les noms de Max Beckmann, d'Otto Dix, de Georg Grosz, d'Alexandre Kanoldt, de Georg Schrimpf. Les trois premiers, et Dix en particulier, devaient être les chefs de file de la tendance. À l'effusion pathétique et à la volonté de participation de l'expressionnisme succédait un art du constat froidement objectif, où le rôle de la couleur, naguère toute-puissante, était soumis à celui d'un dessin beaucoup plus analytique. Mais les diverses révolutions picturales qui s'étaient manifestées en même temps que l'expressionnisme ou peu après lui (cubisme, futurisme, Dada, purisme) empêchèrent que la nouvelle objectivité ne soit qu'un retour à des apparences rassurantes. Le nom de « réalisme magique » que l'on donne aussi à celle-ci (Magischer Realismus) montre bien que des rapports inédits sont instaurés avec le personnage, le paysage ou les objets. Grosz et Dix étaient passés par le club dada de Berlin, et l'exercice de la satire des conditions politiques et sociales fut pour eux déterminant (Grosz : les Piliers de la société, 1926, Berlin, N. G.). D'autre part, au même moment, la naissance du surréalisme en 1924 dotait le monde des formes de nouveaux pouvoirs, d'autant plus insolites que les motifs du tableau étaient plus familiers. Ce climat très complexe de l'après-guerre explique que les nuances aient été assez importantes entre les

participants de la Neue Sachlichkeit. Les portraits et les autoportraits, fort nombreux, se caractérisent par la proximité inquiétante du modèle, saisi soit dans un espace raréfié (Beckmann : Autoportrait à la batte et à la trompette, 1921, Wuppertal, Von der Heydt Museum ; Carlo Mense : Portrait de Davringhausen, 1922, Cologne, W. R. M.), soit dans le lieu de son activité professionnelle (Dix : le Médecin, 1921, id. ; Davringhausen : le Profiteur de guerre, 1920, coll. part.). Les nus, fort dépréciatifs chez Dix,

sont parfois d'un érotisme qu'accentue la distinction du style, un peu à la manière de certains Vallotton (Christian Schad : Nu allongé, 1929, Wuppertal, Von der Heydt Museum). Ils participent aussi fréquemment d'un certain symbolisme, remarquable chez Anton Räderscheidt (Nu aux barres, 1925, oeuvre disparue), dont on retrouve le couple (l'homme vêtu et la femme nue) dans la série contemporaine de Van den Berghe (la Femme, 1925), bien avant que Paul Delvaux n'ait généralisé l'exploitation de ce procédé. En revanche, une nette tentation classique apparaît dans les natures mortes, dont la disposition, parfaite, évoque çà et là le purisme d'Ozenfant et de Jeanneret, et notamment dans celles de Kanoldt, ancien membre de la Nouvelle Association des artistes de Munich, d'Eberhard Viegner (Nature morte au cactus et aux livres, 1927, Wuppertal, Von der Heydt Museum) et de Richard Oelze (Nature morte à l'assiette blanche, 1928). Le paysage s'étend au monde de l'industrie, de l'agglomération urbaine dévorante, et un Carl Grossberg offre des affinités avec les peintres de la « scène américaine », comme Demuth et Hopper (les Conduites blanches, 1933) ; plus souvent, le paysage est traité d'une manière assez naïve, amoureuse du détail, suivant la leçon du Douanier Rousseau ou d'Utrillo, par Werner Heldt, Herbert Böttger, Radziwill (le Château d'eau, 1931), Bernhard Klein (les Joueurs de football, 1922, Berlin, N. G.). D'autres thèmes ont la préférence – les amants, les joueurs de cartes, l'ouvrier –, donnant ainsi un panorama de la vie sentimentale et sociale des années vingt (Greta Overbeck-Schenk : les Joueurs de cartes, 1929), comme le font au même moment les expressionnistes flamands (De Smet, Van den Berghe, Masereel) et certains Français (Gromaire). Les grandes figures monumentales et calmes de Georg Schrimpf sont un peu en marge (Au balcon, 1927, Munich, Neue Pin.) ; elles se rapprochent de celles du mouvement italien des Valori Plastici, soutenu notamment par Carlo Carrà, l'ancien futuriste. La Neue Sachlichkeit présente donc, dans sa diversité, des points communs avec des courants étrangers inscrits dans l'histoire de l'art sous d'autres

dénominations (surréalisme, expressionnisme flamand, purisme). À la concentration psychologique, de portée universelle, de l'expressionnisme antérieur à 1914, elle a répondu par une volonté d'investigation (dont l'objectivité est quasi scientifique) dans tous les domaines de la vie et à une époque capitale dans l'évolution politique et culturelle de l'Allemagne. L'arrivée des nazis au pouvoir fit cesser les manifestations du mouvement, dont six s'étaient tenues de 1925 à 1933, la plus importante avec celle de Mannheim étant l'exposition du Stedelijk Museum d'Amsterdam (mai 1929), qui devait attirer bien des Néerlandais ou les confirmer dans une expression semblable. Depuis 1961 (exposition à Berlin, Haus am Waldsee), la Neue Sachlichkeit a suscité un vif regain d'intérêt ; on y a décelé en effet maintes analogies avec les diverses acceptions du néo-réalisme qui se sont développées depuis une dizaine d'années, en réaction, cette fois, contre la subjectivité de l'abstraction. En France, les deux premières

expositions consacrées à ce courant se sont tenues à Saint-Étienne et à Chambéry sous le titre de « Réalismes en Allemagne 1919-1933 » en 1974. L'exposition « Paris-Berlin, rapports et contrastes, 1900-1933 » (Paris, M. N. A. M., 1978) a largement illustré la Neue Sachlichkeit.

NEUFCHATEL Nicolas (dit Lucidel),

peintre flamand

(Mons 1527 - Nuremberg v. 1590).

En 1539, il est inscrit comme apprenti chez Pieter Coecke à Anvers. On le retrouve aussi sous les noms de Colijn Van Nieucasteel et Nicolas de Novocastello, mais plus couramment sous celui de Lucidel.

Neufchatel a travaillé à Malines et à Bruges avant que son adhésion au calvinisme ne l'obligeât à s'enfuir d'abord en Frise, puis à Nuremberg, où il arriva en 1561 et devint le portraitiste des notables de la ville. Il a également séjourné à Prague.

Son style s'apparente à celui de Holbein le Jeune, de Moro, de Pourbus. Neufchatel cherche à pénétrer la psychologie de son modèle, qu'il représente avec austérité et beaucoup de réserve.

Son seul portrait authentifié est celui du Mathématicien Jean Neudörfer et de son fils (1561, Munich, Alte Pin.). Le M. A. A. de Bruxelles possède un Portrait de femme qui peut lui être attribué et dont le pendant, un

Portrait d'homme, est conservé au château de Pommersfelden (coll. du comte Schönborn), en Bavière. Les musées de Berlin détiennent de l'artiste deux portraits de femme et un portrait d'homme, et le musée de Budapest le Portrait de Hans Pilgrim et le Portrait de sa femme. D'autres portraits qui lui sont attribués sont conservés dans les musées de Kassel, Karlsruhe, Darmstadt, Londres (N. G.), Marseille (Grobet-Labadié) et Prague.

NEUVILLE Alphonse-Marie de ou

DENEUVILLE Alphonse-Marie,

peintre français

(Saint-Omer 1836 - Paris 1885).

Peintre militaire, il s'attacha à rendre avec une vision forte et une exactitude de reporter les combats de la guerre de 1870 (Combat sur la voie ferrée - Armée de la Loire, 1874, Chantilly, musée Condé ; le Cimetière de Saint-Privat, 1881, musée d'Orsay). Son célèbre tableau les Dernières Cartouches (1872, musée de Bazeilles) montre de solides qualités de facture et de coloris. Neuville exécuta avec Édouard Detaille les grands panoramas de Champigny (1882) et de Rezonville (1883), qui furent très vite fractionnés (fragments aux musées de Nantes, de Grenoble, et à Versailles). Il illustra aussi de nombreux livres (Histoire de France de François Guizot, Chants du soldat de Paul Déroulède, 1888). Une exposition consacrée à l'artiste s'est tenue au musée de Saint-Omer en 1978.

NEW ENGLISH ART CLUB.

Cette société anglaise, fondée en 1886, groupait des artistes trop audacieux pour pouvoir exposer à la Royal Academy. Des peintres anglais dont la sympathie allait à l'école de Barbizon

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

585

et aux impressionnistes français, tels que Sickert, Steer et Brown, en furent les premiers membres éminents. Pendant vingt-cinq ans, des expositions annuelles définirent le niveau de l'art moderne en Angleterre et furent défendues par le critique du Spectator D. J. McCall, puis par Moore et Fry. En 1911, quelques membres se détachèrent avec Sickert et formèrent le Camden Town Group.

NEWMAN Barnett, peintre américain

(New York 1905 - id. 1970).

L'un des artistes américains les plus importants depuis 1945, il représente avec Rothko et C. Still la fraction de l'école new-yorkaise hostile à l'Action Painting. Dès 1955, dans un essai intitulé *American Type Painting*, paru dans *Partisan Review*, Clément Greenberg employait l'expression *Colorfield painting* (peinture du champ coloré) pour différencier l'abstraction gestuelle de Pollock, de De Kooning et de Gorky des surfaces plates et vibrantes significatives de l'art de Newman : « Les bords des vastes toiles de Newman, écrivait-il, jouent le même rôle que les lignes intérieures des formes ; ils divisent, mais ne séparent point, ni n'enclosent ou n'isolent ; ils délimitent mais ne limitent point. » Les principales caractéristiques du style de Newman apparaissent entre 1946 et 1948. Un dessin à l'encre : *Sans titre (le cri)* [1946], est une des œuvres les plus anciennes où les plans sont verticalement orientés, avec un motif presque central qui divise la surface et en même temps lui donne son unité. *Onement I* (1948, New York, M. o. M. A.) est la première peinture, encore de moyen format, où cette recherche soit explicite : une large bande orangée, qui n'est pas exactement au centre du tableau, crée un effet de dynamisme irrésistible. L'artiste travailla ensuite sur des formats beaucoup plus vastes et avec des couleurs plus vives, au point que les champs colorés verticaux prirent un relief intense et que leur extension dans l'espace leur permit en quelque sorte d'absorber totalement le spectateur (Abraham, 1949, New York, M. o. M. A.). Le rectangle primitif du tableau est ainsi aboli, en dépit de son existence réelle ; en revanche, la coupure verticale inscrite dans le rectangle est un facteur de liaison entre les parties (*Ulysses*, 1952, Houston, The Menil Coll.), et elle réaffirme à l'intérieur de la surface le schéma originel : chaque partie du tableau est donc en relation d'analogie formelle avec l'autre, de même que toute la peinture l'est avec la paroi murale (*Qui a peur du rouge, du jaune et du bleu ?* [III], 1966-1967, Amsterdam, Stedelijk Museum). Mais on ne peut considérer cet art d'un point de vue purement formel, et le peintre lui-même conçoit son œuvre d'une manière quasi symbolique. Comme chez d'autres créateurs de sa génération, ses titres sont souvent des expressions métaphoriques d'intentions complexes, à la fois intellectuelles et poétiques. *Onement* (au moins 6 tableaux portent ce titre) évoque l'harmonie, la totalité, la plénitude. Thomas Hess, biographe de l'artiste, fait remarquer que

le mot onement n'existe pas en anglais et qu'il vient d'atonement, qui signifie « rédemption ». D'autres titres révèlent la même ambition de

signification spirituelle profonde : Covenant (Alliance), Abraham, Concorde, Cathedra, et le plus souvent l'oeuvre est riche d'une résonance biblique. L'exposition organisée par Laurence Alloway en 1966 au Guggenheim Museum de New York s'intitulait Chemin de croix (toiles de la série Station of the Cross, Washington, N. G.) et ne laissait subsister aucun doute, même pour les peintres qui admiraient Newman plus pour ses qualités techniques (éclat de la couleur, à l'huile ou à l'acrylique, maîtrise de l'immense format) que pour le sens véritable de son art, c'est-à-dire la formulation d'une métaphysique complète : « Un atelier est un sanctuaire », a déclaré Newman. Les dernières peintures de Newman comprennent des compositions en forme de triangles isocèles (Chartres, 1969, Metropolitan Museum ; Jéricho, 1968-1969, Paris, M. N. A. M.). L'artiste a exécuté aussi des sculptures, généralement en acier (Here I, 1962 ; Here II, 1965 ; Here III, id. ; Obélisque brisé, 1963-1967 ; Zim-Zum, 1969), la maquette d'une synagogue (1963) et des lithographies (Cantos, 1963-1964, Paris, M. N. A. M.). L'oeuvre de cet artiste original atteint souvent une authentique profondeur.

Une rétrospective Newman a eu lieu en 1972 à New York et fut présentée ensuite à Londres, à Amsterdam et à Paris. Il est représenté dans de nombreuses collections publiques, à New York (M. o. M. A., Metropolitan Museum), à Los Angeles (Onement VI, 1953, coll. Weisman), à Bâle (Day before one, 1951), à Londres (Adam, 1951-1952, Tate Gal.), à Stockholm (Tertia, 1964, Nm), à Paris (Shining Forth [to George], 1961, M. N. A. M.), à Madrid (Profile of light, 1967, Centro de Arte Reina Sofia).

NEW YORK (école de)
→ ACTION PAINTING, EXPRESSIONNISME
ABSTRAIT

NICCOLÒ DI GIACOMO DA BOLOGNA,
miniaturiste italien

(documenté à Bologne entre 1330 et 1402).

Il fut l'enlumineur bolonais le plus fécond de la fin du XIV^e s. et chef d'un atelier actif, qui décora notamment le Livre des créanciers du Mont (1394-1395, Archives de Bologne), des Décrétales, à l'Ambrosienne de Milan et à la bibl. Vaticane, un Lucanus, à la bibl. Trivulziana de Milan. Son style, qui s'inspire de la

tradition locale, et particulièrement de celle du « Pseudo-Niccolò » (l'Illustratore), est plein de souplesse et d'une savoureuse habileté. L'artiste exerça une notable influence en Émilie et jusqu'en Vénétie.

NICCOLÀGO DI SER SOZZO, peintre et

enlumineur italien

(documenté à partir de 1334 - Sienne 1363).

En raison d'une erreur de lecture, il fut longtemps nommé, à tort, Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci. À ses débuts, il apparaît comme un suiveur brillant de Simone Martini, sensible aux nouveautés des Lorenzetti : si la grande miniature signée de l'Assomption (Caleffo dell'Assunta, Sienne, Archivio di Stato) date bien de 1336-1338, il faut considérer Niccolò comme l'un des

précurseurs du style éclectique qui se développera après 1348, qu'illustreront Lippo Vanni et Luca di Tommè. Ce dernier collabore en tout cas avec Niccolò dans un Polyptyque (la Vierge et l'Enfant, 4 Saints) de la P. N. de Sienne, signé et daté par les deux artistes en 1362 (panneaux de prédelle partagés entre la coll. Crawford à Balcarres et le Vatican). On attribue à Niccolò des miniatures (San Gimignano, Museo d'Arte Sacra), des Madones (Offices, Ermitage) et des panneaux de polyptyque (musée de San Gimignano) où il fait preuve d'un remarquable goût de la préciosité décorative et d'un style aigu qui n'excluent pas toujours la raideur ni l'acidité.

NICHOLSON Ben, peintre britannique

(Denham, Buckinghamshire, 1894 - Londres

1982).

Il est le fils du peintre William et le frère de Mabel Price, également peintre. Il passa peu de temps à la Slade School de Londres et voyagea à l'étranger (Italie, États-Unis) entre 1911 et 1914. Les premières œuvres de Nicholson témoignent de l'influence de Cézanne et du cubisme ; les paysages et les natures mortes des années vingt sont apparentés, par leur style, à l'œuvre de Christopher Wood et de sa première femme, Winifred Nicholson (Banshead, 1925, coll. part. ; Landscape Cumberland, 1930, Londres, coll. Mrs Hepworth). Des contacts avec des artistes parisiens en 1932-1933 et surtout la rencontre de Mondrian orientèrent Nicholson vers l'art abstrait et un néo-plasticisme très original, qu'il engage bientôt dans la voie du relief, comme de nombreux artistes de sa génération (Relief blanc, 1935, Londres,

Tate Gal.). À l'époque de son second mariage, avec le sculpteur Barbara Hepworth, il prit une part active aux mouvements d'art abstrait des années trente, notamment à Abstraction-Création, à Paris ; il fut l'un des membres fondateurs de Unit One en 1933, avec Paul Nash, Barbara Hepworth et Henry Moore aux côtés de Naum Gabo et de J. L. Martin, et l'un des éditeurs de l'almanach Circle en 1937. De 1939 à 1958, il vécut à Saint-Ives, en Cornouailles, où des motifs de paysages et de natures mortes (Nature morte [rocher], 1949, coll. part.) apparaissent dans son oeuvre sans qu'il ait jamais abandonné la peinture abstraite (Peinture, version I, 1942) et les reliefs. Il s'établit ensuite dans le Tessin, en Suisse, et se marie avec la photographe Felicitas Vogler. L'originalité de l'oeuvre de Ben Nicholson tient, en plus de son utilisation du relief, à son ambiguïté. L'artiste a toujours pratiqué un art tantôt abstrait, tantôt figuratif où paysages et natures mortes restent lisibles malgré la forte stylisation dont ils sont emprunts.

Nicholson a reçu le premier prix international Carnegie à Pittsburgh en 1952, le premier prix international Guggenheim en 1956 et le prix de peinture de São Paulo en 1957. Il est représenté dans les plus grands musées d'art moderne, notamment à la Tate Gal. de Londres, par de nombreuses peintures. En 1993-1994, une rétrospective a été consacrée

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

586

à l'artiste (Londres, Tate Gal. ; Saint-Étienne, M. A. M.).

NICKELEN Isaac Van, peintre néerlandais

(Haarlem ? v. 1635 ? - actif de 1659 à 1703).

Reçu à la gilde haarlémoise en 1659, il a presque exclusivement peint des vues de l'église Saint-Bavon à Haarlem, en dehors d'une fine représentation d'un Vestibule de palais (Louvre) et d'une Veduta cristalline, la Vue de l'hôtel de ville d'Amsterdam, peinte en collaboration avec D. Maas. Ses intérieurs d'église, aux vigoureuses et larges perspectives, avec une nette prédilection pour les nefs majeures et l'insistance sur le développement des voûtes (quand ils sont datés, ils le sont tous tardivement, des années 1650-1700), se ressentent de l'influence de Saenredam, au point de faire supposer avec quelque raison qu'il a été son élève ; une différence toutefois les sépare, les intéri-

eurs d'églises de Nickelen sont habités. L'art de Nickelen, sans nulle fantaisie, comme déjà celui de Saenredam, vise avant tout à l'expression de l'espace et se montre par là plus austère et plus tendu, et fort différent de celui des autres peintres d'architecture néerlandais, tels que ceux de Delft (Houckgeest, Vliet, Blieck) ou Emmanuel de Witte. On trouve des oeuvres de Nickelen dans les musées de Copenhague (1681, 1695), de Haarlem (1693), d'Amsterdam, de Bruxelles, de Cambridge, de Leningrad. Son fils Jan (1656-1721) fut peintre à la cour de Düsseldorf en 1712 ; il a laissé des intérieurs d'église, mais aussi des paysages classicisants (21 à Dresde [Gg]) et des Vues de châteaux (musée de Kassel).

NICOLA DI MAESTRO ANTONIO

D'ANCONA,

peintre italien originaire des Marches

(seconde moitié du XVe s.).

Il se forme à Padoue, comme le révèle une Crucifixion que lui attribue R. Longhi (v. 1460, Venise, Accademia), dans laquelle on remarque, en même temps qu'une graphie minutieuse, une âpreté dramatique et un reflet du goût « eyckien » dans le paysage. De retour dans son pays, il trouve dans l'exemple de Bartolomeo di Tommaso da Foligno un aliment pour son expressionnisme exaspéré et presque caricatural. Sa culture, complexe, emprunte également au style de Crivelli, qui travaille longtemps dans les Marches, et même à celui de Piero della Francesca, dont on perçoit l'écho dans la Pala avec la Madone et quatre saints de 1472 (Pittsburgh, Carnegie Inst.) et dans la Pala Massimo : Madone avec quatre saints (Rome, palais Massimo ; Résurrection, lunette à la Pin. Sabauda de Turin : prédelle au musée de Brooklyn). On lui doit également une Madone trônante (Minneapolis, Inst. of Arts), un Saint Jacques et un Saint François (Avignon, Petit Palais) provenant du même ensemble qu'un Saint Jean-Baptiste (Baltimore, Walters Art Gal.), une Crucifixion tourmentée à l'Ermitage, et plusieurs figures de Saints (Oxford, Ashmolean Museum ; Londres, Courtauld Inst.). Nicola di Maestro Antonio demeure l'une des plus singulières personnalités de cette peinture violente et souvent inspirée qui naquit dans

les Marches au cours de la seconde moitié du XVe siècle.

NICOLAU Pedro, peintre espagnol

(actif à Valence de 1390 à 1408).

Nicolau est l'une des personnalités les plus célèbres de l'école valencienne autour de 1400, l'un des principaux foyers européens du style Gothique international. Aux côtés du Florentin Gherardo Starnina et du Nordique Andrés Marzal de Sax, présents à Valence dans la dernière décennie du XIV^e s., il semble avoir joué un rôle d'initiateur dans ce renouveau pictural. Parmi les nombreux retables connus par des documents entre 1390 et 1408, six étaient destinés à la cathédrale de Valence et deux devaient être exécutés en collaboration avec Marzal de Sax. Ils ont malheureusement disparu. Seul, le Retable de la Vierge (panneaux latéraux au musée des Beaux-Arts de Valence) peint en 1404 pour l'église de Sarrión (prov. de Teruel) peut servir de base pour apprécier son style et permettre de lui attribuer une série d'oeuvres : la Vierge d'humilité (Prado) et les Retables des sept joies de la Vierge (musée de Bilbao et ermitage de S. Cruz de Moya). Dessinateur élégant et exubérant, coloriste raffiné, Nicolau semble bien être le propagateur d'un type de retable comprenant au centre, une Vierge sur un trône entourée d'un chœur d'anges musiciens et, sur les panneaux latéraux, de petites scènes illustrant la vie de la Vierge. On remarque dans ces compositions une intense vitalité narrative, un expressionnisme presque germanique, une recherche maniérée dans les attitudes, qui justifient ses contacts avec Marzal de Sax mais aussi avec des Flamands et des Italiens.

Une vaste production de retables valenciens, durant les premières décennies du XV^e s., relève du style et de la manière de Pedro Nicolau. Nous connaissons les noms de quelques-uns de ses collaborateurs, et nombreux sont ceux qui subirent leur influence : Jaime Mateu, son neveu, Gabriel Marti, Antonio et Gonzalo Pérez, le Maître de Burgo de Osma et Miguel Alcañiz.

NICOLÒ DI LIBERATORE

(dit aussi l'Alunno), peintre italien

(Foligno v. 1430 - id. 1502).

Mentionné pour la première fois en 1452, il est actif à Foligno, en Ombrie, et dans les Marches, où il peint dès 1466 un premier polyptyque avec un Couronnement de la Vierge et des saints (Vatican), puis un autre en 1468 avec la Madone et des saints (musée de San Severino). Il est l'héritier et le continuateur des modes intensément expressifs de Bartolomeo di Tommaso da Foligno ; il subit l'influence de

B. Gozzoli, mais il se trouve dans les Marches en présence d'une culture d'origine vénitienne, dont certains éléments se retrouvent dans le Couronnement de la Vierge, dans lequel il use d'une couleur émaillée et d'un modelé sec et gracieux rappelant Bartolomeo Vivarini. Vers 1480, il connaît également la peinture du Vénitien Carlo Crivelli, dont il dut certainement subir l'influence ; cependant, il n'est pas exclu qu'à son tour, par l'intense psychologie de ses personnages et par sa couleur dense et sombre,

il ait exercé quelque ascendant sur le peintre vénitien. Parmi ses dernières œuvres, on peut citer le polyptyque avec la Nativité et des saints (1492, Foligno, Pin. ; prédelle au Louvre).

L'œuvre de Nicolò, fort abondante, comprend quelques fresques, dont une Crucifixion à S. Maria in Campis à Foligno, sa plus ancienne peinture connue (1456), de grands polyptyques comportant plusieurs étages (Nocera Umbra, Pin. ; Gualdo Tadino, Pin. ; Brera ; Vatican ; San Severino, Pin.) et des bannières de procession (Assise, Pin. ; Avignon, Petit Palais ; Bologne, P. N. ; Deruta, Pin. ; musée de Karlsruhe ; Pérouse, G. N.).

NIEULANDT Willem Van (dit Terranova),
peintre et graveur flamand

(Anvers 1584 - Amsterdam 1635/1636).

Élève à Amsterdam de Jacob Savery entre 1594 et 1599, influencé très durablement par son style et celui de son frère Roelandt, il partit en 1599 ou en 1602 pour Rome, où il travailla chez Paul Bril. Il était à Anvers en 1606 et se fixa à Amsterdam en 1629.

L'artiste peignit de nombreux sujets religieux (Annonce aux bergers, 1607, musée de Tours ; 1609, château de Nijenhuis, Fond. Hannema-De Stuers) et des paysages dans le goût de Paul Bril, avec des ruines ou des architectures évoquant l'Antiquité ou l'Italie : Campo Vaccino (1609, Copenhague, S. M. f. K.), Vue de Rome (1611, musée d'Anvers), Vue du Forum (1626, musée de Budapest). On distingue encore mal aujourd'hui ses œuvres de celles réalisées par son oncle Willem Van Nieulandt le Vieux († 1626).

NOLAN Sidney, peintre australien

(Melbourne 1917 - Londres 1992).

D'ascendance irlandaise, il se forma à Melbourne, où, de 1945 à 1947, il exécuta une première série de peintures ayant trait à Ned Kelly,

un hors-la-loi australien, et qui marquèrent le début de sa réputation internationale. Grand voyageur (Europe, Mexique, Japon), il a surtout résidé à Londres depuis 1953. Nolan a continué à choisir des sujets tirés de l'histoire de l'Australie (Mrs. Fraser, le Débarquement de Gallipoli), mais il s'est également inspiré de la mythologie classique (suite des Leda en 1960), dans un style pénétré d'éléments surréalistes et plus particulièrement influencé par l'oeuvre de Max Ernst (peintures de fleurs rappelant la technique des frottages). Ses personnages, de caractère très expressionniste, errent généralement dans de vastes étendues. L'humour est souvent à l'oeuvre dans sa peinture, notamment dans ses Notes for OEdipus exposées à Londres en 1975. Il est représenté à New York (M. o. M. A.), à Liverpool (Walker Art Gal.), à Melbourne (N. G., tableaux de ses débuts). La Tate Gal. de Londres conserve notamment son tableau intitulé Glenrowan.

NOLAND Kenneth, peintre américain

(Asheville, Caroline du Nord, 1924).

Élève d'Albers au Black Mountain College, puis d'Ossip Zadkine à Paris en 1948-1949, il enseigne ensuite à l'Institute of Contemporary Art et à la Catholic University de Washington
downloadModeText.vue.download 588 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

587

avant de s'installer à New York, en 1961. C'est vers la fin des années cinquante que Noland, avec Gottlieb et Morris Louis notamment, en réaction contre l'expressionnisme abstrait, met l'accent sur le rôle de la couleur pure. À cette fin, il refuse l'espace illusionniste et s'attache surtout à une application rigoureusement égale de la couleur sur la toile : pas de texture apparente, pas de variations d'intensité, seulement l'interaction de la couleur telle que l'élève d'Albers la propose avec ses cercles concentriques (Sans titre, 1960, Cologne, Museum Ludwig ; Provence, 1960, id. ; Prune, Chicago, Art. Inst.). Donnant la préférence aux peintures acryliques et à leur application au rouleau, il cherche à réduire au minimum l'imperfection et surtout la « personnalisation » de ses toiles. Après les bandes de couleurs parallèles, Noland peint en chevrons des bandes de couleurs adjacentes en laissant intacte la majeure partie de la toile (Bend Sinister, 1964). Il marque ainsi le caractère essentiellement optique de la composition, tout en mettant en évidence l'arbitraire que

constitue le champ de la toile. Dans le même esprit, il laisse la forme et la taille (souvent considérable) du tableau dicter aux couleurs leur structure : alignement oblique des bandes sur un support en losange (Par transit, 1966 ; Pend, 1975, musée de Grenoble) ou bandes parcourant sur toute sa longueur la toile (New Day, 1967, Chicago, Art Inst.). Ainsi Noland exclut-il la lecture traditionnelle figure-fond en même temps qu'il affirme la dépendance de la peinture à l'égard de son support. Kenneth Noland, tout en s'en tenant à l'usage de tracés géométriques, a transformé sa technique, notamment par le travail de la matière en épaisseur. Il est représenté dans les musées américains (Buffalo, Albright-Knox Art Gal. : Yellow Half, 1963 ; Wild Indigo, 1967 ; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum ; Detroit, Inst. of Art ; New York, Whitney Museum : Song, 1958) et européens (Paris, M. N. A. M. : First, 1958 ; Bâle, K. M. : Winter Sun, 1962).

NOLDE Emil (Emil Hansen, dit),

peintre allemand

(Nolde 1867 - Seebüll 1956).

Il adopta le nom de sa ville natale en 1902. De 1884 à 1889, il apprit la sculpture sur bois à Flensburg, travailla ensuite à Munich, à Karlsruhe et à Berlin, et enseigna le dessin à l'école d'art industriel de Saint-Gall, en Suisse, où il exécuta des aquarelles (1894-1896) pour des cartes postales représentant les montagnes sur un mode burlesque et expressif ainsi que des dessins de masques puissamment caricaturaux (Seebüll, Fond. Nolde). Il retourne à Munich, est l'élève de Hölzel à Dachau, commence à graver à l'eau-forte (1898-1899) et réalise de très belles aquarelles, technique dans laquelle il excellera toujours (Portrait de jeune fille, 1898, id.). À Paris en 1899-1900, il est frappé par Rembrandt, chez les anciens ainsi que par Manet et Van Gogh chez les modernes, et travaille à l'Académie Julian. Il séjourne ensuite à Berlin, à Copenhague, puis s'installe en 1903 dans l'île d'Alsen. Il expose à Dresde en janvier 1906 et entre en contact avec Die Brücke, dont il se sépare dès l'année suivante. Kirchner,

notamment, appréciait ses eaux-fortes, et il commence à graver sur bois en 1906, à lithographier en 1907. Ses tableaux, alors surtout des paysages, enlevés dans une pâte drue et très colorée, témoignent encore d'un impressionnisme revu par Van Gogh (Roses rouges et jaunes, 1907, Cologne, musée Ludwig). La facture se diversifie à partir de 1909-1910, quand Nolde entreprend la suite célèbre de

tableaux sur des thèmes religieux et bibliques, oeuvres dans lesquelles la ferveur extatique côtoie la sensualité brutale (La Pentecôte, 1909, Seebüll, Fond. Nolde ; la Danse autour du veau d'or, 1910, Munich, Staatsgalerie moderner Kunst ; le Christ et les enfants, 1910, New York, M. o. M. A. ; Légende de Marie l'Égyptienne, triptyque, 1912, Hambourg, Kunsthalle, Vie du Christ, 1912, en 9 tableaux, Neukirchen über Niebüll ; Siméon et les femmes, 1915). Le thème de la danse intervient dans un sens religieux et profane (Danse sauvage d'enfants, 1909, musée de Kiel), où l'accent est mis sur le transport frénétique, la morphologie de la danseuse, membres grêles et seins aux énormes bouts rouges (Danseuses aux chandelles, 1912, Seebüll, Fond. Nolde) D'autres peintures sont consacrées à des scènes urbaines (Au café, 1911, Essen, Folkwang Museum) ; en 1910 prend place une très belle suite de gravures, eaux-fortes et bois, inspirés par le port de Hambourg, ses remorqueurs trapus ; en 1910-1911, une série de tableaux sur le thème de la mer, qu'il reprendra régulièrement. Il rend visite à Ensor à Ostende en 1911. Après avoir étudié à partir de 1911 l'art des peuples primitifs au musée d'Anthropologie de Berlin, il accompagne (1913) la mission anthropologique Külz-Deber en Nouvelle-Guinée, d'où il rapporte dessins, aquarelles et peintures enrichis par cette expérience (Soleil des tropiques, 1914, Seebüll, Fond. Nolde). De retour en 1914, il réside alternativement à Alsen (jusqu'en 1917) et à Berlin. Le style de Nolde, désormais fixé, évoluera peu ; mais il utilise maintenant avec plus de hardiesse la couleur, en contrastes de bleus et de jaunes, d'oranges et de violets, aux riches résonances, suit parfois d'assez près le motif (Frères et soeur, 1918, id.), revient ailleurs à la stylisation (la Pécheresse, 1926). À partir de 1929, il pratique beaucoup l'aquarelle (études de fleurs, paysages souvent avec figures) et conserve sa vigueur incisive dans ses dernières gravures (Danseuse du feu, 1921), où il admet aussi une certaine grâce (Baigneuse, 1925). En 1926, Nolde passe tout l'été à Seebüll, à quelques kilomètres de la frontière danoise, où il séjournera régulièrement et où il s'installera en 1941.

Particulièrement malmené, avec Kirchner, par les nazis, il lui fut interdit de peindre en 1941. Pendant cette période néfaste, il peut pourtant créer maintes petites aquarelles, paysages et figures, « tableaux non peints », dit-il, où l'imagination de l'artiste se donne libre cours (Couple dans une lumière jaune, Seebüll, Fond. Nolde). Les meilleures toiles postérieures à 1930 sont consacrées à des études de fleurs d'une couleur exubérante, des marines

amplement composées et d'une vision sereine dénotant une véritable compréhension intime

du phénomène naturel (Tournesols, 1932, Detroit, Inst. of. Arts ; Coquelicots, 1942, Seebüll, fondation Nolde ; Marine claire, 1948, id.).

La maison de Seebüll, transformée en musée (1957), est le lieu privilégié pour connaître l'oeuvre d'Emil Nolde, qui est également représentée dans les grands musées allemands, européens (Bâle, Crépuscule, 1916 ; Paris, M. N. A. M., Nature morte aux danseuses, 1914) et américains. Une exposition rétrospective de son oeuvre a eu lieu à Cologne, W. R. M., en 1973. Ses oeuvres ont aussi été présentées à Copenhague (M. A. M. Arken) en 1996.

NOMBRE D'OR.

Au cours des siècles, une littérature prolixe s'est attachée au nombre d'or. Ce nombre apparaît, aux yeux de certains, comme un principe d'harmonie universelle régissant le microcosme et le macrocosme, ou comme la clé d'une conception absolue de la beauté – conception qui a trouvé, à certaines époques, une application chez les peintres dans la « construction » de la surface picturale, un peu à la manière dont les architectes en ont usé parfois pour leurs plans et leurs élévations. En ce cas, l'expression section d'or sera employée pour traduire la notion euclidienne du partage géométrique en moyenne et extrême raison, tandis que le nombre d'or en représentera l'aspect spéculatif. C'est lui qui, dès l'Antiquité, se pare de significations mystiques, esthétiques, ésotériques, et dont nous retrouvons un écho dans le vocabulaire des théoriciens de la Renaissance : divine proportion, nombre d'or, section divine, section d'or.

Depuis les temps antiques, la section d'or apparaît comme la façon la plus logique de partager asymétriquement une droite selon les principes d'économie et d'harmonie. Euclide en donne la définition dans son Sixième Livre : « Une droite est dite coupée en extrême et moyenne raison quand la droite entière est au plus grand segment comme le plus grand est au plus petit. » Si a et b sont ces deux parties, on doit avoir :

Le nombre d'or, quotient d'un rapport, est donc égal à ou 1,618...

On peut remarquer que ce nombre, comme toutes les irrationnelles, peut être construit, c'est-à-dire géométriquement figuré avec un compas et une équerre.

Les origines du nombre d'or semblent remonter aux pythagoriciens. Dès le VI^e siècle avant J.-C., cette confrérie, milieu d'intense culture mathématique, semble avoir attiré les esprits curieux de science et les mystiques. « Tout est arrangé d'après le nombre », tel aurait été le fondement de leur philosophie, qui peut-être remonterait à l'ancienne Égypte. Si Pythagore a donné son nom à une doctrine, il n'a lui-même laissé aucun écrit, et pourtant, au cours des siècles, les écrivains seront intarissables sur son compte en donnant une envergure considérable à une pensée déjà si riche par elle-même. L'expression « le Maître l'a dit » avait une valeur absolue et suffisante pour ses disciples et les adeptes de sa doctrine jusqu'au Moyen Âge. Aussi, dès son origine, le nombre d'or revêtit-il un caractère mystique, esthétique-

downloadModeText.vue.download 589 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

588

tique, ésotérique, que nous retrouverons tout au long de son histoire.

De cette doctrine, Platon, qui semble avoir eu des rapports intéressants avec les milieux pythagoriciens, paraît nous avoir donné un reflet. Pour lui, le nombre est facteur d'ordre, de mesure, de beauté, que seul le philosophe nourri de mathématiques sait apercevoir.

Quant au mathématicien Euclide, dans ses *Éléments*, il revient un siècle plus tard, à quatre reprises, sur le partage en moyenne et extrême raison. Durant le Moyen Âge, ce sont les confréries de bâtisseurs qui transmettent la géométrie ésotérique pythagoricienne.

Campanus de Novare est sans doute le premier artisan du retour à Euclide, qu'il traduit et commente d'après une version arabe. Son livre, achevé en 1354, est imprimé à Venise en 1482. Dans de nombreux passages, il considère le nombre d'or dans une optique mathématique. Plus tard, c'est à la lumière de ces commentaires et de l'étude de Platon que Luca Pacioli, moine bolonais, compose son traité *De divina proportionem*, paru à Venise en 1509, et non sans rapport avec le *Traité des corps réguliers* de Piero della Francesca. La peinture est alors une satisfaction de l'esprit doublée d'un contentement de l'œil, « cosa mentale », pour reprendre l'expression de Léonard, qui, comme tous les gens instruits de son époque, s'attache à la géométrie. Aussi conseille-t-il à

ses lecteurs : « Ne lise pas mes principes qui n'est pas mathématicien. » Albrecht Dürer, au cours de l'un de ses voyages à Venise, au début du XVI^e s., se rendit à Bologne, où résidait Pacioli, afin de se faire initier aux « arcanes d'une perspective secrète ». Il est également l'auteur d'un Traité des proportions. Les humanistes de la première Renaissance redécouvrent librement les architectures grecque et romaine, et la philosophie géométrique de Platon. Ils posent leurs problèmes en essayant de les situer dans le contexte de l'Antiquité, dont ils se prétendent les successeurs. L'emploi des mathématiques ennoblit la peinture en lui conférant un aspect plus spéculatif dans la mesure, surtout, où l'organisation d'un « dessin » d'ensemble est commune à tous les arts, techniquement et théoriquement.

« Puis la nuit se fait de nouveau sur les porteurs de torche », affirme l'écrivain Ghyka, qui a étudié le nombre d'or au XX^e siècle. Mais cet oubli n'est qu'apparent.

Les théoriciens du XIX^e s. retrouvent l'intérêt extra-mathématique de la section d'or. Ils considèrent celle-ci comme la loi fondamentale qui imprègne la nature et les arts, et rejoignent les courants scientifique, mystique et théosophique du symbolisme de la seconde moitié du siècle, qui influenceront souvent les artistes. Ainsi Seurat, qui se formera dans un climat scientifique, développe-t-il une oeuvre où l'origine de toute sensation d'harmonie est due aux nombres.

À partir de 1885 se crée le symbolisme. L'influence de Moreau s'étend non seulement aux nabis, mais aussi au groupe ésotérique des Rose-Croix. Vers la même époque, une esthétique religieuse, à tendance pythagoricienne, fondée sur les mathématiques, le nombre, la

géométrie, voit le jour. Sérusier s'enthousiasme pour cette esthétique, qui lui permet d'atteindre « un art plus grand, plus sévère, et sacré ». Son enseignement à l'Académie Ranson contribue à répandre l'usage des « saintes mesures ».

André Lhote, par son enseignement et ses livres, contribue à faire connaître les lois auxquelles doit « obéir l'oeuvre d'art pour échapper au débraillé sentimental ».

L'ouvrage de Severini, paru en 1921, Du cubisme au classicisme, porte un sous-titre révélateur de l'état d'esprit de l'artiste : Esthétique du compas et du nombre.

Le Corbusier intègre la section d'or dans

son fameux Modulor. Dans sa villa de Garches, il se sert de la diagonale comme élément de proportion. À l'heure actuelle, un peintre comme Agam emploie le nombre d'or en se servant d'un ordinateur pour définir les rapports entre les formes.

Un problème se pose dès lors : ces artistes – qui se réfèrent toujours plus ou moins à Léonard, qui, lui, ne parle pas de la section d'or – ne sont-ils pas plutôt attachés à un mythe créateur, véritable garant de la composition ? L'usage du nombre d'or apparaît d'ailleurs chez certains peintres au moment où ils sont attirés par des personnalités typiques du quattrocento, tels Uccello et Piero della Francesca.

Étape d'une culture, l'usage du nombre d'or semble avoir proposé fréquemment un mythe créateur à qui avait besoin de traduire une conception particulière de l'harmonie. Dans bien des cas aussi il a pu devenir une méthode d'école, une déformation pédagogique, mais plus facilement en peinture qu'en architecture.

NOMÉ François Didier, peintre

d'origine lorraine

(Metz 1593 - Naples apr. 1634).

Longtemps confondu avec Didier Barra, sous l'appellation de Monsù Desiderio, il a été remis en lumière grâce à la découverte de sa signature sur un tableau de la Destruction de Sodome (coll. part.), puis sur d'autres peintures (Intérieur de cathédrale, Naples, coll. Miranda ; Circoncision, coll. part.).

Il travailla d'abord à Rome, vers 1602, dans l'atelier de Balthasar Lauwers, puis à Naples, où il est documenté en 1613 ; il s'associa sans doute avec son compatriote Didier Barra mais, contrairement à Barra, dont l'exactitude est celle d'un cartographe, Nomé n'est pas un architecte de métier, ni un topographe. C'est un peintre de l'imaginaire, de l'irrationnel, représentant des architectures grandioses et irréelles servant de cadre à des scènes païennes ou bibliques, à des cataclysmes, à des vues de fin du monde, à valeur parfois symbolique, comme le prouve la présence fréquente de symboles de civilisation, tels que le temple rond de la sibylle de Tibur ou la stèle gothique. Nomé utilise une technique picturale extrêmement « moderne », faisant penser à celle de Magnasco, n'employant que les demi-teintes (le jaunâtre, le bleuâtre, le verdâtre), appliquées par petites touches juxtaposées, assez épaisses, avec des rehauts de couleurs claires.

François de Nomé est représenté au Louvre (Attaque d'un palais) et dans les musées

d'Orléans, de Dijon et de Baltimore, ainsi qu'à Londres (N. G.).

NONELL Isidro, peintre espagnol

(Barcelone 1873 - id. 1911).

Fils d'un modeste industriel barcelonais, lié depuis son enfance au peintre Joaquim Mir, il fréquente plusieurs académies avant de suivre les cours de l'école des Beaux-Arts de Barcelone. Avec Mir, Ricardo Canals, Julio Villamitjana, ils forment le groupe Colla del Sofra du nom de la couleur qu'ils affectionnent dans leur recherche d'effets de lumière. De bonne heure, Nonell découvre son univers, celui des miséreux et des perdus : aux silhouettes de dégénérés de Caldas de Bohí (val pyrénéen reculé qu'il visita dans l'été 1896 avec ses amis Canals et Vallamitjana), dont l'exposition devait provoquer un petit scandale, succédèrent les gitanes et les humbles prostituées barcelonaises, les ex-soldats rapatriés de la guerre de Cuba et devenus mendiants. Nonell collabore par des dessins à la revue *Pel y Ploma* et expose au célèbre café des Quatre Gats, où il rencontre son cadet Picasso, quelques mois avant de partir pour Paris ; il devait par la suite lui prêter son logement montmartrois, et ses personnages ne sont certainement pas étrangers au répertoire picassien de l'« époque bleue ». Nonell fut mieux accueilli à Paris qu'à Barcelone. En 1898, peu après son arrivée, il prenait part à la 15^e exposition de la gal. Le Barc de Boutteville, en même temps que Toulouse-Lautrec et Gauguin ; le critique Frantz Jourdain le comparait à un « Goya modernisé ». En 1899, il expose avec un certain succès des gitanes commandées par Vollard. Désormais, il partage sa vie artistique entre Barcelone et Paris, où depuis 1902 il expose presque chaque année aux Indépendants. Nonell n'a guère renouvelé ses thèmes primitifs (*Dolorés*, *Deux Gitanes*, Barcelone, M. A. C.) ; il y ajoute seulement dans ses dernières années de belles et graves natures mortes. Sa peinture, qui rompt délibérément avec le réalisme anecdotique comme avec l'impressionnisme cultivé par les indépendants barcelonais, est caractérisée par des courbes cernées de traits lourds et sombres, et des couleurs assourdies où se détachent des notes chaleureuses d'orangés et de rouges, qui rappellent à plus d'un titre Gauguin et Van Gogh. Mais son art n'appartient qu'à lui par sa réserve, sa poignante tristesse et son tragique. Une consécration tardive fut liée à l'exposition rétrospective de son oeuvre

qu'il organisa en 1910 aux galeries del Faiança Catalá (Barcelone).

NON FIGURATIF (art) → ABSTRAIT (art)

NOOMS Rainier (dit Zeeman), peintre et

graveur néerlandais

(Amsterdam v. 1623 - id. v. 1667).

Fils de pêcheurs, il fut mousse, puis envoyé à Paris par des protecteurs (1650), où il devint célèbre comme peintre de marines et de sites urbains. Surnommé « le Marin », il navigua à travers toute la Méditerranée et près des côtes occidentales de l'Afrique. Une fois établi

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

589

comme peintre, il séjourna à Londres et travailla aussi à Berlin pour le roi Frédéric Ier.

Nooms fut également un excellent aquafortiste, il laissa des planches de Paris (le Faubourg Saint-Marcel), des monuments d'Amsterdam, des ports de Hollande ainsi que des tableaux qui sont autant de fidèles documents : Vue du Louvre (Louvre).

L'originalité du talent de Nooms réside davantage dans ses marines. Sa Bataille de Le-ghorn (Rijksmuseum), commémorant une victoire navale hollandaise de 1653, reste conventionnelle et proche des grands déploiements de vaisseaux d'un Hendrick Vroom ; mais, dans sa petite Marine (Louvre), la Rade (Copenhague, S. M. f. K.), l'artiste apparaît sensible aux effets intensément colorés de la lumière entre l'eau et le ciel et rejoint Ludolf Backhuysen et Willem Van de Velde. Ses Ports méditerranéens (musée de Kassel), sa Baie portuaire d'Italie (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), aux coloris très chauds, sont évocateurs de la lumière et de l'atmosphère du Midi. Rainier Nooms a laissé également un important oeuvre gravé.

NOORDT Joannes Van, peintre néerlandais
(Amsterdam v. 1620 - id. 1676).

On ignore presque tout de sa vie et de sa formation. Peut-être a-t-il été élève de Rembrandt. Ses oeuvres, surtout des portraits et quelques tableaux historiques (Contenance de Scipion, 1672, Rijksmuseum) et allégoriques,

attestent une indéniable influence flamande (Jordaens, G. Seghers, Van Thulden) comme la connaissance de J. B. Weenix, Berchem, Bol, Maes. Son style, très personnel et remarquable par le frémissement des draperies, l'opulence du coloris et des formes, l'insistance presque irritante d'une lumière qui accuse partout le modelé, constitue l'une des plus intéressantes contributions à l'orientation baroque et pompeuse de toute une peinture néerlandaise à partir des années 1650. Le superbe Portrait de famille du musée de Dunkerque, le Jeune Homme du musée de Lyon (1665), l'un des chefs-d'œuvre de l'artiste, les deux Garçons au faucon de la Wallace Coll. (Londres), le Portrait de femme anonyme du W. R. M. de Cologne (attribué jadis à Bartholomeus Van der Helst) en sont des illustrations caractéristiques. Quant au tableau montrant Vénus et ses compagnes (La Haye, Stichting Nederlands Kunstbezit), il mérite d'être spécialement noté comme une saisissante anticipation du XVIIIe s. français, des nudités mythologiques d'un Boucher par exemple.

NORBLIN DE LA GOURDAINE

Jean-Pierre,
peintre, dessinateur, graveur français
actif en Pologne
(Misy-Faut-Yonne,auj. Misy-sur-Yonne, Seine-et-Marne, 1745 - Paris 1830).

Il fit ses études à l'Académie royale de Paris (1769). À partir de 1774, peintre de la cour du prince Adam Czartoryski, il séjourne trente ans en Pologne, à Varsovie, Wolczyn, Powazki, Pulawy. Dans ses nombreux panneaux décoratifs exécutés pour la princesse Izabella Czar-

toryska, où l'on sent l'influence de Watteau, il représente les fêtes galantes et les concerts champêtres bien en accord avec l'atmosphère sentimentale de la résidence de ses mécènes à Powazki (Fête champêtre, 1785, Cracovie, musée Czartoryski ; Fête galante, musée de Varsovie). Entre 1783 et 1785, il exécute la fameuse Aurore, fresque dans le style néo-classique décorant le plafond du temple de Diane à l'Arcadie, parc de la princesse Hélène Radziwill. Norblin a exécuté aussi d'innombrables dessins et croquis qui forment une chronique dessinée et gravée de la vie en Pologne à cette époque. La plume à la main, il a étudié attentivement la campagne polonaise, la vie des habitants de la capitale, des petites villes de province, et les mœurs, qui lui semblent bien extravagantes, de la noblesse polonaise. Profondément engagé dans la vie de sa patrie d'adoption. Norblin est sensible aux événements politiques (la Diète de 1786, dessin, Cracovie, musée Czartoryski ;

la Journée du 3 mai 1791, dessin, Kornik, bibl. de l'Académie des sciences polonaise) et surtout à l'héroïsme des combattants polonais, partisans de l'insurrection dirigée par Tadeusz Kosciuszko (Bataille dans la rue Miodowa à Varsovie, 17-4-1794, dessin, musée de Varsovie ; Exécution des traîtres dans la vieille ville de Varsovie, 9-5-1794, dessin, Cracovie, musée Czartoryski). Après son retour en France (1804), il continua d'évoquer la Pologne (Album des costumes polonais, 1817). Norblin exerça une influence considérable sur le développement du réalisme en Pologne et eut pour continuateurs ses élèves Aleksander Orłowski et Michał Plonski.

NORWICH (ÉCOLE DE).

L'école de Norwich (Grande-Bretagne, comté de Norfolk) constitue un exemple unique d'école provinciale dans l'histoire de l'art anglais moderne. Elle fut plus qu'une réunion assez vague de paysagistes travaillant dans l'East Anglia pendant le premier tiers du XIXe s., et ses membres eurent toujours le sentiment précis d'appartenir à une « école » existant comme telle, même s'ils ne se fixèrent pas des objectifs clairement définis, qui pourraient nous permettre de leur appliquer l'étiquette de « mouvement ».

Le noyau de cette école fut la Norwich Society of Artists, créée en 1803 « pour procéder à un examen de l'origine, de l'évolution et de l'état actuel de la peinture, de l'architecture et de la sculpture dans le dessein d'en dégager les meilleures méthodes d'étude et d'obtenir dans ces arts une plus grande perfection ». Ainsi, de 1805 à 1833, la société organisa chaque année ou presque une exposition des oeuvres des artistes de Norwich. Les membres se réunissaient tous les quinze jours, jugeant dessins et gravures, puis écoutant une communication, suivie d'une discussion. Pour appartenir à la société, ils devaient fournir une preuve de leur talent et obtenir une majorité des trois quarts (le même quorum était requis pour l'élection du président, renouvelable chaque année). Leur nombre annuel ne dépassa jamais vingt-quatre, bien que par ailleurs, la société s'aug-

mentât d'un nombre toujours croissant de membres honoraires.

L'école de Norwich réunit essentiellement des paysagistes, et cette orientation est due, dans une large mesure, à la géographie même de l'East Anglia – landes marécageuses et plates s'étendant sous de vastes ciels –, qui rappelle d'assez près la Hollande. D'étroites

et commodos relations commerciales entre ce pays et l'East Anglia avaient d'ailleurs eu pour résultat d'introduire dans les collections anglaises des peintures néerlandaises, et tout particulièrement des paysages du XVII^e siècle. Aussi, on peut dire que la principale influence subie par l'école de Norwich provient indiscutablement d'oeuvres d'artistes comme Hobbema, Wynants et Jacob Van Ruisdael.

L'école était établie dans la ville de Norwich, qui, jusqu'au XVIII^e s., fut le troisième centre urbain d'Angleterre, indépendant de la capitale, à la fois géographiquement et spirituellement : ce sens d'une individualité marquée se retrouve chez les artistes de l'école, étrangers au principal courant artistique issu de la Royal Academy de Londres ; les critiques de Reynolds à l'encontre des peintres néerlandais et de leur goût pour une nature « commune » ou « moyenne » perçaient encore, en ce début du XIX^e s., dans cette orientation officielle, hostile au paysage naturel en tant que genre noble. La Norwich Society n'en parvint pas moins à réunir plus de 700 exposants et à s'assurer un réel prestige à l'échelle nationale en comptant, parmi ses 29 membres honoraires, sir John Soane, Benjamin Robert Haydon et sir Martin Archer Shee, président de la Royal Academy.

C'est par rapport aux deux tempéraments artistiques les plus puissants de l'école de Norwich – John Crome et John Sell Cotman – qu'il convient de situer les personnalités moindres du groupe. Parmi les suiveurs de Crome figurent trois de ses fils, John Berney, Frederick et William Henry ainsi que Robert Ladbroke, qui, au début de sa carrière, partagea un atelier avec John Crome, James Stark, élève de Crome en 1811, et George Vincent. À la suite de Cotman, on peut compter son fils, Miles Edmund, et son beau-frère, John Thirtle, qui exerçait la profession d'encadreur.

Crome fit son apprentissage chez un peintre d'enseignes et de carrosses, et garda de cette formation une technique large et appuyée. Avant de s'installer comme professeur de dessin, il rendit sans doute plusieurs visites à William Beechey dans son atelier londonien. Il fut certainement protégé par Thomas Harvey of Catton, collectionneur de Norwich et amateur éclairé de peintures anglaises et hollandaises, qui possédait notamment la Cottage Door de Gainsborough, dont Crome exécuta une copie, plusieurs oeuvres de Richard Wilson et une de Hobbema, le peintre préféré de Crome, dont l'influence est manifeste dans des tableaux tels que The Poringland Oak (1818-1820, Londres, Tate Gal.). Les tableaux noc-

turnes de Crome, comme *Moonrise on the Yare* (v. 1811-1815, id.), empruntent aussi bien à l'art d'Aert Van der Neer qu'à celui de Rembrandt. Les paysages se caractérisent par un réalisme ennemi de toute novation spectaculaire – ce

downloadModeText.vue.download 591 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

590

qui peut les rapprocher de ceux de Constable – ainsi que par une spontanéité et une intensité propres, en ce début du XIXe s. anglais, à un sentiment romantique de la nature, saisie dans sa plus élémentaire quotidienneté. Mais ce qui fait de Crome le plus grand artiste de la Norwich School, c'est son traitement de la matière picturale, dont la texture s'apparente à celle d'un marbre rugueux, son talent de dessinateur et les contrastes qu'il ménage entre zones d'ombre et zones éclairées. Sa vie et son oeuvre ont eu valeur exemplaire pour la plupart des peintres de l'école.

Aidé comme d'autres jeunes artistes par le docteur Munro, Cotman fut introduit par ce dernier auprès de Turner et de Girtin. Dès 1805 env., il avait acquis un style personnel qui accusait la bidimensionnalité de toute surface peinte, en disposant soigneusement des aires de couleur mate pure. Très éloigné du naturalisme de Crome, ce style d'aquarelle est bien caractérisé par Greta Bridge (1807, British Museum). Cotman s'efforça d'allier l'huile à l'aquarelle en utilisant ce dernier médium sur une mince couche de colle humide de façon à rendre, comme dans *Postwick Grove* (v. 1825, id.), les effets de matière du pinceau ; réciproquement, dans ses peintures à l'huile, tel *The Droppgate* (1812, Londres, Tate Gal.), on retrouve les mêmes « zones réservées » que dans ses aquarelles. Cotman fit plusieurs voyages d'où il rapporta maintes esquisses, d'abord en Angleterre, puis en France. Encouragé par son « patron » Dawson Turner, il se prit d'un vif intérêt pour les vestiges de l'architecture locale et entreprit de publier plusieurs recueils de gravures d'Antiquités architecturales, de Normandie et d'Angleterre.

En raison de son unité et de son style aisément reconnaissable, l'école de Norwich appelle un parallèle intéressant avec l'école de paysage française, plus tardive, qui s'installera à Barbizon. Ce sens d'une individualité provinciale fut renforcé par le fonds commun d'expériences, d'influences et d'objectifs que possédaient ces artistes – aucun, hormis Crome et

Cotman, ne se distinguant, par ailleurs, par une vigoureuse originalité.

NOUVEAU RÉALISME.

Depuis Marcel Duchamp, le ready made (objet manufacturé) est tombé dans le domaine public, et le concept de la création résidant dans la seule responsabilité du choix de l'artiste est entré dans les mœurs. Vers 1960, maints artistes travaillaient dans cette voie ; aussi le critique d'art Pierre Restany eut-il l'idée de les réunir et de publier le premier Manifeste du Nouveau Réalisme, le 14 avril 1960, à Milan. Le groupe est officiellement constitué le 27 octobre de la même année. Il comprend Arman, Dufrêne, Hains, Villeglé, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely, Rotella et César. Les deux premières manifestations collectives eurent lieu en novembre-décembre 1960 au Festival d'avant-garde de Paris, et, en mai 1961, à la gal. J sous le titre « Quarante degrés au-dessus de Dada ». Les Nouveaux réalistes se sont manifestés, par la suite et à plusieurs reprises, en juin 1961 à Stockholm, en juillet 1961 à Nice. À Paris, ils

participent en 1961 et 1962 au Salon Comparaisons, qui leur réserve une salle spéciale, ainsi qu'aux expositions Paris-New York (juill. 1961, gal. Rive droite) et Donner à voir I (juin 1962, gal. Creuze). Plusieurs artistes se sont ultérieurement joints au groupe : Niki de Saint-Phalle, Deschamps, enfin Christo. À l'instant même où il accorde une valeur esthétique au simple choix, le nouveau réalisme refuse toute transposition, toute adaptation à un langage, tout style, car le style est dans la réalité brute, dans la rue. Le nouveau réalisme est en effet un art de citoyen. C'est l'omniprésence de certains éléments de la vie urbaine – affiches, palissades, terrains vagues, débris, voitures, sigles de la circulation – qui a déterminé ce que Restany a baptisé « la poésie d'une civilisation urbaine ».

Cette attitude interfère naturellement avec celle du pop'art américain, qui, lui aussi, est né de la concentration urbaine. Ayant acquis une incontestable autorité et attiré adhésions multiples autant que critiques acerbes, le nouveau réalisme, grâce à l'autorité de Pierre Restany, qui en codifia le caractère spécifique par des textes d'une grande lucidité et d'une passion convaincante, fut accueilli dans plusieurs musées d'art moderne : La Haye, Vienne, Berlin, Bruxelles. Son existence effective s'est amenée au fur et à mesure que certains de ses membres acquéraient une notoriété personnelle : César, Arman, Christo et Raysse en particulier. La mort d'Yves Klein en 1962 ébranla sérieusement l'autonomie d'un groupe qui fut,

très vite, absorbé par la mode. Le mouvement fut dissous en 1970 à Milan (lieu de sa création en 1960). S'il apporta une certaine « hygiène de la vision », pour reprendre un terme adopté par Martial Raysse, il fut, également, l'un des ferments les plus corrosifs de l'art de cette époque. Une exposition, organisée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1986 en a proposé un bilan.

NOUVEAUX FAUVES (LES).

Ce mouvement, baptisé nouveaux fauves (« die Neuen Wilden ») lors d'une exposition de la Neue Galerie d'Aix-la-Chapelle en 1980, est né au début des années soixante en Allemagne de l'Ouest et surtout à Berlin et à Düsseldorf. Rejetant l'uniformité internationale, une nouvelle génération d'artistes tentait d'inventer une démarche qui leur fût propre et qui s'inscrivait dans le contexte allemand. Avec eux, la peinture, une fois de plus, offrait l'opportunité de formuler, révéler et communiquer les expériences spécifiques et les souffrances de la vie contemporaine. Les premières manifestations marquantes du mouvement furent les deux expositions de G. Baselitz et de Eugen Schönebeck, Pandämonium I et II (1961 et 1962), qui furent chaque fois l'occasion d'un manifeste. Ces deux artistes seront bientôt rejoints par K. H. Hödicke, B. Koberling, M. Lupertz, puis par P. Kirkeby, A. R. Penck, A. Kiefer et S. Polke. En libérant leur peinture de tout dogme esthétique, ces artistes créaient les fondations pour la réémergence d'un art allemand

qui reflétait leur héritage culturel et leur position spirituelle.

La deuxième génération regroupe, dans les grandes métropoles, de jeunes artistes nés après 1950. À Berlin d'abord, autour de la galerie de la Moritzplatz, des artistes comme Salomé (Wolfgang Cilarz), Rainer Fetting, Luciano Castelli, Helmut Middendorf, Bernd Zimmer traduisent dans leurs oeuvres une vision onirique de l'agitation dépravée de la grande ville, une dialectique de l'érotisme magnifiquement extériorisé, et une conscience de soi « brisée ». En 1980, à Cologne, l'atelier du Mülheimer Freiheit est créé par Peter Bömmels, Walter Dahn et Jiri Georg Dokoupil. Les membres de ce groupe pratiquent un travail efficace et collectif. Avec eux, le terrain de la peinture est transformé en champ d'exercices de différents motifs de styles.

Très vite exposés dans les grandes galeries allemandes, ces artistes participèrent aux grandes manifestations internationales : Docu-

menta 7 de Kassel (1982) et Zeitgeist, internationale Kunstausstellung, Berlin (1982).

NOUVELLE FIGURATION.

Contrairement au mouvement Cobra, ou au nouveau réalisme, la nouvelle figuration n'a jamais été un mouvement cohérent, mais correspond seulement à une certaine vision contemporaine de l'homme. En Europe, comme aux États-Unis, elle fait suite vers 1960 à la peinture informelle et gestuelle, dont elle tire certains de ses principes d'écriture picturale libre. Picasso, avec ses déformations systématiques, Soutine, Rouault, les expressionnistes allemands, plus récemment Fautrier et Dubuffet en sont les précurseurs. La nouvelle figuration s'adresse à certains thèmes précis, l'homme et sa vie onirique, réalité qui s'insère dans un traitement spontané de la couleur, de la matière et à l'exclusion de toute ressemblance littérale. Les artistes principaux viennent du mouvement Cobra (Appel, Jorn, Alechinsky), mais Francis Bacon et Giacometti en sont deux représentants notoires. La jeune génération peut être représentée par Lindström, Pouget, Maryan, Saura, Lebenstein, Léon Golub, Petlin, Christoforou, Antes, Baj, Arroyo, Hockney. Il n'y a nulle communauté de style entre ces peintres, mais une évidente parenté d'esprit. Une rétrospective intitulée « Figuration et Défiguration », a tenté en 1964, à Gand, de situer la nouvelle figuration de Picasso jusqu'à nos jours.

NOUVELLE OBJECTIVITÉ → NEUE SACHLICHKEIT

NOUVELLE TENDANCE.

Le mouvement de la nouvelle tendance (N. T.) émergea de l'exposition éponyme qu'organisèrent en septembre 1961 l'artiste brésilien Almir Mavignier et le théoricien yougoslave Mathko Meštrović à la galerie d'Art moderne de Zagreb. Parmi la cinquantaine de participants figuraient Cruz-Diez, Gerstner, Knifer, Dorazio, Castellani, Manzoni, les membres des groupes N., T., Nul, Zéro, ainsi que ceux de l'Equipo 57 et du G. R. A. V. L'expérience fut réitérée à Zagreb (en 1962, 1963, 1965, 1969, downloadModeText.vue.download 592 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

591

1973), à Venise (1963) ou à Paris (1964, musée des Arts Décoratifs) tandis que se tenaient régulièrement des réunions générales. Qu'ils

aient recours à la monochromie ou aux effets d'optique, les artistes de la N. T., cinétiques pour la plupart, cherchaient à dématérialiser l'objet d'art selon des critères d'appréciation inédits. Fascinés par les découvertes réalisées dans les domaines de la physique et de la psychologie de la perception, et leurs créations sont à considérer comme des propositions visuelles exprimant des données comme l'instabilité, la relativité espace-temps, le caractère corpusculaire et ondulatoire de la matière-énergie ; leur dette envers la plastique cinétique de Vasarely est, à cet égard, importante. Par ailleurs, nourrissant dans la lignée de Bill et Lohse une conception de l'art concrète, ils employaient des procédés de non-composition tels que le hasard et les principes sériels ; ces méthodes débouchèrent sur l'art permutatif, mis à l'ordre du jour des dernières manifestations du mouvement. Dans leur entreprise de démythification, les membres de la N. T. exécutaient leurs oeuvres de manière neutre, mécanique, à partir des techniques et matériaux modernes. Certains, préférant conserver l'anonymat, signaient leurs réalisations collectivement ; d'autres prévoyaient leur fabrication en série, sur une base industrielle (multiples). Ces créations n'étaient cependant pas destinées à la simple contemplation. Le spectateur était effectivement invité à jouer un rôle actif dans le processus artistique, et les divers moyens de sollicitation mis en oeuvre avaient pour but de faire appel le plus directement possible à ses sens, quitte à porter atteinte à son équilibre (Environnement cinétique d'Agam) ou à le faire intervenir physiquement (Labyrinthe du G. R. A. V.). Il y avait donc, dans l'idéal artistique défendu par la N. T., une dimension sociale (sinon socialiste) forte. La dématérialisation de l'objet d'art, sa dévalorisation économique et la prise en compte du spectateur procédaient d'une attitude subversive et contestataire dont certaines revues telles que Robho ou Nul = Zéro se firent volontiers l'écho.

NOVECENTO.

Mouvement artistique italien formé à Milan en 1922 autour d'un groupe d'artistes (Dudreville, Funi, Marussig, Oppi, Sironi, Bucci) réunis à la gal. Pesaro par le critique Margherite Sarfatti. La première exposition du groupe eut lieu dans cette même galerie en 1923, mais c'est à la Biennale de Venise de 1924 que le Novecento acquit une physionomie plus précise. Malgré la volonté de donner une identité critique au mouvement, Novecento correspondait plus à un certain climat culturel qu'à une orientation esthétique précise, qui ne fut jamais étayée par une théorie clairement articulée. La récupé-

ration de la tradition figurative de la Renaissance italienne, au nom d'un classicisme mal déterminé, correspond, au niveau européen, au climat néo-classique des années vingt. Pour le Novecento, il représenta, en particulier, une tentative pour retrouver dans la tradition italienne un précédent illustre à un art fondé sur « la netteté de la forme, le bon ordre de

la conception, l'exclusion de l'arbitraire et de l'obscur ». À l'occasion des deux expositions au Palazzo della Permanente à Milan en 1926 et 1929, le groupe Novecento se transforma officiellement en mouvement, le Novecento italiano, qui se présenta comme une manifestation d'unanimité culturelle au niveau national, autour des thèmes tels que le « retour à l'image » et une mal définie « italianité », Notion très vague et a-historique qui pouvait bien s'adapter à la politique culturelle du fascisme. Cela apparut surtout v. 1930, lorsque le Novecento connut une nette orientation fasciste, et qu'à l'intérieur du groupe se manifestèrent des scissions et des polémiques. En 1931, une exposition à Helsinki fit connaître le mouvement en Europe. Parallèlement au Novecento pictural, un mouvement analogue se manifesta dans la littérature, autour de la revue Novecento, dirigée par l'écrivain Massimo Bontempelli (Rome, 1926-1929). Parmi les expositions les plus récentes, un large choix d'oeuvres des artistes du mouvement a été présenté dans le cadre de l'exposition « Les Réalismes 1919-1939 » à Paris (1980-1981, M. N. A. M.), et avec une attention majeure aux données historiques du mouvement, dans l'exposition « Realismo magico » (1989, Milan, Palazzo Reale).

NOVROS David, peintre américain

(Los Angeles 1941).

En 1963, après avoir achevé ses études à la University of Southern California, Novros se rend en Europe, où il sera fortement marqué par les fresques de Padoue et les mosaïques de Ravenne. Installé à New York en 1964, il connaît une première exposition de ses oeuvres l'année suivante à la Park Place Gallery. D'emblée décrit comme un peintre systématique, il participe en 1966 à l'importante exposition du Guggenheim Museum : Systemic Painting. Ses oeuvres sont constituées de toiles découpées (shaped canvas) aux couleurs variées dont les formes en L, en rectangle ou en croix établissent un dialogue avec le mur, qui devient alors un élément de la composition.

Souhaitant créer une approche architecturale de la peinture, Novros, d'année en année,

augmente le format de ses peintures (Untitled, 1972-1975, New York, M. o. M. A.), qui finissent par couvrir complètement les murs qui lui servent de support. Ce type de travail l'a conduit à opérer directement sur le mur et à réaliser des fresques (Miami Murales, 1985), la première ayant été peinte en 1970 dans l'atelier de Donald Judd. En 1978, en hommage à la chapelle de Rothko, il réalisa, le temps d'une exposition, une série de fresques dans les pièces d'un appartement de la Rice University à Houston. Il participa à la Documenta 5 en 1972 à Kassel. Il a participé à l'exposition « Abstraction, Geometry, Painting » (Buffalo, Albright-Knox Art Gal.) en 1989.

NU.

LE MOYEN ÂGE.

Durant tout le Moyen Âge, on note une répugnance marquée à représenter la nudité. Les représentations profanes qui nous ont été conservées de l'époque médiévale demeurent

extrêmement rares : des scènes érotiques garnissent les bordures de la Tapisserie de Bayeux (Xe s.), où elles voisinent avec des dépouilles d'ennemis vaincus. Cette juxtaposition indique déjà la conception de la nudité telle qu'elle apparaît à travers le reflet idéal que donne l'art de la mentalité qui, avec des nuances selon les siècles et les pays, se manifeste à travers le Moyen Âge jusqu'à l'évolution d'esprit de la Renaissance : la nudité n'est jamais considérée en soi, pour sa vénusté, mais toujours dans son rapport avec la société. Celle-ci nécessite le vêtement, comme signe de l'appartenance de l'individu à une communauté.

Du christianisme provient la civilisation, et c'est elle qui vêt l'homme. Traduite dans l'art religieux, cette idée affecte quelques grands thèmes, dont les plus marquants sont Adam et Ève, à la fois symboles de la lignée humaine, de l'innocence perdue et de la joie paradisiaque, les ressuscites du Jugement dernier, placés hors du temps, et le corps douloureux du Christ.

La nudité partielle prend, elle aussi, une signification particulière, depuis les personnages grotesques dans les marges de manuscrits jusqu'à la Dame de Beauté, Agnès Sorel, par convention peinte par Fouquet selon le thème contemporain de la Vierge allaitant, le corsage dégrafé pour laisser admirer deux globes laitueux et parfaits (musée d'Anvers). Mais cette note d'érotisme demeure unique.

LE XIVE ET LE XVE SIÈCLE.

On découvre progressivement le corps humain, d'abord son anatomie, puis l'harmonie de ses proportions. Si l'élément érotique demeure volontairement absent de ces figurations, on sait utiliser la nudité comme un moyen de susciter des sentiments. Alors que le Jugement dernier du Campo Santo de Pise (milieu du XIVe s.) est peuplé d'une foule habillée, celui de Rogier Van der Weyden, à Beaune (Retable du Jugement dernier), met en scène, sous les grands personnages qui adorent Jésus, une multitude foisonnante d'êtres fluets : des femmes aux seins hauts et aux hanches rondes, des hommes aux muscles fermement dessinés, qui sortent de terre avec exubérance, en bénissant la lumière ou contractés d'horreur devant l'enfer.

La transformation des idées et des mœurs, prélude à la Renaissance, change la vision du monde, où le nu symbolise de nouveau l'harmonie de l'homme et de la nature. Le couple que peint Masolino à la chapelle Brancacci (début du XVe s., Florence, Carmine), dans l'élégance des proportions et la plénitude des formes, manifeste un goût du réalisme qui désormais va s'accroissant. Dans la même chapelle, Adam et Ève chassés du paradis de Masaccio unit au sens des valeurs tactiles une profonde intensité de sentiments, donnée à la fois par l'attitude de douleur et de honte des corps repliés sur eux-mêmes et par la force expressive du visage d'Ève, contracté de souffrance.

Le contraste entre la peinture de l'Europe du Nord, qui sollicite directement les sens, et celle de l'Italie du Nord, dominée par l'humanisme, s'accroît dans la façon dont les peintres,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

592

parvenant à s'affranchir des sujets religieux, appréhendent le nu.

Pendant le quattrocento, les rêves italiens transposent l'assouvissement des instincts non pas dans l'exotisme de la nature, mais dans celui du temps, et leur donnent la caution de l'archéologie ; l'amour de la vie, la découverte des visages et des formes humaines se marient au culte de la gloire et à la recherche des lois de la perspective. L'Antiquité fournit un aliment et un prétexte. L'ambiance contemporaine de fête et de plaisir se retrouve aussi dans les cassoni. De marginal, le nu devient le sujet même du

tableau. Il prend d'abord le détour de nombreux Martyres de saint Sébastien (Antonello de Messine, Pérugin, Mantegna, Pollaiuolo). Ce dernier peintre attache l'homme-héros à une colonne et à une architrave brisée, dans un rapprochement de matière et de forme évoquant l'impossible syncrétisme un moment tenté entre pensée antique et pensée chrétienne. Mais la recherche de la beauté culmine avec la mystérieuse Naissance de Vénus de Botticelli (v. 1470, Offices) ; et la subtilité linéaire exprime peut-être la quintessence de pensée de cercles néo-platoniciens ; au thème de la Vierge est substitué celui du triomphe de la vie, fondé sur le symbolisme complexe de la coquille.

LE XVI^e SIÈCLE.

Au XVI^e s., le nu est devenu un des thèmes majeurs d'inspiration pour les artistes. On pourrait distinguer plusieurs phases dans l'évolution du thème du nu à la Renaissance. Il est cependant difficile de les opposer les unes aux autres, car bien des aspects de la phase « classique » de la Renaissance sont encore valables dans la phase maniériste. Mais les interdits religieux et les théories sur le « décorum » et sur la « convenance », c'est-à-dire la manière dont il convient de traiter tel ou tel sujet, l'éveil, à la fin du siècle surtout, des tendances réalistes, auront une importance considérable moins sur la représentation formelle du nu que sur sa fréquence et sur l'esprit avec lequel il est traité.

L'expression plastique du nu a, naturellement, été fortement marquée aussi par le développement de la sculpture, généralement tenue au XVI^e s. pour supérieure à tous les autres arts, mais la thèse inverse, celle de la supériorité de la peinture sur la sculpture, fut également soutenue. Quoi qu'il en soit, l'influence de la sculpture sur la représentation du nu en peinture ne peut être minimisée. C'est en effet grâce à la sculpture que les premiers exemples du nu s'imposèrent : l'un des plus précoces fut le David de Donatello (Florence, Bargello), que Michel-Ange reprit à son tour, unissant l'idée antique de perfection apollinienne à la force encore attentivement dominée, mais présente. L'Adam de la Création de l'Homme à la Sixtine est l'image la plus frappante de la beauté masculine animée du frémissement physique et spirituel de la vie. À propos de Léonard, il faut citer la Leda, dont il exécuta plusieurs versions.

Chez Raphaël, l'idéalisation du nu a naturellement été grandement influencée par sa parfaite connaissance de l'antique. Pour la Galatée de la Farnesina, ses confidences à Baldassare Castiglione montrent que sa re-

cherche d'une beauté idéale était la synthèse

de plusieurs beautés particulières. En un sens, Raphaël se rapproche de Léonard, pour qui le corps humain est une image de beauté (la Léda), mais aussi de laideur (les caricatures), et diffère grandement de Michel-Ange, pour qui le corps humain est naturellement beau, bien que sa conception du nu évolue considérablement au cours de son oeuvre.

Sous l'impulsion donnée par Raphaël et Michel-Ange, le nu est, en effet, devenu un des « leitmotifs » les plus fréquents de la Renaissance : à ce titre, il apparaît dans les sujets les plus divers et est également utilisé dans les ornements et le décor. Toutes les représentations s'inspirent d'un certain idéal formel, c'est-à-dire qu'elles ne sont jamais ni caricaturales ni réalistes, comme on le voit souvent au Moyen Âge.

Dürer et les Allemands. Cependant, certaines interprétations du nu par de très grands artistes auraient pu conduire à ce réalisme : ainsi celles de Dürer, qui, en dépit de sa passion pour la beauté formelle et du calcul des proportions, sont des images singulières, à l'opposé de l'idéalisme de Léonard, de Raphaël ou de Michel-Ange. Certaines oeuvres de Dürer témoignent d'une curiosité sensuelle pour la chair, dont la laideur devient significative : cette attitude est aux antipodes d'une recherche de transposition idéale des formes. On peut la juger typiquement septentrionale, car on la trouve chez Urs Graf, Niklaus Manuel Deutsch, malgré quelques essais d'adoption de poses « classiques ». Toutes les interprétations de ces artistes sont empreintes d'une profonde sensualité, qui existe également, bien qu'exprimée d'une autre manière, chez Cranach. Les nus de cet artiste, grêles, posés par des fillettes qui semblent à peine pubères, rappellent encore le gothique par l'élancement des lignes et l'irréalisme des poses.

Venise. La représentation du nu atteint son apogée à Venise, où elle est marquée d'une nette sensualité, ce qui explique que le thème du nu féminin y soit exalté aux dépens de celui du nu masculin. C'est à Venise qu'il appartient de créer le type de beauté vénusienne, qui apparaît déjà timidement chez Bellini (Jeune Femme à sa toilette, Vienne, K. M.) et s'épanouit avec Giorgione, véritable promoteur du nu classique dans la Vénus de Dresde. Il suffit de le comparer aux nus aux formes plus épanouies du Concert champêtre (Louvre) et surtout à la Vénus d'Urbino (Offices) pour voir comment Titien le transforme en un hymne heureux

d'une sensualité sans aucune équivoque.

L'érotisme. Si Venise représente incontestablement un des apogées du thème du nu, l'interprétation érotique qu'elle en donne est loin d'être exceptionnelle. Une des composantes frappantes du nu à la Renaissance est l'érotisme : il y avait, en effet, une clientèle précise pour cela, comme le rappellent les commandes de Philippe II à Titien, par exemple. Tous les grands artistes peignirent des nus érotiques à la demande (Corrège, Rosso, Primaticci, Bronzino). Ces peintures nous présentent avec insistance tous les types féminins, depuis les grâces adolescentes des nymphes (Parmesan) jusqu'aux femmes épanouies (Titien, Palma ou

Bordone). La beauté des nus féminins est mise en valeur par les ornements : de somptueux bijoux s'opposent à la nudité du corps, qu'ils « habillent » de façon provocante et inattendue (Jacopo Zucchi : Amour et Psyché, Rome, Gal. Borghèse). Les Nordiques, surtout, ont tiré un grand effet de ces procédés : ainsi Heintz (Vénus couchée, Vienne, K. M.) ou Cornelis Van Haarlem (Bethsabée, Rijksmuseum). Il y a également du sadisme dans la description des laideurs physiques ou de la décrépitude des corps ; les sorcières grimaçantes de Gheyn, les vieillardes édentées de Rosso sont aussi troubles que les homosexuels de Giulio Romano ou les lesbiennes de Luca Penni.

Certains centres artistiques se firent une sorte de spécialité du nu érotique, comme ce fut le cas à Fontainebleau. L'érotisme des peintres de la Cour séduisit tout Paris ; dans un milieu où se fondaient des tendances diverses, souvent nordiques, s'élaborèrent un certain nombre de thèmes où le nu joua un rôle privilégié et qui firent fureur.

Ce déchaînement de passion et cet étalage de nudité expliquent, en grande partie, les réactions de la fin du siècle, qui visent à introduire le spirituel dans un monde de délices.

Ces exercices, aussi ouvrent la voie à des recherches purement formelles, mais aussi naturalistes, qui s'épanouiront au siècle suivant soit dans le décor (avec les Carracci), soit dans l'observation précise du corps (avec Caravage), soit encore dans la conception de la peinture d'histoire (avec Poussin).

LE XVII^e ET LE XVIII^e SIÈCLE.

En 1600, Annibale Carracci est occupé à peindre la galerie du palais Farnèse. C'est la grande entreprise de sa vie, et l'oeuvre, immé-

diatement fameuse, restera un modèle pour des générations de peintres. Quarante ans plus tôt, on voilait les nudités de la chapelle Sixtine ; l'Église de la Contre-Réforme a banni le nu de l'art religieux. Au palais Farnèse, cependant, on pourrait croire que les temps heureux de la Renaissance sont revenus ; les dieux et les héros de l'Antiquité sont de nouveau là ; ils sont nus. C'est bien l'étude de la statuaire antique qui lui a permis d'atteindre à une liberté et à une maîtrise sans défaillance dans le traitement des nus.

Ce type de nu, que l'on pourrait appeler le « nu lyrique », est très rare en dehors de l'Italie. On trouve pourtant une exception particulièrement importante, Rubens. Chez ce peintre d'une culture et d'une science aussi accomplies que celles des grands Bolonais, le lyrisme s'affirme avec une puissance incomparable. Face à celles de Raphaël, les Grâces de Rubens sont terriblement matérielles ; leur chair est molle et dessine des plis aux genoux, aux hanches, sous les bras. Des veines bleutées, des ombres rouges animent le tissu de leur peau d'une vie comme instinctive. Le corps de la femme n'est plus ici l'expression idéale de quelque sereine harmonie ; il cesse d'être l'incarnation sensible de lois géométriques pour devenir irrégulier, charnu et vivant comme un fruit.

Le nu tient au XVIIe s. une part modeste dans la peinture religieuse. Banni par le concile de Trente, il ne subsiste que dans quelques su-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

593

jets où il fait partie du thème iconographique. Or on voit souvent apparaître à la faveur de ces thèmes, ainsi que des scènes de martyre, une attitude nouvelle à l'égard du nu. On peut mieux mesurer par ce biais la portée de ce que l'on appelle « réalisme » chez Caravage. Chez lui, c'est notre sympathie qui est sollicitée : mais nous nous trouvons face à un monde de douleur et de repliement. Au lieu d'être présenté comme un instrument bien accordé ou comme un fruit savoureux, le corps humain devient ici une pauvre guenille ; l'âme ne s'épanouit plus dans un contour mélodieux ; elle est, au contraire, renfermée dans un habitacle de désolation. On ne trouve guère de « beaux » nus chez Caravage et ses successeurs ; ou bien, comme dans le Martyre de saint Matthieu, c'est celui du bourreau. Rien d'étonnant à ce que le type du nu pathétique se manifeste chez

les peintres qui se rattachent à la tradition caravagesque. Georges de La Tour en fournit un admirable exemple (2 Saint Jérôme, musée de Grenoble, et Stockholm, Nm).

Parmi les peintres qui ont le mieux traité le nu en faisant ressortir les vulgarités et les laideurs du corps, nous trouvons Rembrandt. Cette fois-ci, c'est la femme qui est de préférence, si l'on peut dire, la victime. L'artiste n'a pourtant pas pris le parti de représenter toujours des êtres difformes ou délabrés par l'âge. Mais souvent, lorsque Rembrandt représente des femmes, jeunes, on dirait qu'il s'attache, en insistant sur le poids de la chair, sur des seins qui commencent à s'affaïsser, sur un ventre qui déjà se gonfle, à faire sentir une prochaine déchéance.

Il semble que la France ait inventé et porté à son point de perfection au XVIIIe s. le nu voluptueux, avec Boucher et Fragonard. Dans la Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée de Boucher (Louvre), le sujet combine en un seul tableau nu masculin et nu féminin.

Au XVIIe s., le nu reste étroitement lié à la peinture d'histoire ; avec l'inflexion nouvelle que lui donne Boucher, cette liaison n'a plus rien de nécessaire. À quoi bon le support d'un récit quand il ne s'agit que de faire s'épanouir comme en songe des nudités immatérielles ?

Chez Fragonard, le pas est définitivement franchi ; ses Baigneuses du Louvre sont-elles encore des nymphes ? La question est dérisoire, car tout l'intérêt du tableau est dans le jeu alerte d'un pinceau libéré des contraintes de l'histoire comme de la discipline des formes classiques.

Hors de France, les peintres se sont gardés de s'aventurer aussi loin dans cette direction. Dans la peinture au demeurant si brillante de l'Allemagne du XVIIIe s., nous ne rencontrons pas un grand maître du nu. Maulbertsch donne à l'église de Heiligenkreuz-Gutenbrunn un des exemples les plus pathétiques du nu en représentant un unijambiste adossé à un arbre.

C'est chez un peintre comme Tiepolo qu'il faut chercher l'équivalent du nu voluptueux des Français. Non que cet artiste ait traité ce motif avec prédilection : les nus sont moins nombreux dans son oeuvre qu'on ne pourrait s'y attendre et nous sommes bien loin des héros du palais Farnèse ; ce sont d'élégantes silhouettes presque réduites à l'état de signes

abstraits et lumineux, des symboles d'hommes et de femmes. Aussi le pinceau rapide peut-il

les accumuler dans d'immenses fresques sans jamais de défaillance ; quelques traînées de couleur légère suffisent à installer ces êtres irréels dans les ciels éclatants d'un monde de fantaisie pure.

Importance de l'étude académique. Toutefois, en Italie, le nu reste lié à la peinture d'histoire et aux grands récits mythologiques. Tout au long des XVIIe et XVIIIe s., il en constitue l'accessoire presque obligé. Le cas de Poussin est significatif. Ce n'est pas que cet artiste ait été incapable de donner, surtout au début de sa carrière, une qualité d'extrême lyrisme à la peinture du nu : lyrisme nostalgique dans le Narcisse du Louvre, lyrisme glorieux dans le Triomphe de Neptune du Museum of Art de Philadelphie. Toutefois, chez lui, le nu apparaît rarement traité pour lui-même ; nous sentons qu'il est bien davantage une discipline de dessein.

Il faut insister sur le fait que, en français au moins, « académie » est synonyme de « nu ». C'est au XVIIe s. que l'enseignement de la peinture se constitue, sous l'égide des académies, selon des règles qui demeureront immuables jusqu'à la fin du XIXe siècle. Étudier la nature, cela veut dire étudier le corps humain.

Dans la seconde moitié du XVIIIe s., d'abord des écrivains et des critiques, puis des artistes commencent à s'insurger contre les conventions de leur temps ; cette réprobation prend fréquemment un caractère moral, et, quand Diderot se plaint d'avoir assez vu de tétons et de fesses et réclame que les peintres élèvent son esprit vers des pensées plus hautes, c'est précisément le nu, et notamment le nu galant de Boucher et de Fragonard qui est en cause. Le néo-classicisme. Le nu va-t-il disparaître de l'art ? On peut parfois le croire : les Athéniennes de Vien sont vertueusement drapées. En 1784, le fameux Serment des Horaces présente des guerriers en cuirasse et des femmes en longues tuniques. Mais il est impossible de s'y tromper longtemps. La nature des théoriciens du néoclassicisme est une nature revue sur les modèles romains et grecs.

C'est avec David que nous comprenons le mieux le sens de cette transformation. Le nu est absent des Horaces, mais nous le retrouvons dans les Sabines (Louvre). La perfection anatomique est totale et nous voyons des statues colorées comme si elles étaient de chair. Toutes les figures ont retrouvé leur équilibre et leur autonomie : nous nous rendons compte sans peine que ce qui pourrait passer pour un effort vers plus de vérité ou plus de naturel n'est, en

fait, que l'utilisation d'un autre langage. S'il est une époque où l'on peut mesurer à quel point le nu, loin d'être un objet naturel, est bien en réalité une forme d'art, c'est sans conteste le XVIIIe et le XIXe siècle.

LE XIXe SIÈCLE.

Du Néo-Classicisme au Romantisme. Au coeur même de l'époque néo-classique, l'actualité révolutionnaire infléchit la conception du nu vers un souci plus grand de vérité (David : Marat assassiné, 1793, Bruxelles, M. R. B. A.) La prolongation de l'esthétique néoclassique

jusque dans les années 1820 est mêlée en effet aux premières manifestations du romantisme, qui reconnaît à la femme un rôle moins effacé que celui que le culte du héros lui avait assigné. Blake, plus encore que Füssli, donne du nu masculin et féminin une version d'un maniérisme exacerbé (l'Archange Gabriel avec Adam et Ève, 1808, Boston, M. F. A.) quand un Overbeck est plus attentif à rendre les masses par le contour (Saint Sébastien, v. 1813-1816, Musées de Berlin).

La référence corréienne de Prud'hon, la perfection de ses formes allégées par le clair-obscur renouent de façon décisive avec l'aura de trouble complicité qui accompagne l'amour et la mort (l'Enlèvement de Psyché, 1808, Louvre ; la Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime, 1808, id.).

En marge de ces réalisations, qui ont pour dénominateur commun quelque dette envers l'art du passé, la Maja desnuda de Goya (av. 1800, Prado) apporte une franchise novatrice tant dans la présentation, dénuée de toute afféterie, que dans le type, dru, plébéien, du nu, d'un net caractère hispanique. Mais ce n'est encore qu'un accident.

Le romantisme et l'Ingrisme. Vers 1820, quelques grandes orientations se dégagent, fonction d'un horizon culturel autre. Dans l'élaboration du Radeau de la Méduse de Géricault (1819, Louvre) convergent encore de multiples courants : études anatomiques vigoureuses, schémas d'origine michélangesque par-delà Rubens, clair-obscur mettant en valeur des morphologies dynamiques. Delacroix traite peu après le nu féminin, surtout entre 1824 et 1827, en suivant la leçon de Venise. L'association du nu féminin à la destruction assouvissante de la beauté, du désir à la mort, apparaît avec les Massacres de Scio (1824, Louvre) et culmine dans la Mort de Sardanapale (1827, id.). Cette conscience douloureuse d'un conflit

va être transmise, par-delà Baudelaire, si attentif à Delacroix, à certains aspects du symbolisme.

Au cours du XIX^e s., l'évolution beaucoup plus sereine du nu ingresque offre la plus exemplaire continuité, depuis la Baigneuse du musée de Bayonne (1807) jusqu'au Bain turc (1863, Louvre). Dès la première, Ingres, préoccupé de la « volupté des formes plus que de celle des chairs » (C. Blanc), définit un style où interviennent d'audacieuses et efficaces licences anatomiques et perspectives, dont les plus éloquentes sont illustrées par Jupiter et Thétis (1811, musée d'Aix-en-Provence) et la Grande Odalisque (1814, Louvre).

La situation de Chassériau, sollicité par Delacroix et Ingres, reflète assez justement les choix d'une époque qui s'étend de 1830 environ à 1850, son sens personnel de la féminité, à la fois insidieux et serein, favorisant une telle conciliation (la Toilette d'Esther, 1841, Louvre ; Alice Ozy, 1850, musée d'Avignon). En France, les ingristes ont prolongé l'enseignement du maître, avec parfois de belles réussites dans leur quête de perfection formelle (H. Flandrin : Jeune Homme assis au bord de la mer, 1855, Louvre). En Allemagne, J. Schnorr von Carols-

downloadModeText.vue.download 595 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

594

feld, puis B. Genelli, portant plus d'attention au modèle vivant, relaient le néo-classicisme.

Du réalisme à l'impressionnisme. Vers le milieu du siècle, une conception beaucoup plus simple et familièrement réaliste du nu tarde à se manifester en France (Corot : Marietta, v. 1843, Paris, Petit Palais).

Prolongeant le romantisme par son goût des sorcières, de la femme incarnant le démon du mal, Rops ne laisse pas de restituer le type féminin de l'époque, ayant pour unique parure les bas noirs et les gants longs, le port coutumier du corset avantageant la poitrine et les hanches.

La venue de Courbet et son apport à la vie artistique française et européenne durant vingt ans va, un moment, écarter du nu les implications culturelles ou celles des mythologies personnelles qui lui sont durablement associées (les Baigneuses, 1853, musée de Montpellier).

De plus en plus affranchi de la protection morale que lui apportent le prestige des maîtres anciens et la culture antique, le nu va souvent être, à partir de Courbet, révélateur d'une évolution profonde de la peinture (l'Origine du monde, musée d'Orsay) et susciter d'emblée le scandale. Une dizaine d'années après les Baigneuses de Courbet, le Déjeuner sur l'herbe (id.) et l'Olympia (id.) cristallisent autour du nom de Manet le plus âpre réflexe de défense d'une société.

La technique de l'impressionnisme transforme l'exécution et la qualité tactile du rendu des chairs. Les nus de Renoir ont, en effet, décidé de cette évolution. Degas accentue souvent la distance entre l'artiste et son modèle, les nus de Van Gogh font ressortir cruellement et pathétiquement les tares physiques et morales des modèles (nus parisiens de 1886), et Toulouse-Lautrec, avant Pascin, restitue l'atmosphère des maisons closes.

Variations symbolistes. Dès les années 1870, les variations du symbolisme, en réaction contre le réalisme puis l'impressionnisme, gagnent l'Europe : trace de Michel-Ange et du maniérisme chez Burne-Jones, tradition classique de Puvis de Chavannes, de von Marées, de Böcklin, de Max Klinger. Moins épris d'harmonie statique et de plus de mystère, Redon, Moreau ou le Belge Delville présentent le nu, masculin ou féminin, souvent peu insistant, dans un écrin d'effets de couleur, de matière ou de clair-obscur.

Dès 1882, Sorrow de Van Gogh (coll. part.), étude réaliste et manifest symboliste, confine à l'expressionnisme. Ce recours à un style linéaire puissant se retrouve chez un autre précurseur de l'expressionnisme, Hodler (le Jour, 1900, Berne, K. M.), et, avec plus de subtiles nuances, chez Klimt (Judith, v. 1901, Vienne, Österr. Gal.). Munch, lui aussi à la charnière du symbolisme et de l'expressionnisme, penche vers celui-ci par sa recherche de synthèse et le déplacement de l'idée vers le drame humain (Puberté, 1895, Oslo, Ng.). Avant le surréalisme, Gauguin attend tout de la femme, dont l'innocence rejoint la virginité des tropiques. Autour de Gauguin, les nabis partagent sa confiance à l'égard de la femme et recherchent parfois les mises en pages simplifiées (Evenepoel, Maillol).

Les aquarelles de Rodin ramènent à l'époque 1900 et à ses chantres officiels.

Seurat et Cézanne. C'est enfin à Seurat et surtout à Cézanne que revient le mérite d'avoir considéré le nu comme un simple motif de

spéculation picturale, d'où le thème sortira renouvelé.

Au début du XXe s., si certaines formules semblent bien périmées, l'éventail des choix est encore immense. Au moment où Cézanne travaille à l'ultime interprétation des Grandes Baigneuses, Klimt peint l'Espérance (1903, Ottawa, N. G.), où la vérité et le symbole coïncident si exactement. Ces deux grandes oeuvres, si dissemblables, témoignent de l'ambiguïté fondamentale, qui sera celle du XXe s., entre l'obsession du vivant et les exigences spéculatives de l'esprit.

LE XXe SIÈCLE.

L'évolution du nu au XXe s. est l'évolution la plus révélatrice du conflit, déjà amorcé à la fin du XIXe s., entre abstraction et représentation ; sur la conception de la forme elle-même se greffe l'attitude devant la femme et devant l'amour.

Des années 1900 à la Première Guerre mondiale. Avec l'apparition du fauvisme, on perçoit mieux que naguère cette difficulté nouvelle pour l'artiste : considérer le nu comme un thème quelconque soumis au problème de la couleur (Braque, Matisse, Derain) et préserver le sentiment de la femme (Van Dongen, Manuguin, Friesz, Wouters). La situation de Matisse, qui a traité le nu durant toute sa carrière, est déjà considérée comme exemplaire (Gitane, 1906, musée de Saint-Tropez).

Les célèbres Demoiselles d'Avignon de Picasso (New York, M. o. M. A.) sont un tableau de nus, et le maître espagnol reste, avec Matisse, un des peintres de nus les plus féconds du XXe siècle. La conception du nu chez Picasso influence de nombreux artistes (Lhote, Gleizes, Metzinger, Le Fauconnier). Le nu est à l'origine de l'entreprise de subversion totale de Marcel Duchamp (Nu descendant un escalier, 1912, Philadelphie, Museum of Art). Fort en marge de ces développements majeurs, et assurant la continuité de la tradition, prennent place les oeuvres de Rouault et de Modigliani, et on retrouve chez ce dernier les références culturelles du début du siècle (art nègre, archaïsme grec et quelques emprunts au cubisme).

Ces diverses acceptions du nu ont ceci de commun qu'elles évitent l'intimisme : il fallait la juste sensibilité d'un Bonnard pour en préserver les droits. Dans les pays germaniques, le mouvement expressionniste a donné au nu une place de choix : réalisme de Corinth, leçon de simplification de Munch au profit du symbole.

Le groupe Die Brücke tint le nu en pré-
lection (Heckel, Kirchner, Mueller, Schmidt-
Rottluff, Nolde).

Attiré par l'abstraction, le Blaue Reiter s'est
très peu intéressé au nu. C'est en Autriche que
l'on rencontre ensuite les interprétations les
plus neuves, celles d'Egon Schiele surtout, à la
suite de Klimt.

L'entre-deux-guerres. Le fauvisme, le
cubisme, voire certaine tendance à l'abstraction
sont exploités de manière assez éclectique, et le

nu va bénéficier de cet état d'esprit. Les maîtres
de l'avant-guerre donnent l'exemple, tels De-
rain et surtout Picasso avec de grandes figures
monumentales, d'une assise toute classique.

Les nus de Bonnard qui se succèdent de
1919 à 1937 vont tenter de résoudre, contrai-
nement à Matisse, le problème de l'intégration
de la figure au fond coloré, au détriment, peu
à peu, de sa matérialité (Nu devant le miroir,
1919, musée de Saint-Tropez ; Nu dans la bai-
gnoire, 1937, Paris, Petit Palais).

Reprenant les expériences de 1913-1914,
Fernand Léger tente alors d'assimiler le nu à un
univers rigoureusement mécanisé (cylindres
et sphères) soit dans le petit format (Trois
Femmes, 1920), soit dans de vastes toiles,
accordant moins de place aux accessoires de
l'intérieur (Femmes tenant des fleurs, 1922,
Düsseldorf, K. N. W.). C'est dans un intérieur
que sont fréquemment campés les nus de Gro-
maire. Les réalisations des Flamands sont plus
mobiles (Permeke, De Smet, Van den Berghe).

Les sollicitations de la culture, après la
contestation radicale du futurisme, ont été par-
ticulièrement fortes en Italie, et ce grâce à l'ac-
tion de transfuges de l'esprit moderne comme
De Chirico et Carra ; Sironi est le plus proche
de Permeke, avec cependant plus de sèche-
resse ; c'est un réalisme combatif, haut en cou-
leur, que pratique Guttuso encore à ses débuts.

Le chef de file du réalisme en France.
Dunoyer de Segonzac, a laissé des nus sans
servilité, grassement peints, alors qu'ils de-
viennent caricaturaux chez Goerg (comme
Grosz en Allemagne), sombrement expressifs
chez Fautrier (1926-1927) ; et Pascin en a laissé
les images les plus justes, les plus calmement
animales.

Chez les surréalistes, le nu est à la fois
moyen et fin. Souvent réduit au buste ou aux

jambes (Magritte, Ernst), complet chez Delvaux, Dalí, L. Fini, le nu introduit une suggestion bouleversante dans un ensemble hétérogène (Magritte), dans un espace immensément vide (Dalí) ou dans des perspectives peut-être propices à la rencontre (Delvaux). Il faut nommer aussi les mannequins nus (De Chirico), les métaphores disposant les signes dans l'espace (Miró).

Le nu après la Seconde Guerre mondiale. À partir des années quarante, le nu va progressivement disparaître, jusqu'en v. 1960, car le triomphe de la non-figuration ne laisse guère place à un tel sujet. Les maîtres anciens l'affectaient toujours, principalement Picasso (maintes variations peintes et dessinées, allant d'un classicisme subtil à un baroque échoué) et Matisse, dont les grandes gouaches bleues découpées et collées de 1952 renouvellent plastiquement le thème.

Des conceptions inédites sont apportées en France par Fautrier et Dubuffet, mais ce sont là des cas isolés. Le pop'art et la nouvelle figuration des années soixante, chargés d'un érotisme d'autant plus puissant que quinze ans d'abstraction l'avaient ignoré, accordent au nu une place privilégiée (Tom Wesselmann, Hamilton, Klein). Il faut noter les tableaux contemporains de Balthus, qui a frôlé avant la guerre le

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

595

surréalisme (la Chambre turque, 1966, Paris, M. N. A. M.).

Quelques peintres de la nouvelle figuration ont pourtant renouvelé la forme et l'esprit du nu : Bacon convient à merveille pour restituer le nu masculin ou féminin, vu de loin, indiscretement, par le spectateur. On retrouve ce pessimisme objectif, traité avec moins d'ampleur, chez Recalcati (Intérieur américain, 1970). L'artiste se fait voyeur (Peter Klasen). Cette poursuite de la femme, qui mène du désir inaccessible au constat de la chair triste, a eu aussi pour conséquence un attrait nouveau, exercé par les nus célèbres de la peinture (Vénus de Velázquez dans Exile de Rauschenberg [1962] ; Bain turc d'Ingres : variations de Martial Raysse [1965], de Labisse [1968] ; exposition du Bain turc au Louvre [1971] ; derniers dessins de Marcel Duchamp). Ces différents hommages reflètent un des phénomènes de la culture de masse, la diffusion par la carte

postale, la photo, et il s'agit techniquement soit d'une copie conforme réalisée par report photographique, soit d'une simplification inspirée par l'affiche ou la bande dessinée. Celle-ci touche un public très divers et de tout âge ; la composante érotique, importante (Forest, Guido Crepax), donne aux attributs sexuels un relief de caractère magique (Richard Corben, Crumb). La revue de sex-shop répand, d'autre part, de monstrueuses et fascinantes images, qui évoquent les statuettes de fécondité auri-gnaciennes, quand les publicités pour les sous-vêtements imposent des canons plutôt grêles, où la moindre courbe ou saillie est signifiante. C'est dans ce pêle-mêle d'« agressions » contradictoires que l'artiste contemporain trouve son bien, au gré de sa volonté créatrice et de ses pulsions inconscientes.

NUCLEARE.

Fondé à Milan en 1951 par les peintres milanais Baj et Dangelo, ce mouvement pictural italien regroupa initialement un petit nombre d'artistes : Joe Colombo, Dova, Bertini. En raison des liens qu'il contracta avec des groupes européens d'avant-garde (le mouvement Cobra et Phases à Paris) et américains (le groupe argentin Boa), ce mouvement représente l'un des phénomènes culturels les plus importants en Italie, pendant les années de l'après-guerre.

Les relations avec des artistes et des critiques internationaux provoquèrent un courant d'idées et d'expériences qui ne furent pas sans conséquence en Italie : la polémique contre toute sorte de dogme esthétique – en particulier contre l'intellectualisme de l'art abstrait géométrique – ainsi que l'affirmation d'un art issu d'une liberté fantastique et formelle absolue, sensible à tout genre d'expérimentation libératrice, faisant recours à l'expression directe et à l'automatisme gestuel, jouèrent un rôle de première importance pour les nouvelles avant-gardes italiennes. En 1958, le Gruppo 58 de Naples apporta à Nucleare la contribution

de jeunes artistes (Biasi, Del Pezzo, Fergola, Di Bello) ; des initiatives dynamiques eurent lieu, telles que le Manifeste de Naples (1959), qui relançait violemment la polémique « anti-abstraite », et la fondation de la revue Documento Sud (1959), qui réunissait de jeunes peintres et écrivains d'avant-garde, créant ainsi un trait d'union direct avec d'autres centres culturels italiens et européens. Le mouvement, dont la période la plus active et la plus florissante se situe vers 1953-1954, s'éteignit pratiquement pendant l'année 1959.

NUL (GROUPE).

Groupe hollandais fondé en 1960 par Armando, Jan Henderikse, Henk Peeters et Jan Schoonhoven, en réaction au paysagisme abstrait, à l'abstraction lyrique et informelle, tendances dont ils sont issus. En écho au groupe Zéro allemand, ces artistes s'intéressent en premier à la monochromie, à l'absence de composition et partagent de plus un dédain certain pour la valeur commerciale de l'oeuvre d'art.

Ne prétendant à aucun rôle de l'artiste dans la société, ils réduisent leurs créations à un simple fait plastique, auquel ils confèrent une véritable valeur rénovatrice de l'art. Teintées de dadaïsme et reposant sur l'évacuation du sens et l'autonomie du matériau, leurs oeuvres se caractérisent par des structures répétitives et le recours à des matériaux non artistiques, dans l'idée de s'élever contre la subjectivité de l'émotion et de l'expression. Armando fixe des boulons sur des surfaces monochromes (7/60, 1960, coll. Henderiske, Hall, Pays-Bas) ; Henderiske, qui reste en marge du groupe, procède à des accumulations d'objets usagés de consommation courante, collés sur un plan vertical (Den Haag-Arnhem-Den Haag, 1961, coll. H. Peeters, id.) ; Peeters brunit et troue avec une flamme une surface de plastique selon un alignement uniforme (Pyrographie 60-06, 1960, Amsterdam, Stedelijk Museum), ou encore crée avec de la ouate des damiers monochromes blancs ; le peintre Schoonhoven quant à lui fabrique des reliefs en papier mâché uniquement blancs, présentant une structure creuse en damier faite d'arêtes et de cavités modulaires.

Les références aussi bien à Klein et Manzoni qu'à Arman et Spoerri témoignent des rapports étroits que le groupe entretient, jusqu'à sa séparation en 1965, avec les divers courants contemporains de toute l'Europe, donnant lieu à plusieurs expositions collectives dont les plus marquantes au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1962 et en 1965. Les deux numéros de la revue Nul = Zéro, éditée en 1961 et 1963 par Peeters et l'artiste hollandais Herman De Vries qui se joint épisodiquement au groupe, en sont également le reflet. Sous-titrée « Revue pour la nouvelle tendance artistique », elle rassemble, en outre, les articles du G. R. A. V., du nouveau réalisme et de la mouvance nouvelle tendance. Ouvert aux divers mouvements

qu'il côtoie, le groupe Nul conserve en même temps une cohérence et une homogénéité de formule, et reste fidèle à une certaine tradition plastique de l'oeuvre, proche par ailleurs aussi

de l'art concret, notamment en n'intégrant à aucun moment les notions de mouvement ou de vibration optique.

NUVOLONI ou NUVOLONE

Carlo Francesco, peintre italien

(Milan v. 1609 - id. 1661).

Après avoir suivi l'enseignement de son père Panfilo, il devient l'élève de Cerano à l'Accademia Ambrosiana ; mais, par affinité de tempérament, il s'intéresse aussi à l'art de G. C. Procaccini, qui l'initie à la culture génoise et dont il retient l'aspect doucement sensuel et le coloris tendre. Sa production, qui couvre un nombre d'années relativement réduit, subit peu de variations : l'artiste préfère les formes fondues dans une atmosphère liquide et brumeuse, saisit l'aspect le plus doux de ses figures, qui semblent des personnages du théâtre arcadien. Les fresques des 3 chapelles qu'il peint à Orta (1630-1640) le montrent sensible à l'influence de Cerano et de Daniele Crespi, tandis qu'un groupe de toiles (Suzanne et les vieillards, Milan, Ambrosienne ; Naissance de saint Jean-Baptiste, Voghera, église S. Giovanni ; Mort de Procris, Milan, Castello Sforzesco) témoignent de sa connaissance plus étendue des écoles génoise et émilienne. En 1645, il signe la Purification de la Vierge (Plaisance, Museo Civico), qui mérite d'être rangée parmi ses chefs-d'œuvre. Son Assomption, de 1646 (Brera), est plus solennelle et robustement construite, tandis que les figures frêles, aux gestes souples, de la Vierge à l'Enfant avec saint Charles et saint Félix (1647) confèrent à l'œuvre un aspect plus flou (Parme, G. N.). L'année suivante, Carlo Francesco est à Pavie, où il décore à fresque une chapelle de la chartreuse, et, à la même époque, il reçoit des commandes de portraits, comme le très beau Concert de famille (Brera). Dans ses tableaux religieux (l'Education de la Vierge, au sanctuaire de Rho ; la Visitation, Brera ; la Vierge et l'Enfant et saint Félix de Cantalice, Milan, coll. Treccani), les formes et la couleur se fondent en un sfumato onctueux, comparable à celui de Murillo (mais souvent en avance par rapport au peintre espagnol). Maître désormais de ses moyens expressifs, il aboutit à des solutions annonçant clairement les modes du XVIIIe s. (voir par exemple les fresques des deux chapelles du Sacro Monte de Varèse [1650] et surtout des toiles comme la Mort de Didon [Dresde, Gg], le Christ ressuscité [musée de Bordeaux] ; l'Ascension [id.] ; Sainte Agathe [Pittsburgh, Carnegie Inst.]).

NUYSEN Abraham Van

→ JANSSENSAbraham
downloadModeText.vue.download 597 sur 964

OBIDO Josefa de → AYALA

OCHTERVELT Jacob, peintre néerlandais

(Rotterdam ? 1634/1635 - Amsterdam ? av. 1710).
Élève de Berchem en même temps que Pieter de Hooch, Ochtervelt est cité de 1655 à 1672 à Rotterdam, puis en 1674 à Amsterdam, où il peint les Régents de l'hôpital des lépreux (Rijksmuseum). Peintre de portraits et surtout de scènes de genre dans le goût de Metsu et de Ter Borch (Le Fumeur, Hambourg, Kunsthalle ; le Marchand de poissons, Mauritshuis ; la Vendeuse de raisins, 1669, Ermitage ; le Galant, Dresde, Gg), il s'est spécialisé dans la représentation d'intérieurs, où se situent des parties musicales ou des conversations entre élégants. Très proche de Pieter de Hooch, il se distingue de lui cependant par un traitement plus diffus de la lumière, inspiré de Vermeer : la Collation, 1667, Rotterdam, B. V. B. ; deux Moments musicaux, Londres, N. G. ; la Partie musicale, musée de Kassel ; les Musiciens, Chicago, Art Inst. ; le Concert, Cologne, W. R. M.

O'CONOR Roderic, peintre irlandais

(Roscommon 1860 - Neuil-sur-Layon, Maine-et-Loire, 1940).

Ce membre du groupe de Pont-Aven, ami de Gauguin et de Séguin (avec qui il échangea une correspondance précieuse), étudie en Angleterre avant de suivre les cours de l'École des beaux-arts de Dublin (1879-1883). Il s'inscrit ensuite aux cours de l'Académie des beaux-arts d'Anvers. Son installation en France sera définitive et, dès 1887, il se trouve à Pont-Aven. O'Conor habite alors Paris et il se rend souvent à Grez-sur-Loing, où il retrouve des artistes étrangers, scandinaves, anglais et américains pour s'initier à l'impressionnisme. Son art, s'il est parfois proche de celui de Gauguin, témoigne également de son admiration pour Van Gogh par son usage des couleurs pures (River Landscape, 1887 ; la Colline noire, 1890-1891, Belfast, Ulster Museum). En 1893, au Pouldu, il réalise des eaux-fortes sans doute sous l'impulsion de Séguin. Expressionnistes, elles représentent un point capital de son oeuvre mais évoluent ensuite vers un style plus

0

conventionnel. Fortuné, il aide souvent ses amis, en particulier Séguin et Filiger. À Paris,

O'Connor appartient au groupe d'intellectuels anglo-saxons qui se retrouvent au Chat-Blanc : Alexander Harrison, Clive Bell, Paul Bartlett, le peintre et critique Roger Fry, etc. À partir de 1905, il ne retournera plus en Bretagne. En 1933, année de son mariage, il achète une maison dans le Maine-et-Loire et partagera désormais son temps entre Paris et Neuil-sur-Layon.

OELZE Richard, peintre allemand

(Magdeburg 1900 - Posteholz 1980).

De 1921 à 1925, il travailla chez Itten au Bauhaus de Weimar, où sa personnalité commença à se dégager. Entre 1926 et 1929, il vécut à Dresde, s'intéressa à l'art de Dix et à celui du Bauhaus de Dessau. Après plusieurs voyages en Suisse et en Allemagne (1929-1932), il s'installa à Paris (1933-1936), où il entra en contact avec le groupe surréaliste (Breton, Dalí, Eluard, Ernst). Il s'établit à Worpswede à la veille de la guerre et, mobilisé entre 1940 et 1945, il y revint après 1945. En 1962, il partit vivre à Posteholz. En 1965, il devint membre de l'Académie de Berlin. La peinture et les dessins d'Oelze procèdent du surréalisme et de la nouvelle objectivité. Bien qu'une partie de son travail s'apparente à l'oeuvre de Redon, Magritte ou Ernst, il n'offre guère de rapports avec les autres tendances du surréalisme, qu'Oelze abandonna entre 1936 et 1946. Le caractère essentiel de ses tableaux est le vaste espace du paysage (Tourments quotidiens, 1934), dans lequel prennent place des motifs figuratifs et abstraits (l'Attente, 1935, New York, M. o. M. A. ; la Nuit, 1949, musée de Hanovre). Ses compositions sont riches de détails, de formes rondes et coulantes d'un caractère inorganique qui se transforment en créatures suscitant un champ d'associations terrestres et cosmiques, souvent d'un effet démoniaque (Vue sur un paysage grec, 1953 ; Die Gehörnten, 1952, Brême, Kunsthalle). L'artiste a participé notamment aux grandes exposi-

tions surréalistes de Paris (1933), New York (1936), Paris (1959-1972).

OEVER Hendrick Ten, peintre néerlandais

(Zwolle 1639 - id. 1716).

Resté très ignoré, peut-être à cause de son activité provinciale, il mérite d'être connu dans la mesure même où sa situation marginale a renforcé une originalité pleine de saveur. Élève d'une portraitiste, Eva Van Marle, il débute lui-même comme portraitiste local et, en tant que tel, bien modestement (son plus ancien tableau daté est de 1670). Puis il gagne Amsterdam, ap-

prend chez son cousin Cornelis de Bie et se fait connaître assez vite (dès 1663, il dessine son portrait dans l'Album amicorum du professeur Heyblock d'Amsterdam, aux côtés de Van der Neer et de Van de Cappelle). Après la mort de C. de Bie, en 1665, on retrouve Oever à Zwolle, où il se marie en 1675. À côté d'une abondante production de portraitiste, dans la manière mondaine en vogue à Amsterdam dans la seconde moitié du siècle, sous l'influence de Van der Helst, certains portraits de Prédicants de Zwolle (Zwolle, Grootekerk) restent d'une belle et prenante rigueur ; ce sont surtout les paysages d'Oever qui méritent attention, souvent confondus avec ceux d'Aelbert Cuyp ou de Potter, aux signatures plus flatteuses, ou encore d'Ossenbeek ou de Joris Van der Hagen ; ils sont pourtant exceptionnels dans leur parti pris insolite d'immenses étendues sous une lumière insistante qui cisèle les choses, comme dans le très curieux Paysage aux environs de Zwolle (Édimbourg, N. G.), avec des baigneurs au premier plan, longtemps attribué à Cuyp, mais en fait signé et daté de 1675, presque irréel dans sa précision figée et limpide. D'autres paysages non moins poétiques sont à signaler à l'Inst. of Arts de Detroit (faussement signés Potter, 1645), au musée de Twente, et au musée Bredius de La Haye, où le Coin de bois avec ruine (signé) a la densité fouillée d'un Courbet. Un tableau original au musée de Zwolle, la Carcasse de porc, visiblement inspiré du Boeuf

downloadModeText.vue.download 598 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

597

écorché de Rembrandt, présente, en mineur, les mêmes qualités.

OITICICA Hélio, artiste brésilien

(Rio de Janeiro 1937- id. 1980).

Pionnier de l'art concret brésilien dans le milieu des années cinquante, influencé par le constructivisme et les travaux de Malevitch, Hélio Oiticica explore progressivement l'espace de la peinture en introduisant le spectateur dans des environnements tridimensionnels qui constituent chaque fois des lieux d'expérimentation « corporelle » de la couleur. Ses premiers monochromes quittent la surface du plan pour devenir des Reliefs spatiaux, puis des Pénétrables. Dans l'esprit festif du Brésil des favelas, l'activité artistique d'Oiticica prend la forme plus éphémère de performances lors de séances de danse rituelle effectuée avec

des Parangolés (1964), « habits de lumière » assemblant des tissus de récupération. Il s'agit pour l'artiste de créer les conditions d'un nouvel hédonisme, de faire de l'art un authentique espace de liberté pour le corps débarrassé des contraintes sociales coercitives. C'est le contexte d'apparition de la série des New-Yorkaises, série de maquettes et d'environnements labyrinthiques réalisés à New York où il s'est installé au cours des années soixante-dix (1970-1978). Une importante rétrospective de son oeuvre a été présentée à Paris (G. N. du Jeu de Paume) en 1992.

O'KEEFFE Georgia, peintre américain

(Sun Prairie, Wisconsin, 1887 - Santa Fe, Nouveau-Mexique, 1986).

Élève de William M. Chase, puis d'Arthur W. Dow, G. O'Keeffe se révolte vite contre l'académisme et l'imitation des peintres européens. En 1916, alors qu'elle enseigne le dessin dans une petite ville du Texas – selon la méthode orientale de disposition du noir et du blanc –, elle fait la connaissance de son futur mari, le photographe et marchand new-yorkais Stieglitz. Celui-ci expose la même année quelques-unes de ses esquisses au fusain, à sa galerie 291. L'espace de ses toiles se remplit très tôt de gigantesques fleurs en premier plan, technique sans doute issue, bien qu'elle s'en défende, de l'art de son mari. Mais, par ce procédé, elle ne s'écarte du réel que dans la mesure où l'objet, isolé, devient symbolique (Tache noire n° 2, 1919, Buffalo, coll. Levick ; Iris noir, 1926, Metropolitan Museum). Les paysages du Nouveau-Mexique, où elle s'établira en 1940, la marquent profondément ; mais ses peintures de collines désolées et infinies sont toujours marquées d'un symbole mystique dont le rôle plastique est parfois étonnant : ainsi Croix noire (1929, Chicago, Art Inst.), où l'espace de la toile est asymétriquement divisé par une gigantesque croix indienne au premier plan. Comme pour les précisionnistes, la ville et ses gratte-ciel seront l'un de ses thèmes favoris pendant plusieurs années (New York la nuit, 1929, Lincoln, Sheldon Gal.). Cependant, durant cette même période, O'Keeffe peint l'une de ses plus remarquables toiles, Lake George Window (1929, New York, M. o. M. A.). Pour la première fois, l'objet – la fenêtre – est littéralement transposé

sur la toile sous un angle de vue frontal et selon une absolue symétrie axiale, délibérée. Avec ses stricts plans à angles droits, l'artiste semble déjà soulever le problème de la surface même de la toile, tel qu'il sera posé par la génération

d'après 1945. Après une importante rétrospective à l'Art Inst. de Chicago (1943), l'évolution de Georgia O'Keeffe se poursuit par des toiles où la référence au réel n'est jamais exclue, mais rendue insolite par l'intrusion de formes géométriques pures (Patio avec nuage, 1956, Milwaukee, Art Center). Les fréquents voyages aériens qu'elle effectue au cours des années soixante lui inspirent une série d'oeuvres – fondées sur les rivières vues de haut – dans laquelle les formes sont encore plus simplifiées et la lumière plus éclatante. D'importantes rétrospectives de son oeuvre ont eu lieu à New York (Whitney Museum en 1981 et Metropolitan Museum en 1984).

OLDENBURG Claes, artiste américain

d'origine suédoise

(Stockholm 1929).

Considéré comme l'un des représentants les plus brillants du pop'art américain, Oldenburg passa la majeure partie de son enfance et de son adolescence aux États-Unis. Il étudia à l'université Yale (1946-1950), puis à l'Art Inst. de Chicago (jusqu'en 1954), exposa dès lors dans des galeries locales, mais son oeuvre ne prit un tournant décisif qu'après son arrivée à New York en 1956. Fort impressionné par le spectacle de la rue, Oldenburg fut l'instigateur, à côté d'artistes tels que Dine, Samaras ou Kaprow, des premiers happenings. La plupart de ces événements parathéâtraux prirent place à la Judson Gall., qui joua alors un rôle décisif dans le lancement de jeunes artistes partageant une même et nouvelle esthétique. En 1959, Oldenburg y exposa « The Street », une série d'objets en carton et papier mâché inspirés par l'environnement urbain, qui rappellent dans une certaine mesure les créations de l'art brut prônées par Jean Dubuffet. Plus originaux encore furent les objets du « Magasin » (The Store, 1961, présenté pour la première fois chez Martha Jackson, lors de l'exposition « Environments, Situations, Spaces »). Le réalisme de ces oeuvres est contredit à la fois par leurs proportions souvent gigantesques et par leurs surfaces, ruisselantes et bariolées, évocatrices, sur un mode parodique, des taches, des « drips » ou de l'automatisme de l'expressionnisme abstrait (Red Tights, 1961, New York, M. o. M. A.). Prenant les objets les plus familiers, ceux de la cuisine ou de la salle de bains notamment, Oldenburg les agrandit, les déforme, leur inflige d'autres consistances (Giant Soft Fan-Ghost Version, 1967, musée de Houston), les métamorphose et établit entre eux d'étranges équations (Autoportrait, 1970). Depuis 1965,

Claes Oldenburg a conçu une série de projets de monuments fantastiques, où la notion d'environnement n'est plus limitée par les murs de la galerie mais s'affronte directement à l'espace urbain (Proposed Colossal Monument to replace the Washington Obelisk, Washington D. C. : Scissors in Motion, 1967, New Canaan, Conn., coll. Philip Johnson). Les carnets de cro-

quis d'Oldenburg et ses grands dessins composés en pleine page, – esquisses ou dessins d'ingénieur –, font varier les significations des objets groupés par analogie formelle au gré de sa virtuosité. Le Stedelijk Museum d'Amsterdam et le M. N. A. M. de Paris ont montré une exposition de ses dessins en 1977. Une rétrospective lui a été consacrée (Washington, N. G. of Art) en 1995 suivie par une exposition (New York, Bonn, Londres) en 1996.

OLITSKI Jules, peintre et sculpteur américain d'origine russe

(Gomel, U. R. S. S., 1922).

Il étudia de 1939 à 1942 à la National Academy of Design de New York, puis en 1950 à Paris, à la Grande Chaumière et à l'école de Zadkine. Durant son séjour dans cette ville, de 1950 à 1952, sa peinture, jusqu'alors figurative (portraits), devint rigoureusement abstraite. Sa première exposition eut lieu à Paris à la gal. Huit et à New York, en 1958, à la Zodiac Gal. Jusqu'en 1965, Olitski peignit des toiles abstraites très épaisses de matière, telles que Diane de Poitiers (1959) ou la série des Molière's Chair (1959), puis il utilisa la technique d'imprégnation développée par H. Frankenthaler et M. Louis (One Time, 1964, coll. part.). En 1965, il mit au point une technique de vaporisation au pistolet des couleurs qui permet des effets finement contrastés (Prince Patutsky Command, 1965). En 1969, il donna à cette technique une nouvelle dimension en l'appliquant à des sculptures, qui furent exposées, pour la première fois, lors de sa rétrospective au Metropolitan Museum. À partir de 1973, Olitski travaille ses larges monochromes touchés de quelques traits de couleur sur les bords avec un gel acrylique qui donne à leur surface un aspect tactile de plus en plus marqué. La critique formaliste a porté l'oeuvre d'Olitski au premier rang de l'avant-garde picturale et lui a assigné une place comparable à celle de Frankenthaler dans le développement de la peinture dite Colorfield. Minutieusement décrite et analysée, son oeuvre a servi de point de départ à toute une nouvelle génération de peintres abstraits.

OLIVER Isaac, miniaturiste anglais

d'origine française

(Rouen v. 1556/1565 - Londres 1617).

Amené enfant en Angleterre par son père, en 1568, il se forma sous la direction d'Hilliard et voyagea à l'étranger, probablement aux Pays-Bas et certainement à Venise (1596). Vers 1604, il supplanta son maître dans la faveur du public à la mode et devint miniaturiste de la reine Anne de Danemark, femme de Jacques I^{er}. Oliver transposa dans la miniature le nouveau style du portrait pratiqué par son beau-frère, Gheeraerts, inspiré du style anversois mis au point par Pourbus. À la recherche des ombres et des trois dimensions s'ajoutent une couleur sombre et assourdie et un ton mélancolique. Sa première miniature date de 1587, mais les exemples les plus importants de son oeuvre sont le Portrait d'un inconnu, dit « Philip Sidney » (v. 1595, Windsor Castle), la Reine Élisabeth Ire (v. 1595, Londres, V. A. M.), Lucy Harington, comtesse de Bedford (v. 1605, downloadModeText.vue.download 599 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

598

Cambridge, Fitzwilliam Museum), Anne de Danemark (v. 1610, Londres, N. P. G.). On sait qu'Oliver peignit aussi des tableaux de grand format, dont aucun n'a encore pu être identifié ; il exécuta des dessins à la manière de Parmesan (British Museum et Oxford, Ashmolean Museum), qui influença son style ultérieur.

OLIVIER, famille de peintres allemands.

Heinrich (Dessau 1783 - Berlin 1848). Formé d'abord à Dessau, il suivit Ferdinand à Vienne. La Sainte-Alliance (1815, Dessau, Staatliche Kunstsammlung), peinture très gothicisante par sa technique comme par sa composition, est l'un de ses meilleurs tableaux.

Ferdinand Johann Heinrich (Dessau 1785 - Munich 1841), son frère, commence à Dessau ses études de paysagiste, puis séjourne à Dresde (de 1804 à 1806), où il est frappé par l'art de Friedrich et à Paris (mission diplomatique de 1807 à 1810), où il étudie les maîtres anciens. Entre 1808 et 1810, il exécute ses premières oeuvres importantes, la Cène et le Baptême du Christ (église de Wörlitz), dans la tradition des primitifs flamands. En 1811, il s'installe à Vienne. Sa

rencontre avec J. A. Koch eut une influence décisive sur la formation de son style austère de paysagiste pénétré par l'esprit nazaréen (la Vallée avec les frères cloîtrés, 1814, Francfort, Städel Inst.). Les personnages de ses tableaux sont le plus souvent empruntés à l'histoire religieuse et à la Bible. Lors de ses voyages en 1815 et 1817, en compagnie de Koch, puis avec son frère Friedrich et Julius Schnorr von Carolsfeld, il découvre dans les sites du Salzkammergut ses motifs de prédilection (Paysage de Berchtesgaden, 1817, musée de Leipzig ; le Couvent des Capucins à Salzbourg, 1826, id.). En 1817, il devint membre – le seul à n'avoir pas visité l'Italie – de la confrérie de Saint-Luc à Vienne. Il coédite la revue Janus (1818-1819) et publie en 1823 son cycle de lithographies, les Sept Jours de la semaine, représentés par des sites de Salzbourg et de Berchtesgaden.

Ferdinand Olivier a également peint des paysages, aux tonalités plus chaudes, influencés par l'Italie et Poussin après le retour d'Italie de ses frères, en 1825 (la Captivité des Juifs à Babylone, v. 1830, musée de Lübeck ; Paysages, 1838, Bâle). Avec le nazaréen Schnorr von Carolsfeld, il se rendit à Munich en 1830 et fut nommé professeur de dessin à l'Académie (1833).

Friedrich Woldemar (Dessau 1791 - id. 1859). Frère du précédent, il poursuit d'abord des études de sculpture, puis se consacre à la peinture, qu'il étudie en autodidacte. Après avoir accompagné son frère à Paris, il s'installe à Vienne en 1811 et y travaille avec Ferdinand, dont il subit l'influence. En 1818, il part pour Rome avec Schnorr von Carolsfeld, revient à Vienne (1823-1829) et peint des paysages méditerranéens idéalisés ainsi que des portraits. Le Paysage avec un cavalier peut être considéré comme l'oeuvre la plus marquante de cette époque (v. 1825, musée de Leipzig). Plus tard, il collaborera

avec Schnorr von Carolsfeld à l'exécution des fresques de la Résidence de Munich et peindra des paysages des environs de cette ville. À partir de 1850, il réside à Dessau.

OOST Jacob I Van (dit le Vieux),

peintre flamand

(Bruges 1601 - id. 1671).

Son l'éclectisme brillant marque la fin de l'école brugeoise. Portraitiste et peintre de sujets religieux, inscrit à la corporation en 1619, maître à

Bruges en 1621, il séjourna sans doute à Rome jusqu'à son retour à Bruges en 1628 et y subit l'influence du Caravage et des Carrache. Élu doyen de la gilde en 1633, il se consacra à la décoration des églises de sa ville qui contiennent encore la majeure partie de son oeuvre.

Son Adoration des bergers, son Martyre de sainte Godelive (tous deux à Bruges, église Saint-Sauveur), quelques scènes de genre, comme les Joueurs de cartes (musée de Dunckerque), présentent un clair-obscur caravagesque lénifié par le classicisme bolonais. Les colorations les plus vives, souvent même criardes, caractérisent le style de Van Oost. La Vocation de saint Matthieu (1640, Bruges, église Notre-Dame), la Vierge adorée par des saints (1648, id.) adoptent, en dernier lieu, l'esthétique baroque de Rubens, parfois avec une vraie sensibilité (David, 1645, Ermitage).

Van Oost, auteur de portraits individuels (Stella, Lyon, M. B. A.), de portraits de groupes (la Partie de musique, Bruxelles, M. R. B. A. ; Une famille bourgeoise, 1645, musée de Bruges), reprend les formules des portraits de Van Dyck ou de G. Coques. Il laissa des disciples, notamment Jan Baptist Van Meunincxhove, Arnould Roose.

OPALKA Roman, peintre et graveur polonais (Abbeville 1931).

Il étudia à l'Académie des beaux-arts de Varsovie de 1950 à 1956, exposa à partir de 1956 et obtint un rapide succès international (en 1970, prix de la Biennale des Arts graphiques de Tokyo). Son oeuvre, graphique et pictural, qu'il a intitulé Description du monde, se distingue par son homogénéité artistique et philosophique. Dans le cycle graphique des eaux-fortes sur zinc, citons Adam et Ève, la Tour de Babel, la Terre, le Déluge, 333, Ex interno, Vers le soleil. La suite des peintures « comptées », se composant uniquement de chiffres couvrant scrupuleusement la surface entière du tableau suivant une progression arithmétique, attire à Opalka la notoriété. Le cycle Description du monde 1965 + n, commencé en 1965 par le chiffre I, doit se poursuivre jusqu'à l'infini. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Munich, Brême, Paris) en 1992-1993.

OP'ART.

Dès avant la Seconde Guerre mondiale, nombreux sont les artistes abstraits dont les recherches reposent uniquement sur des phénomènes optiques, qu'ils n'utilisent pas à des fins narratives, ou même suggestives, au

nom d'un sentiment, mais suivant une rigueur toute scientifique, pour offrir un nouveau type d'environnement susceptible de modifier

le comportement humain, tout au moins de l'agréementer.

Les limites entre l'op'art et l'art cinétique sont assez floues, puisque ces deux formes d'art ont non seulement un héritage commun, mais, en fait, des visées identiques. Cependant, l'art cinétique amène pratiquement l'artiste à abandonner les limites de la peinture, trop étroites, alors que l'op'art peut encore s'en contenter ; mieux, lui redonner un sens. Si l'on excepte les « grands ancêtres », comme les Delaunay, qui, d'une certaine manière, ainsi que nombre de leurs contemporains, préparent ce type d'oeuvre, c'est à un groupe d'artistes réunis à Paris à la gal. Denise René, autour de Vasarely, que revient le mérite, juste après la Libération, d'avoir su mener ces expériences vers des horizons nouveaux ; chaque artiste qui se rattache à cette « école » a adopté un certain aspect des problèmes posés et s'en est tenu, jusque dans les limites les plus étroites, à les expérimenter jusqu'à saturation de ses possibilités. Vasarely domine d'ailleurs hautement cette école, tant par l'ampleur de son oeuvre que par la logique de sa démarche et le caractère exemplaire de sa méthode. Il a orienté ses recherches vers les conséquences inattendues de ce type d'art, qui sont le refus définitif de la pièce unique au profit du multiple, l'application de ces recherches à l'architecture et au décor quotidien, ce qui amène, peu à peu, cet art à connaître un essor surtout dans le domaine de la publicité, du décor, au point de se confondre dangereusement avec les arts appliqués.

S'il reste fidèle, relativement, à la surface, l'art optique exige cependant de la part de ses adeptes qu'ils utilisent des matériaux non picturaux (métal, verre, matières plastiques) dont les textures réfléchissantes entrent pour beaucoup dans les effets recherchés. C'est ce même objectif qui pousse les artistes à user d'effets de trames, de transparences, qui sont le plus souvent des « trucs » de publicité, d'impression, d'arts qui visent à avoir un impact immédiat.

La génération des artistes nés entre 1925 et 1930, qui va se révéler principalement autour des années soixante, va travailler dans un esprit proche, en systématisant les découvertes et en multipliant les applications dans la vie quotidienne. À partir des variations optiques sur la surface, ce seront bientôt des recherches de compositions systématiques (Debourg, Garcia-Rossi, Sobrino, Le Parc, Demarco, Servanes,

Morellet), d'effets moirés (Morellet, Soto, Stein), plusieurs de ces artistes (Agam, Cruz Diez, Soto, Yvaral, Vardanega, Martha Boto) passant, peu à peu, des simples recherches optiques à celles, infiniment plus séduisantes, du cinétisme. Le mouvement s'internationalise. Des groupes se forment dans plusieurs pays : en Italie (Alviani, De Vecchi, Colombo, Mari), en Espagne (Duarte, Ibarrola), en Allemagne (Hacker, Mack, Piene, Graevenitz), en Yougoslavie (Picelj), en Suisse (Talmann, Gerstner). Très rapidement, cependant, ces artistes éprouvent le besoin d'ouvrir l'oeuvre, qui adopte alors une forme environnementale, souvent associée à l'idée de la participation et de l'intégration du spectateur. Cruz Diez expérimente les effets de la couleur dans ses « chromoscopes ».
downloadModeText.vue.download 600 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

599

mosaturations », Soto dans ses « pénétrables », Agam avec ses intégrations architecturales, les membres du G. R. A. V. dans leurs labyrinthes ludiques. À ce stade, l'op'art rejoint les objectifs de l'art cinétique et s'y confond totalement.

OPIE John, peintre britannique

(Cornouailles 1761 - Londres 1807).

Fils d'un charpentier de Cornouailles, il fut pris en charge à quatorze ans par le Dr John Wolcot (Peter Pindar), lui-même élève de Richard Wilson, qui lui apprit à connaître l'oeuvre de Rembrandt et des « ténébristes ». En 1781, Wolcot mena Opie à Londres avec l'intention de lancer son « Cornish Wonder » (prodige de Cornouailles) sur la scène artistique londonienne. Ce fut le succès immédiat pour le peintre, qui débuta comme portraitiste. Opie réussissait particulièrement bien les portraits de personnes âgées : Mrs. Delany (1782, Londres, N. P. G.). En 1784, il exposa à la Royal Academy (où il fut reçu en 1787) un tableau de genre intitulé l'École (coll. part.) qui devait beaucoup à la peinture du XVIIe s. flamand et hollandais. Il commença à collaborer à la Galerie shakespearienne de Boydell en 1786 et, l'année suivante, peignit la Mort de Rizzio (Londres, Guildhall Art Gal.). Avec l'âge, la qualité de ses tableaux baissa. Ses peintures plus tardives appartiennent au romantisme : le Père en colère ou la Découverte de la correspondance clandestine (1802, Birmingham, City Art Gal.). Dans les années 1780 et 1790, les tableaux d'Opie exercèrent plus d'influence que, dans le domaine

de la peinture d'histoire, ceux de ses contemporains Copley et West, et l'artiste instaura une tradition, qui atteignit son apogée, avec les peintres français illustrant l'histoire médiévale, au cours des vingt premières années du XIXe siècle. Il est représenté notamment à Londres, au Guildhall, à la Tate Gal. (série de portraits) et à la N. P. G. (une quinzaine de portraits), aux musées d'Aberdeen, de Birmingham, de Bristol, de Glasgow, de Leeds.

OPPENHEIM Dennis, artiste américain

(Mason-City, Washington, 1938).

C'est au sein du Land Art qu'Oppenheim est apparu en 1967-1969 : Annual Rings (1968) rend factices les frontières nationales en reproduisant à grande échelle, sur chaque rive du cours d'eau qui sépare les États-Unis du Canada, les courbes de croissance d'un arbre. À partir de 1969, il réalise une série d'oeuvres corporelles (body works) : Reading Position for Second Degree Burn (1971) montre l'empreinte d'un livre sur le torse de l'artiste par ailleurs couvert de coups de soleil. La recherche d'Oppenheim porte sur le fait d'objectiver la pensée sans traduire : « Pourquoi ne pas inverser le procédé et permettre à la pensée de s'insérer après que la forme a été mise en place ? » Ses oeuvres se présentent comme des équivalents d'une structure mentale qui doivent empêcher toute déperdition d'énergie chez le spectateur. En 1972 commence la série des « Installations », peuplées de marionnettes mettant en scène l'angoisse et la mort (Attempt to Raise Hell [1974] montre un personnage qui se frappe méthodiquement la tête contre

une énorme cloche, et joue sur l'anglais hell et bell). Les années quatre-vingt voient apparaître les Constructions, à l'échelle humaine, de plus en plus proliférantes et catastrophiques : projectiles meurtriers dans Beyond the Tunnel of Hate (1979) ou mystérieuses usines immobiles et menaçantes. À la fin de la décennie, les Virus utilisent technologie domestique et gadgets : fantômes tourbillonnant au bout de perceuses électriques, échelles d'A. D. N. composées de personnages de Walt Disney. Oppenheim a été présent dans la plupart des grandes expositions internationales. Le Paris Art Center (1989) lui a consacré une manifestation importante, et une rétrospective a circulé en Europe (France exceptée) et aux États-Unis en 1990. L'artiste est représenté aux Pays-Bas dans le musée Boymans de Rotterdam, au Kröller-Müller d'Otterlo et au Gemeentemuseum de La Haye. Le M. N. A. M. de Paris et le C. A. P. C. de Bordeaux possèdent des pièces, comme le

Kunsthhaus de Zurich, le musée d'Art et d'Histoire de Genève, la Staatsgal. de Stuttgart.

OPPENHEIM Meret, artiste suisse

(Berlin 1913 - Bâle 1985).

Après avoir fréquenté diverses écoles en Suisse, elle se rend à Paris en 1932. Elle suit sporadiquement les cours de l'Académie de la Grande-Chaumière, mais elle préfère travailler seule, exécutant des dessins qu'elle complète parfois par des objets collés. En 1933, elle rencontre A. Giacometti et H. Arp qui l'incitent à exposer avec les surréalistes au Salon des surindépendants et, jusqu'en 1937, elle participera à toutes les expositions du groupe. Avec Meret Oppenheim apparaît une nouvelle application du principe du collage par la réunion d'éléments étrangers. L'exemple le plus célèbre est le Déjeuner en fourrure, 1936, qui, à peine achevé, est acheté par Alfred Barr pour le M. o. M. A. de New York. Ce couvert tapissé de fourrure rend inutilisable un objet connu et devint le symbole de l'objet surréaliste. À partir de 1937, elle connaît une crise artistique qui devait durer 17 ans. Oppenheim continue malgré tout de travailler, mais détruit ou laisse inachevées beaucoup d'oeuvres. Elle reste pourtant en contact avec le Groupe 33 et participe aux expositions de l'Association artistique suisse Allianz. À la fin des années cinquante, elle entre dans une nouvelle période de production et elle exécute quelques idées de l'époque parisienne (Spectateur vert, 1959, Berne, K. M.). En 1974-1975, une rétrospective de son oeuvre a lieu dans les musées de Soleure, Winterthur et Duisburg. En 1982, elle participait à la Documenta 7 de Kassel. Outre des peintures, des dessins, collages et sculptures, elle a également réalisé des meubles et des bijoux (l'Oreille de Giacometti, 1933-1977). Une exposition lui a été consacrée (Chicago, Museum of Contemporary Art) en 1996.

OPPI Umbaldo, peintre italien

(Bologne 1889 - Vicence 1942).

Il s'inscrit en 1907 à l'Académie de Vienne, où il suit les cours de G. Klimt. Quittant l'Autriche où il avait passé son enfance, il voyage à travers l'Europe et s'installe à Paris en 1911. Durant

son séjour, jusqu'en 1915, il va avouer un intérêt marqué pour la peinture italienne du Trecento et du Quattrocento qu'il étudie au Louvre ainsi que pour la « période bleue » de Picasso. Les toiles qu'il présente à la VIIIe Mostra de la Ca'Pesaro et à la galerie Paul Guillaume en

1913 témoignent d'un attachement particulier au post-impressionnisme et au symbolisme. En 1920-1921, il prend part au Salon des indépendants à Paris avant de regagner l'Italie. Les oeuvres qu'il réalise à cette époque sont empreintes d'un caractère néoclassique (Auto-portrait avec sa femme, 1920). De ses liens avec Dudreville, Bucci, Sironi et Malerba est issu en 1922 le mouvement du Novecento, formé à Milan, auquel il restera toujours attaché, en dépit de sa volonté de se démarquer parfois du groupe : il obtient en 1924 une salle personnelle à la Biennale de Venise. Salué par la critique comme un artiste capable d'une « discipline implacable de l'esprit et de la forme », il produit en 1925 une série de peintures à thèmes religieux qui annoncent en quelque sorte les fresques qu'il réalise en 1928 dans la chapelle San Francesco au Campo Santo de Padoue. Son oeuvre a figuré dans de nombreuses expositions particulières ou collectives comme celles du Novecento en 1926 à Milan, en 1930 à la Galleria del Milione à Milan, ou celle que le M. N. A. M. de Paris a organisée autour de « Réalismes de 1919 à 1930 » en 1981-1982.

ORCAGNA (Andrea di Cione, dit),

peintre italien

(documenté à Florence de 1343 à 1368).

Il fut le principal artisan du tournant opéré dans le cours de la peinture florentine tel que l'avaient tracé Giotto et ses disciples durant la première moitié du XIV^e s., tournant qui se manifesta par un appauvrissement certain et, en fait, par une sorte de réaction. Dans son oeuvre la plus importante, le retable de la chapelle Strozzi à S. Maria Novella à Florence, de 1357 (le Christ en gloire entouré de saints), la mise en place sévèrement symétrique des éléments figuratifs a une signification purement héraldique. On y remarque une tendance à tout réduire à un profil rigide ou à une stricte frontalité, schématisant les formes solennelles et synthétiques de Maso di Banco, le grand disciple de Giotto dont Orcagna dépend. La réalisation du pavement en verticale absolue, l'absence de toute structure architectonique accusent un abandon total des problèmes de représentation de l'espace au profit d'une figuration néo-médiévale et hiératique de concepts transcendants. Cette manière influença toute l'école florentine jusqu'à Lorenzo Monaco. Toutefois, dans la prédelle (Messe de saint Thomas, Appel de saint Pierre, Mort de l'empereur Henri, Rédemption de son âme) du polyptyque de S. Maria Novella et dans certaines parties des restes des fresques de S. Croce

(Triomphe de la mort, l'Enfer, Florence, Opéra di S. Croce, œuvres exécutées v. 1345), l'art d'Orcagna se réhabilite par un rappel plus frappant de la solennité de Maso di Banco.

La mort l'empêcha de terminer le retable de San Matteo commencé en 1367 (Offices),
downloadModeText.vue.download 601 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

600

achevé par son frère Jacopo. Orcagna était aussi le frère de Nardo di Cione.

ORIENTALISME.

Par son rôle décisif, la France semble parfois éclipser la participation d'autres pays à la découverte picturale de l'Orient : le coup d'envoi donné par les grands interprètes de la campagne d'Égypte, comme Gros, confère au mouvement l'ampleur de la peinture d'histoire, ambition exceptionnelle dont se souviendra Delacroix. Pourtant, l'orientalisme, qui rassemble des mondes fort différents, du Maghreb au Levant, apparaît d'abord comme la création du regard occidental dans son ensemble, que chaque contribution est venue enrichir.

FRANCE.

Le XVIII^e siècle. La séduction de l'Orient apparaît en Europe dès le XVII^e s., mais la tragédie de Racine Bajazet, les ballets turcs de Molière, le Carrousel des galants Maures (1685) comme les croquis de Callot ou les portraits en costume oriental de Rembrandt ne restituent de l'Orient qu'une image anecdotique. Le XVIII^e s. verra naître la mode des « turqueries ». À la traduction des Mille et Une Nuits, aux ambassades fastueuses du chāh de Perse (1715) ou de la Sublime-Porte (1721) répondent les Lettres persanes de Montesquieu (1720), Zaïre de Voltaire (1732) ou l'Enlèvement au sérail de Mozart (1780). La peinture partage cet engouement et l'on voit surgir au Salon des sultanes et des muftis de convention. Car il ne s'agit nullement ici d'un véritable orientalisme. À l'exception de Liotard, d'Hilair, d'Antoine de Favray ou de Van Mour, qui ont séjourné à Constantinople, les artistes évoquent seulement un Orient de rêve, fantaisiste et littéraire, charmant prétexte à broder des nudités pulpeuses et des détails pittoresques. C'est le cas des sultanes de Boucher ou d'Amédée Van Loo, des pachas de Fragonard ou des décorations réalisées par Carle Van Loo pour la chambre à coucher de

Mme de Pompadour au château de Bellevue (la Sultane prenant le café, 1755, Paris, musée des Arts décoratifs). La Chasse au lion de Pater (musée d'Amiens) n'est pas plus véridique que les califes de Tiepolo et, bien souvent, ce nouvel exotisme se mêle librement aux chinoiseries (Le Prince : la Sultane, Paris, musée Cognacq-Jay), car il reste avant tout un motif de divertissement. Nous en retrouvons l'écho dans les portraits « à la turque », les costumes de théâtre ou ceux de la mascarade des élèves de l'Académie de France à Rome, en 1751.

Le XIXe siècle. Cette vision irréaliste sera aussi, au XIXe s., celle de Monsieur Auguste, de Bonington et d'Ingres, qui ne verra dans ses odalisques harmonieusement abandonnées que l'occasion de peindre des corps nus aux élégantes arabesques. Sa Grande Odalisque (1814, Louvre) est proche des beautés italiennes maniéristes et, si l'Odalisque à l'esclave (1842, Baltimore, W. A. G.) et le Bain turc (1862, Louvre) évoquent le sérail, c'est surtout par l'habile expression d'un alanguissement voluptueux.

Le premier contact avec l'Orient eut lieu en 1798, lors de la campagne d'Égypte. Vivant De non, qui avait accompagné Bonaparte, rap-

porta de nombreux croquis de ruines pharaoniques et de costumes égyptiens. Gros y trouva de précieux documents lorsqu'il évoqua avec fougue certains épisodes dramatiques de l'expédition (les Pestiférés de Jaffa, 1804, Louvre) ; Guérin et Girodet peignirent les mêmes combats avec une froideur épique toute davidienne, mais Géricault, plus ardent, brossa des mamelouks sauvages. La guerre de l'Indépendance grecque devait aussi confronter la génération romantique avec des paysages et des types nouveaux. Comme Byron ou Hugo (les Orientales, 1829), Delacroix ressent profondément ce choc et l'exprime avec passion dans les Scènes des massacres de Scio (1824, Louvre). Decamps et Marilhat partent alors pour Constantinople et l'Asie Mineure. Avec eux, entre 1827 et 1832, naît le véritable orientalisme, c'est-à-dire, à travers une émotion ressentie, l'évocation picturale sincère des paysages brûlants, des foules grouillantes et des couleurs éclatantes du Moyen-Orient. Decamps va peindre le pittoresque de la vie quotidienne (l'École turque, 1846, Amsterdam, Stedelijk Museum) : sa pâte triturée, ses couleurs denses, presque brutales, rendent parfaitement les contrastes d'ombre et de lumière, le chatoiement des oripeaux. Marilhat, qui a suivi la mission scientifique du baron von Hügel (1831-1833), évoque le Liban, la Syrie, l'Égypte avec une finesse que n'entache pas

l'usage de tons crus. Champmartin et Gleyre, enfin, s'attachent, avec une curiosité ethnologique, à l'observation des scènes de la rue, de l'architecture et des costumes orientaux.

Le même enthousiasme devait atteindre Delacroix lors de sa découverte du Maghreb. Parti en 1832 avec la mission officielle du comte de Mornay, le peintre va successivement visiter tous les États barbaresques : Tanger, où il séjourne longuement, Meknès, capitale vibrante d'un Sultan qui les reçoit fastueusement, Oran, Alger, enfin, où il découvre le monde hiératique des harems. Séduit par la noblesse antique des Maures, la bigarrure des costumes et l'élégance des cavaliers chamarrés, il dessine sans cesse croquis et aquarelles. Rentré à Paris, grisé de souvenirs, Delacroix peindra quelques-unes de ses toiles les plus célèbres : Femmes d'Alger dans leur appartement (1834, Louvre), qui traduisent en couleurs ardentes son émotion profonde et mélancolique, la Noce juive dans le Maroc (1841, id.), si vivante, et le somptueux Sultan du Maroc entouré de sa garde (1845, musée de Toulouse). La conquête de l'Algérie attira en Barbarie des chroniqueurs comme Dauzats (le Passage des Bibans, 1853, musée de Lille), Raffet ou Horace Vernet (l'Enfant adopté, 1848, Brera), puis facilita aux artistes la découverte du Maghreb. Mais il restait difficile pour eux de trouver des modèles, les juifs seuls acceptant, et la rue restait la principale source d'inspiration. Théophile Gautier en célèbre le pittoresque et Fromentin la décrit dans ses souvenirs et la peint avec amour dans une gamme raffinée de gris et d'ocres (la Rue de Bab-el-Ghardi, El Aghouat, 1859, musée de Douai). Il s'attache aussi à saisir les silhouettes vibrantes des cavaliers galopant dans la lumière irisée des confins de l'Atlas (le Fauconnier arabe, 1863, Norfolk, Chrysler Museum).

Chassériau, qui rend visite en 1846 au khalifat de Constantine Ali ben Hamed, est plus sensible à la grâce languide des femmes au bain (Intérieur de harem, Louvre), Henri Regnault à la chaleur romantique de la lumière (Sentinelles marocaines, 1870, musée de Reims).

Les expositions universelles de 1855 et de 1867 voient à Paris l'apogée de la peinture orientaliste. Et Manette Salomon, le roman des frères Goncourt qui met en scène un peintre orientaliste, obtient un vif succès lors de sa publication en 1867. À cette date, les artistes sont très attirés par l'Asie Mineure et Constantinople : Constantin Guys exécute en Turquie des croquis d'après nature et des caricatures, tandis que Tournemine évoque les eaux douces d'Asie d'une manière très simple,

presque intime, mais avec un sens aigu de la limpidité de la lumière (Café à Adalia, 1861, Louvre). L'Égypte est mise en vedette en 1869 par l'ouverture solennelle du canal de Suez à laquelle assistent Berchère, Fromentin, Gérôme, Mouilleron, Riou et Tournemine. C'est le moment où l'orientalisme se fige dans des scènes de genre charmantes mais souvent banales : Berchère, Théodore Frère, Hédouin, Lazerges, Leleux racontent le désert pour un public en veine de dépaysement. C'est le moment aussi où Diaz de la Peña revient à une atmosphère orientale imaginaire (Dans un jardin turc, musée de Boston) et où Lecomte de Noüy accentue son ingrisme jusqu'au maniérisme orientaliste (l'Esclave blanche, 1888, musée de Nantes). Gérôme, qui voyage plusieurs fois au Moyen-Orient et séjourne longuement en Égypte, en rapporte une vaste documentation (Chameaux à l'abreuvoir, 1857, Ottawa, N. G.) : elle lui inspirera tout le reste de sa vie des oeuvres d'un réalisme méticuleux, dont la force (la Prière au Caire, 1865, Hambourg, Kunsthalle) n'échappe pas toujours à la répétitivité (Femmes au bain, v. 1898, musée de Vesoul). Si Benjamin Constant (les Funérailles de l'émir, Paris, Petit Palais) et Clairin (l'Entrée du harem, 1870, Baltimore, Walters Art Gal.) s'inspirent du réel pour leurs scènes de palais maures, en les dramatisant par la théâtralité de leurs compositions et les rutilances de leurs coloris, Tissot (les Rois mages en voyage, 1894, Minneapolis Inst. of Arts) et Luc-Olivier Merson le transforment en décor biblique. Malgré le lyrisme éblouissant de Flaubert et l'incurable mélancolie de Loti, les critiques comme Thoré-Burger, Charles Blanc et surtout Castagnary vont attaquer âprement l'orientalisme et ses facilités. Pourtant, les peintres réalistes en recherchent une vision honnête : Dehondencq s'attache à peindre les spectacles cruels d'un Maroc brutal, Guillaumet la misère nostalgique des tribus kabyles (le Désert, 1867, musée d'Orsay), Léon Belly la majesté des nomades du Sud (les Pèlerins allant à La Mecque, 1861, id.). De même Lebourg, Seignemartin et Renoir (Odalisque, 1870, Washington, N. G.) trouveront en Afrique du Nord une inspiration impressionniste rénovée. Tandis que Dinet chante les femmes Ouled Nail, Ziem évoque une Constantinople féerique à l'étrange lumière dorée et visite Aden et Ceylan ; Albert

downloadModeText.vue.download 602 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

601

Besnard découvrira plus loin, en Inde, des mo-

tifs nouveaux pour ses feux d'artifice colorés.

Mais c'est la fin de l'orientalisme, car, si bien des artistes fauves ou indépendants du XXe s., Camoin, Marquet, Matisse, etc., ont cherché en Algérie ou au Maroc une lumière ardente et des couleurs crues, ils ne se sont pas tant attachés au rendu de la couleur locale qu'à l'étude de traditions artistiques, dont les motifs décoratifs les ont fascinés par la sûreté de leur organisation des formes et des couleurs.

ITALIE. Si le terme d'« école » convient mal à la production italienne, éclatée en des centres différents, l'intérêt pour l'Orient y est plus qu'ailleurs partagé, et depuis plus longtemps comme l'indique le célèbre portrait du sultan Mohammed II par Gentile Bellini exécuté à Constantinople en 1480. L'égyptomanie trouve en Italie une expression précoce, inaugurée par Piranèse dès 1769, que confirme le goût des collections installées dans les musées de Rome et de Turin. Plusieurs artistes accompagnent les missions archéologiques, dont celle, franco-toscane, de 1828 avec Champollion est représentée par Giuseppe Angelelli au milieu des ruines de Thèbes. Dans le pays où se développera le Risorgimento, le philhellénisme trouve autour de 1830 un écho très favorable, interprété entre autres par Francesco Hayez. L'implantation de nombreuses colonies italiennes en Orient y attire en même temps les peintres qui, tel Ippolito Caffi, rapportent des oeuvres nombreuses et séduisantes. Sensible à cette ouverture exotique mais sans voyager, Domenico Morelli cherche à renouveler la peinture biblique. Après son indépendance, l'Italie s'engage dans la compétition coloniale, particulièrement en Éthiopie, et l'oeuvre de Cesare Biseo s'en fait l'écho. Mais c'est à un Espagnol que l'orientalisme doit peut-être en Italie son expression la plus brillante. Envoyé en 1860 et 1862 au Maroc pour y commémorer les victoires militaires de son pays, le Catalan Mariano Fortuny y découvre le papillotement lumineux qui, associé à l'héritage de Goya, devient irrésistible pour de nombreux peintres. Admiré à Paris, il s'impose surtout à Rome, où il est arrivé en 1858.

GRANDE-BRETAGNE. L'exemple de Byron, posant en costume albanais pour les fringants portraits de Thomas Phillips en 1813-1814, n'a pu laisser indifférents ses compatriotes. Sir William Allan s'inspire de son philhellénisme, dénonçant, dans ses marchés d'esclaves, les cruautés ottomanes. À l'influence littéraire se conjugue alors le goût du sublime, sensible dans les premières oeuvres de David Roberts, invitant à la comparaison avec John Martin.

Pourtant, l'orientalisme s'exprime moins en Angleterre dans la peinture d'histoire que dans la vue de voyage, encouragée par la vogue souveraine de l'aquarelle. De son séjour en Égypte et en Terre sainte en 1838-1839, Roberts rapporte de nombreuses études de sites bientôt célèbres par la lithographie. Les oeuvres orientales de David Wilkie, exécutées pendant son voyage de 1840-1841, connaissent le même succès dans la publication. Frederick Lewis renouvelle l'orientalisme anglais en renonçant à la grandiloquence : ses scènes de la vie quoti-

dienne sont empreintes d'un réalisme serein et se distinguent par un fourmillement de détails, caractéristique de la production britannique, différent de la vision contemporaine d'un Gérôme, plus synthétique. La même tendance apparaît chez les préraphaélites qui, après les souhaits de Wilkie et à l'instar de Vernet en France, font revivre, tel William Holman Hunt, des scènes bibliques dans un décor oriental contemporain.

ÉTATS-UNIS. Peu d'orientalistes de l'école américaine sont allés à la rencontre du Levant ou du Maghreb avant la guerre de Sécession (1861-1865). C'est donc un Orient déjà très observé qu'ils ont traduit, dans un style souvent marqué par leurs maîtres français : l'atelier de Bonnat accueille à Paris plusieurs de ces peintres comme celui de Gérôme très tôt reconnu outre-Atlantique. Il est évident que l'oeuvre des orientalistes américains est dénuée de cet esprit souvent passionné qui nourrit, surtout dans les premiers moments de l'orientalisme, la peinture européenne. Ils ne sont pas pourtant en Orient démunis de références familières et plusieurs ont remarqué des ressemblances entre les Égyptiens et les Indiens d'Amérique du Nord. Les grands espaces désertiques semblent aussi les avoir plus tentés que les Européens. Deux artistes, par la diversité de leur oeuvre et de leur tempérament, sont particulièrement représentatifs de l'école américaine. Edwin Lord Weeks, grand voyageur, arpente l'Orient de Tanger à Ispahan avant de séjourner deux ans en Inde. Frederick Arthur Bridgman est un spectateur assidu de la vie algérienne et, à l'instar de son maître Gérôme, procède aussi à des reconstitutions archéologiques dans des compositions égyptiennes ou assyriennes.

AUTRICHE. L'engagement orientaliste des pays germaniques est d'abord resté discret. L'Autriche se méfie de l'Empire ottoman qui jouxte au sud ses frontières et plusieurs artistes comme Pettenkoffen rencontrent l'exotisme chez eux, du côté de Szolnok, en Hongrie, où

ils peignent les tziganes. Aucun orientaliste ne fait carrière à Vienne et les plus célèbres d'entre eux comme Léopold Carl Müller et Ludwig Deutsch trouvent leur public respectivement à Londres et à Paris.

ALLEMAGNE. Pendant la plus grande partie du XIXe s., l'Allemagne n'a pas en Orient les ambitions de la France ou de la Grande-Bretagne. L'avènement sur le trône de Grèce du roi Othon de Bavière en 1833, quelques expéditions diplomatiques ou scientifiques, comme celle dirigée par le savant Lepsius en Égypte (1842), font naître des vocations isolées, éclatamment accentué par celui des centres artistiques. L'influence parisienne paraît souveraine chez les peintres les plus talentueux comme Carl Spitzweg, épris de Decamps et de Marilhat, ou chez Adolf Schreyer, proche de Fromentin. D'autres comme Carl Haag, venu y approfondir sa technique de l'aquarelle, trouvent à Londres leur public. Avec l'avènement de Guillaume II se développe une politique orientale et l'œuvre importante de Bauernfeind, consacrée surtout à la Syrie et à la Palestine, en est le reflet.

Comme l'indiquent le succès et l'ampleur de l'exposition d'art musulman organisée à Munich en 1910, l'attrait pour l'Orient s'intensifie en Allemagne au début du siècle.

L'ORIENT MYTHIQUE. Autre témoignage de cette curiosité, l'importance de l'Orient mythique pour les décorateurs des Ballets russes, les peintres russes de la fin du XIXe s. (tel Verechtchaguine) ayant déjà exploité la charge de pittoresque offerte par les costumes et les coutumes des parties lointaines de l'Empire. Kandinsky à Tunis en 1904-1905, Klee et Macke pendant leur séjour dans le même pays en 1914, trouvent librement, moins marqués que les Français par des aînés orientalistes encombrants, la voie d'expressions nouvelles. En dépit de tentatives disparates, souvent unifiées, il est vrai, par l'influence de maîtres français, tels Vernet, Fromentin ou Gérôme, s'imposent ainsi quelques convergences occidentales. Le reportage exotique contribue, avec le secours de l'aquarelle, au triomphe général de la scène de genre. La peinture religieuse croit, avec la découverte in situ d'acteurs et de décors plausibles, à un nouveau souffle biblique. Mais c'est surtout vers l'art islamique, d'abord littéralement reproduit, puis interprété, que convergent les regards, y pressentant, associé à l'étude de la lumière, une source essentielle de renouvellement plastique.

Plusieurs expositions se sont intéressées successivement, en France, à la vision

des peintres orientalistes français : « Eugène Fromentin » (1970, musée de La Rochelle), « Prosper Marilhat » (1973, musée de Clermont-Ferrand), « L'Orient en question » (1975, Marseille, musée Cantini), « Les peintres orientalistes » (1983, musées de Pau, Dunkerque et Douai). Des expositions plus ambitieuses ont essayé un constat d'ensemble de l'orientalisme européen : à Londres en 1984 (« The Orientalists », Royal Academy of Arts) puis à Dublin en 1988 (« The East imagined, experienced, remembered »). Sans être exhaustives, elles ont permis les comparaisons et les rapprochements entre les artistes français et les peintres orientalistes anglais et allemands.

ORLEY Barend Van, peintre flamand

(Bruxelles v. 1488 - id. 1541).

Van Orley fut l'élève de son père, Valentin, qui travailla d'abord à Bruxelles, puis à Anvers. À partir de 1515, il fut au service de Marguerite d'Autriche et, en 1518, il succéda à Jacopo de' Barbari comme peintre officiel de la Cour. C'est à ce titre qu'il fit de nombreux portraits de la famille impériale et des dignitaires. Il rencontra Dürer lors du voyage de ce dernier aux Pays-Bas en 1520. En 1527, il fut, comme plusieurs membres de sa famille, impliqué dans un procès intenté contre de nombreux artistes bruxellois qui avaient assisté aux prédications du réformateur Jacques Van der Elst. Il tomba en disgrâce, mais, après la mort de Marguerite d'Autriche, la nouvelle gouvernante des Pays-Bas, Marie de Hongrie, le reprit à son service. Bien que Van Orley ait dominé la peinture brabançonne de la première moitié du XVI^e s., sa renommée, comme celle d'un Frans Floris par exemple, paraît avoir été exagérée par ses
downloadModeText.vue.download 603 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

602

contemporains. Il fut certes un artiste fécond et un décorateur admirable, mais, s'il a introduit les nouvelles conceptions de la Renaissance dans la peinture bruxelloise, attardée dans le style de R. Van der Weyden, il n'en demeure pas moins traditionaliste, car la nouveauté de son art, constitué d'emprunts italiens, n'est jamais radicale : le mouvement exubérant, la profusion décorative, les attitudes recherchées et les raccourcis étudiés. Van Orley n'a pas réussi, comme Quentin Metsys, à renouveler l'art du Moyen Âge finissant par les nouveaux apports de la Renaissance, dont il n'a jamais assimilé

complètement les valeurs essentielles. Son italianisme ne semble pas être le fruit d'un voyage en Italie, mais plutôt une acquisition indirecte au contact d'hommes et d'artistes qui, comme Jacopo de' Barbari et Jan Gossaert, actifs eux aussi pour Marguerite d'Autriche, admiraient l'Antiquité et la Renaissance italienne. Il ne faut pas sous-estimer non plus le rôle des dessins et des gravures d'après des maîtres italiens connus, qui, à l'époque, étaient répandus en Flandres, ni le tissage, à Bruxelles à partir de 1518, des Actes des Apôtres de Raphaël.

Les origines traditionnelles de l'art de Van Orley paraissent d'une façon évidente dans les oeuvres les plus anciennes, où le sujet y est anecdotique, la composition désordonnée, la facture hésitante et le décor architectural fantaisiste, dans le style des maniéristes de 1520. De bons exemples en sont fournis par le Triptyque de saint Thomas et saint Matthieu (v. 1512-1515), destiné à la chapelle des Menuisiers et des Maçons à Bruxelles, et dont le panneau central, muni d'un monogramme et des armoiries de l'artiste, se trouve à Vienne (K. M.), tandis que les volets sont conservés à Bruxelles (M. R. B. A.) et par les panneaux peints pour Jacques Coëne, abbé de Marchiennes (le Mariage de la Vierge, le Christ parmi les docteurs, Washington, N. G.). Plus important est le Portrait de Georges Van Zelle, médecin de Charles Quint (1519, Bruxelles, M. R. B. A.). Ce tableau illustre déjà la nouvelle conception de l'art du portrait au XVI^e siècle. Le modèle nous est présenté d'une façon directe, presque de face, dans son entourage quotidien. Les tons chauds et intenses rappellent encore ceux des primitifs, mais la mise en page est tout à fait moderne.

En 1520, Van Orley fut payé pour son Retable de la Croix, exécuté pour la confrérie de la Sainte-Croix, établie en l'église Saint-Walburge de Furnes. Deux volets (Turin, Gal. Sabauda, et Bruxelles, M. R. B. A.) peuvent avoir appartenu à ce retable, dont le centre a disparu. L'important triptyque de la Vertu de patience (Bruxelles, M. R. B. A.) fut terminé en 1521. L'artiste, qui semble avoir été fier de son oeuvre, le signa entièrement de son monogramme, le data deux fois et ajouta sa devise et ses armoiries. Le retable fut commandé par Marguerite d'Autriche, qui avait ordonné au peintre de s'inspirer d'un poème qu'elle avait composé sur la vertu de patience et dans lequel elle louait la résignation de Job et de Lazare, qui, dans l'adversité, avaient conservé la foi. Il fut offert au conseiller Antoine de Lalaing pour orner la chambre de Marguerite d'Autriche

dans son château de Hoogstraten. Le peintre a voulu créer ici une oeuvre dramatique comme les artistes flamands n'en avaient jusque-là jamais réalisé. Il n'y réussit que partiellement, car, au lieu d'un sentiment tragique, il y introduisit des mouvements désarticulés, des attitudes posées et une multitude d'ornements architecturaux purement fantaisistes.

Dans le même style ont été conçues la Sainte Famille du Louvre (1521) et la Sainte Famille du Prado (1522). En 1525, Van Orley exécuta le Jugement dernier (musée d'Anvers), qui semble être une tentative, non entièrement réussie, pour résoudre le problème des nus représentés en mouvement. À partir de sa nomination à la Cour, il semble avoir surtout composé des cartons pour tapisseries et vitraux, et il devint le plus important décorateur flamand de l'époque. Il fournit les dessins pour les tapisseries des Chasses de Maximilien (Louvre). On lui attribue également l'invention de la suite de la Bataille de Pavie (Naples, Capodimonte) et l'Histoire de Jacob (Bruxelles, M. R. B. A.). Dans ses projets de décoration, Van Orley néglige toujours quelque peu la synthèse en faveur de certains détails, mais en général il atteint à plus de grandeur dans l'ordonnance et à plus de naturel dans le mouvement que dans ses tableaux. Il a exécuté les projets pour des vitraux, placés en 1537 et en 1538 dans le transept de la cathédrale Saint-Michel à Bruxelles et entre 1537 et 1540 pour la chapelle du Saint-Sacrement à Sainte-Gudule de Bruxelles.

OROZCO José Clément, peintre mexicain
(Ciudad Cuzman 1883 - Mexico 1949).

Ingénieur agronome, il suit les cours de l'Académie de Mexico à partir de 1908. Rallié à la révolution de 1910, il commence par publier des dessins satiriques, caricaturaux (scènes de la vie du peuple, études de prostituées), notamment dans La Vanguardia, journal du docteur Atl, et fait preuve, ainsi que dans ses peintures, d'un expressionnisme virulent et inventif qui rappelle parfois celui de Nolde, mais annonce aussi le parti synthétique de Grosz (Trois Femmes, 1913). Sa première exposition de dessins a lieu à Mexico en 1916, et il passe les deux années suivantes aux États-Unis. À son retour, il participe activement à la révolution de l'art mural, de caractère social et révolutionnaire, avec Rivera et Siqueiros. Très ému par l'assassinat du leader de la paysannerie, Emiliano Zapata, Orozco évoque dans ses tableaux comme dans ses premiers décors monumentaux la geste insurrectionnelle ; son style, à l'emporte-pièce, est plus proche de celui des gravures, très populaires, de Posada que de celui des fresquistes

italiens, dont Rivera apportait la nostalgie (le Combat, 1920 ; la Trinité, 1923, École nationale préparatoire de Mexico). En 1922, il adhère au mouvement muraliste dirigé par le syndicat des peintres. Il expose à Paris en 1925 et, à partir de 1927, il est chargé de grandes décorations aux États-Unis et au Mexique : la maison des « carreaux de faïence », école industrielle de Orizaba (1926), Pomona College, Claremont, Californie (1930) ; New School for Social Research, New York (1931) ; Baker Library, Dornmouth College, Hanovre (1932-1934) ; palais

des Beaux-Arts de Mexico (1934) ; université, palais du Gouvernement et hôpital Cabañas de Guadalajara (1936-1939), chapelle de Chapultepec (1947). Les réminiscences maniéristes et baroques (Michel-Ange, Tintoret) abondent dans cet art (Prométhée, Pomona College), qui aboutit trop souvent à une surprenante alliance entre l'emphase académique du XVII^e s. et l'idéal musculaire du « superman » américain. Orozco a été lithographe, aquafortiste, et a laissé à la fin de sa vie d'excellents dessins que n'entache point un souci descriptif ou expressif de mauvais aloi.

ORPHISME.

Le baptême officiel de l'orphisme date du Salon des indépendants de 1913. « [...] notons, pour les historiens futurs », consignait par exemple le critique Roger Allard dans son compte rendu, « qu'une nouvelle école, l'orphisme, a pris naissance en 1913 [...] » (la Cote, Paris, 19 mars 1913) ; de son côté, un autre critique, André Warnod, écrivait : « Le Salon de 1913 sera marqué par l'éclosion d'une nouvelle école, l'école orphique » (Comoedia, Paris, 18 mars 1913). Corroborant cette constatation, Guillaume Apollinaire, enfin, s'exclamait, non sans une pointe d'orgueil : « C'est l'orphisme. C'est la première fois que cette tendance que j'ai prévue et annoncée se manifeste » (Montjoie !, Paris, supplément au no 3, 18 mars 1913). C'est effectivement Apollinaire qui avait inventé le terme (orphisme : culte rendu à Orphée) et l'avait employé publiquement pour la première fois lors d'une conférence sur la peinture moderne prononcée à l'occasion du Salon de la section d'or en octobre 1912. Qu'entendait-il par là ? Il semble qu'il ne l'ait pas très bien su lui-même et, plus encore, qu'il n'ait pas très bien su quelles limites assigner à cette nouvelle tendance. En fait, la confusion qui règne encore au sujet de celle-ci provient de ce qu'Apollinaire mêla inconsciemment deux problèmes qui étaient certes connexes, mais dont il eût fallu souligner la spécificité avant d'essayer d'en faire la synthèse : d'une part la création par les

Delaunay d'un moyen d'expression picturale entièrement fondé sur la couleur, d'autre part l'élargissement du cubisme initial par la naissance simultanée de plusieurs tendances plus ou moins hétérodoxes.

Après sa rupture avec Marie Laurencin à la fin de l'été 1912, Apollinaire était venu chercher refuge chez les Delaunay, qui l'accueillirent avec une amicale compréhension dans leur atelier de la rue des Grands-Augustins. Robert Delaunay, activement secondé par sa femme, venait justement de subir durant l'été une très profonde évolution esthétique, qui l'avait mené de ce qu'il devait appeler plus tard sa « période destructive » à une sorte de peinture reposant uniquement sur les possibilités constructives et spatio-temporelles des contrastes de couleurs. Apollinaire se trouva donc être le témoin privilégié de cette évolution et en discuta naturellement longuement avec ses hôtes. Convaincu du bien-fondé de leurs idées, ravi en outre d'être le premier à les présenter au public, il en entretint ses lecteurs dans un article du Temps (14 oct. 1912) et publia surtout un important

downloadModeText.vue.download 604 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

603

texte de Delaunay, intitulé « Réalité, peinture pure », dans les Soirées de Paris (déc. 1912) et dans la revue allemande Der Sturm (déc. 1912).

On remarquera qu'il n'est pas question d'orphisme dans ces trois textes, mais plus simplement de « peinture pure », expression employée par Delaunay lui-même, qui, malgré son amitié pour Apollinaire, n'apprécia jamais ce terme, qui ne rendait évidemment aucun compte de ses véritables préoccupations. « À ce propos, Apollinaire a parlé d'orphisme, mais c'est de la littérature », devait-il écrire plus tard (lettre à Sam Halpert, 1924, in Du Cubisme à l'Art abstrait. Les cahiers inédits de R. Delaunay, Paris, 1957). C'était au sujet de la série de ses Fenêtres de l'hiver 1912-1913, toiles qui avaient enthousiasmé Apollinaire et lui avaient inspiré l'un de ses plus beaux poèmes, les Fenêtres (« Du rouge au vert tout le jaune se meurt... »), qui parut en préface du catalogue de l'exposition Delaunay à la gal. Der Sturm, à Berlin, en janvier 1913. En fait, le terme d'orphisme apparaît pour la première fois sous la plume d'Apollinaire dans un article intitulé « Die moderne Malerei », publié en février 1913 dans Der Sturm (no 148-149). C'est avec cet article que la confusion prend naissance.

L'auteur, en effet, commence par affirmer que les deux tendances picturales nouvelles qui lui semblent les plus importantes sont « d'une part le cubisme de Picasso, d'autre part l'orphisme de Delaunay », affirmation qui, comme tout jugement esthétique, peut toujours être discutée, mais qui reste absolument raisonnable et apparaît même aujourd'hui comme la preuve d'une réelle lucidité. Malheureusement, Apollinaire dresse ensuite la liste des peintres influencés par ces deux grands créateurs. Or, si celle qui concerne Picasso est parfaitement défendable (Braque, Metzinger, Gleizes, Gris et – mais l'on sait pourquoi – Marie Laurencin), celle qui concerne Delaunay est empreinte d'une certaine fantaisie puisque l'on y trouve à la fois Léger, Picabia, Marie Laurencin, Marcel Duchamp et, pour l'Allemagne, Kandinsky, Marc, Meidner, Macke, Jawlensky, G. Münter et Freundlich, sans parler des futuristes italiens, qui se trouvaient ainsi relégués au rang de disciples d'un artiste qu'ils récusaient violemment. Il est certain que Marc et Macke subirent une forte influence de Delaunay ; il était d'autre part tentant de regrouper autour de lui des coloristes comme Léger et le Picabia de 1912-1913, encore que ceux-ci aient suivi des voies strictement personnelles et bien différentes de la sienne. Mais ranger Marcel Duchamp, Kandinsky et les futuristes sous la bannière de R. Delaunay était pour le moins malencontreux.

De plus, il ne semble pas que les idées d'Apollinaire aient été bien arrêtées sur ce point, car cette liste subit de notables variations dans ses écrits de l'année 1913. Outre Delaunay, il y range le 18 mars, dans l'*Intransigeant*, Léger, l'Américain Bruce (qui était effectivement un disciple de Delaunay), Marie Laurencin et, avec certaines réserves, Gleizes et Metzinger. Mais, le même jour, paraît dans *Montjoie* ! un article (supplément au no 3) où il cite également Léger et Marie Laurencin,

mais ajoute Picabia et la « peinture vaguement orphique de Morgan Russell ». Le 25 mars (l'*Intransigeant*), il nomme Delaunay, Léger et Picabia, puis – sans bien préciser s'il les prend vraiment pour des orphistes – Marie Laurencin, Metzinger, Luc-Albert Moreau, La Fresnaye, le Hongrois Szobotka et Chagall. Dans les *Peintres cubistes* (Paris, 1913), il cite Picasso, Delaunay, Léger, Picabia, Duchamp et, en appendice, Pierre Dumont et Henry Valensi. En novembre, enfin, rendant compte du premier Salon d'automne de Berlin (les *Soirées de Paris*, no 18), il parle des envois de Delaunay et de sa femme, puis de ceux de Gleizes, Kandinsky, Léger, Metzinger, Picabia et des

futuristes italiens et conclut ainsi : « [...] c'est là une exposition historique, et si l'orphisme s'est révélé la première fois aux Indépendants, c'est ici le premier Salon de l'orphisme ». En réalité il semble que ce terme, qui au départ ne désignait que la seule peinture de Delaunay, ait fini par être appliqué par Apollinaire à tout ce qui était d'avant-garde, mais ne ressortissait pas au cubisme orthodoxe, c'est-à-dire à celui de Picasso. De ce point de vue, l'expression de « cubisme écartelé », qu'il employait aussi parfois, était certainement moins fâcheuse, car elle ne risquait pas d'introduire de confusion.

Sachant qu'Apollinaire était l'ami de tous les peintres avancés et le porte-parole quasiment officiel du groupe cubiste, la plupart des autres critiques lui emboîtèrent le pas et se mirent à parler de l'orphisme comme d'un mouvement dûment catalogué. Lorsqu'on relit leurs comptes rendus du Salon des indépendants de 1913, on s'aperçoit toutefois que le terme ne fut guère employé que pour les exposants de la salle 45, où se trouvait la grande toile de Delaunay intitulée l'Équipe de Cardiff (1912-1913, musée d'Art moderne de la Ville de Paris). Le mot ayant été forgé pour celui-ci, tout le monde le considérait en effet comme le leader de la nouvelle tendance. Rares, il est vrai, furent les critiques qui ne séparèrent pas des orphistes au moins trois peintres qui exposaient dans la même salle : Van Dongen (classé depuis longtemps parmi les fauves), Chagall (encore très peu connu à Paris) et Alice Bailly. Tous en revanche réunirent autour de celui de Delaunay les noms de P. H. Bruce (réel disciple, on l'a dit, de ce dernier), de Morgan Russell (créateur avec Stanton Macdonald-Wright d'un mouvement intitulé synchronisme qui, malgré les affirmations de leurs auteurs, était nettement influencé par Delaunay), de Francis Picabia, de Fernand Léger et du Tchèque František Kupka, dont les 2 toiles – Plans verticaux (1912-1913, Paris, M. N. A. M.) et le Solo d'un trait brun (1912-1913, musée de Prague) – ne présentaient guère d'affinités avec l'art de Delaunay, encore que leur auteur ait été, avec lui, l'un des premiers créateurs de la peinture non figurative, de laquelle relevaient du reste ces deux oeuvres. Détail curieux, on notera qu'Apollinaire lui-même ne mentionna même pas l'envoi de Kupka. Bien mieux, le nom de cet artiste ne figure dans aucun de ses écrits.

Mais, quoi qu'il en soit, il faut dire pour conclure que, le vocable d'orphisme ne correspondant à aucune tendance réelle, mais

regroupant seulement et de manière tout à fait arbitraire un nombre très variable de per-

sonnalités extrêmement différentes, souvent même opposées (Delaunay, Duchamp, Kandinsky), il est impossible de retracer l'histoire d'un mouvement pictural qui n'a jamais existé en tant que tel, la seule histoire que l'on puisse valablement conter étant finalement celle du terme lui-même.

ORRENTE Pedro, peintre espagnol

(Murcie 1580 - Valence 1645).

Il semble avoir voyagé très jeune en Italie, ce qui lui permit de connaître l'art de Bassano et peut-être les débuts du caravagisme. À son retour, il travaille beaucoup à Murcie, à Valence et à Tolède. Dans cette dernière ville, il se lia d'amitié avec le fils de Greco ; à Valence, il fut en contact avec Ribalta, qu'il rappelle parfois. Son style le plus personnel se rattache manifestement à l'art italien. Il doit beaucoup aux Bassan, dont il retient aussi bien le goût pour les scènes pastorales (Jacob et Laban, Madrid, Acad. San Fernando) que les effets de lumière nocturne ou crépusculaire (Adoration des bergers, Prado). Son intérêt pour le clair-obscur le mène à quelques-unes des premières réussites ténébristes de la peinture espagnole (Saint Sébastien, 1616, cathédrale de Valence) ; et son goût de la mise en scène, allié à une observation réaliste des types humains et des objets familiers, le classe parmi les premiers maîtres naturalistes du XVII^e s. (Sacrifice d'Isaac, musée de Bilbao, v. 1616 ; Miracle de sainte Léocadie, 1617 cathédrale de Tolède). Son oeuvre, surtout celle dont le caractère pastoral relève du courant bassanesque, fut abondamment copiée, et de nombreuses toiles lui sont attribuées, qu'on peut difficilement rattacher à son atelier.

ORSEL Victor, peintre français

(Oullins, Rhône, 1795 - Paris 1850).

Orsel est difficile à classer, à la fois lyonnais et parisien, ingresque sans jamais avoir été l'élève d'Ingres, souhaitant mettre son art au service de la « propagation des idées chrétiennes » mais produisant des oeuvres religieuses d'interprétation complexe. Il reçut de multiples influences. D'abord formé par le peintre troubadour Révoil à l'École des beaux-arts de Lyon, il monta à Paris pour étudier les peintures de David et entra en 1817 dans l'atelier de Guérin. Il suivit son maître en Italie et vécut dix ans à Rome (1822-1832) en contact étroit avec les nazaréens, surtout Overbeck, et y rencontra Ingres. Ses premières oeuvres appartiennent au néo-classicisme tardif (Caïn maudit par Adam devant le corps d'Abel, Salon de 1824, Lyon,

M. B. A.), mais son célèbre le Bien et le Mal (Salon de 1833, id.) peut passer pour nazaréen. Orsel sut très tôt regarder les primitifs italiens et le Pérugin. Son originalité réside surtout dans le recours à une iconographie religieuse abstraite. Aussi ses oeuvres furent-elles peu appréciées : au populaire Voeu du choléra (1833-1852, Lyon, basilique de Fourvière) il convient d'opposer l'austère système allégorique peint laborieusement dans la chapelle des Litanies de la Vierge à Notre-Dame-de-Lorette (1832-1850). Grâce à ses élèves, tel Périn, ses com-

downloadModeText.vue.download 605 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

604

mandes furent achevées après sa mort, et son oeuvre, publié. Cet artiste exigeant peut être aujourd'hui considéré comme l'un des rénovateurs de la peinture religieuse en France au XIXe siècle.

ORSI Lelio, peintre italien

(Novellara 1508 ? - id. 1587).

Les documents permettent de suivre son activité de peintre à partir de 1536, à Reggio Emilia, où il est appelé pour décorer les arcs triomphaux érigés pour l'entrée d'Ercole II d'Esté. En 1546, accusé de complicité dans le meurtre du comte Bojardi, il est banni de Reggio et se réfugie à Novellara, auprès d'Alfonso et Camillo Gonzaga, qu'il accompagne en 1553 à Venise, puis à Rome. Des fragments de fresques exécutées à cette époque à la Rocca di Novellara sont conservés à la Pin. Estense de Modène (Deucalion et Pyrrhée ; Rapt de Ganymède). La présence d'Orsi à Rome (fresque pour l'Oratorio del Gonfalone) est signalée de décembre 1554 à octobre 1555. En 1561-1562, l'artiste peint à fresque l'intérieur de S. Maria del Carminé, à Novellara (détruite en 1773). À partir de 1567, il est de nouveau à Reggio, où il est chargé, en 1583, de fournir des cartons pour les fresques du chœur et de la coupole de S. Prospero, qui doivent être exécutées par Federico Zuccaro (projets peut-être achevés par le Bolonais Camillo Procaccini).

Aucun document ne permet d'établir quelle a pu être la formation du peintre, mis à part la mention d'un certain Bernardino Orsi, apparemment un cousin, dont il existe une peinture signée et datée de 1501 dans la cathédrale de Reggio. Lelio Orsi passe également pour avoir été l'élève de Corrège ; en tout cas,

il a été marqué par ses oeuvres tardives, en particulier entre 1540 et 1555 (Sainte Marguerite, Crémone, Museo Civico ; Nativité, musées de Berlin), ainsi que par celles de Parmesan et de Mazzola Bedoli. Giulio Romano et plus tard Michel-Ange (dont il demandera des dessins d'après la Conversion de saint Paul de la chapelle Paolina au Vatican) semblent être les deux artistes qui ont exercé la plus grande influence sur son développement. La seule oeuvre datée de Lelio Orsi est le dessin de la Madonna della Ghiara, daté de 1569, conservé dans l'église du même nom, à Reggio Emilia. On lui a attribué également une frise en grisaille, au château de Querciola (Reggio Emilia). Parmi les peintures les plus significatives de son génie singulier, épris de distorsions, de luisances étranges et d'une authentique poésie maniériste, on peut citer Saint Georges et le Dragon (Naples, Capodimonte), le Sacrifice d'Abraham (id.), les Pèlerins d'Emmaüs (Londres, N. G.), l'Apparition d'un ange à sainte Cécile et saint Valérien (Rome, Gal. Borghèse). On lui attribue une curieuse Allégorie de la Passion (Naples, Capodimonte) où le Christ est entouré d'une multitude de croix. Le Louvre, les Offices, les musées de Lille et de Besançon conservent une série de frise, à motifs humains et végétaux,

d'une très belle qualité. Ses peintures sont en général de petites dimensions.

ORTOLANO

(Giovanni Battista Benvenuti, dit l'),

peintre italien

(Ferrare v. 1487 - apr. 1527).

Les renseignements permettant d'éclairer la carrière de l'artiste sont à peu près inexistants, et celui-ci a été pendant longtemps assimilé à Garofalo. La formation d'Ortolano à Ferrare, sous l'influence de Costa, se place dans le contexte des années 1510, période de renouveau classique. L'artiste subit aussi l'influence de Dosso Dossi et, plus généralement d'un certain giorgionisme (Adoration de l'Enfant, Baltimore, Walter A. G.). Ses premières oeuvres sont fortement teintées de saveur locale. La Pietà de la P. N. de Ferrare, la petite Nativité du Louvre, sont nourries du souvenir d'Ercole de'Roberti. Ortolano tire de ses modèles, aux poses classiques, un parti illusionniste accentué par des éclairages rasants qui confèrent un accent naturaliste à ses oeuvres. Il n'y a rien d'excentrique ou de romantique chez ce Ferrarais austère, qui tomberait dans l'académisme (Crucifixion avec des saints, Brera) si la couleur et la lumière ne

venaient tout animer. Un sentiment religieux sincère, s'exprimant avec une simplicité terrifiante, a fait comparer Ortolano à Moretto. Promoteur discret de la « peinture directe », qui se développera au siècle suivant, l'artiste se situe, dans la Circoncision avec plusieurs saints (Rome, coll. Patrizi), « à mi-chemin entre Raphaël et Zurbarán » (R. Longhi). La Pietà de Naples (1521, Capodimonte) et la Sainte Marguerite (1524, Copenhague, S. M. f. K.), ses dernières oeuvres datées, montrent l'artiste fidèle à son idéal de classicisme simplifié. Parmi ses meilleures oeuvres, on peut encore citer : la Nativité (1527) de la Gal. Doria Pamphili à Rome, Saint Sébastien entre les saints Roch et Demetrius (Londres, N. G.), Saint Jean à Patmos (Venise, coll. Cini).

OSONA Rodrigo, peintre espagnol

(actif entre 1463 et 1516).

Rodrigo est le premier maître espagnol ouvert au style du quattrocento italien, à une époque où persistait le goût pour le gothique flamand. Il put se rendre en Flandres entre 1464 et 1476, période pendant laquelle il n'apparaît pas dans les documents valenciens. Sa personnalité artistique semble attester une conjonction du Midi et du Nord, des formes de Squarcione et de celles des Flamands. Le Calvaire (1476) de l'église S. Nicolas à Valence, restauré en 1993, signé, est une oeuvre capitale qui affirme à la fois son sens dramatique et sa perméabilité aux influences étrangères. Le groupe de gauche est traité à la manière de Van der Weyden, tandis que celui de droite comporte des réminiscences mantegnesques. S'il exécuta seul le Saint Pierre assis sur un trône (Barcelone, M. A. C.) et le Saint Michel pesant les âmes (Valence, musée de la cathédrale), à partir de 1500, il collabora souvent avec son fils Francesco comme dans le Retable de saint Denis commandé par le cha-

noine Gaspar de Pertusa pour une chapelle de la cathédrale.

Son fils Rodrigo Francesco (actif entre 1500 et 1514) prolonge le style de son père avec des influences de Costa et de Francia.

OSTADE (les Van), peintres néerlandais.

Adriaen (Haarlem 1610 - id. 1684). Peintre de genre, de scènes de moeurs paysannes, il laissa aussi quelques portraits. Ses dessins aquarelles et ses gravures sont également très recherchés. On lui attribue plus de 900 tableaux, le plus souvent de petites dimensions et peints sur bois. Selon Hou-

braken, Van Ostade serait entré v. 1627 dans l'atelier de Frans Hals, où il aurait eu pour condisciple A. Brouwer. Si l'on discerne mal l'influence de Hals, en revanche l'exemple de Brouwer fut déterminant chez Van Ostade, qui devint, en Hollande, le grand peintre des « gueuseries », tels la Salle de ferme (Copenhague, S. M. f. K.), l'Intérieur de cabaret (1636 ?, Louvre), les Paysans au cabaret (Mauritshuis) ou la Rixe (1637, Ermitage). Ces premières oeuvres, peintes dans une gamme de couleurs simples, animées de figures pleines de truculence, s'inspirent directement, mais en simplifiant l'esprit, du style et des sujets de Brouwer. En 1634, Van Ostade fut nommé membre de la gilde de Haarlem et devint doyen en 1662. Jusqu'à sa mort, il ne quitta guère Haarlem, sauf pour un bref voyage à Amsterdam en 1657, où il se maria.

Vers 1640 env., il renouvela son style au contact du clair-obscur de Rembrandt et adopta des tonalités blondes : l'Atelier (Rijksmuseum), l'Intérieur d'école (1641, Louvre), l'Intérieur de paysans (Bruxelles, coll. Th. Meddens) et le Joueur de violon (1648, Ermitage) baignent dans une lumière claire soumise à un jeu de demi-teintes très fines.

La palette de Van Ostade se distingue par un jaune froid dégradé jusqu'au brun, sorte d'« or vert » très particulier, par une gamme de bleutés très diffus ainsi que par certains orangés tenant du rose, du lilas ou du brun : la Rixe de paysans (Munich, Alte Pin.), les Joyeux Buveurs (Mauritshuis), l'Intérieur d'auberge (1653, Londres, N. G.), le Concert (1655, Ermitage) offrent un maximum d'animation, grâce à la diversité des couleurs et des poses. Deux Portraits de famille (1654, Louvre et La Haye, musée Bredius), aux dominantes de noirs et de bruns, évitent tout excès de fantaisie, de brio ainsi que la vulgarité, dans laquelle l'artiste tombe parfois.

À partir de 1660 env., le clair-obscur va diminuant, tandis que la technique se fait plus lisse et plus fine. De cette dernière période, l'Alchimiste (1661, Londres, N. G.), le Cabaret hollandais (1663, Bruxelles, M. R. B. A.), les Paysans à l'auberge (Mauritshuis) semblent se rapprocher du ton pittoresque de J. Steen ou de Metsu. Van Ostade s'éloigne plus encore de la saisissante expression de Brouwer dans l'Atelier du peintre (1663, Dresde, Gg), l'Auberge (Londres, Buckingham Palace) et le Repos du voyageur (1671, Rijksmuseum). L'artiste est

l'auteur de près de 800 dessins et aquarelles dont le corpus a paru récemment.

L'esprit et l'atmosphère joviale du célèbre Ménétrier de village (1673, Mauritshuis) seront repris par ses nombreux élèves et imitateurs, tels Cornelis Dusart, qui termina plusieurs de ses tableaux, Cornelis Bega, M. Van Musscher et Richard Brakenburg. Fort apprécié au XVIIIe s., Van Ostade fut estimé parfois à l'égal de Rembrandt, et sa vogue persista au XIXe siècle.

Isaack (Haarlem 1621 - id. 1649). Son frère et élève, il fut inscrit en 1643 à la gilde de Haarlem, où se déroula sa brève carrière. Il peignit d'abord des scènes de paysannerie dans le style de son frère, puis trouva sa propre voie dans le paysage et notamment dans l'évocation de scènes d'hiver et de patinage. Parmi les oeuvres voisines de celles de son frère, on peut citer : le Toit à porcs (Louvre), aux tons brun-roux, pailletés de prestes rehauts de jaune vif ; les Paysans buvant (Munich, Alte Pin.) ; la Cour de ferme (Londres, N. G.) ; Devant l'auberge (1646, Mauritshuis ; id., Ermitage). Les paysages d'Isaack, tels que Traîneaux sur la glace (Berlin), Fermes et dunes (musée de Bâle), Canal gelé avec couple patinant (Louvre), s'inscrivent dans la meilleure tradition néerlandaise par leurs effets lumineux, leurs grands ciels, l'animation créée par de petites silhouettes. L'artiste parvint à une monochromie analogue à celle de J. Van Goyen dans ses nombreuses Scènes d'hiver (Londres, N. G. ; musée d'Anvers ; Ermitage ; Dresde, Gg) ou dans ses Patineurs (Munich, Alte Pin.), tableaux très tôt recherchés par les amateurs anglais.

OTTOCENTO.

Terme italien désignant le XIXe siècle.

OUDRY Jean-Baptiste, peintre français

(Paris 1686 - id. 1755).

Oudry est le fils du peintre Jacques, qui fut directeur de l'académie de Saint-Luc en 1706 et qui tenait boutique quai de la Ferraille. Selon d'Argenville, il reçoit ses premières leçons de Michel Serre, cousin de Rigaud et peintre des galères du roi à Marseille. Il entre en 1707

dans l'atelier de Largillière, où il copie (d'abord) des oeuvres flamandes et hollandaises et où il étudie particulièrement les rapports des couleurs, pratique qui le mènera à la virtuosité, dont le Canard blanc (1753, anc. coll. Cholmondeley) fournit un exemple fameux. Il est reçu en 1708 à l'académie de Saint-Luc avec un Saint Jérôme (perdu) et peint entre 1709 et 1715 plusieurs tableaux religieux (Saint Pierre délivré de prison, 1713, musée de Schwerin). Il réalise également des portraits, qui révèlent tout ce qu'il doit à Largillière (le Comte et la Comtesse de Castelblanco, v. 1716, Prado ; Portrait d'un chasseur, Champaign, University of Illinois, Krannert Art Museum). De 1719 date son morceau de réception à l'Académie royale comme peintre d'histoire, l'Abondance avec ses attributs (Versailles, Grand Trianon). À la même époque, Oudry peint ce témoignage très personnel, unique dans son oeuvre, qu'est l'Hô-

tel-Dieu après l'incendie (1718, Paris, musée Carnavalet). Mais, dès les débuts de sa carrière, il est attiré vers la nature morte (Nature morte avec des insectes, 1712, musée d'Agen) et il est considéré très rapidement comme l'émule de Desportes, dont il reprend les brillantes compositions, groupant des animaux, des fleurs, des instruments de musique (Nature morte avec un singe et un violon, 1719, Stockholm, Nm). Ses premières compositions inspirées par le thème de la chasse datent de 1721 : ce sont les deux Retours de chasse de la Wallace Coll. (Londres) et le Chevreuil mort du musée de Schwerin, qui comptent parmi ses meilleures peintures. L'année suivante, Oudry exécute sa première scène de chasse, la Chasse au loup (1722, Ansbach, Residenz), suivie de l'Hallali du cerf (1723, Stockholm, Palais royal) – ces premiers succès lui valent une commande importante : trois Grandes Chasses pour Chantilly (deux au musée Condé, une au musée de Rouen).

Présenté au jeune roi par Beringhen, il est nommé peintre ordinaire de la vénerie royale et il obtient un logement au Louvre. En 1726, il a le privilège d'exposer 26 de ses meilleures oeuvres dans les Grands Appartements de Versailles. Grâce à la protection de l'intendant Fagon, il est aussi nommé peintre officiel de la manufacture des tapisseries de Beauvais, dont il assume la direction artistique à partir de 1734. Excellent administrateur, il réorganise la manufacture, qui connaît grâce à lui un brillant renouveau.

En 1736, il devient en outre inspecteur aux Gobelins. Il oriente la technique des tapisseries vers une plus grande perfection du dessin et,

malgré l'opposition des tapissiers, vers une reproduction plus stricte des cartons, qu'il peint comme de véritables tableaux. Il fournit successivement pour Beauvais les cartons des Chasses nouvelles (1727), des Amusements champêtres (1730), des Comédies de Molière (1732), des Métamorphoses d'Ovide (1734), des Verdures fines (1735) et des Fables de La Fontaine (1736). Mais c'est pour les Gobelins qu'il crée ses plus beaux cartons de tapisseries, les Chasses royales (esquisses au musée Nissim de Camondo ; cartons exécutés de 1733 à 1746, dont 8 sont conservés à Fontainebleau, et 1 au Louvre) ; la tenture ne fut tissée que deux fois (1736-1747, Compiègne ; 1742-1753, Florence, Pitti). Cette commande royale, dans laquelle l'artiste a porté à un rare degré de perfection l'élégance de la composition et la noblesse du décor, résulte probablement du succès obtenu par sa Chasse à vue de Saint-Germain (1728, musée de Toulouse), présentée au roi à Marly en 1730. Parallèlement, Oudry travaille pour les différentes résidences royales : dessus-de-porte à la mode et panneaux décoratifs, dont les Fables de La Fontaine pour le cabinet du Dauphin à Versailles (1747).

La faveur d'amateurs comme le marquis de Beringhen et le comte Tessin lui vaut de nombreuses commandes privées. Le musée de Schwerin, grâce à l'admiration du duc de Mecklenbourg-Schwerin, conserve un ensemble incomparable de peintures et de dessins, illustrant tous les genres traités par l'artiste.

Reprenant souvent plusieurs fois un même thème, Oudry peint de nombreuses Chasses, des Chiens en arrêt devant du gibier (Louvre ; Stockholm, Nm ; musée de Schwerin), des « portraits » des Chiens du roi (Fontainebleau), des Animaux exotiques (musée de Schwerin). Ses peintures expriment peut-être davantage ses recherches pittoresques et décoratives (le Cerf qui se mire dans l'eau, 1747, Versailles) tout en montrant sa science des valeurs, des jeux de lumière, de la perspective. Bien qu'il ne parvienne pas toujours à s'affranchir de la convention (Paysage des cinq sens, Versailles), Oudry compte parmi les meilleurs paysagistes de son temps (Paysage avec chasse au loup, 1748, musée de Nantes). Ses oeuvres tardives recèlent une grande admiration pour les paysages de Berchem (le Printemps, 1749, Versailles) et des recherches illusionnistes, dont témoigne le célèbre Canard blanc (1753, anc. coll. Cholmondeley). Son souci de l'exactitude peut, en effet, aller jusqu'à un goût du trompe-l'oeil presque obsédant : Un lièvre et un gigot (1742, musée de Cleveland), Nature morte au faisan (1753, Louvre) ou encore les

surprenantes Têtes de cerf de l'appartement des chasses à Fontainebleau. C'est dans un même esprit qu'il peint des toiles destinées à un décor fixe, comme la grande Nature morte au gibier (San Francisco, California Palace of the Legion of Honour), qui devait s'encadrer dans une boiserie de salle à manger, ou comme le Tabouret de laque (coll. part.), peint pour servir de devant de cheminée. Oudry a laissé de nombreux dessins, plus ou moins liés aux peintures et aux modèles de tapisserie, d'une exécution très soignée, avec des rehauts de lavis et de gouache sur papier teinté (le Héron, Louvre ; Combat d'onagres en plein air, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum). D'autres études d'animaux sont traitées à l'aquarelle (Album d'oiseaux, id.). Il exécuta souvent des dessins très achevés, comme oeuvres originales, reprenant certains éléments de ses tableaux (Tête de chien du musée de Schwerin). Ses dessins préparatoires pour les Chasses royales (Louvre ; Ermitage) sont également d'une technique très raffinée. Son talent de dessinateur se retrouve dans les 275 dessins illustrant la grande édition des Fables de La Fontaine (1729-1734) et les 38 dessins (1726-1727, Louvre ; Washington, N. G. ; coll. part.), destinés à être gravés (Oudry en grave lui-même une dizaine) pour illustrer le Roman comique de Scarron (dont la publication fut interrompue en 1736). Le sérieux de son métier, l'immense variété des genres auxquels il a touché, la modernité de sa vision ont fort heureusement été rappelés au public par la grande exposition de 1982-1983. Une exposition Oudry a été présentée à Paris (Grand Palais) en 1982-1983.

OUWATER Aelbert Van, peintre néerlandais (actif à Haarlem v. le milieu du XVIe s. ?).

Les seuls témoignages le concernant sont les assertions de Karel Van Mander (1604). Grâce à ce dernier a pu être identifiée la Résurrection de Lazare (musées de Berlin), dont il donne une description convaincante. La scène a pour cadre un intérieur d'église qui rappelle celui

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

606

du Maître de l'Exhumation de saint Hubert (Londres, N. G.). Les effets de lumière sont étudiés avec précision. Les personnages sont empreints d'une gravité confinante au hiératisme, qui fait penser au caractère des scènes de Dirk Bouts. Seules quelques rares peintures ont pu être rapprochées de celle-là : une Tête de

donateur (Metropolitan Museum), fragment d'un tableau plus important et deux volets figurant Saint Michel et Saint Jean-Baptiste (Grenade, Chapelle royale). Dans ce dernier apparaît un paysage important, dont les arbres, et en particulier le feuillage, sont analysés avec minutie. C'est sans doute cette même facture qui caractérisait le tableau peint pour l'église Saint-Bavon de Haarlem, sur le thème de la Dispersion des apôtres, et que Van Mander cite avec admiration. Un tableau du musée de Rothenburg, qui paraît être une copie de cette oeuvre disparue, est d'un style voisin. Aucun texte d'archives n'a encore permis de situer la chronologie de l'activité d'Ouwater. Selon les auteurs, la date de l'oeuvre principale de l'artiste varie entre 1440 et 1470.

OVENS Jürgen, peintre allemand

(Tönning 1623 - Friedrichstadt 1678).

Après une période d'apprentissage en Hollande, où il fut l'élève de Rembrandt pendant les années 1640-1650, Ovens est, à partir de 1651, à la cour de Holstein-Gottorp, où il travaille surtout comme portraitiste. Cette activité ne sera interrompue que de 1656 à 1663 par un nouveau séjour en Hollande, où l'artiste fait des portraits, principalement des bourgeois d'Amsterdam, et exécute en 1662, à la place de Rembrandt, une peinture monumentale, la Conspiration des Bataves, pour l'hôtel de ville. Ovens exécute des portraits élégants qui révèlent de profondes influences flamandes, mais il s'est inspiré directement en Hollande de Bartholomeus Van der Helst et de Ferdinand Bol (Rijkof Van Goens et sa famille, 1650, Haarlem, musée Frans Hals). Sa renommée de portraitiste international a dépassé, pendant sa vie, celle de Rembrandt. Le musée de Nantes conserve le Départ de Tobie (1651).

OVERBECK Friedrich, peintre allemand

(Lübeck 1789 - Rome 1869).

Dès l'âge de seize ans, il commence ses études chez Joseph Peroux à Lübeck. Puis, en 1806 il visite Hambourg, connaît Runge et Tischbein, entre à l'Académie de Vienne, où il subit l'influence d'Erberhard Wächter. En 1809, il fonde avec Franz Pforr, qui deviendra son ami et dont il exécute le portrait en 1810 (musées de Berlin), et avec d'autres artistes la gilde de Saint-Luc, qui s'oppose au classicisme académique. En 1809, avec d'autres membres de la gilde, il se rend à Rome, où les artistes s'installent dans le couvent abandonné de S. Isidoro, sur le Pincio, grâce au directeur de l'Académie de

France. À l'exception d'un séjour en Rhénanie en 1831, il réside en Italie jusqu'à sa mort. Il a collaboré aux fresques des nazaréens à la

Casa Bartholdy (Joseph vendu par ses frères, 1816-1817,auj. musées de Berlin) et au Casino Massimo à Rome (1817-1827). En 1829, il exécuta pour la façade extérieure de la chapelle de la Portioncule dans la basilique S. Maria degli Angeli, près d'Assise, une fresque, le Miracle du rosaire de saint François. Il a créé d'autres oeuvres importantes : Italia et Germania (1811-1828, Munich, Neue Pin.), l'Entrée du Christ à Jérusalem (achevée en 1824, autref. à Lübeck, Marienkirche, détruite en 1942) et le Triomphe de la religion dans les arts (1840, Francfort, Städel. Inst.). Les musées de Berlin conservent la plus grande partie de ses dessins. Parmi les nazaréens, Overbeck fut, avec Cornelius, la plus riche personnalité. Son style s'apparente étroitement à celui des maîtres du début de la Renaissance, en particulier Fra Angelico, Pérugin, Raphaël dans sa jeunesse (le Christ, Marthe et Marie, 1812-1816, musées de Berlin), mais il s'éloigne de ses modèles par une certaine uniformité, qui devient de plus en plus monumentale dans ses compositions équilibrées aux volumes pleins. Dans l'oeuvre d'Overbeck, à côté de portraits (Autoportrait, 1809, musée de Lübeck ; Portrait de sa famille, 1820-1830, Lübeck, Behnhaus), les thèmes religieux l'emportent (l'Incrédulité de saint Thomas, 1851, Schweinfurt, coll. Schäfer), et l'influence de l'artiste fut immense sur la peinture d'église (qui fut souvent de qualité médiocre) de la seconde moitié du siècle.

OZENFANT Amédée, peintre français

(Saint-Quentin 1886 - Cannes 1966).

Après des études classiques, il élabore les fondements de son art au cours de la Première Guerre mondiale, tout en publiant la revue l'Élan (1915-1917). Sa carrière commence véritablement en 1917 avec sa rencontre, dans l'atelier d'Auguste Perret, de l'architecte Jeanne- ret (Le Corbusier), qui pratiquait depuis peu la peinture. Dès 1918, ces deux artistes se manifestent sur la scène artistique en exposant des tableaux représentant des paysages et surtout des natures mortes, groupant des objets ordinaires, dessinés d'une manière simple, dans une gamme sombre et avec une composition dense (Sisteron ; Violons jaunes, Paris, M. N. A. M.). Les deux artistes publient à Paris en 1918 un manifeste : Après le cubisme, qui fonde le purisme, qu'ils veulent faire succéder au cubisme. Ils reprochent à ce dernier d'être décoratif et surtout de ne pas être en accord avec l'« esprit

moderne », assimilé à la civilisation industrielle caractérisé selon eux par l'utilisation des machines et le progrès de la science. Ils veulent trouver dans l'art des « invariants » comme il y a des lois dans les sciences. Le purisme va se révéler un art intellectuel, excluant le hasard et utilisant des formes géométriques parce qu'elles sont lisibles. Ozenfant et Jeanneret s'inspirent des méthodes de construction, de la finalité et de l'esthétique des machines industrielles et établissent « une grammaire générale de la sensibilité ». Les formes et les couleurs sont simpli-

fiées, les structures fondées sur l'angle droit et les « tracés régulateurs ». Le sujet reste présent sinon primordial et va surtout être constitué de natures mortes réunissant des objets usuels, assiettes, verres, carafes, pipes, bouteilles, qui sont fonctionnels et produits en série de façon économique. Leurs formes simples et standardisées peuvent s'assembler facilement et rester lisibles. Ces objets sont représentés selon des méthodes empruntées au dessin industriel, en utilisant le plan, l'élévation, la perspective cavalière, avec les ombres projetées suivant les règles de la perspective. Leur agencement organique va produire des générations de formes. « On peut créer le tableau comme une machine. Le tableau est un dispositif à émouvoir. » Cette théorie a été développée et précisée par la pratique picturale au fur et à mesure et notamment par écrit dans une suite d'articles parus dans la revue l'Esprit nouveau, fondée par le poète Paul Dermée, Ozenfant et Jeanneret en 1920 : textes repris dans le livre la Peinture moderne (Paris, 1925), qu'ils publient ensemble et qui connaîtra un grand retentissement dans les milieux qui ont tenté de comprendre la nature de la création artistique, de la rationaliser et de lui trouver une justification (Grande Nature morte, 1926, musée d'Art moderne de la Ville de Paris). Les carrières d'Ozenfant et de Jeanneret se séparent après 1925. À partir de 1927, l'oeuvre d'Ozenfant change de direction : il réintroduit la figure humaine et recherche des effets de peinture murale (la Grotte aux baigneurs, 1931). Il répond à sa manière à la sollicitation du surréalisme avec des images parfois étranges, mais qui restent parfaitement rationalistes. Il expérimente ensuite des compositions très ambitieuses sur des thèmes allégoriques, qui apportent malheureusement moins de satisfaction (Vie, 1931-1938, Paris, M. N. A. M., en dépôt au musée de Saint-Quentin). Il donnera, après 1940, quelques oeuvres encore attachantes telles que le Canon endormi (Minneapolis, Walker Art Center) ou le Gratte-ciel éclairé (Paris, M. N. A. M.), fruits de son expérience américaine. Ozenfant a exercé son influence sur de nombreux artistes,

et non des moindres, tels que Fernand Léger et Willi Baumeister. Pédagogue, il a formé dans les différents lieux où il a enseigné, à Paris à l'Académie moderne, à Londres, puis aux États-Unis, de nombreux disciples, de la Française Marcelle Cahn à l'Américain Gerald Murphy et, au début des années cinquante, Roy Lichtenstein. Ses écrits ont eu un retentissement très important et, en particulier, son livre Art, publié en 1928 qui fut aussitôt traduit en allemand puis en anglais. Ses Mémoires 1886-1962 ont été publiés après sa mort. Amédée Ozenfant est représenté en particulier au musée de Bâle, à New York (M. o. M. A. et Guggenheim Museum), à Paris (M. N. A. M.). Une exposition rétrospective de son oeuvre a été organisée au musée de Saint-Quentin en 1985, puis en 1997 à Cannes.

downloadModeText.vue.download 608 sur 964

P

PAÁL László, peintre hongrois

(Zám, Hongrie, 1846 - Charenton, près de Paris, 1879).

Après des études de droit à Vienne en 1865, il suit des cours de dessin à l'École des beaux-arts de cette ville. Parti en Hollande peindre des paysages en plein air, il se fixe ensuite à Düsseldorf v. 1870 à la demande de son ami Michel Munkácsy et le suit de nouveau à Paris quelques années plus tard. Il peint dès lors dans la forêt de Barbizon des paysages sombres, exécutés rapidement et inspirés directement de ceux de Courbet, de Millet et de Th. Rousseau (Au coeur de la forêt, Budapest, G. N. H. ; Paysage, La Haye, Rijksmuseum H. W. Mesdag). La majorité de ses toiles sont visibles à la G. N. H. de Budapest, qui en a prêté quelques-unes en 1975 au musée de Barbizon pour une exposition collective. Le musée des Beaux-Arts de Rouen conserve Clairière à Fontainebleau.

PAALEN Wolfgang, peintre autrichien

(Vienne 1905 - Mexique 1959).

Formé par Julius Meier-Graefe et Hans Hofmann, il étudie la peinture en Italie et à Berlin avant de s'installer en France, en 1928. D'abord attiré par le groupe Abstraction-Création, il adhère au surréalisme en 1935. Remarqué par Roland Penrose et Christian Zervos lors d'une exposition à la gal. Vignon (Paris, 1934), il se voit ouvrir les colonnes des Cahiers d'art. Il peint alors des visions cristallines ou tourmen-

tées, des paysages intérieurs que semble hanter l'esprit des romans noirs. En 1938, il invente le procédé du fumage (interprétation des traces laissées par la flamme d'une bougie), dont il tire des effets assez proches de ce qu'on appellera plus tard l'abstraction lyrique (Autofage, 1938). Il a participé à l'illustration des Chants de Maldoror de Lautréamont (1938). Installé au Mexique en 1939, il y organise, avec le poète Cesar Morro, l'« exposición internacional del Surrealismo », Galería de Arte mexicano (févr. 1940). Sa revue Dyn (de la « dynatique », énergie du possible de l'art, selon Paalen), qui aura 6 numéros de 1942 à 1944, marque son éloignement du surréalisme, dans lequel il voit un nouvel académisme. L'art des Indiens, qu'il

connaît bien, l'influence alors par le graphisme et le rôle de la couleur (Selam Trilogy, 1947). Absent de l'exposition internationale du surréalisme (gal. Maeght, Paris) en 1947, il revient à Paris entre 1952 et 1954 et il est représenté aux rétrospectives du mouvement. En 1959, il se tue d'un coup de revolver sur les hauts plateaux du Mexique. Une importante rétrospective de son oeuvre a été organisée à Paris en 1970 (gal. Villand et Galanis).

PACHECO Francisco, peintre espagnol

(Sanlúcar de Barrameda 1564 - Séville 1644).

Orphelin très jeune, il fut élevé à Séville par son oncle le chanoine Pacheco, érudit, membre influent de l'Académie du poète Mal Lara. Après un apprentissage chez le peintre Luis Fernández et une étude approfondie de l'oeuvre de Pedro de Campaña et de Luis de Vargas, il se retrouva en 1600 à la tête de l'Académie de Mal Lara.

Son style se caractérise d'abord par un « romanisme » strict qui ne peut éviter une certaine sécheresse (Apothéose d'Hercule, 1604, Séville, Casa de Pilatos). Mais son oeuvre est essentiellement religieuse : décor du grand cloître de la Merced de Séville avec des scènes de la vie des fondateurs (1600-1611, musées de Séville, de Barcelone, et Bowes Museum) et participation à de nombreux retables sévillans. Après un voyage en 1611, à Madrid et à Tolède, au cours duquel il rencontre Carducho et Greco, il exécute 2 ambitieuses compositions : un Jugement dernier (1614) pour le couvent de Santa Isabel et le Christ servi par les anges (1616) pour celui de San Clemente (les 2 au musée de Castres). Nommé vérificateur des peintures sacrées, il établit l'iconographie de certains thèmes comme celui de l'Immaculée Conception et du Christ crucifié avec

quatre clous. Son traité, *El Arte de la pintura*, publié en 1614, reflète le climat intellectuel de son Académie, comme son *Libro de verdaderos retratos*, recueil de 170 portraits dessinés d'hommes illustres (Madrid, musée Lázaro Galdiano). Ces dessins confirment son talent de portraitiste attesté par certaines peintures (Gentilhomme, 1625, Williamstown, Williams

College). En 1625-1626, il séjourna à Madrid auprès de son gendre Velázquez, mais, malgré son désir, il ne fut pas nommé peintre du roi.

Respecté de tous pour sa vaste culture comme pour ses qualités humaines, trait d'union entre artistes, poètes et érudits, il fut surtout l'excellent maître de jeunes artistes, Alonso Cano, Herrera et, surtout, Velázquez, dont il sut découvrir et encourager le génie.

PACHER Michael, peintre allemand

(Neustift, Brixen ou Bruneck, v. 1430/1435 -

Salzbourg 1498).

À partir de 1467, il dirige un atelier de peinture et de sculpture à Bruneck. Il faut chercher ses origines stylistiques dans son pays natal : sa technique est celle du Maître de Saint Sigmund (identifié avec Jacob Sunter), et plus encore celle du Maître d'Uttenheim, vraisemblablement son parent, chez lequel il reçut sa première formation. C'est par l'intermédiaire du retable de Multscher à Sterzing (1456-1459), oeuvre d'origine souabe, qui était alors la plus moderne dans son entourage, qu'il connaîtra les acquis de la peinture néerlandaise et de la Haute-Allemagne, ce qui exclut l'hypothèse d'un voyage dans la région du haut Rhin v. 1470. Ses oeuvres de jeunesse sont le Couronnement de la Vierge (v. 1460, Munich, Alte Pin.) et la Vierge et l'Enfant (fragment d'une Fuite en Égypte, v. 1470, musée de Bâle). La datation du retable de l'église Saint-Laurent de Pusterthal reste problématique ; les parties sculptées correspondent bien à la date de 1462, mais les volets, et en particulier la Légende de saint Laurent (Vienne, K. M. ; Munich, Alte Pin.), supposent la connaissance des fresques de Mantegna à la chapelle Ovetari de Padoue, ce qui permet de les dater v. 1482-1484. La première grande commande faite à Pacher, le Retable de Gries, près de Bozen (1471-v. 1475), doit se situer à cette époque, mais les volets ont disparu. C'est également en 1471 que Pacher passe un contrat avec l'abbé de Mondsee, Benedikt Eck, pour le Retable de saint Wolfgang, travail qui ne fut pourtant pas entrepris avant l'achèvement du Retable de Gries ni avant le premier séjour

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

608

drale d'Innichen révèle les débuts de l'influence italienne sur Pacher, influence qui se manifeste avec éclat dans le Retable de saint Wolfgang (1481). Le traitement des figures, la souveraine maîtrise de la perspective reflètent l'exemple de Mantegna et de Jacopo Bellini. Les 4 tableaux, de chaque côté de l'écrin richement sculpté, illustrent, selon l'iconographie traditionnelle, les scènes de la Vie de Marie. On voit, lors d'une première fermeture du retable, 8 scènes de la Vie du Christ ; quand le retable est complètement fermé, 4 scènes de la Légende de saint Wolfgang. Les peintures des volets extérieurs ont d'ailleurs été exécutées par Friedrich Pacher d'après les esquisses de Michael. Celui-ci reçut ensuite commande du Retable des Pères de l'Église de Neustift (av. 1483, auj. à Munich, Alte Pin.), qui présente sur 4 panneaux les Docteurs de l'Église et 4 scènes de la Légende de saint Wolfgang lorsque les volets sont fermés. C'est à cette époque que se situa le troisième voyage de Pacher en Italie ; l'artiste eut alors l'occasion de voir le maître-autel de Donatello au Campo Santo de Padoue, qui devait faire sur lui une vive impression, manifeste dans la prédelle consacrée aux scènes de la Vie de Thomas Becket, portant au revers les symboles des Évangélistes (musée de Graz). En 1484, il eut l'honneur de recevoir la commande d'un retable pour l'église paroissiale de Salzbourg (auj. église des Franciscains), ce qui l'obligea à résider dans cette ville. Les seuls vestiges authentiques de cet ensemble sont une Flagellation, le Mariage de la Vierge, un panneau représentant une Scène de la vie de Joseph en Égypte (tous à Vienne, Österr. Gal.). Ces peintures et un panneau représentant la Vierge entre saint Michel et un évêque (v. 1490, Londres, N. G.) sont les derniers témoins de l'œuvre de maturité de Pacher, dont l'art est la synthèse entre les traditions locales et les courants occidentaux et méridionaux. Cette situation, loin de faire de l'artiste un épigone de l'une ou l'autre tendance, favorisa au contraire l'épanouissement de sa personnalité, l'une des plus fortes du XVe s. allemand. Pacher assimila toutes les influences étrangères tout en restant un maître gothique. Encouragé par les « héliénismes » de Mantegna, il ajouta dans le panneau de la Résurrection de Lazare de Saint-Wolfgang, où les assistants se bouchent le nez, le texte original grec correspondant : 'Ózel (« ça pue ») [Jean, XI, 39].

PADOVANINO (Alessandro Varotari, dit),
peintre italien

(Padoue 1588 - Venise 1649).

Élève d'un disciple de Titien, Damiano Mazza, il est, dès sa prime jeunesse, sensible à la première manière de Titien, qu'il connut à la Scuola del Santo (Padoue), comme le dénote clairement une de ses premières oeuvres : l'Incrédulité de saint Thomas (1610, Padoue, Santa Lucia), où, refusant l'influence académique des maniéristes tardifs, il revient à la période plus classique de la peinture vénitienne du XVI^e siècle. En 1614, il est à Venise, qu'il quitte vite pour aller étudier à Rome les Bacchanales de Titien. À son retour définitif à Venise, vers 1620, il se fait le champion de la manière titienne, ignore le maniérisme tardif et s'inspire

systématiquement, et presque par contradiction, du chromatisme des maîtres vénitiens du XVII^e siècle. On trouve un exemple caractéristique de cette orientation dans son tableau des Noces de Cana, peint pour la Scuola San Marco (1622, Venise, Accademia). L'attitude de Varotari fut cependant décisive pour le XVII^e s. vénitien, qui retrouva ainsi la palette du cinquecento.

PAGANI Vincenzo, peintre italien

(Monte Rubbiano v. 1490 - ? 1568).

Originaire des Marches (Monterubbiano) et active, de père en fils, durant trois générations, la famille Pagani commence son activité picturale avec Giovanni (1460-1545), qui travaille surtout dans la région de Fermo, collaborant à la fin de sa vie avec son fils Vincenzo. Ce dernier, influencé par P. P. Agabiti et Antonio da Faenza, par Lotto et l'école ombrienne, eut une production locale abondante, documentée à partir de 1517, dont il reste de nombreux exemples dans les églises des Marches : le Couronnement de la Vierge (1517, provenant de l'église S. Maddalena de Ripatransone, auj. à la Brera), Assomption (Monterubbiano, collégiale), Madone en gloire avec saint Rock et sainte Lucie (1547, fresque à Falerone, S. Maria degli Angeli).

PAIK Nam June, artiste coréen

(Séoul 1932).

Il quitte la Corée en 1949 pour Hongkong puis Tōkyō. Étudiant jusqu'en 1956 en esthétique, en histoire de l'art et en musique à l'université

de Tōkyō, il gagne l'Allemagne en 1956-1957. Il y rencontre Stockhausen, qui l'initie à la musique électronique, puis John Cage avec lequel il participe aux concerts du groupe Fluxus. Il y concevra des événements audiovisuels. « Klavier intégral » (1958-1963) est le résultat d'une action au cours de laquelle des bruitages d'objets quotidiens (téléphone, réveil, alarme) se confondent avec les sonorités d'un piano altérées par sa destruction partielle. Il séjourne aux États-Unis à partir de 1964 et y crée de nombreuses pièces audiovisuelles ou vidéo-sculptures avec Charlotte Moorman. La télévision n'est plus un médium mais un outil permettant d'expérimenter de nouvelles formes de langage. Avec « T.V. Garden » présenté en 1978 au M. N. A. M. de Paris, Paik propose différents points de vue d'une même scène en soulignant l'illusionnisme des images dites réelles. Au cours des années quatre-vingt, Paik a développé la diffusion par satellite des images de ses performances, entreprise depuis 1977. Il a également produit des installations spectaculaires de téléviseurs (« Cargo Cult » à la Biennale de Paris en 1989) ainsi que des pièces titrées « Faily of Robot », construites avec humour. Compositeur, performer, vidéaste, Paik porte un regard de philosophe sur l'incidence des nouveaux moyens de communication sur la culture contemporaine (Danton, 1989, 12 téléviseurs et 1 lecteur laser), entre Orient et Occident. Une exposition, « les Années quatre-vingt-dix », lui est consacrée aux États-Unis (San José, Museum of Art) en 1996.

PALA.

Ce mot italien désigne un tableau d'autel (ancona, retable ou polyptyque).

PALADINO Mimmo, artiste italien

(Paduli, Benevento, 1948).

Il est inscrit en 1964 au lycée artistique de Benevento, où il pratique la peinture abstraite et le collage. En 1977, il expose pour la première fois chez Lucio Amelio et revient à la figuration (Silencieux je me retire pour peindre, 1977). En 1980, à la Biennale de Venise, A. Bonito Oliva parle de « trans-avant-garde italienne » réunissant Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi et Mimmo Paladino. L'artiste exécute des peintures figuratives dans lesquelles le corps humain tient une grande place, entouré d'animaux fabuleux, de diables et d'idoles. Ses emprunts formels sont faits à l'art moderne, à l'art byzantin, au quattrocento, aux peintures rupestres africaines, aux sculptures romanes,

à l'art de sa région (Benevento) et à l'art brésilien (Anticamera, 1982). En abordant des matériaux divers (fer, bronze, cuivre, bois), des techniques variées (mosaïques, Mosaico profano, 1983 ; sculpture, Giardino Chiuso, 1982), il garde pour véritables sujets celui de l'art et les problèmes de la peinture (idée, lumière). Sa gamme chromatique varie du brun-ocre à des couleurs chatoyantes (Sans titre, 1982, Berlin, N. G. ; En Do Ré, 1989). Il est présent dans les coll. du M. o. M. A. de New York et dans les musées européens. Une exposition, « Chambres italiennes », lui a été consacrée à Naples (musée Pignatelli) en 1996.

PALAMEDES Anthonie (dit Stevaerts),

peintre néerlandais

(Delft 1601 - Amsterdam 1676).

Il fut élève tout d'abord de Mierevelt, puis de Dirck Hals à Haarlem. Inscrit en 1621 à la gilde de Saint-Luc de Delft, il en fut directeur de 1653 à 1673. Il est célèbre pour ses portraits, d'une grande sobriété, aux harmonies monochromes et souvent présentés devant un fond neutre (Portrait d'homme, 1655, Louvre ; Pieter de Witte, 1652 ; Cecilia Van Beresteyn, 1652, Rijksmuseum). Mais il peignit aussi, tout comme Codde, Duyster et Duck, des assemblées mondaines, des concerts et des scènes de corps de garde, dérivés de Dirck Hals (Mauritshuis ; Rijksmuseum ; musée d'Anvers ; Rotterdam, B. V. B. ; Ermitage ; Louvre).

PALAZUELO Pablo, peintre espagnol

(Madrid 1916).

Il fait des études d'architecture en Angleterre et suit les cours de la School of Arts and Crafts (1934-1936). Ses premières peintures à partir de 1940, figuratives, sont influencées par Klee. Il réalise d'abord ses premiers dessins abstraits (v. 1947-1948) et participe alors à quelques expositions de groupe en Espagne. Boursier du gouvernement français, il vient à Paris en 1948, où il habitera jusqu'en 1960. Il expose, la même année, au Salon de mai et prend part à plusieurs manifestations organisées par la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

609

gal. Maeght : les Mains éblouies (1949-1950), Tendances (1951-1952). Les œuvres de cette

époque, d'une abstraction géométrique très rigoureuse, sont composées de plans irréguliers de couleurs pures – rouge, jaune, noir, blanc –, superposés ou juxtaposés dans l'espace, striés de lignes droites et d'obliques. Prix Kandinsky en 1952, Palazuelo fait sa première exposition personnelle à la gal. Maeght en 1955, puis en 1958 et 1963. Après une période encore stricte où dominent les camaïeux (1953-1955), sa peinture évolue vers des rythmes plus naturels, où les courbes trouvent enfin leur place, où se pressent des lignes sinueuses à la manière de Bazaine ou de Manessier, mais il reste fidèle à l'austérité de la matière et aux surfaces lisses. L'exposition de 1963, sur le thème des terres, des pierres et des ondes, confirme les qualités de cette oeuvre à l'hermétisme assez hautain, dont l'ascétisme s'oppose au lyrisme plus abondant ou à l'expressionnisme des autres peintres espagnols. La couleur joue pourtant un rôle plus grand dans cette série, où la chaleur des ocres, terres de Sienne, rouges, bistres s'allie à des noirs profonds et mats dans des formes très épurées, conférant à ces oeuvres une allure monumentale. À partir de 1980 sa production de sculptures s'accroît il réalise pour l'aéroport de Madrid « Landa I », une oeuvre en trois dimensions. De formes rigoureuses et géométriques, les sculptures de Palazuelo conjuguent des expressions constructiviste et minimaliste. Ses oeuvres figurent à Paris (M. N. A. M.), à Madrid (Fond. March), New York (Guggenheim Museum), Zurich, Rio de Janeiro, Cuenca, Pittsburgh (Carnegie Inst.) et à la Fond. Maeght à Vence. Une exposition lui a été consacrée en Espagne (Valence, I. V. A. M.) en 1996.

PALÉOCHRÉTIENNE (PEINTURE).

De l'art chrétien primitif, au moins celui du II^e et du III^e s., nous conservons aujourd'hui surtout le témoignage de la peinture. Pendant les deux premiers siècles de son histoire, le christianisme, religion de la Parole révélée, s'était passé d'images. Et si les premières représentations apparaissent peut-être dès la fin du II^e s., sûrement au début du III^e s., c'est plus pour céder aux besoins de la piété populaire que pour répondre à une exigence impérieuse de la spiritualité nouvelle.

Aussi, la peinture paléochrétienne est, dans ses premières créations, un art populaire qui utilise très largement le langage de l'iconographie et des formes contemporaines : les images chrétiennes ne sont que des expressions particulières d'un art dont l'esthétique triomphe aux derniers siècles de Rome. À la fin du II^e s., en réaction contre le classicisme de l'époque anto-

ne, se développe un expressionnisme « populaire » dont témoignent l'oeuvre de peintres à Ostie, de mosaïstes en Afrique (Zliten) et, dans le domaine de la plastique, les reliefs de la colonne de Marc Aurèle à Rome. Les artistes s'attachent de moins en moins à rendre les formes, les volumes du corps humain et cherchent en revanche à exprimer une réalité intérieure. Populaire, l'art chrétien l'est aussi dans la mesure où il ne constitue pas alors un art officiel de

l'Église. En fait, l'hostilité aux images, héritée de la tradition juive, n'a pas totalement disparu : le concile d'Elvire, dans les premières années du IV^e s., interdit encore les représentations divines dans les édifices du culte. Cette méfiance ne signifie pas cependant refus ou indifférence : ainsi, au début du III^e s., Clément d'Alexandrie, dans le Pédagogue, explique aux fidèles quels symboles doivent être gravés sur leurs anneaux (colombe, pêcheur, ancre...). Si la spontanéité populaire n'a donc pas été étouffée par un programme officiel, on a écarté le libre foisonnement d'initiatives incontrôlées. On comprend ainsi que se soit constituée très rapidement une koinè, une communauté du langage chrétien, et qu'à travers toutes les provinces romaines le répertoire des images ait présenté une assez grande unité.

L'ICONOGRAPHIE AUX DEUX PREMIERS

SIÈCLES. Ce répertoire d'images dans lequel puisent les peintres du III^e s., comment s'est-il constitué ? On a souvent souligné les emprunts faits au langage iconographique du monde romain. Les chrétiens trouvaient d'abord dans les compositions contemporaines des symboles qu'ils pouvaient utiliser directement sans les christianiser : les saisons, dont la succession traduit déjà pour les païens le regain de la vie au-delà de la mort ; le phénix, symbole de résurrection ; les jardins des pastorales, évoquant les lieux paradisiaques ; mais aussi le navire, la palme, le pêcheur, le banquet, la colombe, l'agneau. En d'autres cas, les figures empruntées à l'art romain ont dû faire l'objet d'une traduction chrétienne : le Bon Pasteur (Luc, XV, 4 ; Jean, X, 11) est représenté sur le modèle de l'Hermès criophore, symbole de l'humanitas. Jonas sommeillant sous les cucurbitacées rappelle Endymion endormi. La représentation de Moïse dérive de celle de l'Hermès rattachant sa sandale ou, lorsqu'il est figuré en train de faire jaillir l'eau du rocher, d'une image mithriaque. L'Orante est présentée dans la même attitude que la Pietas, personnification de la piété. Mais on a cru pouvoir faire place aussi à des influences juïques, surtout depuis la découverte à Doura-Europos d'une synagogue richement décorée de peintures pariétales,

qui présentent un répertoire iconographique insoupçonné jusqu'alors. Les représentations chrétiennes de Daniel dans la fosse aux lions ou de Noé, par exemple, seraient empruntées à des modèles juifs. Il reste cependant difficile d'établir par quelles voies ces emprunts ont pu s'opérer. Il n'est d'ailleurs pas exclu que les répertoires d'images chrétiennes et d'images juives se soient développés parallèlement et rien n'interdit même de penser qu'en certains cas l'iconographie chrétienne ait exercé une influence sur les représentations judaïques. Ajoutons d'autres emprunts à l'Ancien Testament : la représentation d'Adam et d'Eve près de l'arbre paradisiaque, des scènes tirées de la vie de Suzanne, plus rarement l'image de Job ou du prophète Balaam.

Les peintres chrétiens ont créé d'autre part leur propre langage iconographique ; ainsi sont apparues des images inspirées par l'Évangile : scènes des miracles, la Multiplication des pains, la Guérison du paralytique, scène de

l'Hémoroïsse et surtout la Résurrection de Lazare, représenté souvent comme une momie à la porte d'un petit édicule, son tombeau, d'où le tire le Christ tenant la virga du thaumaturge. Mais aussi, pour illustrer la vie de Jésus, apparaîtrait la représentation du Baptême ou celle de l'Épiphanie (adoration des mages).

CATÉCHÈSE PAR LES IMAGES OU SYMBOLIQUE FUNÉRAIRE ? On voit qu'en un siècle s'est créé un langage très varié. Ainsi se pose le problème de sa signification. Les thèses les plus anciennes (celles de Garrucci et de Rossi) insistent sur le caractère symbolique de ces images et sur leur valeur dogmatique : on serait en présence d'une véritable catéchèse en images. Cependant, ces figurations sont loin de constituer un traité complet de théologie, puisque l'acte essentiel, la Rédemption, n'est jamais représenté. À noter, d'autre part, que certaines images ont pu apparaître en dehors des communautés ecclésiales orthodoxes, comme en témoigne l'iconographie d'un hypogée hétérodoxe, celui des Aurelii (Rome, viale Manzoni). Par conséquent, si les images offrent un reflet de la catéchèse, elles ne constituent pas un mode d'enseignement. D'autres historiens, comme Le Blant ou Wilpert, prêtent également aux images chrétiennes une signification symbolique, mais en mettant l'accent sur le caractère funéraire de l'art chrétien à ses débuts. On trouverait dans les catacombes une sorte d'illustration de l'office des morts, de la « commendatio animae » : l'histoire de Daniel, celle de Jonas, souvent représentées, offrent en effet aux chrétiens des exemples

du salut. L'hypothèse est difficile à vérifier, car nous ne connaissons que des versions plus tardives de cette liturgie funéraire. D'autre part, il n'existe pas avant le IV^e s. de véritable cycle de ces images sotériologiques. Enfin, un grand nombre de représentations sont irréductibles à ce système d'explication : le Baptême du Christ évoque moins la vie future que la préparation par les sacrements à la vie future. L'Épiphanie et les Mages symbolisent la conversion ; Adam et Ève, le péché originel.

Faut-il donc dénier toute signification symbolique aux représentations chrétiennes ? C'est la thèse soutenue par Styger, qui leur accorde une valeur purement narrative, car il suppose que l'iconographie a d'abord été créée pour l'ornementation des demeures chrétiennes et n'a été adoptée qu'ensuite dans les cimetières. L'absence de documents ôte toute solidité à cette hypothèse. On aurait tort de s'acharner dans la recherche d'un système d'explication unique. Il vaut mieux se borner à voir dans les images chrétiennes le reflet de la piété contemporaine, un mode d'expression religieuse encore lié aux influences du langage contemporain, limité à l'origine à un vocabulaire simple, à des symboles élémentaires ; puis les peintres s'inspirent de thèmes plus complexes, où s'expriment les espérances du salut, en images de miracles ou de martyres.

LES PEINTRES DU III^e SIÈCLE. De cette première période de la peinture paléochrétienne, nous connaissons surtout les peintres des catacombes (Calliste, Domitille, Priscille, saints Marcellin-et-Pierre). La décoration n'y

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

610

est pas d'un style très différent de celui de l'art populaire contemporain : les artistes se sont contentés d'insérer quelques figures plus spécialement chrétiennes dans un décor qui est analogue à celui des hypogées païens ou rappelle même celui des maisons privées, comme celles d'Ostie au III^e s. : sur le fond blanc des voûtes s'organise une géométrie de traits rouges ou verts dessinant un réseau au centre duquel se trouvent des animaux (oiseaux près du canthare ; paons) ou des formes petites, sans volume, représentant le Bon Pasteur, l'orante, ou encore des symboles comme les poissons ou la corbeille de pains. L'hypogée de Lucina (près de la voie Appienne, Calliste), le cubiculum d'Ampliatius (catacombe de Domi-

tille) offrent au III^e s. les meilleurs exemples de cet art. Cependant, dans un hypogée rattaché par la suite à la catacombe de Priscille, la Capella graeca, le répertoire iconographique est plus riche : Moïse qui fait jaillir la source du rocher, l'Épiphanie, les Trois Enfants dans la fournaise. Dans le cimetière de Calliste (« chapelle des sacrements »), la Résurrection de Lazare, le Sacrifice d'Abraham, la Scène des banquets offrent des compositions schématiques, mais colorées, dans lesquelles les contours des personnages sont cernés de couleurs vives.

Une évolution se dessine à l'époque de Gallien (253-268), avec qui, pour un temps, renaissent des traditions hellénistiques. Le cubiculum de la Velatio à Priscille donne le témoignage d'un artiste qui maîtrise assez bien les traditions du réalisme formel cher à l'expression picturale classique, mais qui exprime en même temps la spiritualité nouvelle. La fin du siècle est marquée par le retour à un expressionnisme brutal mis au service d'un répertoire plus riche, par exemple l'image du Christ enseignant le collège. Les visages tracés à larges coups de pinceau n'apparaissent que par le contraste heurté des couleurs (catacombes de Prétextat, catacombe de via Anapo). Le témoignage de la plastique, que nous connaissons mieux grâce aux sarcophages, démontre le goût pour un style « négatif », accentuant les contrastes et burinant les traits. Dans la mouvance de l'art chrétien travaillent au III^e s. des artistes païens (hypogée du viale Manzoni).

L'ICONOGRAPHIE DU IV^e SIÈCLE. À partir du IV^e s., surtout, des thèmes nouveaux enrichissent l'inspiration d'artistes chrétiens, dont l'art s'exerce dans un climat nouveau : le mouvement de conversion commence à toucher plus largement l'aristocratie. Les nouveaux convertis apportent, avec eux, des exigences esthétiques nouvelles. En même temps, les donations des empereurs et les largesses de l'aristocratie viennent enrichir l'Église, comme en témoigne dans le Liber pontificalis l'impressionnante liste des donations faites par Constantin. Mais les générosités impériales ou privées permettent surtout de réaliser un programme systématique de construction de basiliques. Jamais en faveur de l'art païen un tel effort n'avait été réalisé en si peu de temps. De ce fait, des tâches nouvelles s'imposent à l'art chrétien : décorer des édifices du culte, les basiliques, les martyria

consacrés au souvenir d'un martyr ou établis sur le lieu saint des théophanies, les baptistères. Les artistes n'oeuvrent plus pour la

décoration d'édifices privés, mais pour la glorification de la foi nouvelle sous les yeux des communautés ecclésiales tout entières. Pour remplir ce programme, les artistes chrétiens ont créé des types, des images dont nous ne connaissons pas toujours les prototypes. Tout d'abord, la représentation du Christ qui figure au centre de nombreuses compositions se transforme : ce n'est plus le philosophe barbu du IIIe s., mais un Christ héroïsé au visage juvénile ; au milieu du IVe s. s'est formé le type du Beau Christ, imberbe, les traits empreints de douceur, la chevelure ondulée en larges boucles. En même temps apparaît une image nouvelle, créée d'après les modèles de l'iconographie triomphale ou ceux de la liturgie impériale : le Christ reçoit l'offrande de couronnes, tel l'empereur celle de l'or coronaire. Le Seigneur n'est plus un docteur siégeant sur sa chaire, mais un maître sur son trône, entouré non plus de disciples, mais d'assesseurs. La Traditio legis montre le Christ disant sa loi et tenant le rouleau que Pierre s'apprête à recevoir, mains voilées, en un geste inspiré du cérémonial aulique. Ailleurs (Sainte-Pudentienne de Rome), le collège apostolique entoure le Cosmocrator dominant sur un trône impérial, derrière lequel se dresse la croix triomphale constellée de pierreries. L'empereur céleste domine l'imagerie des grandes basiliques qui accueillent les fidèles pour les réunions régulières de la synaxe.

Dans les édifices consacrés au culte du martyr, là où les chrétiens viennent se rassembler pour célébrer l'anniversaire du martyr, des images exaltent les souffrances et le triomphe de celui-ci : en Palestine, près des Lieux saints, en Égypte et même à Rome (confession des S. Giovanni e Paolo) se crée une imagerie historique d'un type nouveau. Scènes triomphales, images des martyria complètent le répertoire déjà assez riche d'une iconographie connue surtout au IIIe s. par les peintures des catacombes romaines.

LES CENTRES ARTISTIQUES. De tous ces types nouveaux, largement diffusés dans le monde chrétien, quelle est l'origine ? Rome ou l'Orient ?, pour reprendre la question posée par Strzygowski. Celui-ci attribuait à l'Orient un rôle fondamental dans la création des images ou des monuments. En revanche, l'école archéologique italienne et d'autres savants ont mis l'accent sur le rôle créateur de l'Italie. Mais on posait la question à partir de données fausses : au IIIe et au IVe s. s'est constituée dans l'Orbis romanus une koinè artistique ; des formes d'influence orientale ont été intégrées à ce langage commun. Certaines ex-

pressions – le goût des représentations frontales –, que l'on considérait comme orientales, appartiennent en réalité à cet art populaire longtemps étouffé par l'esthétique officielle et qui resurgit avec la révolution artistique dès la fin du IIe s. Au lieu de choisir entre Rome et l'Orient, il faut souligner le rôle de certains grands centres privilégiés dans l'élaboration de l'iconographie : Constantinople,

Alexandrie, Jérusalem (martyria palestiniens), Antioche sans doute ont créé, à partir de procédés artistiques communs et de traditions locales, leur langage iconographique. L'originalité créatrice de Rome est particulièrement sensible ; elle se manifeste d'abord pour des types iconographiques : les artistes de S. Sebastiano (sur la via Appia) ont peut-être fixé le visage de Pierre et celui de Paul, le premier avec une barbe courte et une chevelure plantée bas ; le second avec une longue barbe et le front découvert. À Rome se crée aussi toute une imagerie originale : Pierre est représenté comme un second Moïse, donc comme le chef d'une milice spirituelle, dans le miracle du rocher, dans l'épisode de l'enseignement au désert et dans la scène de la Traditio legis. Avec ces créations se reflète l'attachement au martyr local, en même temps qu'une conception de l'ecclésiologie qui exalte à la fois le fondateur et son Église, établie par la prédication apostolique.

LES PEINTRES DU IVe SIÈCLE. À partir du IVe s., les peintres travaillent à la décoration des églises et non plus seulement à celle des édifices funéraires et des maisons chrétiennes. Mais nous ne connaissons guère d'autres peintures que celles des catacombes ; une exception notable cependant : la décoration d'une « confession », à S. Giovanni e Paolo, donne l'exemple des images de Martyria dont nous parlent souvent les contemporains (Prudence, Paulin de Nole). L'influence de la décoration monumentale, dont les compositions survivent aujourd'hui grâce aux mosaïques de Rome ou de Ravenne, se reflète parfois dans les images des catacombes. Ces influences se marquent mieux dans la succession des modes picturales. À Rome, la peinture constantinienne, illustrée à Domitille, au cimetière Majeur, à la catacombe de « via Yser », à celle de la via Anapo, manifeste des expressions nouvelles : le goût pour une décoration aux traits lourds, aux bandeaux larges, qui se substituent à l'architecture gracile du siècle précédent. Le visage des orantes, traité avec une attention particulière, marque plus qu'au IIIe s. l'inspiration de la spiritualité nouvelle : des yeux démesurés,

cernés de lignes dures, des traits – l'arête du nez, la bouche – fortement dessinés. Spiritualisé, l'orant conserve l'individualité de ses traits. Dans la seconde moitié du siècle (à Domitille par exemple), la renaissance aux tendances classiques, le « beau style », ne modifie pas substantiellement ces moyens d'expression, mais, en quelques cas, donne plus de somptuosité et de richesse aux couleurs. Par la suite, l'influence des mosaïques d'absides, celle des « icônes », exerce sur l'art cimétériel – ses thèmes, la composition de ses peintures – une influence croissante (à la fin du siècle, S. Marcellino e Pietro ; puis, au début du Moyen Âge, Commodille et Calliste). Nous connaissons surtout les peintures des catacombes de Rome en quelques exemples privilégiés, nous entrevoyons toute la richesse d'un répertoire païen ou hétérodoxe : hypogée de Vibia, de Trebius Justus. Les thèmes désormais classiques de l'imagerie chrétienne

downloadModeText.vue.download 612 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

611

se mêlent parfois aux schémas païens, s'enrichissent de compositions originales (catacombe de la Via Latina), inspirées peut-être par des bibles à peintures. En dehors de Rome, à Syracuse, à Naples, apparaissent des oeuvres analogues à celles de Rome ; elles reflètent souvent d'autres influences (Syracuse, Maria in Stèle, près de Vérone) et révèlent parfois un art populaire (Silistra).

TECHNIQUE DE LA PEINTURE PALÉOCHRÉTIENNE. La technique des peintres chrétiens utilise largement les procédés de l'art hellénistique et romain répétés par Pline et par Vitruve. Pour les catacombes qui ont donné de très nombreux exemples de l'art paléochrétien, les conditions particulières de travail, l'humidité des lieux suggèrent quelques expédients particuliers. Ajoutons encore qu'il s'agit souvent, pour décorer les voûtes ou les arcosolia de chapelles funéraires, de travaux exécutés aux moindres frais, sans prendre toutes les précautions dont s'entourent les artistes qui décorent les nymphées ou les oecus des maisons particulières. Avant les peintres interviennent les tectores (des plâtriers) qui préparent les murs suivant une technique étudiée par G. Wilpert (1857-1944), l'auteur du premier corpus des peintures chrétiennes, et plus récemment par les Italiens P. Testini, A. Nestori. On recouvre la paroi d'un enduit, sur plusieurs couches, fixées parfois avec des

clous ou des chevilles en ciment (Priscille, *Capella graeca*). Immédiatement en contact avec le mur, une première couche est faite d'un mélange de chaux, de pouzzolane et parfois de sable, avec des tessons pulvérisés : quelques tessons, quelques fragments de terre cuite consolident ce support. L'enduit superficiel se composait de chaux mêlée à la poussière de marbre. Son épaisseur sur les murs friables des catacombes dépasse rarement un centimètre. Et souvent les tectores, travaillant à la hâte et à peu de frais, se contentaient d'une seule couche d'enduit : ce procédé économique apparaît surtout au IV^e s. et pourrait fournir, en quelques cas, un critère de datation. Il arrivait même qu'on utilisât une préparation plus sommaire, en enduisant simplement les parois de lait de chaux (*dealbatio*). Le peintre intervient après les plâtriers, soit qu'il travaille lorsque l'enduit est encore humide – *a tempera* –, soit qu'il attende que le support soit bien sec : l'artiste trace sur l'enduit frais les grandes lignes de la décoration géométrique ; il utilise une pointe sèche, un style ou, surtout à partir du IV^e s., il trace au pinceau un contour en couleurs claires. La mise en place est rapidement esquissée, dans des conditions souvent difficiles. Il reste le choix des couleurs : le plus souvent des couleurs minérales ou végétales délayées dans de l'eau. L'éventail chromatique est extrêmement limité : au blanc, au rouge, au vert s'ajoutent rarement les bleus et les noirs ; autre moyen d'économiser des produits coûteux, le fond monochrome – souvent l'enduit – est laissé intact par le peintre. Les peintres chrétiens ont peint aussi à l'encaustique, ainsi l'hérétique Hermogènes, que fustige Tertullien au début du III^e s. ; Eusèbe de Césarée (au début du IV^e s.),

Épiphane citent des oeuvres réalisées avec cette technique : celles-ci n'ont pas survécu et les artistes des catacombes n'ont, semble-t-il, jamais fait usage de cette technique.

PALERMO Blinky

(Peter Heisterkamp, dit),

peintre allemand

(Leipzig 1943 - Sri Lanka 1977).

Il se forma à l'École des beaux-arts de Düsseldorf, notamment auprès de Joseph Beuys (1962-1963). Ses premières oeuvres sont des aquarelles et des gouaches dont les plages colorées dénotent l'influence de Rothko. À partir de 1964, année où il change son nom pour celui du boxeur Blinky Palermo, ses peintures et ses

dessins deviennent plus géométriques, plus linéaires et se fondent sur des principes d'organisation constructivistes. Il se sert d'objets modestes tels que des coussins (Rêve éveillé, 1965), des lattes de bois et des planches (Sans titre, 1966), des tissus qu'il utilise tels quels pour obtenir des effets à partir de leur propre matérialité. Tableau de tissus rouge bleu (1968) présente trois bandes de tissu de coton s'alignant parallèlement, le rouge récurrent constituant une unité cohérente qui crée une tension en contrepoint par rapport au champ bleu qui le borde. Cette oeuvre révèle une parenté avec la peinture de Barnett Newman et celle d'Ellsworth Kelly. Au début des années soixante-dix, Palermo élargit son champ d'action et s'approprie l'espace architectonique. Dans ses Peintures murales-Dessins muraux, il transforme la situation qu'il trouve en espace pictural, ressemblant en cela à des artistes comme Sol LeWitt ou Niele Toroni (Peinture murale, 1972, Documenta 5 au Fredericianum de Kassel). En 1973, il s'installe à New York, où il tente de réaliser une synthèse de ses anciennes démarches de peintre, créant les Tableaux en métal. Coney Island II (1975) est constitué de 4 plaques qui s'alignent horizontalement à intervalles fixes pour former une série. En 1977, Palermo voyage dans les îles Maldives. Il a participé à de nombreuses manifestations internationales (Documenta 5 de Kassel, Biennale de São Paulo en 1975, Biennale de Venise en 1976). En 1985, une rétrospective de son oeuvre a eu lieu au M. N. A. M. de Paris.

PALETTE.

Ce terme désigne la plaque mince, de forme rectangulaire, ovale ou ronde, percée d'un trou pour laisser passer le pouce, sur laquelle le peintre place ses couleurs, les mélange et charge ses pinceaux.

Les palettes utilisées pour la peinture à l'huile sont ordinairement de noyer ou de pommier. Les aquarellistes utilisent des palettes de porcelaine ou de métal, les peintres de miniature des palettes d'ivoire ; certains peintres flamands avaient des palettes de cristal. Les primitifs se servaient de plusieurs palettes, affectées chacune à des tonalités différentes ;

chaque palette portait une seule couleur plus ou moins dégradée.

Par extension, on désigne aussi par ce terme la gamme de tons et de coloris employés par un peintre.

PALOTTO.

Ce mot italien peut correspondre à l'un ou l'autre des termes suivants : antependium, devant d'autel, pala, retable.

PALIZZI Filippo, peintre italien

(Vasto, Chieti, 1818 - Naples 1899).

Il appartient à la famille de peintres qui, par un retour au réalisme, s'efforça de libérer la peinture napolitaine du romantisme désormais épuisé qui marquait encore la vaste production mineure de l'école du Pausilippe.

Il fut le plus déterminé des 4 frères Palizzi (Giuseppe, Nicola, Francesco Paolo) en cette action de rénovation. Il comprit qu'une réhabilitation du clair-obscur, tel qu'il entraînait dans les compositions du XVIIe s., était le moyen le plus efficace pour peindre le vrai. Il représente de préférence des animaux et des paysages, et, avec ces thèmes humbles, il compose d'admirables toiles, dans lesquelles il atteint souvent des valeurs formelles qui ouvrent à l'art italien de nouvelles possibilités (Femmes lavant au bord de la rivière Sarno, Rome, G. A. M. ; Strada di paese con ruderi, v. 1860, Piacenza, G. A. M.). Sa touche grave et constructive l'apparente aux peintres de genre flamands. Il exerça une grande influence sur la plupart des peintres du XIXe s., napolitain, en particulier sur Morelli, qui fut comme lui, pendant quelque temps, directeur de l'Accademia di Belle Arti de Naples, sur Marco De Gregorio, sur Cammarano, sur Mancini et probablement sur le climat artistique toscan, à travers la présence de Saverio Altamura à Florence. Avec son frère Giuseppe, il se rendit à Paris, où la connaissance de la peinture française le confirma dans ses propres orientations. Un groupe important de ses oeuvres se trouve à la G. A. M. de Rome ; d'autres sont conservées à l'Accademia et au Capodimonte de Naples.

PALKO Franz Xaver Karl,

peintre et graveur allemand

(Breslau 1724 - Munich 1767).

Franz Xaver Karl Palko fut longtemps confondu avec son père, Anton, et son frère aîné, Franz Anton, auquel doivent être restitués bien des portraits longtemps attribués à son frère et dont les tableaux religieux sont difficiles à distinguer de ceux de son cadet. Celui-ci aurait reçu sa première formation chez son frère aîné. En 1738, il est élève de l'Académie de Vienne et obtient un premier prix avec Judith et Holo-

pherne (1745, Moscou, musée Pouchkine). Il aurait alors songé à une carrière de décorateur de théâtre et pris des leçons de Bibbiena. En 1749, il est cité à Dresde, où il travaille à fresque pour le compte du ministre saxon le comte Brühl. Il côtoie dans cette ville des artistes de toutes nationalités et devient peintre de la cour en 1752. On lui confie en 1754 la décoration (détruite) de la chapelle Saint-Jean-Népomucène dans l'église catholique de la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

612

cour (esquisse au musée de Tours). Il s'établit ensuite à Prague, et les commandes affluent : dans l'église Saint-Jean-Népomucène à Kutná Hora, il peint à la voûte la Légende du saint et le tableau d'autel, 1754 ; Zbraslav, abbaye cistercienne, réfectoire d'été, Multiplication des pains et d'autres décorations, 1759 (?) ; Hermaniec, église Saint-Barthélemy, voûte de la nef, Vie et martyre du saint, 1762 ; Doksany, abbaye des Prémontrés, réfectoire, plafond, Histoire de Joseph, et salle, Adoration des bergers, 1762. La période pragoise de Palko est sans nul doute la plus intéressante. L'influence vénitienne se fait alors sentir dans ses ordonnances claires, où il dégage nettement l'action des personnages principaux. Il est nommé peintre de la cour de Bavière, à Munich, en 1764. La nette baisse de qualité de ses oeuvres à cette époque explique le fait qu'aucun travail important ne lui ait été confié en Bavière. Comme tous les artistes de sa génération, qui se formèrent à l'Académie de Vienne, F. X. K. Palko fut fortement influencé par Troger. Il renonce aux effets spatiaux et aux conceptions illusionnistes complexes. Ses compositions claires, aux figures peu nombreuses, mettent en relief l'action dans le vide central, entouré de groupes compacts de part et d'autre. Les tendances rococo apparaissent et dominent en même temps que chez ses contemporains, en particulier dans les scènes galantes aux cadres de stuc chantournés de Zbraslav. En Bohême, l'influence de Wenzel Lorenz Reiner fait place au style viennois de ses débuts. Parmi les grands peintres d'Europe centrale, Palko semble avoir été le moins capable de se renouveler ; il tombe à la fin de sa vie dans le schématisme et la répétition. On connaît de lui 5 gravures et des dessins conservés à l'Albertina et au Louvre. Ces derniers furent acquis de la veuve de l'artiste par le collectionneur Mariette, qui tenait le peintre en grande estime et fut parmi ses premiers biographes.

PALMA GIOVANE ou PALMA LE JEUNE
(Jacopo Negretti, dit), peintre italien

(Venise v. 1548 - id. 1628).

Initié à la peinture par son père, Antonio Palma – le neveu de Palma Vecchio –, Palma Giovane accomplit ensuite des voyages dans les Marches, puis à Rome, et se forma chez Titien, dont il acheva la Pietà (Venise, Accademia). Assez superficiel, il ne manque pas cependant de fraîcheur inventive ; il tire son importance de son rôle de chef de file du maniérisme vénitien tardif. Son oeuvre est très abondant. On trouve de ses tableaux dans la plupart des églises de Venise, notamment à l'Oratorio dei Crociferi, au palais ducal (il concourut en 1579 pour le Paradis de la salle du Grand Conseil ; projet à l'Ambrosienne de Milan), au dôme de Salò, au dôme de Riva di Trento, au palais ducal de Mirandola et dans un grand nombre de musées du monde entier.

PALMA VECCHIO ou PALMA LE VIEUX
(Jacopo Negretti, dit), peintre italien
(Serina, Bergame, v. 1480 - Venise 1528).

Le plus ancien document le concernant atteste sa présence à Venise à partir de 1510. Au sortir

des limites étroites de sa province, Palma dut avoir quelque difficulté à s'acclimater à l'atmosphère vénitienne du XVI^e s. commençant. Passant d'un bellinisme assez banal à un moment d'attraction pour les modes de Carpaccio, il semble attentif à toutes les expériences ; mais il sera convaincu à la fin par l'exemple de Titien. Le retable (la Vierge et l'Enfant avec trois saints) de l'église S. Elena de Zerman (Trévise) montre déjà ses efforts d'assimilation du style de Titien ou de celui de Giorgione dans son retable de Castelfranco. Palma ne pouvait évidemment pas, à cette date, se soustraire à la poétique giorgionesque, et un peu de ce sentiment rêveur se retrouve dans les Deux Nymphes (Francfort, Städel. Inst.), dans le vibrant Portrait d'Arioste (Londres, N. G.) ou dans la Famille du berger (Philadelphie, Museum of Art). Toutefois, Palma reste lombard par son coloris vif et brillant, largement étendu en zones denses, qui peut aussi faire penser à la facture de Lotto. Mais c'est surtout l'influence de Titien qui donne à son art sa physionomie particulière ; cependant, pas plus qu'à la subtile inquiétude de Giorgione, Palma ne put accéder à la vision héroïque de Vecellio ; son tempérament placide et agreste célèbre une beauté à l'abri des troubles et du mystère, et sereinement sensuelle dans une atmosphère

cristalline. Le thème de la « Sainte Conversation », qui convient à son caractère idyllique, revient fréquemment dans sa production : la Vierge entre sainte Barbe, sainte Justine et deux donateurs (Rome, Gal. Borghèse) appartient à sa jeunesse et dénote dans son coloris franc l'influence de Lotto dans son oeuvre des environs de 1508, tandis que la Sainte Conversation du Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid) se situe au moment où il suit le plus décidément l'exemple de Titien, v. 1515. Le rapprochement entre cette Conversation Thyssen et celle de Titien dite Sainte Conversation Balbi' (Fond. Magnani-Rocca) s'impose, surtout en ce qui concerne la figure du donateur et la disposition arquée et tendue des personnages ; mais les deux artistes diffèrent dans leur interprétation du thème, qui, dramatique chez Titien, se résout chez Palma en une vision sereine, en une rencontre de femmes florissantes et de jeunes filles gracieuses se détachant au premier plan sur un vaste fond de collines et de villages, effleurés par une lumière pure, bien éloignée de ce sens de l'atmosphère et de l'heure de la journée que donne le tableau de Titien.

De même, les portraits de Palma suivent cette tendance dans leur prédilection pour les types opulents et les psychologies dénuées de drames : le Portrait de jeune fille, vue de dos (Vienne, K. M.), déploie dans les plans arrondis de la niche ombreuse ses épaules généreuses, son décolleté blanc, le bouffant doré de la manche ; les Trois Soeurs (Dresde, Gg) sont d'amples masses de couleur disposées dans un espace qu'elles engendrent elles-mêmes ; dans le Portrait de femme, à demi vêtue (Milan, musée Poldi-Pezzoli), la lumière coule de l'or des cheveux pour révéler le buste florissant, l'écume éblouissante de la chemise, les larges champs rouges des vêtements d'une créature satisfaite de sa propre beauté. Dans le Portrait,

dit de « la Bella » (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), Palma paraît rivaliser avec Titien.

Mais, ayant atteint une expression poétique et autonome, son imagination tend à se cristalliser dans les formules figées d'une sorte d'académisme ; quand il essaye d'en sortir et d'adhérer aux nouvelles données de la culture et aux modes de Titien après 1520, il aboutit à des oeuvres forcées, révélant la crise (l'Adoration des mages, Brera, et certains tableaux d'autel à Venise). Il retrouve au contraire des accents nobles et de nouveaux motifs d'intérêt psychologique (où l'on peut voir un rappel de Lotto) dans les deux portraits de Francesco et Paola Querini (1528, Venise, Gal. Querini-Stampalia), qu'il a laissés inachevés.

Parmi les autres oeuvres importantes de Palma, on peut citer les Saintes Conversations de S. Stefano de Vicence, de Naples (Capodimonte), du musée de Prague, de Vaduz (coll. de Liechtenstein), de l'Accademia de Venise, l'Adoration des bergers avec une donatrice du Louvre, la Sainte Barbe de S. Maria Formosa à Venise, Adam et Ève de Brunswick (Herzog Anton Ulrich-Museum), le Portrait d'homme de l'Ermitage, Vénus du Fitzwilliam Museum de Cambridge, Diane et Callisto du K. M. de Vienne, qui, comme la Gg de Dresde, conserve une belle série d'oeuvres du peintre.

PALMER Samuel, peintre britannique

(Navington, Londres, 1805 - Reigate, Surrey, 1881).

Il est surtout célèbre pour les paysages exécutés au début de sa carrière, qui dénotent une exceptionnelle imagination romantique et visionnaire. Dessinateur aux dons précoces, il commença à peindre très jeune, exposant dès 1819. Il découvrit de nouvelles sources d'intérêt à la suite de sa rencontre avec John Linnell (1822), qui lui révéla les oeuvres de Dürer, de Lucas de Leyde et qui lui fit rencontrer William Blake le 9 octobre 1824 (carnet de croquis de 1824 partagé entre le British Museum et le V. A. M. de Londres). L'influence décisive de ce dernier, notamment des illustrations qu'il avait exécutées pour *The Pastorals of Virgil* de Thornton (1821), l'amena à délaisser l'« art moderne des effets » au profit d'une veine bucolique alliée à un médiévisme idéalisé. La Scène rustique (1825, Oxford, Ashmolean Museum), qui fait partie d'une série de 6 monochromes à la sépia vernis (1825, id.), révèle l'influence de ces sources ainsi que celle d'une conception mystique de la nature issue du christianisme contemporain. Ces dessins relèvent d'un style essentiellement linéaire, qui met en évidence le sujet même ; la plupart sont accompagnés de citations (par exemple de Virgile ou de Milton, que Palmer admirait tout particulièrement) soulignant les vertus primordiales de la nature, considérée comme source de vie. Tout en conservant ce thème capital pour son art. Palmer enrichit sa vision par un contact plus étroit avec la nature lorsque, en 1826, il s'installa à Shoreham, village du Kent, où il séjourna surtout de 1827 à 1832 et où d'autres artistes le rejoignirent parfois, notamment Blake, qui lui rendit visite en 1827, Edward Calvert et George Richmond, qui partageaient le même enthousiasme.

downloadModeText.vue.download 614 sur 964

siasme pour Blake et le « primitivisme », ce qui les conduisit à se désigner sous le nom de « groupe des Anciens ». L'évolution de son style apparaît dans le Paysage vallonné (v. 1826, Londres, Tate Gal.), où son graphisme s'assouplit par la pratique de la détrempe, qui l'amena à produire des oeuvres plus douces et chatoyantes à la fin de cette période : le Pommier magique (1830, Cambridge, Fitzwilliam Museum). Il obtient des effets quasi fantastiques par l'éclairage lunaire de paysages rustiques (Champ de blé par clair de lune avec l'étoile du berger, Londres, v. 1830, anc. coll. lord Clark). Vers 1830, le groupe commença à se désagréger, alors que son idéal d'une société pastorale était battu en brèche par le Reform Bill de 1832 (Palmer, lui-même opposé aux « Radicals », avait soutenu les conservateurs). Il quitta alors Shoreham pour voyager quelque temps en Cornouailles et au pays de Galles, et les peintures trahissent le souvenir nostalgique de Shoreham (Le Berger endormi, v. 1833, coll. part). Le déclin progressif de ses dons de visionnaire se confirma lors de son voyage en Italie en 1837-1839 (il avait épousé la fille de Linnell en 1837). Palmer ne fut plus ensuite qu'un honnête aquarelliste, adroit mais moins inspiré, même s'il chercha à revenir à son inspiration première dans les gravures et les aquarelles, sur des sujets de Milton ou de Virgile, qu'il réalisa dans les années 1860.

Il est représenté notamment à Londres (British Museum ; V. A. M. ; Tate Gal.), à Cambridge (Fitzwilliam Museum), à Oxford (Ashmolean Museum), à Carlisle (City Museum), à Manchester (City Art Gal. ; Whitworth Art Gal.), à Édimbourg (N. G.), à Philadelphie (Museum of Art), à Melbourne (N. G.), à Ottawa (N. G.), à Princeton (musée de l'Université).

PALMEZZANO Marco, peintre italien

(Forlì v. 1459 - id. 1539).

Un des peintres de Romagne les plus importants de la fin du XVe s., élève de Melozzo da Forlì, Palmezzano travailla aux côtés de ce dernier à la sacristie de Lorete et à Santa Croce in Gerusalemme à Rome. Entre 1493 et 1495, il compléta la décoration de la chapelle Feo à S. Biagio de Forlì, dernier travail de Melozzo, dont il a subi fortement l'ascendant. Il semble avoir été également sensible à l'art d'Antonio Romano et aussi à celui des Ferrarais.

La meilleure période de l'artiste se situe entre ces dates (celles des fresques de S. Biagio) et 1505 env. : il peint alors le Couronnement de la Vierge de la Brera, l'Annonciation de la pin. de Forlì, les Vierges à l'enfant avec deux saints de la pin. de Faenza (1498) et de l'église S. Francesco de Matelica (1501), la Communion des Apôtres de la pin. de Forlì (lunette avec la Pietà à la N. G. de Londres). On voit dans certaines de ces oeuvres l'influence exercée par Venise, où l'artiste séjourna.

L'oeuvre de Palmezzano, très abondant (grands retables représentant la Vierge et l'Enfant avec des saints, le Calvaire, la Nativité ou l'Annonciation, panneaux figurant une Sainte Conversation, Judith, le Christ portant la croix ou le Christ au tombeau), prolonge en plein XVIe s. les modes de la fin du quattrocento :

compositions rigides, formes lisses et pétrifiées, couleurs claires, avec parfois une netteté plastique et une lucidité assez remarquables. La pin. de Forlì conserve un bel ensemble de ses peintures ; la pin. de Faenza, le Vatican et la Brera notamment possèdent chacun plusieurs exemples de son art.

PALOMINO Y VELASCO Acisclo Antonio,
peintre espagnol

(Bujalance, Cordoue, 1653 - Madrid 1726).

Formé tout d'abord à Cordoue, où il copie, puis imite les oeuvres d'Antonio del Castillo et où il rencontre Valdés Leal, il s'installe bientôt à Madrid. Là, il y étudie avec Claudio Coello, qui lui ouvre les portes de l'Alcázar et des collections royales et lui procure des commandes pour le Palais royal. Il est nommé peintre du roi en 1688. Ami de Luca Giordano dès l'arrivée de celui-ci à Madrid (1692), il devra à son influence ses réalisations les plus importantes dans l'art de la fresque : la voûte de l'église de los Santos Juanes de Valence (1699), celle des Desamparados dans la même ville (1701), le Triomphe de l'Église à S. Estebán de Salamanca et les chapelles du tabernacle des chartrouses de Grenade (1712) et du Paular (1723). Dans ses tableaux d'autel, il reste plus attaché à la tradition madrilène : Immaculée Conception (Prado). Mais, plus encore que comme peintre, il est important par son oeuvre d'historien et de théoricien de la peinture. Le Museo Pictórico y Escala Optica (publié en 2 tomes à Madrid en 1715 et 1724) comprend une série de biographies d'artistes espagnols de valeur inégale (surtout précieuses pour ceux que l'auteur connut personnellement), qui, dans bien des cas, constituent la plus ancienne et presque la

seule source d'information et ont valu à Palomino le surnom de « Vasari espagnol ».

PANCHO → COSSIO

PANE Gina, artiste française

(Biarritz 1939 - Paris 1990).

Gina Pane fréquente l'École des beaux-arts de Paris et l'atelier d'Art sacré de 1961 à 1963. Elle s'inscrit dans le milieu de l'art à partir de 1967 à travers une série d'actions et de performances avec son propre corps comme seul médium. L'une des premières actions, Pierres déplacées, consista en 1968, en pleine nature dans la vallée de l'Orco en Italie, à déposer au soleil un tas de pierres, resté jusque-là dans l'ombre. Par la suite, Gina Pane se consacrera essentiellement aux actions corporelles. Le corps blessé et douloureux se révèle dans l'expérience physiologique et psychologique des limites, en temps et lieux déterminés, jusqu'au dépassement des interdits sociaux, sexuels et religieux. L'œuvre de Gina Pane évolue d'une dramatisation de la réalité – à travers les performances de 1967 à 1971, où le riz, le lait, la viande sont ingérés, et le sang, répandu – vers des travaux d'installations et de photographies qui, réalisés à partir de 1981, sont les traces symboliques de ses actes. En 1978, Gina Pane crée un atelier de performance au Centre Georges-Pompidou à Paris. Au cours des années quatre-vingt, elle a mis en scène, à l'aide de pièces réparties dans l'espace

et au mur, les images et les symboles propres au langage des corps souffrants et mutilés dont l'histoire de l'art porte les témoignages les plus exemplaires (scène de martyres, de l'Ancien et du Nouveau Testament, de la Légende dorée). Les matériaux choisis par l'artiste – bois, fer, verre, cuivre – produisent des énergies et des concepts dichotomiques et complémentaires à la fois (chaud/froid, opaque/transparent, chair/esprit, visible/invisible).

PANIQUE (GROUPE).

Le mouvement Panique, créé en France en 1962 à partir du groupe « Burlesque », fondé par Arrabal, ne se veut en aucun cas un mouvement institutionnalisé : sans théorie et sans morale, il est né plutôt de la réunion amicale du dessinateur Topor (qui édite, dès 1962, 13 Dessins paniques, Verviers) et des hommes de théâtre Arrabal et Jodorowsky. Ces artistes se démarquent aussitôt du surréalisme : « Nous ne voulions pas de hiérarchie, pas de pape, pas d'exclusion. Tout le monde peut être panique, ou ne plus l'être. Nous ne voulions pas une

morale, mais toutes les morales. » Pratique de la provocation (happenings, animations), affirmation de l'individualité, pouvoir absolu du jeu comme moyen de communication et d'exorcisation, option délibérée pour la dérision et l'utopie : telles semblent être les données essentielles de l'attitude panique, déjà apparues dans l'ensemble de dessins *Panic ?* publié par Roland Topor (1965, San Francisco) et définies dans l'ouvrage *le Panique*, paru en 1973 à Paris par les soins communs de Topor, Arrabal et Jodorowsky (qui font volontiers référence à André Ruellan, à Gaston Bachelard et à l'Espagnol Baltasar Gracián). Exposé successivement à la gal. Aurora de Genève en mai 1973 (Topor, Olinéro Olivier, Christian Zeimert) et à Paris (gal. Messidor, en juin 1974 : Topor, Zeimert, Olivier O. Olivier, Arrabal, Jodorowsky), le groupe *Panique* conquiert à cette date l'attention d'un large public : le film *la Montagne sacrée*, de Jodorowsky, est projeté au festival de Cannes, et *la Planète sauvage*, réalisée par une équipe tchèque d'après Topor, reçoit la même année le prix spécial du jury de Cannes.

PANNINI ou PANINI Giovanni Paolo,

peintre italien

(Plaisance 1691 - Rome 1765).

De sa première formation, dans le milieu des Bibbiena, il retint un goût pour la scénographie qui le marqua tout au long de sa carrière à Rome, où il s'établit à partir de 1715. Là, il fut d'abord l'élève de B. Luti, dont le classicisme à la Maratta ne l'influença d'ailleurs que pendant une courte période (toiles à sujets religieux au Louvre, au Prado, au musée de Budapest). Sa première affirmation romaine est représentée par la décoration à fresque de la Villa Patrizi (1719-1725) et par ses travaux dans différents palais, comme le Quirinal et le palais Alberoni, mais c'est en tant qu'illustrateur infatigable des monuments et de la vie de Rome qu'il acquit rapidement un renom international. Si, de ce fait, son activité peut être classée parmi celles des vedutisti romains du XVIIIe s., il déborda en réalité les limites de ce « genre », déjà assez

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

614

rigidement établies à son époque, pour se rattacher, d'une part, à la liberté de vision qui avait caractérisé les précurseurs des vedute au siècle précédent et pour participer, d'autre part, à ces

prémices « protoromantiques » qui devaient mener à l'oeuvre d'un Piranèse. Héritier de Cozzani dans ses « rovine ideate », compositions assemblant arbitrairement, sous une apparence réaliste, différentes ruines antiques animées de petits personnages à la grâce toute rococo, il ne fut pas moins sensible aux suggestions de paysagistes comme Bloemen et Locatelli et, dans la précision analytique de ses vedute réalistes (Castel Sant'Angelo, 1744, Potsdam, Sans-Souci), aux expériences d'un Vanvitelli. Inventées ou prises sur le vif, ses compositions, parfois immenses, ont souvent la valeur de véritables « tranches de vie » découpées dans le cadre des monuments antiques et modernes de Rome (Place du Quirinal et Place Santa Maria Maggiore, 1742, Rome, Quirinal) ; elles demeurent parmi les témoignages les plus séduisants de l'époque. Doué d'un talent exceptionnel de scénographe, Pannini conféra toujours à ses représentations un sens grandiose de l'espace ; il atteint à des effets monumentaux, contrastant avec la verve déployée dans la description des figurines qui peuplent ses scènes, lorsqu'il peint des cérémonies (Visite de Charles III à Saint-Pierre, 1745, Naples, Capodimonte ; Visite de Charles III au Quirinal, 1746, id.), des fêtes (Fête donnée sur la place Navone, 1729, Louvre) ou des scènes de théâtre (Fête musicale donnée à l'occasion du mariage du Dauphin, 1747, id.). On lui doit enfin des représentations de « musées », réels (Galerie du cardinal Valenti Gonzaga, Hartford, Wadsworth Atheneum ; esquisse au musée de Marseille) ou imaginaires (Rome antique et Rome moderne, Louvre), où la vaste définition de l'espace s'accompagne d'une reproduction fidèle des styles. L'oeuvre de Pannini, abondant, eut une large diffusion, surtout en France, pays avec lequel l'artiste fut particulièrement en rapport en raison de la protection du cardinal de Polignac et de son mariage avec la soeur de Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie de France à Rome. Pannini fut membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1732). Son meilleur continuateur fut d'ailleurs un Français, Hubert Robert, qui hérita surtout de son intérêt pour les ruines antiques.

PANORAMA.

Vaste étendue de pays que l'on voit d'une hauteur. Par extension, tableau peint sur une toile de très grandes dimensions (jusqu'à 10 ou 15 m de haut sur 100 à 120 m de long), développée circulairement sur le mur intérieur d'une rotonde éclairée par le haut et spécialement construite pour la recevoir. Le panorama tend à donner l'illusion de la réalité, grâce aux diverses ressources du trompe-l'oeil ; le spectateur voit

les scènes représentées comme si, placé sur une hauteur, il découvrirait tout l'horizon environnant selon une perspective cavalière.

Au début du XIXe s., les panoramas (villes, batailles) se généralisèrent dans toutes les

capitales européennes, devenant de véritables spectacles populaires.

Ce terme s'applique aussi aux tableaux de chevalets qui représentent une vue panoramique. Ces tableaux constituent un genre très en vogue au XVIIe s. : notamment en Hollande.

PANTOCRATOR.

En iconographie chrétienne, ce terme (en grec « le tout-puissant ») désigne l'image du Christ, dans sa maturité, à la figure souvent sévère. Le Christ-Pantocrator, en buste, et tenant le livre des Évangiles, occupe souvent la calotte de la coupole dans les églises byzantines.

PANTOGRAPHE.

Appareil permettant de copier mécaniquement un dessin quelconque en le réduisant ou en l'agrandissant à volonté.

PANTOJA DE LA CRUZ Juan,

peintre espagnol

(Valladolid 1553 - Madrid 1608).

Il fut le disciple de Sánchez Coello et il est difficile de distinguer ses œuvres de jeunesse, traitées dans des tonalités sombres et froides, de celles de son maître. Peintre de cour des rois Philippe II et de Philippe III, il sut rendre l'expression de ses modèles (Isabel Clara Eugenia, 1599, Munich, Pin. ; Philippe III, 1592-1594, Vienne, K. M. ; Anne d'Autriche, 1602, Madrid, musée des Descalzas Reales). On lui attribue le saisissant Philippe II âgé conservé à la bibl. de l'Escorial. La plus grande partie de son œuvre fut peinte sous le règne de Philippe III. La richesse des vêtements, comme leur traitement minutieux, rappelle le style du Néerlandais Antonio Moro ; elle reflète aussi le luxe et la surcharge de la mode sous Philippe III après l'austérité du règne précédent. Mais Pantoja se montre comme portraitiste beaucoup plus libre et spontané dans certains portraits « non officiels » comme celui de Fray Hernando de Rojas (Madrid, coll. de la duchesse de Valencia). D'autre part, l'étude des sources lumineuses caractérise les tableaux religieux exécutés pendant les cinq dernières années de

sa vie, qu'il passe à Valladolid, où réside la Cour (Naissance de la Vierge, 1603, Prado ; Nativité, 1605, id.). Le clair-obscur, les raccourcis trahissent l'influence directe du ténébrisme italien dans la Résurrection (1605, hôpital de Valladolid) ; la différence de style entre le Saint Augustin du Prado (1601) et celui de la cathédrale de Tolède (1606) révèle une nette évolution vers un réalisme ténébriste qui annonce la peinture du XVIIe siècle.

PAOLINI Giulio, peintre italien

(Gênes 1940).

En 1961, au XIIe prix Lissone à Turin, Paolini expose *Disegno geometrico*, petite toile blanche sur laquelle sont tracés les points de base d'un cercle. Cette épure du dessin préfigure le champ et les problèmes que l'artiste abordera dans son oeuvre : les structures de la vision, ses modes d'objectivisation, le rôle de la mise en scène artistique. À partir de 1962, une série d'oeuvres explore la place du tableau dans l'espace : toiles nues ou toiles encastrées

les unes dans les autres présentant le « tableau comme image de lui-même ». Cette relation de l'espace-image s'exprime lors de sa première exposition à Rome (gal. La Salita, 1964), où des panneaux de bois sont posés sur des murs de matériaux identiques. À partir de 1965, la photographie, tout en offrant un degré d'objectivité, permet soit d'introduire un élément temporel (*Diaphragme 8*, où Paolini est photographié transportant une toile dans la rue), soit de bien marquer la dualité oeuvre-artiste (*Delfo*, 1965, où l'artiste est derrière le croisement d'un châssis). En 1967, plusieurs oeuvres (*Una poesia*, *Qui*) mettent l'accent sur la possible appropriation physique de l'espace de l'oeuvre par le langage, menant à *Primo appunto sul tempo* (1968), où l'écriture devient mesure du temps. Cet intérêt porté aux modalités d'appropriation du temps amène Paolini à citer des oeuvres du passé. Dans *Jeune Homme qui regarde Lorenzo Lotto*, Paolini explore le problème de la dualité entre l'auteur et le spectateur dans le phénomène de la vision, thème aussi traité dans une sorte de formule théorique de la représentation théâtrale, *l'Apothéose d'Homère* (1970). La recherche sur l'essence de l'art s'exprime au cours des années soixante-dix, dans le cadre d'un intérêt constant porté au « classicisme », par une série de travaux sur le double et la copie : *Early Dynastic* (1971), ou *Mimesi* (1975-1976, musée de Mönchengladbach), où deux plâtres de Vénus identiques et se faisant face mettent l'accent sur l'ambiguïté de la copie et de la traduction de l'image clas-

sique en plâtre. Des problèmes similaires sont traités en 1972 dans *Idem*, succession de petites toiles variant de couleur, de disposition, de proportions, et en 1973 dans *la Doublure*, où vingt-huit toiles reproduisant la fiction perspective d'elles-mêmes mettent l'accent sur la valeur référentielle du tracé linéaire.

Paolini, dans des constructions picturales moins analytiques, mêle des références perspectives, iconographiques, artistiques ; ainsi dans *Acte unique* en trois tableaux (*Studios Marconi*, Milan, 1979), où, sur trois oeuvres, *Parnasse*, *De pictura*, *Liber Veritatis*, un spectateur/acteur en toge désigne les lieux du cube projectif. Le morcellement de l'image (*Cythère*, 1983-1989, photographie un collage sur verre), marqué par la fragmentation de sculptures (*le Regard de la Méduse*, 1981), semble maîtrisé dans une oeuvre comme *le Triomphe de la représentation* (1983), où, à travers une projection de diapositives permettant la mise à distance de l'artiste et une neutralité des matériaux, l'objectivation de la réalité par les règles de la perspective est réalisée dans le cadre ambigu de la scène théâtrale, cette scène pour laquelle Paolini a réalisé divers décors (*Brutto II*, mis en scène par G. Rizzi, Turin, 1969) ou mises en scène (*Platea*, avec C. Quartucci, Castello Colonna, 1982). L'oeuvre de Paolini est représentée dans de nombreuses collections publiques en France et à l'étranger. Elle a fait l'objet de rétrospectives à Mönchengladbach

downloadModeText.vue.download 616 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

615

(1977), Villeurbanne, Nouveau Musée (1984), et Stuttgart, Staatsgalerie (1986).

PAOLINI Pietro (dit il Lucchesino),

peintre italien

(Lucques 1603 - id. 1681).

En raison d'un séjour très précoce à Rome, entre 1619 et 1632, il ne fut pas marqué par la tradition maniériste toscane et il put aborder directement l'étude de Caravage, dont il devint un adepte fervent. Bien qu'élève de Caroselli, il se forma sur les oeuvres du grand maître du naturalisme en manifestant son talent surtout dans le portrait (toiles du musée d'Ajaccio, de la coll. Marchesi à Rome, du Vatican). Un voyage à Venise, entre 1632 et 1634, le mit au courant des expériences vénitiennes de la fin

du XVI^e s. ; mais, s'il fut sensible à Véronèse (Vierge parmi des saints, Lucques, P. N.), Paolini accueillit surtout les suggestions de peintres d'éducation caravagesque, comme Saraceni et Le Clerc (Massacre des généraux de Wallenstein, Lucques, Palazzo Orsetti). De retour à Lucques, il travailla en isolé et, insensible à la diffusion du baroque, il tenta plutôt de concilier ses tendances avec l'ancienne tradition locale (Trinité et saints, Lucques, église de la Trinité). Par manque de relations et d'encouragement, il finit par se replier sur lui-même et, à la fin de sa carrière, il ne dépassa pas le niveau d'un bon praticien.

PAOLO FIAMMINGO

ou PAOLO DEI FRANCESCHI

ou PAUL FRANCK,

peintre flamand

(Anvers v. 1840 - Venise 1896).

Maître à Anvers en 1561, il travailla, comme Toeput, pour les Fugger d'Augsbourg et exécuta à partir de 1580, pour Hans Fugger, une série de paysages décoratifs et d'allégories destinés au château de Kirchheim, en Souabe (Triomphe des Éléments, Allégories des Planètes, cycle des Amours), qui témoignent d'un maniérisme d'esprit toscan mais sont à l'évidence de facture vénitienne.

Vers 1578-1580, Paolo Fiammingo se fixa à Venise. Il fut élève de Tintoret et exécuta sous sa direction, au palais des Doges, le Pape Alexandre III bénissant la flotte en 1196. L'artiste peignit quelques tableaux religieux (Pietà, Munich, Alte Pin.), mais il est surtout célèbre pour ses paysages (musée de Vicence). Il inaugura dans des oeuvres telles que le Paysage avec le roi Midas (Berlin) ou le Paysage avec Diane et ses nymphes un style où se mêlent le romanisme flamand et la tradition vénitienne et qui prélude admirablement aux paysages de jeunesse d'Annibal Carrache, dont l'interprétation romantique des paysages de la campagne bolonaise n'excluait pas le réalisme. Ce style de paysage décoratif, qui se rapproche de celui de Schiavone, devait rapidement se propager au nord des Alpes.

PAOLO VENEZIANO, peintre italien
(Venise av. 1300 - id. 1358/1362).

Cet artiste, prépondérant à Venise pendant la première moitié du trecento et qui s'impose dans toute son autorité comme l'instaurateur

authentique de la peinture vénitienne, est une personnalité originale, complexe et, par certains côtés, ambiguë.

Les caractères de plusieurs oeuvres qui, malgré quelques avis contraires, appartiennent à sa première activité prouvent bien que ce byzantinisme marqué – lié à la floraison de la « manière grecque » introduite à Venise dans la première moitié du siècle avec la haute culture des Paléologues et longtemps considéré comme le signe distinctif de « Maître Paolo » – n'apparaît en fait que dans une période plus mûre. Les débuts de l'artiste sont donc marqués par des modes stylistiques plus « continentaux », qui n'ignorent pas l'apport giottesque de Padoue, mais revu par l'école de Rimini, et par un certain sentiment plastique et décoratif coloré d'occidentalisme de type « roman ». Ces modes, à peine sensibles dans les parties peintes du retable sculpté de l'église S. Donato de Murano (1310), se manifestent pleinement dans le « paliotto » (devant d'autel) illustrant l'Histoire du bienheureux Leone Bembo daté de 1321, aujourd'hui à l'église S. Biagio de Dignano, animé par un modelé énergique, un coloris vibrant, des observations aiguës et des essais précis de perspective. L'art de Paolo entre ensuite dans une phase éclectique, imprégnée à la fois d'« Orient » et d'« Occident », marquée par des oeuvres comme le Couronnement de la Vierge (1324, Washington, N. G.), les volets avec des Saints du Triptyque de sainte Claire (1328-1330, Trieste, Pin.), la Madone aux donateurs (Venise, Accademia), schématisée selon les canons byzantins, mais d'une présentation monumentale et d'un rythme linéaire de goût déjà gothique, et le Paliotto de sainte Lucie, à l'évêché de Veglia (Krk), qui traduit un répertoire orientalisant en langage dynamique, à tendances descriptives.

Paolo ne s'affranchit de ce « byzantinisme romanisé » (Pallucchini) qu'au début de la quatrième décennie du siècle : la Dormition de la Vierge, panneau central du grand Polyptyque autref. à l'église S. Vincenzo à Vicence (fragments conservés aujourd'hui au musée de Vicence), sa première oeuvre signée, datée de 1333, marque la pleine adhésion de l'artiste à l'art néo-grec des Paléologues. Dans cette oeuvre fondamentale, dont seule la critique récente a su reconnaître la maturité, les formules byzantines n'excluent pourtant pas quelques préciosités linéaires gothiques, ni toute recherche d'expression dans les visages sévères. On retrouve ces mêmes caractéristiques dans une série de petits polyptyques portatifs auxquels collabora probablement l'atelier (petit Triptyque de la

G. N. de Parme ; autre partagé entre le Worcester Art Museum, la N. G. de Washington et le Petit Palais d'Avignon) ou dans le polyptyque plus important du musée de Tbilissi, à inclure dans la quatrième décennie. Tout un groupe de Vierge à l'Enfant reproduit, avec peu de variantes, le prototype de Merate (1340, coll. part), autre remarquable point de référence dans la chronologie de l'artiste.

Avec ces résultats, Paolo s'impose à Venise, comme le prouvent les commandes officielles du doge Andrea Dandolo pour le Palazzo Ducale et pour la basilique S. Marco. C'est avec la

Pala feriale (ainsi dite parce qu'elle recouvrait durant les jours ouvrables la Pala d'Oro de S. Marco, réservée aux solennités), datée du 22 avril 1345 et signée par Paolo et ses fils Luca et Giovanni, que débute cette collaboration familiale, propre à l'art vénitien ; elle dénote une telle identité de moyens d'expression figurative qu'il est impossible de discerner la part de chacun des collaborateurs. Il a bien été proposé de voir en l'un des fils de Paolo l'auteur des brillantes Scènes de la vie de saint Marc (zone inférieure), qui, par leur saveur assez émilienne et l'usage abondant d'architectures, contrastent avec le conformisme byzantin des Saints de la zone supérieure ; mais cette hypothèse est fragile, car des oeuvres de jeunesse de Paolo présentent déjà des solutions hybrides analogues. Les 2 savoureux panneaux illustrant des Épisodes de la vie de saint Nicolas (Offices, donation Contini-Bonacossi), vestiges probables du retable exécuté par Paolo en 1346 pour le Palazzo Ducale et détruit dans l'incendie de 1483, imposent les mêmes remarques. Une orientation gothique s'affirme dans la Madone (1347) de l'église paroissiale de Carpinetta (Cesena) et dans le Polyptyque sur trois registres de l'église de S. Giacomo à Bologne (preuve de relations du maître avec cette ville), dont quelques éléments (Saint Georges tuant le dragon, par exemple) atteignent à une vraie perfection d'expression et de style ; par la vivacité narrative et la typologie des saints, dessinés d'un trait agile et ondulant – suivant un schéma iconographique devenu traditionnel dans toute la production successive –, cette oeuvre se rapproche du polyptyque de Chioggia, daté de 1348 (Oratorio S. Martino et reconstitué avec des panneaux de diverses provenances).

Une reprise de byzantinisme plus accentué, vers la moitié du siècle, renforce l'hypothèse d'un voyage du maître à Constantinople ; elle se manifeste avec force dans le grand Polyptyque de saint François et de sainte Claire (Venise, Accademia), oeuvre complexe et exemplaire où

le rythme byzantin de la composition, le décor d'un faste oriental se mêlent à des éléments du répertoire continental et à des accents bolonais. Ce néo-byzantinisme si original, révélateur de la grande personnalité artistique de Paolo, se retrouve dans le polyptyque de la collégiale de Pirano (la Vierge et l'Enfant avec huit saints, 1354 ; autref. attribué à un « Maître de Pirano » identifié ensuite avec Paolo), mais trahit un affaiblissement de la verve inventive et un recours plus facile aux formules académiques, dû sans doute à l'intervention fréquente de l'école pour faire face au nombre croissant des commandes ; il subsiste aussi dans le Polyptyque du couvent de S. Eufemia à Arbe (Raab) et dans celui du Louvre. Mais dans le polyptyque (Saints) de S. Severino (Pin. Communale), récemment restitué à l'artiste, la « manière grecque », aulique, roide, presque abstraite, se rehausse encore d'une stylisation très raffinée, d'une préciosité gothique et de la grâce piquante de quelques images exquises. Avec le Couronnement de la Vierge (New York, Frick Coll.), daté de 1358 et signé par Paolo et son fils Giovanni, chef-d'oeuvre authentique par la profondeur du souffle gothique, le colo-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

616

ris éclairci et brillant, l'équilibre admirable du style, se conclut la carrière du maître, qui, en réunissant Orient et Occident dans une vision originale, marque la première étape glorieuse de la peinture vénitienne.

PAOLOZZI Eduardo, peintre britannique

(Leith 1924).

Né de parents italiens, il se forma au College of Art d'Édimbourg et à la Slade School of Art de Londres (1943-1947). De 1947 à 1950, il séjourna à Paris, où il subit l'influence du Dadaïsme, du surréalisme et de l'art brut, soutenu alors par J. Dubuffet. C'est de cette époque que date son intérêt pour la culture populaire (qu'il cherchera à faire partager en créant en 1952 l'Indépendant Group), lié à une sensibilité moderne et qu'il traduit au cours des années cinquante par des sculptures figuratives construites avec des objets de rebut arbitrairement juxtaposés (Jason, 1956, New York, M. o. M. A.) mais également par des eaux-fortes et des collages tirés de la publicité et des bandes dessinées et qui feront de cet artiste une des figures centrales du Pop'Art. Certains sont constitués de pièces mé-

caniques superposées à des sculptures de l'antiquité grecque (Head of Zeus, 1946), d'autres associent l'image humaine à la technologie comme dans Juice King (1948) ou dans Life Savers (1949, coll. part). Les plus connus sont inspirés de portraits de dirigeants politiques, d'industriels et de vedettes de cinéma parus en couverture du magazine Time. Ces portraits se composent d'images préexistantes, découpées et réassemblées pour créer de nouveaux héros imaginaires (One Man Track Team, 1952 ; We Dare Once More, 1952). Dans les années soixante, il fut un des premiers artistes à utiliser la sérigraphie, technique avec laquelle il a réalisé d'importants portfolios : As Is When (1965) s'inspire d'épisodes de la vie du philosophe Ludwig Wittgenstein et soulève des questions sur la nature de l'homme et du langage ; Moonstrip Empire News (1967), Universal Electronic Vacuum (1967), General Dynamic Fun (1970) sont des parodies humoristiques parfois bizarres de la vie citadine.

Il est représenté dans la plupart des grands musées américains (New York, Chicago) et européens (Amsterdam, Édimbourg, Londres, Paris, Grenoble).

PAPETY Dominique, peintre français

(Marseille 1815 - id. 1849).

Élève d'Augustin Aubert et de Léon Cogniet, le jeune artiste remporta le prix de Rome en 1836 (Moïse frappant le rocher, Paris, E. N. S. B. A.). Il séjourna dans cette ville de 1836 à 1841 et y reçut les conseils d'Ingres, qui le marquèrent durablement. Pendant son séjour en Italie, il réalisa des peintures dans le style néogrec (Femmes grecques à la fontaine, 1841, Louvre). Il voyagea en Grèce (1846-1847), en Syrie et en Palestine (nombreux dessins du voyage en Grèce au Louvre, notamment une belle série d'aquarelles d'après les fresques du mont Athos). Il peignit pour Versailles (Guillaume de Clermont défend Ptolemaïs, Jeanne d'Arc devant Charles VII, 1845) et fut, en 1848, l'aide de Chenavard pour l'exécution des grisailles du

Panthéon. Des tableaux de lui, remarquables par leur goût de l'archéologie antique et leur intelligente assimilation de la leçon ingresque, se trouvent aux musées de Marseille (Consolatrix afflictorum, le Passé, le Présent et l'Avenir), de Nantes (Prière à la Madone) et de Compiègne (le Rêve du bonheur, 1843). Papety, emporté jeune par une épidémie de choléra, reste surtout comme l'un des grands dessinateurs du siècle, varié, délicat et puissant tout à la fois (belle collection de dessins, notamment

du séjour italien, au musée de Montpellier).

PAPIER.

Feuille mince et sèche fabriquée à partir de diverses substances végétales réduites en pâte. Employé comme support des oeuvres peintes ou dessinées, le papier présente une texture différente selon les matériaux de base qui le constituent et qui permettent d'obtenir une surface soit lisse (pour la mise de plomb), soit rugueuse (pour l'aquarelle).

C'est en Chine, au début du Ier s. apr. J.-C., qu'a été inventé le papier-chiffon. Sa composition variait selon les provinces, mais le plus apprécié des lettrés demeura le papier non préparé. Au VIIIe s., le papier se propage en Asie centrale et en Perse. Pour obtenir une surface glacée et polie, on la frotte avec un oeuf de cristal ; en outre, les papiers, selon l'usage auquel ils étaient destinés, étaient teints de couleurs différentes. Dès le XIe s., l'Italie, à Fabriano, et l'Espagne, à Xantia, accueillent les deux premières fabriques de papier d'Europe. En France, la production semble avoir débuté au XIIe s., dans le Languedoc, mais, au XVIe s., elle s'étendait désormais à tout le territoire. Après 1798, la papeterie prend un essor considérable dans toute l'Europe grâce aux machines à papier de Louis Robert. Fabriqué avec du lin et du chanvre de texture grossière, le papier, au XIVe s., est difficilement utilisable par les peintres. Dès le XVe s., la technique d'encollage s'est améliorée, et le papier, bien qu'épais et grenu, devient un meilleur support pictural grâce aux quatre ou cinq couches d'une pâte de poudre d'os délayée dans de l'eau gommée.

Le papier coloré, apparu vers la fin du XVe s. pour répondre aux besoins des peintres, ne connaît au départ qu'un nombre limité de teintes : le plus apprécié est le papier bleu (employé par J. Bassano, Dominiquin, Guerchin, puis C. Lorrain, La Tour, Prud'hon). La couleur chamois est la moins répandue ; Le Sueur, Watteau, Boucher s'en sont cependant servis. Les variétés de papiers colorés se sont multipliés au XIXe siècle.

Le papier tablette, utilisé surtout à partir du XVIIIe s. pour les portraits, est préparé avec du plâtre soigneusement poli.

Le papier huilé est enduit d'huile de lin et sert à reproduire des esquisses, mais aussi, dans l'école vénitienne, comme support.

Le papier marouflé, collé sur un support, transforme la nature du fond qui reçoit la pein-

ture (le papier est un bon isolant). Le papier exige pour sa conservation une atmosphère dépourvue d'humidité ; susceptible d'oxydation, il peut être l'objet d'attaques d'insectes, de

bactéries et de champignons, que l'on détruit en soumettant le papier aux rayons ultraviolets.

PAPIER REPORT.

Papier recouvert d'une couche de colle et de blanc, graine mécaniquement, opaque ou transparent, qui tend à imiter la surface d'un calcaire lithographique.

Utilisé pour des raisons de commodité, le papier report permet aux artistes d'exécuter un dessin qui sera ensuite reproduit selon le procédé de la lithographie, en évitant les contraintes inhérentes à celle-ci (poids et encombrement de la pierre).

L'artiste trace, au crayon gras ou à l'encre lithographique, son dessin sur la couche superficielle de colle, qui l'isole du papier. Celle-ci étant soluble dans l'eau, il suffit, pour que le tracé gras se dépose sur la pierre lithographique, de poser le papier report (côté dessin) sur celle-ci, puis d'en humecter le verso. La colle se dissout et la graisse de l'encre adhère au calcaire. Corot utilisa très souvent ce moyen pour travailler « sur le motif ».

PAPIERS COLLÉS.

Pour comprendre les raisons et l'intérêt véritables de l'introduction de papiers collés dans la peinture, il est nécessaire de revenir sur le problème de la couleur réelle, du ton local tel qu'il se posait aux cubistes montmartrois : il s'agissait pour eux de représenter intégralement les objets du monde extérieur. Dans cet esprit, Braque eut en 1911 l'idée d'introduire des caractères d'imprimerie. Puis, au début de 1912, Picasso et Braque se mirent à reproduire certains fragments de faible épaisseur et surtout certains matériaux tels que le bois ou le marbre, offrant ainsi l'épiderme des objets sans que des variations d'éclairage puissent les affecter. Mais bientôt les deux peintres comprirent que, plutôt que les imiter, il était plus réaliste de coller des éléments sur la toile en intégrant l'objet lui-même, ou, à défaut, des morceaux de papier peint imitant le bois, le marbre, etc.

La tradition veut que ce soit Braque qui ait introduit le premier papier collé dans un Comptoir, exécuté à Sorgues en septembre 1912 ; mais, en fait, dès 1911, Picasso avait déjà collé dans une de ses natures mortes un véritable

timbre-poste sur la reproduction peinte d'une enveloppe. Braque fut seulement le premier à coller du papier imitant le bois.

À partir de l'automne 1912, le recours au collage devint courant dans leurs oeuvres, surtout à partir du moment où ils en tirèrent parti pour ménager un étagement des plans ; certains critiques y ont vu un retour offensif du trompe-l'oeil, alors qu'il ne s'agit que d'un procédé permettant de restituer l'une des qualités essentielles de l'objet.

À la suite de Picasso et de Braque, beaucoup d'autres cubistes utilisèrent des papiers collés avec un bonheur et un intérêt inégaux. Si certains en firent un usage très modéré (Léger, Marcoussis, Villon), ils constituent pour Juan Gris et Henri Laurens un des principaux ressorts de leur production : pour le premier, ils permettaient d'atteindre à la précision et surtout à la véridicité épistémologique souhaitées ;

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

617

pour le second, à partir de 1915, ils étaient un moyen d'expression privilégié de sa recherche de pureté formelle.

Malgré leur hostilité de principe au « passéisme » des cubistes, les futuristes n'hésitèrent pas à leur emprunter la technique du papier collé, dans un esprit finalement peu différent. En fait, c'est seulement avec les dadaïstes et les surréalistes que les papiers collés se transforment en collages : désormais, c'est la recherche des effets de hasard qui va dominer. Arp déchire les papiers, les laisse tomber et les colle dans le désordre où il les trouve à terre. Ernst fait jaillir d'assemblages de fragments d'images réalistes le sentiment de l'absurdité absolue de la logique traditionnelle (la Femme 100 têtes, 1929). Picabia, Prévert, Man Ray, Hausmann, Masson, Miró utilisent souvent les collages avec des intentions similaires. Mais c'est surtout Schwitters qui – dès 1918, avec ses innombrables Merzbilder et l'extraordinaire Merzbau qu'il construisit dans sa maison de Hanovre (1918-1938, auj. détruit) – fit du collage un grand moyen d'expression.

De nombreux artistes abstraits eurent également recours aux papiers collés : ainsi S. Delaunay, qui appliqua dès l'hiver de 1912-1913 le principe des contrastes simultanés à des couvertures de livres, Kupka, Moholy-Nagy,

El Lissitsky, A. Magnelli, mais surtout Matisse, dont les papiers collés constituent sans doute l'un des sommets de toute sa production (Jazz, album, 1947, Paris ; Tristesse du roi, 1952, Paris, M. N. A. M.).

Aujourd'hui, les recherches se font dans des sens parfois diamétralement opposés, puisqu'on peut citer aussi bien des artistes abstraits comme Mortensen, que des surréalistes (Baj), des cinéastes (Vasarely), des nouveaux réalistes (Spoerri, Arman), diversité qui montre que le papier collé est devenu un moyen d'expression quasiment universel.

PARAVENT.

Meuble composé de plusieurs feuilles réunies par des charnières, le paravent est avant tout un ouvrage de menuisier et de tapissier : les feuilles sont faites d'un châssis de bois que le tapissier recouvre d'étoffe. Lorsqu'il fait son apparition, sans doute à la fin du XVI^e s., les feuilles sont tendues de serge ou de drap agrémenté de galons de soie, d'or ou d'argent. Associé au préalable, semble-t-il, à la vie religieuse en tant que fond d'autel, il entre dans les appartements au début du XVII^e s., très vite destiné à jouer un rôle dans la vie privée de la société. Il protège des vents coulis, permet d'aménager des sortes d'alcôves et, par sa mobilité même et la diversité de son format et du nombre de ses feuilles, devient un élément essentiel du mobilier. Il est alors assorti à la tenture des murs – tapisserie, tissus plus ou moins riches parfois disposés en bandes, cuir gaufré – et à la garniture des sièges. Les différents inventaires de Versailles à l'époque de Louis XIV font état de près de 437 feuilles de paravents – ceux-ci étaient ainsi inventoriés –, couvertes d'étoffes, de tapisseries de la Savonnerie, et même ornées de peintures : fables des Métamorphoses d'Ovide, allégories, grisailles... Il faut ajouter à

cela des paravents en laque, étoffe et papier de la Chine, dont la vogue commence dès 1660.

Au XVIII^e s., la mode des paravents est plus grande que jamais. Les meilleurs peintres de l'époque fournissent des modèles pour leur ornementation, quand ils ne les exécutent pas eux-mêmes : Claude III Audran, Watteau, Desportes, Oudry, Boucher. Ces artistes, qui tout en faisant ce que nous appelons maintenant de la peinture de chevalet, oeuvraient également dans les arts qui pour être « décoratifs » n'en étaient pas moins essentiels et représentatifs du siècle : boiseries, tapisseries. Il s'agissait alors de créer l'« environnement » de l'époque, et tous y participaient.

Le bois occupe alors une place plus importante, suivant l'évolution des sièges, dont le cadre du dossier et de l'assise s'individualise, se couvre de sculptures de couleur, d'or. À côté des toiles et panneaux peints, les matériaux les plus précieux sont utilisés : velours, soieries, toiles imprimées, laques d'Extrême-Orient, vernis Martin, tapisseries des Gobelins, de Beauvais, de la Savonnerie, et, après 1680, lés de papiers peints, lorsque ceux-ci acquièrent leurs lettres de noblesse avec Jean-Baptiste Réveillon.

Avec la réduction des appartements au XIXe s. et le perfectionnement des moyens de chauffage, le paravent tend à disparaître. Il réapparaît dans la seconde moitié du siècle avec le goût de la « curiosité » et de l'entassement et, autour de 1900, au sein des peintres nabis. Mettant au service de techniques décoratives leurs théories picturales qui s'appuient « ... sur une conception purement esthétique et décorative, sur des principes techniques de coloration et de composition... », ces peintres envisagent le paravent soit à la manière des Japonais – feuilles de papier peint à la main, à la colle ou au lavis (K.-X. Roussel), lithographies permettant la reproduction en série (tel le paravent de Bonnard réalisé vers 1899 en 110 exemplaires, dont l'un est conservé au musée d'Orsay) –, soit sous forme de panneaux peints à l'huile (Maurice Denis) ou tendus de lés de tapisserie (Paul Ranson). Il s'agit là de réalisations de peintres, le châssis disparaît totalement sous la surface décorée (Émile Bernard : les Quatre Saisons, 1891). Rares sont les paravents « Art nouveau » où le bois participe au décor : il faut chercher dans l'entourage de Samuel Bing, ancien marchand d'objets d'Extrême-Orient acquis à l'Art nouveau, auquel il consacre son nouveau magasin, ouvert en 1895 ; il faut chercher aussi dans l'oeuvre d'hommes tels que Georges de Feure, dont le musée des Arts décoratifs à Paris possède un paravent en bois sculpté et doré tendu de soie brodée et hors de France, en Tchécoslovaquie dans l'oeuvre d'Alfons Mucha, en Autriche avec J. Hoffmann, en Italie avec Carlo Bugatti, en Espagne avec Antonio Gaudí.

Après 1910, le goût des paravents se rencontre à la fois dans les rangs de ceux pour qui l'orientalisme reste vivant et dans les rangs de ceux qui cherchent à renouer avec la tradition nationale. Ces paravents sont alors des objets de luxe, souvent en laque : à décor géométrique et animé dans la technique japonaise par Eileen Gray ; polychrome peinte sur parchemin par

André Mare (coll. part.) ; gravée sur bois par

Armand-Albert Rateau (Paris, musée des Arts décoratifs) ; à décor géométrique et incrusté de coquille d'oeuf par Jean Dunand, d'après ses propres cartons ou ceux d'artistes comme Robert Mallet-Stevens. Certains sont tendus d'étoffe imprimée, et les décors sont dus à Raoul Dufy, André E. Marty, ou encore utilisent des panneaux articulés avec Eileen Gray : il s'agit plutôt alors de sortes de claustra.

D'autres enfin sont des oeuvres de peintres (Giacomo Balla Sans titre, 1932, Casa Balla), principalement parmi les surréalistes, Yves Tanguy et Man Ray. Pratiquement ignoré depuis 1940, le paravent semble retrouver un rôle à la faveur de la suppression des cloisons, remplacées par des cellules modulées.

La renaissance récente du paravent est due à des peintres – David Hockney, J. Dine (Landscape Screen, 1969), Helen Frankenthaler (Gateway, 1988, paravent, bronze à la cire perdue, eau-forte, relief) –, des sculpteurs – Kenneth Armitage (People, 1980, paravent en Plexiglas gravé sur une base d'aluminium brossé, tuyaux fluorescents) –, des artistes verriers

– Pasty Nowell aux États-Unis –, des designers

– Rey Kawakubo au Japon.

PARCHEMIN.

Peau d'animal (agneau, mouton ou chèvre) spécialement préparée pour servir de support à l'écriture et aux enluminures.

On utilise principalement le derme, ou couche interne blanche et résistante de la peau, laquelle, desséchée, blanchie et polie sur les deux faces, est découpée en feuilles et assemblée en cahiers ou en rouleaux.

Le parchemin vieilli a un aspect jaunâtre ; il est épais et résistant, et sa surface est plus rugueuse du côté du poil. Toutes sortes de peaux ont été utilisées et il est presque impossible de savoir de quel animal provient le parchemin.

Le vélin est un parchemin de luxe, fait de peau d'animal jeune ou mort-né (poulain, agneau) de qualité plus fine et translucide. De nos jours, on utilise surtout le côté chair de la peau, tendue, débarrassée de son poil, encollée puis poncée.

PARENTINO ou DA PARENZO Bernardo
ou Bernardino, peintre italien

(documenté à Mantoue et à Padoue dans la

seconde moitié du XVe s.).

Originaire de Parenzo en Istrie, il se relie au courant pictural padouan, qui, né dans l'atelier de Squarcione, subit très fortement l'ascendant de Mantegna ; il a sans doute connu à Ferrare ou à Bologne l'oeuvre d'Ercole de' Roberti, et certainement le milieu vénitien. Il fit carrière à Padoue après avoir travaillé à Mantoue au service de Francesco II Gonzaga et termina sa vie à Vicence. Son art, curieux, témoigne d'un style chargé, tout en plis et en gaufréments compliqués. Par son graphisme très affirmé, son goût anecdotique (Musiciens, Berlin), il n'est pas sans présenter des affinités expressives avec les peintres des Pays-Bas, comme dans la Tentation de saint Antoine (Rome, Gal. Doria Pamphili). Qu'il suive directement ou non l'exemple de Mantegna (Adoration des

downloadModeText.vue.download 619 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

618

images, Louvre), on retrouve dans ses oeuvres, tel le Christ rédempteur entre saint Augustin et saint Jérôme (Modène, Gal. Estense), dans ses fresques fragmentaires du cloître de S. Giustina à Padoue (Vie de saint Benoît, 1489-1494), l'intérêt pour les formes anguleuses, présent chez tous les disciples de Squarcione ; mais une tendance à miniaturiser, la volonté narrative, un singulier mélange de réalisme et de symbolisme, atténuent la puissance des images dérivées de Mantegna. La subtilité de l'exécution et parfois un sentiment du fantastique fort original (Scène de miracle, Venise, coll. Cini) lui assurent cependant une place privilégiée dans l'univers poétique issu du « squarcionisme ».

PARET Y ALCÁZAR Luis, peintre espagnol
(Madrid 1746 - id. 1799).

Né d'un père dauphinois et d'une mère espagnole, ayant appris les « rudiments du dessin » auprès du joaillier français Duclos, vivant à Madrid, il se forma auprès d'Antonio González Velázquez à l'Académie San Fernando. Grâce à la protection de l'Infant don Luis de Bourbon, il séjourna trois ans en Italie. Rentré à Madrid en 1766, il obtint plusieurs prix de l'Académie et étudia avec le peintre français Charles de La Traverse, disciple de Boucher. Bien que non documenté, un voyage à Paris est possible.

Sa carrière débuta sous les meilleurs auspices : des scènes de vie madrilène comme le

Bal masqué (1766, Prado), influencé par l'Italie, ou le Magasin d'antiquités (1772, musée Lázaro Galdiano, Madrid), qui peut évoquer l'Enseigne de Gersaint de Watteau, révèlent la spontanéité de sa touche et la subtilité des tonalités, propres à donner une qualité d'atmosphère. Travaillant pour la Cour dès 1770 (le Repas de Charles III, Carrousel royal, 1770, Madrid, Prado), il se compromet pour l'infant don Luis et doit s'exiler à Puerto Rico (1775-1778) puis à Bilbao, où il se marie (1780). De cette époque datent le ravissant portrait de son épouse, Maria de las Nieves Micaela Fourdinies (Prado), habillée à la mode française et jouant de la serinette, et plusieurs peintures religieuses. Il envoie à l'Académie de Madrid son morceau de réception, la Prudence de Diogène (1780, Madrid, Acad. San Fernando). La mort de don Luis, qui le protégeait toujours, et la réalisation d'une série de vues des ports cantabriques dans l'esprit de Vernet, commandée par le prince des Asturies et officialisée par Charles III en 1786 (Vue de Fontarabie, musée de Caen ; Vue de l'Arsenal de Bilbao, 1784, Londres N. G.), lui permettent de regagner Madrid en 1787 après avoir décoré (toiles et fresque) la chapelle Saint-Jean-Baptiste de l'église paroissiale de Viana (Navarre). Vice-secrétaire de l'Académie, il reprend la chronique de la vie madrilène avec une oeuvre d'envergure, le Serment de la Cour au prince des Asturies (1791, Prado), et de nombreuses petites scènes (le Rosaire, Palais royal).

Ceán Bermúdez, en déplorant sa mort relativement précoce, regrette « le peu de parti qu'on a tiré de son habileté ». Paret est, en effet, dans l'Espagne de son temps, exceptionnel par sa culture (outre le français et l'anglais, il sait le grec et a traduit Lucien) comme par la diversité de ses dons : peintre de moeurs, mais aussi pay-

sagiste, peintre religieux, portraitiste à l'occasion, illustrateur de Cervantès et de Quevedo, il est le témoin sans pareil d'une vie madrilène élégante et populaire, aimable et détendue, une sorte de Saint-Aubin espagnol, beaucoup plus influencé par la France que Goya, mais qui garde une vivacité et un charme très personnels et lui donnent sa place dans la peinture européenne du XVIIIe siècle. Une rétrospective lui a été consacré au musée de Bilbao en 1991.

PARIS (ÉCOLE DE).

On désigne sous le nom d'école de Paris l'ensemble des artistes d'origine étrangère qui vinrent, au début du XXe s., chercher dans la capitale des conditions favorables à l'épanouissement de leur talent et, en premier lieu, une rare liberté d'expression, fruit de contacts in-

cessants et d'une émulation féconde.

Depuis le début du XXe s., il y eut 3 grands mouvements, d'abord en direction des acro-poles périphériques de la butte Montmartre et du Haut-Vaugirard dominant Montparnasse. Le premier porta les noms les plus célèbres. Ces peintres, d'ascendance israélite pour la plupart, venus d'Europe centrale et orientale surtout, fuyaient des conditions sociales cruelles et plus encore peut-être un milieu culturel ancestral hostile aux images. Le Polonais Eugène Zak fait un premier séjour à Paris en 1900-1901, puis s'y installe en 1904. Les arrivées se succèdent dès lors rapidement. Déjà précédé de sa réputation de dessinateur, Julius Pascin vient de Munich la nuit de Noël 1905, puis arrivent en 1906 le Livournais Amedeo Modigliani, en 1908 Léopold Gottlieb, en 1910 Marc Chagall et Moïse Kisling, venant l'un de Saint-Pétersbourg, l'autre de Cracovie. Pinchus Krémègne et Michel Kikoïne, élèves des Beaux-Arts de Vilna, arrivent en 1912, et leur condisciple Chaïm Soutine, l'année suivante. C'est en 1913 encore que vint à Paris le Japonais Foujita. Sauf Pascin, ces artistes sont fort démunis matériellement et se fixent surtout à Montparnasse, où ils élisent domicile dans les ateliers de la Ruche, tandis que Montmartre, dont l'occupation est légèrement antérieure, reste surtout le fief des cubistes, de la « bande à Picasso », résidant au Bateau-Lavoir en 1904. Mais les rapports des nouveaux arrivés avec les cubistes influencent pourtant, plus ou moins, la formation de leurs styles respectifs, où la sensibilité à la couleur et l'imagination l'emportent en général sur le schéma intellectuel. Si l'art de Soutine fut parfaitement étranger au cubisme, en revanche Modigliani et Chagall, puis, à un degré moindre, Pascin, Kisling et Zak en retinrent quelque temps la discipline ordonnatrice des formes. Seul Gottlieb conserva une acuité graphique qui évoque l'expressionnisme autrichien (Kokoschka, Schiele). Mais, bien qu'ils soient plongés dans un milieu où l'objectivité traditionnelle est mise délibérément en doute, tous respectent la vraisemblance des images.

La Première Guerre mondiale dispersera ce premier groupe. Restèrent en France Modigliani, Soutine, Krémègne, Kisling, Kikoïne, qui connurent alors leurs plus dures années. Le renouvellement de l'école de Paris durant l'entre-deux-guerres, depuis la mort de Modi-

gliani (1920), se fit sous de tout autres auspices. Les conditions matérielles étaient plus favorables pour les peintres : le docteur Barnes, en faisant, à la surprise générale, un achat massif de tableaux de Soutine (1923), montrait la

voie à des spéculateurs avisés. De Russie surtout affluaient des peintres juifs chassés par la situation politique difficile. Beaucoup avaient fait étape à Berlin, mais la conjoncture économique de l'Allemagne ne permettait plus à sa capitale de retenir un fort contingent d'artistes. Mané-Katz, à Paris en 1921, Zygmund Menkès et Max Band, arrivés en 1923 (année du retour de Chagall), sont passés par Berlin, ainsi qu'Abraham Mintchine, qui vécut en France les cinq dernières années de sa vie. Beaucoup moins novateurs que leurs aînés, ils sont plus aisément intégrés à la vie artistique, car ils bénéficient du soutien de leurs coreligionnaires, critiques ou directeurs de galerie. Leur art est trop marqué par le néo-réalisme assez banal de l'après-guerre, mais il est parfois pénétré d'intentions symboliques, nées du souci de maintenir une culture hébraïque vivante, notamment chez Mané-Katz, Menkès et Max Band. Le premier termina ses jours en Israël, les deux autres ont gagné, devant la menace nazie, les États-Unis, où ils sont demeurés.

Un autre groupe de peintres originaires de Russie est resté en France. Constantin Terechkovitch est arrivé en 1920, André Lansky et Serge Charchoune en 1921, Jean Pougny en 1923, Serge Poliakoff, Philippe Hosiasson, en 1924, et Joseph Pressmane en 1926. Cette école russe de Paris fut aussi, comme la première, l'ambassadrice de la couleur. Maurice Blond vint de Łódź en 1924 et se joignit à l'école slave de Paris. La plupart de ces peintres ont trouvé dans l'abstraction un champ d'activité où ils se sont illustrés, de même que des artistes venus à cette époque de Belgique (Lacasse, Vantongerloo), de Hollande (Geer et Bram Van Velde), d'Allemagne (Hartung), du Portugal (Vieira da Silva), d'Espagne (Bores).

Enfin, depuis la Libération, le concept d'école de Paris s'est élargi à l'excès, et les apports les plus divers lui donnent des frontières singulièrement mouvantes. Ce sont notamment les Belges Alechinsky, Hecq, les Hollandais Appel, Corneille, Lataster, Bogart, le Danois Jorn, le Grec Prassinos, les Polonais Lebenstein et Maryan, les Yougoslaves Music et Velikovic, le Canadien Riopelle, les Espagnols Ubeda, Clavé, Arroyo et Hernandez, l'Allemand Klasen.

PARIS Matthew, enlumineur anglais

(Saint Albans 1217 - id. 1259).

Moine au monastère bénédictin de Saint Albans, il y travailla ainsi qu'à Londres ; il se rendit en Norvège en 1248-1249. En 1235, il succéda

à Roger de Wendover comme historiographe à Saint Albans. Il est connu comme auteur, scribe et artiste, et les *Gesta abbatum* font son éloge comme ferronnier, sculpteur et peintre, bien qu'aucun témoignage ne subsiste de ces dernières activités.

Paris écrivit les *Flores historiarum*, une *Chronica maior* (Cambridge, Corpus Christi College) et une *Historia Anglorum* (British

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

619

Museum) ainsi que les *Vies des Offas*, la *Vie de saint Édouard* (Cambridge, University Library) et les *Vies des saints Alban et Amphilabus* (Dublin, Trinity College Library). Ses manuscrits sont illustrés de dessins linéaires, dont certains sont en pleine page et d'autres dans les marges ; ils contiennent également des cartes, des emblèmes héraldiques et des diagrammes, témoins de son éclectisme.

PARMESAN

(Francesco Mazzola,

dit il Parmigianino ou le),

peintre italien

(Parme 1503 - Casalmaggiore 1540).

Fils d'un peintre estimable, Filippo, et recueilli à la mort de celui-ci (1503) par ses oncles Michele et Pier Ilario Mazzola, peintres, le jeune Parmesan, manifestant une extraordinaire précocité, peignit sa première oeuvre en 1519, un *Baptême du Christ* (probablement le tableau des musées de Berlin). L'église S. Giovanni Evangelista de Parme conserve ses premières fresques (4e, 1re, 2e chapelle à gauche de la nef), influencées par Corrège, mais témoignant aussi de recherches coloristes et dynamiques puisées à d'autres sources (Anselmi, Pordecone). Sa première peinture certaine (1521), le *Mariage mystique de sainte Catherine* (Bardi, église S. Maria), d'une élégance de lignes qui rappelle son prodigieux talent de dessinateur et d'une préciosité raffinée, prélude à une série de tableaux religieux (*Repos pendant la fuite en Égypte*, Londres, Courtauld Inst. ; *Sainte Catherine*, Francfort, Städel. Inst. ; *Sainte Famille*, Prado). À la demande du comte Galeazzo San Vitale, qui lui inspira un magnifique portrait (Naples, Capodimonte), Parmesan décora à

fresque, en 1523, le boudoir de Paola Gonzaga à Fontanellato (Diane et Actéon), ensemble d'une exquise élégance qui rivalise avec la Camera di San Paolo de Corrège.

En 1524, laissant inachevées les peintures des orgues de l'église de la Steccata, il partit pour Rome, emportant avec lui quelques oeuvres, comme son Portrait dans un miroir (Vienne, K. M.), tour de force de perspective d'un esprit essentiellement maniériste. On sait peu de chose de cet important séjour, où il copia les antiques, admira Michel-Ange et surtout Raphaël, rencontra Perino del Vaga, Sebastiano del Piombo et Rosso, avec qui il peignit dans un palais de la via Giulia. Il exécuta alors de petits tableaux précieux (Mariage mystique de sainte Catherine, Londres, N. G. ; Repos pendant la fuite en Égypte, Rome, palais Doria), probablement quelques portraits (Lorenzo Cybo, Copenhague, S. M. f. K.) et la monumentale Vision de saint Jérôme (Londres, N. G.). Le sac de Rome l'obligea à se réfugier à Bologne, où il déploiera (1527-1530) une intense activité : le Saint Roch (basilique S. Petronio), dont la savante arabesque plaisait tant à Vasari, annonce des compositions plus ambitieuses, comme la majestueuse Madone avec sainte Marguerite (Bologne, P. N.), ou recherchées, comme la Vision de saint Zacharie (Offices), à l'exquis paysage ou d'un charme raffiné et étrangement sensuel (Madone de la rose, Dresde, Gg), autant d'oeuvres qui faisaient dire à ses contemporains que la grâce

de Raphaël revivait en lui. C'est probablement de ce moment que date le délicat et minuscule Mariage mystique de Sainte Catherine inachevé du Louvre. Il peignit aussi une Conversion de saint Paul (Vienne, K. M.). En 1530, Parmesan participe aux fêtes du couronnement de Charles Quint à Bologne et peint de mémoire son portrait (anc. coll. Cook). De cette époque datent, d'ailleurs, un assez grand nombre de portraits qui témoignent du style des artistes de sa génération à l'élégance raffinée et aux accents typiquement maniéristes (Offices ; Rome, Gal. Borghèse ; Naples, Capodimonte ; Parme, l'Esclave turque, G. N. ; Vienne, K. M. ; Hampton Court).

En 1530, apprenant le départ de Parme de Corrège, il revint dans sa ville natale à l'apogée de son génie. Merveilleux dessinateur, coloriste raffiné, esprit original, il était tout désigné pour y jouer un grand rôle. Mais une inquiétude grandissante, une recherche incessante de perfection formelle (l'Amour, Vienne, K. M.) le poussèrent à abandonner, sans en être satisfait, ses oeuvres les plus belles, comme la Madone

au long cou (Offices).

Cette évolution explique en partie ses démêlés avec le chapitre de l'église de la Steccata : il travailla plusieurs années (1530-1534), comme en témoignent de multiples dessins, à la grandiose réalisation du décor de la voûte, y disposant symétriquement d'élégantes figures féminines, fasciné par une volonté d'harmonie et de rythme d'une cadence presque abstraite. Les portraits de cette époque reflètent cette angoisse spirituelle et formelle (Comte et Comtesse de San Secondo, 1532-1535, Prado, et surtout la mystérieuse Antea, 1535-1537, Naples, Capodimonte).

Pour fuir les représailles du chapitre de la Steccata, où il travaille entre 1531 et 1539 et dont il n'avait pas respecté les exigences, Parmesan se réfugia à Casalmaggiore, n'abandonnant pas ses recherches et atteignant parfois à un style étrangement dépouillé (la Vierge avec saint Étienne et saint Jean-Baptiste, Dresde, Gg ; Lucrece, Naples, Capodimonte).

Il y mourra prématurément. Son influence fut très importante, à laquelle contribua le grand succès de ses admirables dessins (le musée du Louvre en possède une superbe série ; on peut en voir également de beaux exemples à la G. N. de Parme, dans la coll. Devonshire à Chatsworth, au British Museum, aux Offices, à l'Albertina, à Windsor Castle et au musée de Budapest), diffusés à profusion par les graveurs.

PARQUETAGE.

Système de renforcement mécanique appliqué au revers des panneaux de bois et destiné à empêcher les déformations (courbures et gauchissement) et les accidents (fissure, rupture) dus au travail du bois.

PARRINO Steven, peintre américain

(New York 1958).

Steven Parrino a étudié à la State University of New York à Farmingdale, puis à la Parsons's School of Design à New York jusqu'en 1982. Dans les années soixante-dix, il commence à réaliser de petits monochromes à

l'aide d'un spray sur du carton épais, dans l'esprit du minimalisme qu'il a choisi ensuite de dépasser parce qu'il « avait vraiment réussi à exprimer tout ce qu'il voulait dire ». Il introduit alors un élément subjectif sous la forme de la pliure ou de la cassure. Il traite désormais le tableau comme un objet réel, conscient de

ses composantes matérielles (toile, châssis), et s'attaque à l'idée de monochrome par un geste physique : la toile est mal tendue et semble avoir glissé du châssis, faisant apparaître des plis, le chant (qui forme un cadre discontinu et de travers) et des coulures sur la toile brute. Ses peintures traitent ainsi de la dislocation du monochrome dans un processus qui emprunte à toute une série de démarches antérieures : la surface égale du monochrome conserve des traits de la démarche minimaliste, les plis de la peinture, comme des traces de pinceau, rappellent le geste ou l'action (Action Painting) qui leur a donné naissance, tandis que les couleurs criardes aussi bien que la mise en évidence rappellent le pop'art et Andy Warhol. Les oeuvres de Parrino jouent à la fois sur l'erreur, l'accident, la destruction (le monochrome détruit par la réapparition de la toile vierge) et les effets esthétiques (drapés sculpturaux, jeux d'ombres et de lumière) qui en découlent. Au sein de ce schéma invariant, il décline toute une série de possibilités, tantôt introduisant des mots choisis pour leur poids (leur forme aussi bien que leur sens) et dont il « mésuse » volontairement, comme dans *Blue Idiot* (1986), tantôt entassant au sol un certain nombre de monochromes, cette fois sans châssis, froissés et maintenus ensemble par du scotch comme dans *Blob* (*Fuck Head Bubblegum*, 1996). Son oeuvre a été présentée dans diverses expositions en Europe et aux États-Unis : « The Art of the Real » (New York, 1987), « Processes Situations Information » (Düsseldorf, 1988-1989), « La Couleur seule, L'expérience du monochrome » (Lyon, 1988), « Olivier Mosset et Steven Parrino, Deux ou trois choses que nous savons d'eux » (Genève, 1990), « Valses nobles et sentimentales » (Strasbourg, 1991) ; il a participé à plusieurs expositions du Consortium à Dijon.

PARROCEL (les), peintres français.

Joseph (Brignoles 1646 - Paris 1704). Après avoir étudié auprès de son frère Louis, puis à Paris, il part pour l'Italie v. 1667. Il y subit l'influence de Courtois, principal spécialiste européen de la peinture de bataille, et de Salvator Rosa. Il revient en France en possession d'une technique qui fait de lui un isolé : même dans son morceau de réception à l'Académie (Siège de Maëstricht, 1676, musée de Draguignan), dont l'organisation rappelle Van der Meulen, la touche épaisse et emportée, le goût des couleurs rares et intenses tranchent vigoureusement sur l'art de ses contemporains. Entre 1685 et 1688, l'artiste peint pour la salle à manger du roi à Versailles une série de 11 tableaux à sujets militaires (9 sont en place, les autres

aux musées de Dijon et de Tours) ; en 1699, il exécute un Passage du Rhin pour Marly (Louvre) ; v. 1700, une Foire de Bezons (musée de Tours), qui ouvre la vogue des fêtes

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

620

galantes. Parrocel a produit aussi quelques toiles religieuses (Prédication de saint Jean-Baptiste, may de 1694, musée d'Arras ; Saint Augustin secourant les malades, musée de Nantes), des chasses (musée d'Aix-en-Provence), des scènes de camp, des gravures. Toute son oeuvre se distingue par une facture libre, un chromatisme chaleureux, un sentiment énergique et romanesque qui préfigurent Eugène Delacroix.

Charles (Paris 1688 - id. 1752). Fils de Joseph, il entra dans l'atelier de La Fosse et s'engagea très tôt dans la cavalerie (1705), où il prit le goût des scènes militaires : il fut pensionnaire à l'Académie de France à Rome (1712-1721), où il étudia Giulio Romano et Tempesta, et devint académicien en 1721 (Combat d'infanterie et de cavalerie). Parrocel obtient alors de grandes commandes officielles : en 1721, il peint l'Entrée et la Sortie de l'ambassadeur turc (Versailles) ; de 1736 à 1738, il travaille pour la Petite Galerie de Versailles : Chasse à l'éléphant et Chasse au taureau (musée d'Amiens, avec leurs esquisses) ; en 1744-1745, il suit les armées royales en campagne, en rapporte la composition de la bataille de Fontenoy pour Choisy et le dessin de 10 sujets de la campagne de Flandres destinés aux Gobelins. Lui qui a pourtant regardé les Flamands du XVIIe s. est un coloriste moins brillant que son père et n'a pas son coup de brosse vigoureux ; cependant, un métier fluide (esquisses pour l'Entrée de l'ambassadeur turc, coll. part), une répartition équilibrée des groupes et ses paysages clairs font de son oeuvre la grande chronique des faits militaires du roi entre celle de Van der Meulen et celle de Lenfant (Entrée de Louis XV à Tournai, 1745, Versailles) et lui confèrent en outre un rôle décoratif évident, même si l'ensemble n'atteint pas à la force de l'oeuvre de son père (Halte de grenadiers à cheval de la maison du roi, 1737, Louvre).

PASCIN (Julius Pinkas, dit), peintre et

graveur américain d'origine bulgare

(Viddin 1885 - Paris 1930).

Dessinateur au talent précoce, esprit cultivé et curieux de toutes les expériences que la vie peut offrir, il poursuit diverses études à Vienne (1896-1901), à Berlin puis à Munich (1903), où il collabore dès 1905 au journal satirique *Simplicissimus* ainsi qu'au *Jugend*. De bonne heure familier des maisons closes, il y trouvera pendant toute sa carrière ses modèles de prédilection, appréciant chez les filles leur sensualité immédiate et leur passivité. Assez détaché vis-à-vis de son oeuvre (qui est surtout celle d'un illustrateur de certains milieux contemporains), il ne connaît qu'une évolution de faible amplitude. Il arrive à Paris en décembre 1905, habite d'abord Montmartre, puis Montparnasse, dont il devient (en partie par sa prodigalité) une des figures les plus originales, et il fait en 1907 la connaissance d'Hermine David, qu'il épousera après la guerre. L'art de Pascin dessinateur, d'une grande mobilité, est soutenu par de multiples études et croquis, et il exécute avant 1914 des pages narratives et humoristiques, où plu-

sieurs groupes prennent place dans un espace abstrait (le Retour de l'enfant prodigue, musée d'Art moderne de la Ville de Paris). De cette époque datent des bois vigoureux dans la tradition expressionniste (*Filles de la nuit*, 1910, Paris, B. N.). Pascin pratique encore peu la peinture et s'exprime au moyen d'un métier assez dru (*Hermine David*, 1908, musée de Grenoble). En 1914, il gagne Londres, puis New York, voyage en Floride et à Cuba, en rapporte des gravures et de nombreux dessins d'un style incisif et où l'influence des débuts du cubisme est sensible (*Deux Cubaines*, 1917, musée d'Art moderne de la Ville de Paris). Il revient à Paris à la fin de 1920 ; il use maintenant d'un tracé plus souple, avec de saisissants raccourcis (*Jeune Fille au collier*, 1924, musée de Grenoble), et se consacre davantage au tableau. Ses portraits de ses amis sont souvent d'un réalisme trop littéral, il excelle à peindre les filles, toujours très jeunes, nues ou à demi vêtues ; la vérité de l'attitude, et de l'atmosphère, est compensée par la légèreté de la technique, tracé au fusain et couleurs claires très étendues (*les Deux Dormeuses*, 1929, musée d'Art moderne de la Ville de Paris). L'artiste se déplace beaucoup, voyage dans le Midi, en Afrique du Nord, retourne aux États-Unis (1927-1928). Son suicide, le 2 juin 1930, achève sa destruction systématique, qu'il avait entreprise par l'alcool, la drogue et l'érotisme. Pascin a illustré des ouvrages de Heine, Mac Orlan (*Aux lumières de Paris*), A. Warnod, P. Morand (*Fermé la nuit*). Il est représenté notamment à Paris (M. N. A. M. et

musée d'Art moderne de la Ville) et à Jérusalem (musée d'Israël).

PASINELLI Lorenzo, peintre italien

(Bologne 1629 - id. 1700).

Empruntant les motifs stylistiques de ses maîtres Simone Cantarini et Flaminio Torri, il les développa d'une manière toute personnelle, indépendante de tout l'académisme local, où la clarté formelle et la fraîcheur des couleurs s'équilibrent en un dosage précis (Christ aux limbes, Entrée à Jérusalem, 1657, Bologne, chartreuse). Il se consacra principalement à des oeuvres de chevalet, traitant de préférence des sujets aimables dans lesquels l'expression des sentiments apparaît comme une des plus sincères de l'époque. Durant la dernière phase de son activité, il intensifia la vivacité et la luminosité de son colorisme, obtenant des effets de légèreté et de transparence dignes d'un Luca Giordano, à la fin de sa carrière, ou d'un Giaquinto. Il travailla surtout à Bologne et exerça une grande influence sur les jeunes peintres locaux. Parmi ses meilleures oeuvres, on peut citer Cornélie (Bologne, Palazzo Caprara), la Madeleine de la coll. Liechtenstein (Vaduz), le Martyre de sainte Ursule (coll. part), Santa Caterina Vigri (Bologne, S. Maria di Galleria), l'Adoration des bergers de la P. N. de Bologne, ou la Sainte Famille du musée de Nantes.

PASMORE Victor, peintre britannique
(Chelsham, Surrey, 1908 - Île de Malte 1998).

Autodidacte et attiré dans les années trente par les thèmes impressionnistes, Pasmore contribua, avec Coldstream et Claude Rogers, à la

création de l'Euston Road School. Il fit sa première exposition personnelle en 1933. Après quelques années où s'affirma son orientation vers l'abstraction, il se convertit complètement en 1948 à l'art non figuratif, exécuta des collages et, plus tard, des reliefs en bois avec certains éléments fortement saillants. Il s'est intéressé également aux matériaux nouveaux tels que le Plexiglas et le stratifié, dont il a tiré des effets originaux. Son art constitue après 1950 un développement possible de l'apport de Ben Nicholson et a contribué à créer une véritable école britannique du relief, dont Anthony Hill a été ensuite le plus brillant représentant. Victor Pasmore est ensuite retourné à l'utilisation de la peinture, dont il a obtenu des résultats proches de l'art rupestre et d'un grand raffinement dans la composition et l'utilisation des couleurs. Il a fréquemment travaillé à une échelle monumentale et il fut l'architecte-déco-

rateur de la nouvelle ville de Peterlee (comté de Durham). La Tate Gal. de Londres lui consacra une rétrospective en 1966. L'artiste est représenté surtout à la Tate Gal. de Londres.

PASO (EL).

Groupe d'artistes fondé à Madrid au mois de février 1957, El Paso doit être considéré comme une étape importante de l'histoire de l'art espagnol de la seconde moitié du XXe siècle. Il réunit les artistes les plus caractéristiques de l'art abstrait espagnol et constitue la résonance, en Espagne, de l'école de New York, avec comme modèles Kline, Pollock et Rothko, et de l'abstraction de l'Europe du Nord, représentée par le groupe Cobra. Les membres fondateurs d'El Paso (le Passage) sont Canogar, Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano, Suarez et le critique d'art Ayllón. Chirino, Feito et Viola se joindront au groupe alors que Rivera, Serrano et Suarez l'abandonneront au cours de l'année 1957. Cette même année, le manifeste d'El Paso est rédigé en été par Saura. Il met l'accent sur la liberté de la pratique artistique : « El Paso est une activité qui prétend créer un nouvel état d'esprit à l'intérieur du monde artistique espagnol... El Paso a l'intention de créer un climat qui permette le libre développement de l'art et de l'artiste et luttera pour surmonter la crise aiguë que traverse l'Espagne dans le domaine des arts visuels. »

Si le groupe a compté une majorité de peintres et deux sculpteurs (Chirino et Serrano), son originalité réside dans les correspondances que les artistes surent entretenir entre leurs pratiques différenciées, entre l'actualité internationale de l'Action Painting et la tradition espagnole, dont Millares, Saura et Viola demeureront représentatifs alors que Feito, Rivera et Suarez se tourneront vers une abstraction davantage lyrique. La première exposition du groupe a été organisée par la gal. Buccholz de Madrid en avril 1957. Pendant trois ans, de nombreuses expositions ont été organisées à Saragosse, Gérone, Oviedo, Madrid et Barcelone. La dernière apparition publique d'El

downloadModeText.vue.download 622 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

621

Paso a eu lieu à Rome en automne 1960 à la gal. L'Attico.

PASSEROTTI ou PASSAROTTI

Bartolomeo, peintre italien

(Bologne 1529 - id. 1592).

Peintre et graveur, il est formé en dehors de Bologne et échappe en partie au courant du maniérisme académique du dernier tiers du siècle, auquel mettra fin l'art des Carrache. Avant ces derniers, qui s'opposeront à lui, il fonda une académie à Bologne. Passarotti travaille à Rome, où il est appelé par Vignole, entre 1550 et 1555 ; il étudie Michel-Ange (influence visible essentiellement dans ses dessins), devient élève de Taddeo Zuccaro et acquiert une certaine réputation comme portraitiste, genre qu'il continuera à pratiquer jusqu'à la fin de sa vie. De retour à Bologne en 1560, il peint la Vierge en gloire avec des saints de S. Giacomo Maggiore (1564-1565), marquée, curieusement, par le souvenir de l'école de Parme, en particulier par Corrège, et ouvre un atelier fréquenté par Agostino Carracci. Peu à peu, il évoluera vers le maniérisme bolonais de Samachini et de Lorenzo Sabatini, dans des peintures au coloris pâle, légèrement désaccordé : Vierge en gloire avec saints dominicains (1570, Bologne, S. Petronio) ; Crucifixion avec saint français et saint Bartholomé (v. 1575, Bologne, S. Giuseppe ; détruite) ; Présentation de la Vierge au Temple (v. 1583, Bologne, P. N.).

À côté de son oeuvre de portraitiste (la Famille Perracchini, 1569, Rome, Gal. Colonna), abondants et qui comprend d'impressionnantes effigies d'un naturalisme comme stylisé, il existe un autre aspect, plus rare, de la peinture de Passarotti, dont l'originalité doit être soulignée : celui de la scène de genre, combinant la nature morte et la caricature, parfois très réaliste, représentant souvent des scènes de boutiques de boucher. Il en subsiste peu d'exemples (Rome, G. N., Gal. Barberini ; Florence, Fond. Longhi ; Rome, anc. coll. Zerit). Ceux-ci peuvent être datés v. 1575 ; l'inspiration en est nettement flamande, du type de la peinture de Pieter Aertsen, qui avait déjà trouvé un écho à Crémone chez Vincenzo Campi. Il est probable que ces scènes de genre sont en partie à l'origine de celles d'Annibale Carracci.

PASSIGNANO (Domenico Cresti, dit),

peintre italien

(Florence 1559 - id. 1638).

Formé à Florence dans le milieu des peintres travaillant au studiolo de Francesco I : G. Machietti, G. B. Naldini, G. Stradano, il participe au décor de la coupole du Dôme de Florence

comme assistant de Federico Zuccari (1574-1575-1579). Passignano est à Rome en 1580 et à Venise, jusqu'en 1588, en compagnie de ce dernier. Il rentre à Florence avec une maîtrise qui se révèle dans deux fresques monumentales de la chapelle Salviati à S. Marco (scènes de procession), où travaillent également Allori, Naldini et Poppi, et dans les retables peints pour de nombreuses églises tant à Florence (Prédication de saint Jean-Baptiste à San Michel Visdomini ; Résurrection à la S. Annunziata), qu'à Rome : (Saint Vincent Ferrier à S. Gio-

vanni dei Fiorentini ; Annonciation à la Chiesa Nuova). Il est apprécié par Clément VIII qui lui commande la Crucifixion de saint Pierre pour la basilique. À Rome, Passignano décore en outre Sant Andrea della Valle (fresques de la chapelle Barberini commandées par Maffeo Barberini), travaille à la basilique Saint-Pierre (Incrédulité de saint Thomas, 1625) et à Santa Maria Maggiore (fresques de la sacristie commandées par Paul V).

PASTEL.

Crayon de couleur en bâtonnet fabriqué à partir de divers éléments : couleurs pulvérisées et terre blanche broyée, malaxées sous forme de pâte avec de la colle, de la gomme arabique, parfois du miel ou du lait et façonnées en petits cylindres, qui sont mis à sécher. L'étymologie du mot pastel indiquerait une origine italienne (pasta, [pâte]) ; cependant, d'après un texte de Léonard de Vinci, la technique du pastel, qu'il dénomme le « mode de colorier à sec », lui aurait été révélée à la fin du XVe s. par un artiste français, Jean Perréal, venu à Milan en 1499 avec Louis XII.

PASTICHE.

Tableau dans lequel l'auteur a cherché à imiter la manière d'un peintre ou d'une école.

PASTURE Rogier de La → WEYDEN VAN DER

PÂTE.

Amalgame de matières pigmentaires réduites en fines particules qui, mêlées à des constituants liquides, simples ou mixtes, non volatils, filmogènes (tels que les liants agglutinants, les liants oléagineux et les liants résineux), offrent une consistance variable.

On utilise plusieurs expressions caractérisant l'utilisation de la pâte : pleine pâte désigne une couche de pâte épaisse travaillée dans le

frais et recouvrant tout le tableau ; travailler dans le frais signifie travailler un tableau avant que l'huile contenue dans la pâte ne soit sèche ; la demi-pâte est une couche dont l'épaisseur moyenne constitue une transition entre le glacis, très mince, et l'empatement en haute pâte et elle forme le revêtement général du tableau sur lequel les empâtements se surajoutent ; la haute pâte est une couche de pâte dont l'épaisseur considérable confère au tableau, sur toute sa surface ou localement, un véritable relief, développement d'une troisième dimension ; l'empatement est un « retour en épaisseurs ».

PATEL (les), peintres français.

Pierre (Chauny 1605 - Paris 1676) semble avoir eu le paysage pour unique spécialité. Il participa à Paris, aux côtés de Le Sueur, à la décoration de l'hôtel Lambert (cabinet de l'Amour, tableaux au Louvre) et à celle de l'appartement d'Anne d'Autriche au Louvre (2 Paysages à sujets bibliques, 1660, Louvre). Fortement influencé par le style de La Hyre, il se plaît aux paysages clairs, aux arbres touffus, baignés d'une lumière laiteuse, rythmés par quelque colonnade. Ses dessins à la

pierre noire (Louvre), ses tableaux (id. ; musées d'Amiens, d'Orléans, de Bâle ; N. G. de Londres), qu'anime la silhouette de quelque chasseur ou berger, sont caractéristiques de ce courant classique, attique, de la peinture parisienne du milieu du XVIIe siècle.

Pierre-Antoine, dit Patel le Jeune (Paris 1646 - id. 1707) poursuit la tradition de Pierre, son père, en ne peignant que le paysage, avec toutefois une note de fantaisie et d'étrangeté nouvelle. Ses gouaches (1692, musée de Montargis ; 1693, Metropolitan Museum ; Rome, G. N., Gal. Corsini), ses dessins au pastel ou à la pierre noire et ses tableaux (1699 et 1705, Louvre ; 1702, musée d'Amiens ; 1703, musée de Rouen ; 1704, musée de Calais ; 1705, musée de Marseille ; 1706, musée de Dijon), en général datés des quinze dernières années de sa carrière, plongent le spectateur dans une nature touffue aux arbres exagérément allongés.

PATENIER → PATINIR Joachim

PATER Jean-Baptiste, peintre français

(Valenciennes 1695 - Paris 1736).

Fils du marchand sculpteur Antoine, qui le confia à un peintre de la corporation de Saint-Luc à Valenciennes, J.-B. Guidé (1706),

il travailla à Paris avec Watteau (1711-1713 et 1720), dont il fut l'un des rares élèves. En 1728, il est reçu à l'Académie comme peintre de fêtes galantes (Réjouissances de soldats, Louvre). Comme Watteau, il reste à l'écart de la peinture officielle de son temps et travaille pour des marchands et des amateurs, tel le duc de La Force. Frédéric II fut l'un de ses admirateurs ; il posséda plus de 40 tableaux de sa main. À la suite de Gillot et de Watteau, et comme Lancret, Pater puise nombre de ses sujets dans le théâtre (Fête italienne, Louvre), dans l'oeuvre de Dancourt (l'Orchestre de village, New York, Frick Coll.), les oeuvres de La Fontaine, de Molière (Monsieur de Pourceaugnac, Buckingham Palace) ou de Scarron (peintures italiennes illustrant le Roman comique, Berlin-Charlottenburg), traitant rarement des sujets de genre (le Gibier, Louvre), mais se pliant volontiers à la mode fantaisiste du goût oriental (Sultan au harem, Berlin-Charlottenburg ; Chasse chinoise, 1736, musée d'Amiens, provenant de la Petite Galerie du roi à Versailles). Ses scènes villageoises et militaires montrent un talent plus personnel : les Vivandières de Brest (Londres, Wallace Coll.), la Foire de Bezons (Metropolitan Museum) ; le gai et l'anecdotique y rappellent plus les scènes familiales des peintres des Pays-Bas que celles de Watteau. La même complaisance descriptive fait le charme de ses Pastorales et de ses Baigneuses, librement traitées dans des tonalités grisâtres qu'animent quelques touches vives et le maniérisme rocaille des draperies (Stockholm, Nm ; musée d'Angers ; Londres, Wallace Coll. ; Buckingham Palace ; palais de Potsdam) : on est loin, avec cette franche gaieté, de la poésie mélancolique de Watteau. Si Lancret évolue vers la représentation des scènes de famille, Pater, peu apprécié de Mariette, reste davantage fidèle aux fêtes galantes de sa jeunesse :

downloadModeText.vue.download 623 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

622

il les traite en peinture de moeurs, vive, séduisante, avec ce soupçon de réalisme qui fait l'originalité, malgré sa fécondité, de cet excellent coloriste qui fut mieux qu'un simple suiveur de Watteau. C'est à Berlin-Charlottenburg et à Londres (Wallace Coll.) que l'on peut admirer deux grands ensembles de ses oeuvres, mais il faut également mentionner hors d'Europe des tableaux importants, notamment à New York, Washington, Pittsburgh, Saint Louis, Indianapolis, Jacksonville.

PATINE.

Résultat d'une lente évolution naturelle de la matière picturale se traduisant par un léger assombrissement des tons produit par l'oxydation des liants à base d'huile (formation de linoxyne) et par celle du vernis original. Le jaunissement des vernis successifs a tendance à être confondu avec la patine naturelle. L'emploi de patines artificielles au XIXe s. a souvent faussé les valeurs chromatiques du tableau.

PATINIR ou PATENIER Joachim,

peintre flamand

(Dinant ou Bouvignes 1475/1485 - Anvers 1524). Les documents biographiques font défaut sur le premier des paysagistes flamands et l'un des plus grands. Van Mander l'a même confondu avec Met de Bles. La première mention certaine de l'artiste est son inscription comme franc maître de la gilde d'Anvers en 1515, qui précède immédiatement celle de Gerard David. Patinir l'aurait-il eu pour maître à Bruges avant de s'installer à Anvers ? Certaines traditions l'affirment, et quelques oeuvres, par leur sujet (le Baptême du Christ) ou par leurs procédés (pointillé clair des feuillages), pourraient le laisser croire. Il est pratiquement certain que, dans les années 1515-1520, l'artiste a fait un pèlerinage aux Baux-de-Provence, d'où il a rapporté le sujet de bon nombre de ses oeuvres, notamment la Fuite en Égypte des musées de Berlin. En 1520, Dürer se rend à Anvers, où il se lie avec Patinir. Son journal révèle qu'il emprunte au peintre flamand des couleurs et qu'il emploie un de ses élèves. Il lui donne en échange des gravures, un dessin, un tableau de Hans Baldung Grien et lui achète une petite peinture, Loth et ses filles. Le 5 mai 1521, Dürer assiste à son second mariage avec Jeanne Nuyts ; enfin, à deux reprises, il fait son portrait, et l'un d'eux serait le dessin à la mine d'argent du musée de Weimar. Quentin Metsys fut aussi très lié à Patinir. Il peint des personnages de la Tentation de saint Antoine du Prado (inventaire de 1574) et il fut désigné comme l'un des tuteurs des filles du paysagiste après sa mort, qui survint probablement en 1524, car Jeanne Nuyts est qualifiée de « veuve de Joachim Patinir » dans un acte du 5 octobre 1524. Cela pose, du reste, le problème général des personnages dans les tableaux de l'artiste, qui ont souvent l'air plaqués sur l'oeuvre ; nous ne connaissons malheureusement pas assez bien l'école anversoise du début du siècle pour pouvoir leur donner des noms, mais l'inter-

vention d'une autre main que celle du maître

semble certaine dans plusieurs cas.

Célèbre dès son vivant, Patinir est appelé par Dürer le « Gut Landschaftmaster ». Trois de ses oeuvres sont signalées en 1521 au palais Grimani à Venise, et de Guevara, conseiller artistique de Philippe II, le place parmi les plus grands maîtres flamands. Aussi de nombreuses oeuvres d'imitateurs ou d'élèves lui furent-elles attribuées à tort, alors que de récentes recherches n'en ont dénombré qu'une vingtaine (quelques-unes seulement sont signées, notamment 2 tableaux de jeunesse) : la Fuite en Égypte (musée d'Anvers), Saint Jérôme (musée de Karlsruhe), le Baptême du Christ (Vienne, K. M.), Saint Jérôme (Prado), la Tentation de saint Antoine (id.). Tout en poursuivant la tradition issue de Van Eyck, Patinir semble avoir subi l'influence de Bosch, son aîné d'une trentaine d'années, dans sa façon de voir le paysage à vol d'oiseau. Comme chez Bosch, les personnages du premier plan paraissent étrangers à la nature environnante, car le sujet religieux n'est plus qu'un prétexte pour abriter la description d'un monde merveilleux. En homme de la Renaissance, Joachim Patinir fait en effet du paysage l'essentiel de son oeuvre à une époque où l'on se passionne pour la découverte de terres lointaines et la conquête de nouveaux marchés.

Dans ce vaste univers viennent s'intégrer de minuscules figures, saisies dans leurs activités familières. Ainsi découvre-t-on dans l'oeuvre de Patinir de nombreux détails naturalistes, tel ce jeune chien qui poursuit le vol d'un oiseau dans le Saint Jérôme du Louvre. À l'arrière-plan du Repos en Égypte du Prado, la scène réaliste de la moisson prématurée fait pendant à l'adoration du dieu Baal, prétexte à des constructions imaginaires entourées de rochers escarpés. Les panoramas immenses de Patinir rassemblent, en effet, en une même et large recreation, des spectacles variés qui se souviennent aussi bien de la campagne anversoise que des falaises proches de Dinant, baignées par la Meuse, éléments naturels que l'artiste recompose en des paysages imaginaires. Mais les rochers fantastiques qui surgissent dans les tableaux sont aussi l'héritage d'une symbolique chrétienne encore très répandue au début du XVI^e siècle.

Le rythme ample et sinueux d'une composition toujours claire et harmonieuse répartit et relie ces multiples aspects, coordonnés par une délicate unité chromatique. La perspective aérienne est schématisée par la succession de trois plans colorés ; ainsi, dans le Saint Jérôme de Londres, le regard est attiré par la robe bleue du saint, qui se détache au milieu des rochers brun chaud, puis se pose sur un second plan,

où une vallée en tons lumineux se dessine entre les rochers, pour s'arrêter enfin sur de hautes montagnes et des perspectives lointaines bleu-tées. L'artiste nuance cependant ce schéma de valeurs d'une grande finesse, avec toute une gamme de gris dans les rochers et le rose délicat des toitures. Les étagements fuient vers un horizon relevé, placé très haut dans le ciel, tradition déjà ancienne que reprendront Bruegel et Seghers. Le monde de Patinir se limite à un petit nombre de thèmes groupés autour de quelques « sujets prétextes », toujours

religieux : la Fuite en Égypte (Prado ; Vienne, K. M. ; musée d'Anvers ; musées de Berlin), le Baptême du Christ (Vienne, K. M. ; Metropolitan Museum), Saint Jérôme (Vienne, K. M. ; Prado ; Londres, N. G. ; Louvre ; Metropolitan Museum ; musée de Karlsruhe), Saint Christophe (Escorial), la Tentation de saint Antoine (Prado), l'Incendie de Sodome (Rotterdam, B. V. B. ; Oxford, Ashmolean Museum) et deux sujets plus rares : la Vision de saint Hubert (coll. part.) et le Passage du Styx (Prado).

Parmi ses oeuvres, généralement sereines, ce dernier tableau, aussi appelé le Paradis et l'Enfer, occupe une place à part. Reprenant l'iconographie médiévale des élus et des damnés, Patinir crée un tableau étonnamment profane, où – entre le domaine céleste, dans la tradition eyckienne, et les rougeoiements infernaux, proches de Hieronymus Bosch – un fleuve immense d'un bleu profond, peut-être emprunté à quelque oeuvre perdue de Van Eyck, semble s'étendre à perte de vue vers des horizons nouveaux. On n'en est que plus surpris de l'expressionnisme violent qui se dégage de l'Incendie de Sodome, tout en rouge et brun, avec ses rochers fantasmagoriques étrangers à la perspective appliquée à l'ensemble du paysage.

Patinir ignore la leçon italienne ; ses procédés, ses couleurs pures à l'éclat de pierres précieuses, sa matière transparente font de lui l'héritier des Primitifs et le rattachent au XVe siècle. Il impose cependant une vision nouvelle inconnue du Moyen Âge et, proche de Dürer ou d'Altdorfer, il annonce Bruegel. Ses élèves, comme Cornelis Metsys, et ses nombreux imitateurs maintinrent sa conception durant tout le XVIe s. ; celle-ci fut reprise par Herri Met de Bles, Lucas Cassel, Joos de Momper, Jan Bruegel de Velours, Gillis Van Coninxloo. Les frères Bril et Elsheimer introduisirent à Rome cette vision flamande que Poussin et Lorrain trouveront enrichie et transformée par les découvertes italiennes.

PAUDISS ou PANDISS Christoph,

peintre allemand

(Hambourg ? v. 1625 - Freising 1666).

Comme tant d'artistes du nord de l'Allemagne au XVIIe s., il fut vite attiré par la Hollande et entra dans l'atelier de Rembrandt, mais paraît avoir quitté Amsterdam entre 1637 et 1640. Il travailla ensuite en Hongrie, puis à Dresde pour le compte du prince électeur en 1659-1660, à Vienne pour l'archiduc Léopold-Guillaume en 1660-1662, enfin à Freising au service de l'archevêque mécène Albrecht-Sigismund von Freising. On garde de sa main quelques bons portraits (3 à Vienne, K. M.) et un très attachant Autoportrait (Prague, Narodní Galerie) qui dénotent une heureuse connaissance de Rembrandt et de Bol ; mais le peintre vaut davantage encore par ses quelques poétiques Natures mortes, d'une lumière dorée qui sait caresser les objets et leur prêter une sorte de présence humaine de la meilleure veine rembrandesque, bien qu'une forte influence de Bol s'y laisse déceler. On en peut citer des exemples signés et datés de 1660 à l'Ermitage, au couvent de Heiligenkreuz près de Vienne, à Rotterdam

downloadModeText.vue.download 624 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

623

(B. V. B.) et au musée de Budapest (1661). On a souvent confondu ses peintures avec la production de J. Ovens (élève de Rembrandt lui aussi), de J. Backer et de A. de Gelder.

PAYSAGE.

Héritière d'une grande tradition remontant à l'Antiquité, connue tant par les rares oeuvres conservées que par les descriptions qu'en firent les auteurs classiques, la peinture de paysage fut profondément transformée par la cosmologie chrétienne, transmise à l'Occident médiéval par le monde byzantin. Les traditions orientale et barbare, et surtout la défiance du christianisme à l'égard du monde sensible, son goût des archétypes, expliquent, tant dans l'art byzantin (où la mosaïque influence la fresque et la miniature) que dans la peinture occidentale, la déchéance de la notion même d'espace extérieur organisé au haut Moyen Âge.

Les éléments du paysage ne sont indiqués que pour situer l'action, et c'est en Italie que, à l'extrême fin du XIIe s., le réalisme de Giotto

donne au paysage quelque consistance plastique et des proportions plus vraies. Au début du XIV^e s. se dessine un effort pour développer l'espace en profondeur grâce à des coulisses rocheuses imbriquées. Vers les années 1337-1339, Ambrogio Lorenzetti transforme le paysage dans sa fresque du Bon Gouvernement, au Palazzo Pubblico de Sienne, en un vaste panorama où, dans le moutonnement familier des collines crayeuses, s'inscrit avec aisance la vie d'une humanité représentée à sa juste échelle ; mais, trop moderne, il restera sans lendemain.

En effet, vers le milieu du XIV^e s., le langage symbolique et décoratif du Moyen Âge oriente le paysage dans une autre direction : le paysage-tapisserie, dont les fresques d'Avignon sont le plus ancien exemple connu et qui s'internationalise, entre 1380 et 1430 environ, dans les Jardins de paradis allemands et leur imitation chez Stefano da Verona, les fresques des Mois à Trente, le Saint Eustache de Pisanello et maintes pages des manuscrits franco-flamands. Or c'est à la miniature franco-flamande qu'il revient de transformer la richesse des fonds rocheux ou des broderies végétales en un paysage-milieu homogène. Dans le Calendrier des Très Riches Heures, la vue plongeante permet aux frères Limbourg d'embrasser en une seule intuition un morceau de nature et le cycle d'activités humaines qui lui est lié ; l'unité est complétée par la perspective aérienne et par l'observation des saisons.

Cependant, le nouvel esprit réaliste de la Renaissance ne pouvait se satisfaire d'un paysage encore à demi féérique. Aussi constate-t-on autour de 1430 un bond dans la conquête de l'espace grâce à la maîtrise de la perspective linéaire en Italie et de la perspective atmosphérique en Flandre. L'application au paysage ne semble pas antérieure à 1440 environ (Saint Georges et le dragon d'Uccello [Paris, musée Jacquemart-André], dessins de G. Bellini, Louvre), mais, vers 1460, le plus grand paysagiste italien du quattrocento avec G. Bellini, Piero della Francesca (Diptyque d'Urbino, G. N.), et Baldovinetti se plaisent à faire converger les lignes du paysage, à diminuer

avec l'éloignement la taille des motifs, traduits en volumes simples. Cette unité que les Italiens demandent à un cadre a priori, les Flamands l'avaient trouvée dans un processus dynamique où, grâce à la lumière, fusionnent sensibilité à la nature proche et conscience du caractère illimité de l'espace. Si, dans l'Agneau mystique des Van Eyck et dans la Nativité (musée de Dijon) de Robert Campin, remarquable par sa tonalité d'ensemble, la structure était encore archaïque,

le fond de la Madone du chancelier Rolin (v. 1430-1435, Louvre) donne pour la première fois l'illusion d'un paysage réel. Il est intéressant de relever certaines interférences de ces deux conceptions complémentaires du paysage. Les plus évidentes apparaissent dans les miniatures de Fouquet et, inversement, chez Giovanni Bellini, lorsqu'il se dégage vers 1470-1475 de l'obsession géologique à la Mantegna, parvenant à un rendu très sûr des valeurs et à l'harmonie des personnages avec la nature par leur immersion dans la lumière. Plus tard, la rigueur du paysage perspectif se poétise d'enveloppe atmosphérique chez Piero della Francesca.

À côté de ces aspects novateurs fleurit, dans la seconde moitié du siècle et souvent jusque vers 1510, un type de paysage intime, correspondant à une tendance narrative et bourgeoise de la peinture. C'est celui qui apparaît chez Van der Weyden, Memling, Bouts et dans la miniature ganto-brugeoise, chez la plupart des peintres allemands, chez Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, D. Ghirlandaio, Piero di Cosimo ou Pérugin ; les Italiens schématisent les thèmes empruntés aux Flamands – le paysage vu à travers une fenêtre ou le portrait sur fond agreste – et ils s'inspirent en particulier du fameux Triptyque Portinari de Van der Goes. À l'aube du XVI^e s., quelques courants d'idées ouvraient au paysage des voies nouvelles : le rêve de contrées inconnues, lié aux grandes découvertes ; le goût de la topographie, encouragé par la gravure d'illustration, la littérature arcadienne en Italie. Le paysage cosmique, évocateur des nouvelles dimensions, de la Terre – d'où son allure volontiers imaginaire – sera propagé surtout par les Néerlandais de la première moitié du XVI^e s., mais cette voie est frayée dès la fin du XV^e s. par Bosch. Chez Patinir se définit le type entre 1510 et 1525 environ : cet artiste reprend à Bosch l'horizon haut et les étendues aquatiques illimitées, mais il développe sur ses petits tableaux une suite de plans parallèles vus en perspective cavalière à des niveaux différents, les personnages n'étant plus que des comparses et la quasi-monochromie bleu-vert ajoutant à l'impression d'irréalité.

Parallèlement, les pays germaniques, jusqu'alors effacés, contribuent avec originalité à la naissance du paysage autonome (Saint Georges et Retable des deux saints Jean d'Altdorfer, tous deux à Munich, Alte Pin.) ; les paysages panoramiques offrent, au lieu de la nature pittoresque mais domestiquée des Flamands, des plans d'eau solitaires ou les convulsions d'un cosmos en délire (Bataille d'Arbelles d'Altdorfer, Munich, Alte Pin.). Mais cette attitude préromantique, qui fait du paysage le

véhicule des émotions du peintre revêt aussi la forme d'une enquête patiente sur la configu-

ration des arbres ou des rochers dans certains dessins et gravures de Dürer et de l'école du Danube, qui sont parmi les premiers exemples de paysages purs. La curiosité topographique s'éveille à la fin du XVe s., et, en 1484, les représentations de villes de Pinturicchio au Vatican, d'ailleurs considérées comme « à la flamande », marquent la naissance de la vue de ville comme un genre.

Le rôle de l'Italie dans l'essor du paysage fut plutôt de concevoir la participation de celui-ci à la scène comme le reflet d'un monde harmonieusement orchestré. Chez Léonard de Vinci, les bases en sont à la fois scientifiques, philosophiques et artistiques, puisque écrits et dessins nous apprennent l'intérêt de celui-ci pour les phénomènes optiques et son acharnement à déchiffrer les secrets de la nature.

Essentielle apparaît à Venise l'inspiration virgilienne, et d'abord chez Giorgione, en rapport avec le groupe des Arcadiens. Cet artiste tend à grouper les formes en masses chromatiques simplifiées par la lumière, une symétrie qui s'accusera chez Titien ; par là il prélude au paysage idéalisé classique. Tandis que, dans la Madone de Castelfranco, le paysage reste un fond, avec la Tempête (Venise, Accad.), la nature, absorbant les personnages, est exaltée par la touche lumineuse. Bien que le Concert champêtre (Louvre) relève, dans ses derniers plans immatériels, de la poétique-giorgionesque, Titien y modèle déjà avec ampleur les feuillages, annonçant la plénitude des oeuvres de sa maturité, telle la Vénus du Pardo (id.).

Mais il faudrait nuancer cette esquisse du paysage européen dans la première moitié du XVIe s. par celle des échanges qui aboutiront, après 1570, à une sorte de formule internationale. Nombreux sont en effet les artistes du Nord qui passent les Alpes, et les gravures circulent dans les deux sens. Les emprunts de l'Italie au Nord furent sporadiques. Inversement, et plus profondément, l'influence italienne transforme le paysage néerlandais dans le deuxième tiers du XVIe s. : celui de Scorel – imitation un peu extérieure de Giorgione.

Seul Bruegel était capable d'achever la synthèse entre les minutieuses descriptions du Nord et les lignes architectoniques des Vénitiens. Approfondissant la respiration du paysage vénitien par une philosophie cosmogonique, il parvient, dès ses dessins des Alpes et magistralement en 1565 dans les Saisons

(Vienne, K. M.), à une structure organique qui lie le premier plan au fond et se complète d'une sensibilité encore inégalée aux nuances atmosphériques.

Cependant, dans les années 1560-1570 apparaît aussi le paysage qu'on peut qualifier de « maniériste ». À la vie qui animait les paysages « héroïques » de Titien ou de Bruegel tend à se substituer un paysage décoratif. Plusieurs foyers internationaux contribuent à son élaboration : Fontainebleau, surtout dans la gravure ; Venise, qui diffuse la mode du paysage comme décor de palais avec les fresques de Véronèse à la villa Barbaro de Maser vers 1560, qui invente un luminisme strident avec Tintoret et J. Bassano, et où Paolo Fiammingo et L. Toeput créent une formule italo-flamande

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

624

dont l'école de Frankenthal recueille l'héritage après 1587 ; mais cette dernière découvre dans la luxuriance des forêts une poésie nouvelle, dont certains aspects sont déjà baroques chez le chef de file G. Van Coninxloo, tandis que d'autres alimenteront une tendance rétrospective jusque vers 1620, même chez un J. Bruegel. D'autres encore, plus proches de Coninxloo, pratiquent le paysage « fantastique » (Keuninck, Schoubroeck, Savery), la couleur et la lumière (convention des trois tons : brun, vert, bleu) ajoutant à ces artifices pour traduire la perspective aérienne (Momper). Le plus complexe de ces foyers est Rome, grâce à la présence, après 1575, des frères Bril, et grâce aussi à la présence, en 1600, d'un génial précurseur, l'Allemand Elsheimer, trait d'union entre Frankenthal et le classicisme, sans oublier A. Carracci. Chez tous ceux-là, on note une préférence pour le schéma en « V », qui encadre d'un premier plan souvent sombre une perspective claire.

Un autre type de paysage reflète les tendances intellectualistes du moment : les ruines, les « fabriques » semées dans les paysages de Véronèse ou de Nicolò dell'Abate. Mais c'est surtout avec l'antiquomanie pédante d'un Caron et d'un Dupérac, les assemblages fantaisistes de P. Bril, que la vue d'édifices et de ruines antiques devient un véritable genre.

Au XVII^e s., le foisonnement du siècle précédent fait place à une situation clarifiée selon trois lignes de force : le paysage idéal italo-

français, le naturalisme hollandais, le baroque, représenté presque exclusivement par Rubens.

A. Carracci insuffle dans les souvenirs du maniérisme émilien et du maniérisme romain un réalisme nouveau. Cependant, la tentation baroque cède assez brusquement dans les Lunettes Aldobrandini (v. 1603-1604, Rome, Gal. Doria Pamphili). Tandis que F. Albani cultive la veine idyllique avec un sens délicat des lointains, mais avec des cadences décoratives un peu mièvres, Dominiquin s'engage plus décidément dans la stylisation classique.

On devine combien le Poussin des années 1640 a dû méditer la leçon des Lunettes Aldobrandini et de Dominiquin. Les paysages de 1648-1650 sont ordonnés par un système de relations quasi mathématiques et ennoblis d'édifices antiques. À partir de 1655 environ, Poussin réintroduit les valeurs poétiques : celles de l'atmosphère.

C. Lorrain est, quant à lui, parvenu vers 1635-1640 à un style personnel, visant, comme celui de Poussin, à l'harmonie, mais plus proche de l'observation et préoccupé surtout d'effets lumineux variés, suivant les heures du jour. Dughet trouve dès 1635 d'après accents préromantiques pour décrire la solitude des montagnes sabines ou les escarpements de Tivoli, avant de se soumettre vers 1650 à Poussin.

Affranchis de toute théorie artistique, les Hollandais jettent sur la nature un regard neuf, notant ses moindres nuances ; les panoramas eux-mêmes ont pour source les plaines de Hollande, et se libèrent rapidement de tout repoussoir. Cet amour du paysage national se marque aussi par une certaine spécialisation des artistes : campagne et dunes (Molyn, Van

Goyen, J. Van Ruysdael), canaux (Van Goyen, S. Van Ruysdael, Cuyp), forêts (J. Van Ruysdael, Hobbema), effets d'hiver (Avercamp, Van der Neer), nocturnes (Van der Neer), marines (Porcellis, Van Goyen, Van de Capelle, S. de Vlieger, W. Van de Velde le Jeune), vues de villes (Vermeer, Berckheyde, les Van der Heyden).

Vers 1627-1630 s'amorce l'époque la plus typique, où l'étude subtile des effets atmosphériques aboutit à une tonalité générale, presque monochrome, tandis que l'unité de structure est souvent fournie par la diagonale d'une route ou d'un canal ; le grand maître de cette manière est J. Van Goyen, précédé par Porcellis et S. Van Ruysdael.

À ces paysages éthérés succède vers 1645

un style plus monumental et contrasté dans la lumière et la couleur ; cette étape, sensible chez Van Goyen, est représentée surtout par J. Van Ruisdael. Beaucoup d'artistes font le voyage d'Italie ou se fixent dans ce pays. Vers 1620, la première génération (Poelenburgh, Breenbergh, Swanevelt) traduit des réminiscences de Bril et parfois d'Elsheimer ou le spectacle minutieusement observé des ruines romaines. Ceux qui séjournent à Rome dans le deuxième tiers du siècle (Both, Berchem, Asselijn) voient la campagne romaine, aux montagnes bleuâtres, avec les yeux de C. Lorrain. Enfin, la personnalité de Rembrandt empêche de cerner le paysage hollandais d'une définition trop étroite. Rembrandt appartient à ce dernier par le réalisme topographique de ses dessins et par sa tendance à la tonalité, mais il le transcende lorsque, au-delà des suggestions d'Elsheimer et de Seghers, son imagination visionnaire lui inspire des paysages, comme le Pont du Rijksmuseum.

Le paysage de Rubens apparaît bien baroque par son dynamisme expressif. Parti des schémas de Coninxloo et de Bril, empruntant à Elsheimer le mystère des éclairages nocturnes, à A. Carracci un traitement des feuillages en volumes, Rubens n'en atteint pas moins vers 1630 une liberté géniale. La composition se déploie à partir d'un premier plan dégagé ; les arbres sont vus dans leur individualité, et surtout l'artiste aime à saisir les apparences lumineuses dans l'instant – l'orage, le lever ou le coucher de soleil fulgurant (le Steen, Londres, N. G.). Le pinceau fluide de Rubens exprime ces conflits par juxtaposition de tons froids et chauds qui se fondent dans le mouvement. Par là, Rubens échappe à son siècle, tandis que les autres paysagistes flamands du XVII^e s. (Wildens, Van Uden, J. d'Arthois) n'offrent que de faibles échos de son style.

De 1680 à 1790 environ, la veine paysagiste s'épuise. Ainsi l'Italie oscille-t-elle entre un classicisme « en mineur » et le goût théâtral de Rosa : le premier est cultivé par Locatelli et par Zuccarelli et Zaïs à Venise ; le second est sensible de Magnasco au Guardi des premières années, en passant par M. Ricci. Rubens inspire Watteau, C. Lorrain et les Néerlandais italiens, un J. Wilson et un J. Vernet, tandis que maints artistes, comme Gainsborough, Boucher ou Fragonard, regardent vers les Néerlandais. Le courant ruiniste, de Magnasco et Pannini à Piranèse et H. Robert, cherche dans

les vestiges du passé l'aliment d'un romantisme latent, et surtout le courant vedutista, préparé à Rome par Van Wittel, illustré par Canaletto et

Guardi, qui savent, grâce à la transparence lumineuse, revêtir de poésie l'exactitude topographique, tandis qu'en France H. Robert ajoute à ce genre une note de purisme néo-classique.

En réaction contre certains artifices du XVIIIe s. naît à l'aube du XIXe s. le paysage moderne et il ne semble pas excessif d'attacher à la période de 1790-1860 le nom de « romantisme ».

La vogue, en Europe, du retour à une vie rustique éveille à la fin du XVIIIe s. une meilleure compréhension de la leçon néerlandaise. Jointe au succès de l'aquarelle, technique de la spontanéité, elle explique en Angleterre la liberté des précurseurs de Constable : Wilson après 1775, Crome, J. R. Cozens, Girtin. Mais Constable, ayant assimilé vers 1812 l'art de J. Van Ruisdael et de Rubens, est le premier à regarder la nature avec une totale humilité. Plus imaginatif, plus préoccupé de l'aspect cosmique des forces en mouvement est son contemporain Turner ; vers 1806-1807, ses esquisses devancent la technique de Constable, mais c'est surtout après son retour d'Italie, en 1819, que le rendu de la couleur par la lumière devient une obsession et aboutit à des chefs-d'œuvre d'exaltation romantique, comme l'Incendie du Parlement (1835, musée de Cleveland).

Une face assez différente du romantisme apparaît, dans le premier tiers du siècle, chez les paysagistes allemands, plus imprégnés de littérature et de mysticisme. C'est toujours en une technique apprêtée que ceux-ci traduisent soit la connivence de l'homme avec la nature, teintée d'un sentimentalisme quasi folklorique (les nazaréens Olivier, Fohr et Richter), soit les aspects tragiques d'un paysage primordial, reflet de la solitude de l'artiste (Friedrich, Carus ou Blechen).

En France, la rencontre des paysagistes anglais, en particulier Bonington, doit agir comme un catalyseur, sans toutefois que la tendance romantique au sens strict se soit accomplie pleinement dans le paysage. À côté de l'âpreté désolée de Georges Michel, de la maturité de Géricault, dont les quelques paysages sont d'une outrance si typiquement romantique, on ne saurait oublier le rôle des dessinateurs et des graveurs, surtout Hugo et Meryon ; les aquarelles topographiques de Girtin, de Cotman et de Bonington.

Entre le romantisme le plus pathétique et le naturalisme de Courbet se situent les paysagistes de Barbizon. La forêt de Fontainebleau, qui les réunit vers 1827-1829, répond à la fois à

leur amour pour les Néerlandais du XVII^e s. et à celui des motifs « sublimes » mais que ces artistes traitent avec un extrême souci de vérité, exécutant leurs esquisses à l'huile en plein air, tout particulièrement T. Rousseau, Dupré, Diaz et enfin Daubigny, qui leur apprend à juxtaposer les touches pour rendre le frémissement de la lumière. Les impressionnistes se réclameront aussi de Courbet. L'originalité des paysages de ce peintre est le refus de toute effusion comme de toute référence à la tradition ; plus qu'à l'atmosphère, Courbet s'intéresse à la matière-

downloadModeText.vue.download 626 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

625

lité des choses – simplifiant les formes par de larges hachures aux empâtements écrasés.

En marge de tous ces mouvements, Corot a su concilier une immédiateté de vision par laquelle il s'apparente à ses contemporains ou même les distances et le respect des maîtres classiques. Sa facture s'oppose à celle, aux tons sombres et crispée, d'un Rousseau. Outre toutes ces influences, les plus décisives pour la naissance de l'impressionnisme sont, vers 1860, celle de Boudin, qui encourage Monet, sur les côtes de la Manche, à peindre ses tableaux mêmes sur le motif, puis celle de Jongkind.

Entre 1864 et 1870, Monet, Pissarro et Sisley observent les variations des couleurs locales selon l'environnement et découvrent le principe des ombres colorées, qu'ils appliquent, entre autres, aux effets de neige. C'est entre 1869 et 1875 que Monet et Pissarro, notant les reflets sur la Seine, parviennent à une dissociation vibrante de la touche, qui décompose la lumière solaire selon les couleurs pures du prisme, mais qui permet, par l'accord des complémentaires, la reconstitution à distance de l'impression première. En 1873, Sisley et Cézanne adhèrent à ce mode révolutionnaire. Peu importe le motif, puisqu'il ne vaut que par son enveloppe atmosphérique, comme en témoignent les oeuvres de Monet après 1890 : « séries » des « Meules », des « Cathédrales », des « Nymphéas », où s'exaspère l'étude de l'instantané, la lumière prenant en outre une valeur mystique, signe de l'époque.

Alors que la tradition impressionniste survivra en plein XX^e s. dans plusieurs pays d'Europe, le retour, en France, au style, sensible vers 1882, se fera dans plusieurs directions : soit par dépassement de la technique impres-

sionniste, comme l'art de Cézanne, le divisionnisme de Seurat ou même l'expressionnisme de Van Gogh ; soit en franche réaction, comme la forme décorative et antinaturaliste du symbolisme. Cézanne cherche à retrouver derrière les phénomènes la permanence des formes de la nature, où il choisit, dans sa période « synthétique », les motifs les plus massifs qu'il géométrise en facettes. Seurat affirme que l'espace et même la couleur sont « choses mentales ». D'abord très proche de Seurat, Signac cherche plus tard à restituer la vie au paysage par une pigmentation violente ; Cross agit de même. Seul Pissarro, en 1885, adepte enthousiaste du divisionnisme, qui satisfait son besoin de solidité, conservera toujours l'humilité impressionniste devant la sensation.

Le symbolisme de Gauguin, bien que lié au néo-impressionnisme par sa volonté de synthèse et de rythme, engage le paysage dans un degré supérieur d'abstraction. Pour lui, comme pour É. Bernard et pour Sérusier, dont le Talisman est un véritable paysage abstrait, ces agencements répondent à des intentions non seulement décoratives, mais aussi mystiques. Il y a chez Van Gogh une passion torturée d'arracher à la nature son secret, qui, comme sa fidélité à l'association des couleurs complémentaires, le maintiendra bien plus près du réel ; même les longues touches en tourbillon de la fin, l'exaspération des couleurs correspondent autant à

un sens panthéiste des forces de la nature qu'à une vision intérieure.

Le fauvisme est la dernière réalisation cohérente dans l'art du paysage. Les paysages fauves retiennent du divisionnisme sa loi de contraste des couleurs et souvent – chez Derain, Vlaminck et Braque – ses touches géométriques. Surtout, ils magnifient la couleur comme l'unique qualité du plein air, puisqu'elle définit même l'atmosphère.

De 1905 à 1912, l'Allemagne connaît, avec Die Brücke et Der Blaue Reiter, une phase d'expressionnisme, d'abord marquée par l'influence de Gauguin, Van Gogh, Munch. Cependant, dans les paysages de Heckel, Nolde, Schmidt-Rottluff, la violence des lignes prévaut sur celle de la couleur, plus sourde que chez les fauves. Très personnels apparaissent les Russes Jawlensky et Kandinsky, dont les paysages, en particulier ceux de Murnau à partir de 1908, sont traités avec une touche rectangulaire plus méditée que la facture sommaire des Allemands. Le paysage urbain se prête mieux à cette généralisation des formes, et c'est vers lui que se tournent beaucoup de cubistes (Léger,

Marcoussis, Picabia).

Après 1910, bien que, paradoxalement, le paysage trouve sa voie la plus originale dans le sens de l'abstraction, il faut mentionner deux mouvements qui se prolongent jusqu'à nos jours : l'art naïf et le surréalisme. Le paysage des naïfs, issu du Douanier Rousseau, s'attache aux motifs susceptibles de marquer la perspective, détaille les moindres pierres des édifices (Vivin, Bombois) ou les linéaments des végétaux (Bauchant, Grandma Moses, Generalić). D'une tout autre inspiration procède le paysage surréaliste. Il tire – par l'intermédiaire de la peinture de De Chirico – sa principale racine dans le futurisme, dont il fige les contrastes lumineux et l'angoisse latente (concrétions étranges d'Ernst, perspectives de De Chirico, horizons marins ou sidéraux de Tanguy et de Dalí). Mais déjà la source cubiste et la source fauve ont commencé d'alimenter les tendances abstraites du paysage. De la première naît le futurisme entre 1909 et 1914 : le dynamisme de la vie moderne précipite les paysages de Boccioni et de Russolo dans une instabilité hallucinante ; au même moment, Delaunay obtient par ses rythmes circulaires des effets semblables d'éclatement tandis que les prismes de Feininger et, vers 1920, les réseaux transparents de Villon offrent une version plus classique du paysage cubiste. Seul Mondrian, prenant pour un point de départ sa théorie des relations pures, les horizontales et les verticales du paysage, accomplit entre 1912 et 1914 la logique du cubisme. Le rôle de l'abstraction géométrique s'efface bientôt devant l'impulsion majeure du fauvisme et de l'expressionnisme. Celle-ci, malgré des prolongements figuratifs, par exemple chez Kokoschka, Permeke ou surtout Soutine, achemine le paysage vers l'abstraction (influence de Kandinsky). On assiste à la dislocation ultime de l'espace chez les paysagistes « non figuratifs », d'où le titre si souvent générique des paysages (Saisons de Bissière, Astres de Singier, Fleuves de Manessier), d'où le lyrisme de plus en plus intense de la couleur (si remarquable en particulier chez

de Staël). Négation brutale des recherches de profondeur et de reproduction des apparences au profit d'un jeu de signes synthétisant les rapports entre esprit et nature, telle semble l'ultime conséquence de l'abstraction.

PEALE, famille de peintres américains.

Charles Wilson (Chester, Maryland, 1741 - Philadelphie 1827). Fils aîné d'un maître d'école, il exerça un peu tous les métiers, dont celui de sellier, fut remarqué par Copley à Boston, où il avait fui ses créanciers

(1765), et partit étudier à Londres dans l'atelier de B. West (1766-1769). Il y acquit aussi la pratique de la gravure en manière noire, de la sculpture et de la miniature. Il s'établit comme portraitiste à son retour à Annapolis, Baltimore puis Philadelphie (1776), où il manifesta des opinions politiques très avancées durant la guerre d'Indépendance. Il fit ainsi de nombreux portraits de Washington et d'autres héros de la Révolution américaine et les exposa dans une galerie qu'il créa et qui fut le second musée public ouvert aux États-Unis (1781) ; il se représenta plus tard à l'entrée de sa galerie, augmentée en 1786 d'une section d'histoire naturelle et d'ethnologie (objets indiens, costumes) : l'Artiste dans son musée (1822, Philadelphie, Pennsylvania Academy of Fine Arts). Deux de ses peintures les plus célèbres y étaient conservées : The Staircase Group (1795, Philadelphie, Museum of Art), portrait en trompe-l'oeil de ses deux fils Raphaëlle et Titian dans un escalier, et Exhumation of the First American Mastodon (1801, Baltimore, Peale Museum), exposé à côté du squelette en question. Peale eut dix-sept enfants, dont plusieurs devinrent artistes : Raphaëlle, Rembrandt, Rubens (1784-1865), qui s'occupa surtout des musées familiaux, Titian Ramsay (1799-1885), qui illustra de nombreux ouvrages, comme l'American Ornithology de Charles Lucien Bonaparte (1825-1833).

James (Chester Town, Maryland, 1749 - Philadelphie 1831). Frère cadet de Charles Wilson, il étudia avec lui. Il pratiqua tous les genres, du portrait et de la miniature à la grande scène historique (Bataille de Princeton, 1781, Princeton University, New Jersey). Il exécuta aussi des paysages et, à la fin de sa vie, des natures mortes qui eurent un grand succès. Sa fille, Sarah Miriam (1800-1885), fut renommée pour ses portraits (La Fayette, 1825, perdu) et également ses natures mortes.

Raphaëlle (Annapolis, Maryland, 1774 - Philadelphie 1825). Fils aîné de Charles Wilson, il se spécialisa dans les natures mortes peintes dans de petits formats (il s'orienta autour de 1800 vers la miniature), elles sont les premières d'un genre qui devait connaître un succès constant aux États-Unis, et Raphaëlle peut en être considéré comme le fondateur (Vénus sortant des eaux, une duperie [Après le bain], 1823, Kansas City, Missouri, Nelson Gallery of Art).

Rembrandt (Bucks County, Pennsylvanie, 1778 - Philadelphie 1860). Le plus doué des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

626

fils de Charles Wilson, il suivit les traces de son père comme portraitiste et homme de musée (il exposa à Londres en 1802 le squelette de mastodonte exhumé avec son père en 1801 et créa sa propre galerie à Baltimore en 1814). Ses portraits demeurent ses oeuvres les plus connues : Jefferson (1805, Cooperstown, N. Y., New York State Historical Association), Washington (nombreuses versions à partir de 1795 ; celle à laquelle il accorda le plus de soin, The Porthole Portrait, fut exécutée en 1823). Mais Rembrandt s'essaya également à la peinture d'histoire à la suite de ses premiers voyages en Europe, où il se rendit cinq fois (1802-1803, à Londres, où il travailla avec B. West, 1808, 1809-1810 [Paris], 1829-1830 [Italie], 1831-1834). Sa Roman Daughter (1812, Baltimore, Peale Museum) fut fraîchement accueillie (il renonça d'ailleurs temporairement à la peinture à la suite de cet échec), moins sa Court of Death (1820, Detroit, Inst. of Arts). Il fut l'un des fondateurs de la Pennsylvania Academy of Fine Arts (1805) et de la National Academy of Design (1826).

PECHSTEIN Max, peintre allemand

(Zwickau 1881 - Berlin 1955).

Il est à Dresde en 1900 et fréquente l'École des arts décoratifs et l'Académie. En 1906, il décore le pavillon de Saxe de l'Exposition internationale des Arts décoratifs de Dresde. Il adhère à Die Brücke en 1906, voyage en Italie l'année suivante et revient en Allemagne en passant par Paris, où il rencontre Van Dongen. À la fin de 1908, devançant ses camarades de Dresde, il s'installe à Berlin, où il acquiert avant la guerre une certaine notoriété. Ses gravures sur bois offrent les simplifications abruptes en honneur à Die Brücke (Tête de pêcheur, 1911, Düsseldorf, K. M.) ; en revanche, sa peinture, plus accessible aux influences françaises, est beaucoup moins virulente et respecte souvent l'identité du motif dans une souple mise en page et un coloris moins arbitraire, voisin de celui des fauves (Jeune Fille en maillot jaune et noir, 1909). Pechstein est d'ailleurs assez proche de ses camarades, dans ses sujets et par son style (Au bord du lac, 1910-1911, Berlin, Brücke Museum). Le souvenir de Gauguin et son attrait pour l'exo-

tisme lui font entreprendre en 1914 un voyage aux îles Palaos, à l'est des Philippines, mais les tableaux que celles-ci lui inspirent, d'un primitivisme trop concerté, trahissent moins d'aisance dans l'exécution. Pechstein rentre en 1915 à Berlin, où il se fixe de nouveau. Il s'oriente alors vers une manière nouvelle, à laquelle les arrangements décoratifs de Matisse ne sont pas étrangers (Composition, aquarelle, 1917). Les techniques annexes qu'il a déjà pratiquées avant la guerre l'intéressent désormais davantage (mosaïques pour la maison de Fritz Gurlitt à Berlin, 1917). Pechstein a laissé aussi des sculptures qui observent fidèlement le canon de l'art nègre et, après la guerre, il retint d'abord du cubisme une leçon de stylisation plus décorative qu'expressive. Dans une production qui comprend essentiellement des figures et des paysages, son modernisme alla

s'atténuant. La tradition expressionniste ne se maintint guère au-delà du début des années vingt (Jeune Femme étendue, 1922). Un séjour en Italie, à Monterosso al Mare (1924-1925), précipita le retour de l'artiste à un réalisme peu inventif (Porteurs de pierres italiens, 1925, Berlin, Brücke Museum). Pechstein devint en 1922 membre de l'Académie des beaux-arts de Prusse et enseigna de 1945 à sa mort à l'Académie de Berlin. Il est représenté dans les musées allemands (Berlin, Cologne, Essen, Halle, Hambourg, Munich, Sarrebruck) ainsi qu'à Paris (deux tableaux de Baigneuses, 1912 et 1913, M. N. A. M.) et à Detroit (Inst. of Arts).

PEDRO DE CÓRDOBA, peintre espagnol

(actif à Cordoue au XVe s.).

Les données biographiques manquent sur ce peintre, qui semble avoir joué un rôle prédominant à Cordoue dans le dernier tiers du XVe siècle. Le seul point fixe est la signature de l'Annonciation de la cathédrale de Cordoue, avec la date de 1475. Nettement archaïque par l'influence, encore sensible, de Van Eyck, par la perspective arbitraire et par la raideur des draperies, l'Annonciation est une composition importante, qui présente en demi-cercle, au pied d'une sorte d'estrade, le chanoine Diego Sánchez de Castro, donateur, le frère de celui-ci et 6 saints. La clarté de l'ordonnance, malgré la surcharge, la fermeté du dessin, l'irréalisme des fleurs et des fonds d'or associé à la précision minutieuse dans le décor de l'appartement de la Vierge donnent à l'ensemble un charme original.

PEETERS BONAVENTURA I,

peintre flamand

(Anvers 1614 - Hoboken 1652).

Il est l'auteur de marines généralement agitées et dramatiques annonçant celles d'Everdingen et se piquait aussi de poésie, mais il ne reste rien de son oeuvre littéraire. En 1634, il s'inscrivit à la gilde de Saint-Luc en même temps que son frère Gillis (1612-1653), avec qui il travailla, probablement dans le même atelier. C'est avec sa collaboration qu'il réalisa les 24 cartes représentant le Siège et la bataille de Calloo (musée d'Anvers), commandées en 1638. À la fin de sa vie, il se retira à Hoboken, sur l'Escaut, où il continua de peindre des Tempêtes (musées de Dieppe et de Strasbourg ; Dresde, Gg.) et des Batailles navales (1649, Hambourg, Kunsthalle) dans un cadre parfois oriental (Côte orientale, musée de Kassel). Ses dessins (Paris, Inst. néerlandais ; Bruxelles, M. R. B. A.) et ses gravures témoignent du même souci d'exactitude et de documentation que ses peintures.

PEETERS Clara, peintre flamand

(Anvers 1594 - id. apr. 1657).

On connaît de cette artiste étonnamment précoce une cinquantaine de natures mortes, 36 signées dont 9 sont datées et s'échelonnent de 1608 à 1654. Les oeuvres de Clara Peeters, aux fonds toujours sombres, rappellent celles d'Osias Beert par leur naïveté mais trahissent le souci nouveau de lier les formes les unes aux

autres. Ainsi, malgré la netteté incisive avec laquelle l'artiste sépare les divers éléments d'un tableau, l'introduction de brindilles, de pétales tombés, de coquillages ou de pièces de monnaie équilibre la composition et lui donne son unité. Enfin, lorsqu'elle peint des fleurs (Fleurs et friandises, 1611, Prado), des coupes d'orfèvrerie (Natures mortes des musées d'Oxford, de Karlsruhe, du Prado), des coquillages (Gibier et coquillages, 1611, Prado) ou des victuailles (Poissons et artichaut, 1611, id.), Clara Peeters fait preuve d'une réelle habileté dans la représentation de détails minutieusement observés et donne à ses oeuvres le charme poétique de la vérité par des qualités éminentes de structure picturale. L'artiste était, ce qui est inhabituel, autodidacte.

PEETERS Jozef, peintre belge

(Anvers 1895 - id. 1960).

Jozef Peeters est l'un des premiers peintres abstraits flamands avec Victor Servranckx. Après ses études à l'Académie des beaux-arts d'Anvers, il subit l'influence de la théosophie (Autoportrait, 1914, coll. part., Anvers). Il entre en contact avec Marinetti et exécute des tableaux d'inspiration futuriste en 1919. Ses premières oeuvres abstraites, où se remarque l'influence de Mondrian, de Van Doesburg et de Kandinsky, datent de 1920. Avec le Cercle d'art moderne, auquel il a adhéré en 1918, il organise deux congrès internationaux, en 1920 et 1922, à Anvers. En 1921, sa première exposition personnelle est présentée dans cette ville. Ses oeuvres (Composition 21, Bruxelles, M. R. B. A.) sont fondées sur un jeu de formes géométriques, cercle, carré, triangle, aplats colorés, mais aussi une recherche de clair-obscur. C'est ainsi qu'il se consacre à la linogravure, dont il a été l'un des maîtres au sein du constructivisme : ses compositions, qui jouent sur des contrastes de noir et de blanc très marqués et des formes anguleuses, sont publiées en album ou diffusées dans les revues d'avant-garde de l'époque, telles que Der Sturm, dont il exécute la couverture en 1924, ou encore Het Overzicht. Dès ce moment, il a déjà l'idée de créer un art qui soit davantage tourné vers la société : il réalise des affiches, des aménagements architecturaux, des éléments de mobilier et notamment la décoration de son appartement. En 1921, il effectue un voyage à Paris où il rencontre Gleizes, Mondrian, Vantongerloo, Archipenko et Patrick-Henry Bruce. Il commence sa collaboration à la revue flamande Het Overzicht (« le Panorama »), dont il sera de 1922 à 1925 le responsable aux côtés de Michel Seuphor, avec qui il se rendit à Berlin pour rencontrer les principaux acteurs de l'avant-garde internationale. En 1925-1926, il fonde la revue De Driehoek (« le Triangle ») avec l'écrivain Edgard Du Perron. En 1927, pour des raisons familiales, il renonce à la peinture, qu'il prati-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

627

quera de nouveau à partir de 1956. Peeters est représenté dans les musées belges.

PEINTRE.

Celui ou celle qui exerce l'art de la peinture. L'expression « artiste peintre » est presque tombée en désuétude.

La définition du « peintre » a connu des variantes suivant les époques et les différentes catégories de peintures. Au Moyen Âge, on désignait ainsi essentiellement ceux qui exécutaient les peintures murales, parfois aussi ceux qui ornaient les manuscrits, encore que la distinction fût généralement faite entre « pictor » et « illuminator » (enlumineur). Pour les femmes, on employait le terme d'« enlumineuse » ou d'« enlumineresse ».

Dès le XIV^e s., en France, le métier de peintre fut organisé et en quelque sorte codifié dans les statuts des premières communautés laïques de « peintres et peintresses », tels que nous les connaissons grâce au Livre des métiers d'Étienne Boileau. D'après ces statuts, les peintres regroupés dans les communautés étaient assimilés à de simples artisans et ne se distinguaient en rien des peintres en bâtiment. Toutefois, à l'intérieur d'un même atelier, le travail se spécialisa ; il était exécuté par des compagnons sous la direction d'un patron, ou maître. Certains peintres, tels les peintres « imagiers », ou « imagineurs », se chargeaient de la polychromie des statues, tandis que les peintres selliers exécutaient les décors de sellerie et travaillaient essentiellement sur le cuir. Enfin, le peintre dit « de plate peinture » travaillait sur des supports plans (retables, polyptyques, tableaux, murs). Les ateliers d'enlumineurs (qu'on nomme aussi dès le XVI^e s. « miniaturistes ») connaissaient la division du travail. Les historiens y peignaient des scènes à personnages ; certains d'entre eux, même, étaient spécialisés dans les scènes de paysages (Champaignes), alors que d'autres l'étaient dans l'exécution des figures. Aux vignetteurs revenaient les décorations marginales de rinceaux, de bordures, de vignettes, de babouineries, etc. ; cependant, pour établir une ligne de démarcation entre les artistes et les artisans, certains seigneurs et princes prirent à leur service, dès le XIV^e s., des peintres de talent. Ceux-ci portaient souvent le titre de « valet », ou « varlet », et étaient en général attachés à la garde-robe. Au XVI^e s., ce traitement de faveur ne tenait pas les peintres à l'abri de la surveillance des jurés et gardes de leur communauté. Sous l'Ancien Régime, le titre de « Premier peintre du roi » désignait l'artiste chargé de la surveillance des travaux de peinture et de sculpture commandés par le roi (Le Brun, en 1662, et Mignard, en 1690, assumèrent cette charge). L'Académie distinguait, en son sein, les peintres selon le genre d'œuvres qu'ils exécutaient : peinture d'histoire, peinture de genre, portrait, etc.

Au XIX^e s., selon l'Académie, le peintre est

un artiste qui « représente les objets de la nature sur une surface plane, comme s'ils étaient en relief ». Comme au XVIIIe s., on classe alors les peintres selon le genre dans lequel ils excellent : peintres d'histoire – qui représentent les

actions des divinités ou des hommes, l'histoire sacrée ou profane, la mythologie –, peintres de paysages – qui exécutent des paysages, des fabriques, des animaux, des ruines –, peintres de batailles, de marines, de genre, de portraits. De nos jours, ces distinctions n'ont plus cours ; elles n'ont d'intérêt que rétrospectif et restent à l'usage des historiens de l'art. On peut désigner les peintres selon les techniques ou les matériaux qu'ils utilisent : fresquistes, émailleurs ou peintres sur émail, peintres-verriers, aquarellistes, pastellistes. (→ ACADÉMIE, → CORPORATION, → GILDE)

PEINTRE-GRAVEUR.

Le terme de « peintre graveur » semble avoir été employé pour la première fois par Adam Bartsch, garde de la Bibliothèque impériale et royale de Vienne, pour le titre de son ouvrage en 21 volumes, publié en français de 1803 à 1821. Avant Bartsch, on disait (Basan, Mariette) « peintre et graveur », et l'on parlait de « gravure de peintre ».

Si ce terme est relativement récent, l'activité remonte au début de l'histoire de la gravure. Le peintre-graveur est un artiste gravant d'après ses propres compositions, c'est-à-dire un graveur original, différent du graveur de métier, qui ne fait que reproduire le plus fidèlement possible l'œuvre d'un autre. De là naît une différence de qualité : le peintre-graveur s'exprime avec plus de liberté, l'inspiration suppléant éventuellement aux lacunes de sa technique, tandis que le graveur de reproduction reste à la fois maître et prisonnier de cette technique.

Jusqu'au XIXe s., les deux manières ont coexisté. Les graveurs de métier pratiquaient plutôt le burin, alors que les peintres-graveurs, dans leur grande majorité, se vouaient à l'eau-forte, plus aisée à utiliser et plus « coloriste » dans ses effets. C'est au siècle dernier que la rupture se produit. Les procédés photomécaniques vont peu à peu remplacer la gravure de reproduction. Les graveurs de métier, après avoir essayé de rivaliser avec eux par des excès de virtuosité, sont condamnés à disparaître. De plus, la lithographie offre alors aux peintres une autre technique facile, s'ajoutant à l'eau-forte, qui connaît une grande vogue dans les milieux artistique et littéraire (Baudelaire, Gautier, Burty).

Alors s'organisent en France, en Angleterre et en Belgique des sociétés de graveurs originaux. La plus importante par l'ampleur de ses réalisations est la Société des aquafortistes, fondée par Cadart en 1862, et dont les publications d'estampes furent tirées chez Delâtre. En Angleterre, Seymour-Haden, beau-frère de Whistler, fonde et dirige la Society of Painter-Etchers, qui expose à partir de 1881. En 1889 se forme le groupe des Peintres-graveurs français, qui devient une Société des peintres-graveurs français en 1891. En 1897 est fondée la Société des peintres lithographes ; en 1904, la Société de la gravure originale en couleurs ; en 1908, la Société de la gravure originale en noir. Après la Première Guerre mondiale, deux autres groupes se constituent, la Société de la gravure sur bois originale (1920) et les Peintres-graveurs indépendants (1923). On peut dire qu'au

XXe s. pratiquement tous les peintres importants se sont, à un moment de leur carrière, consacrés à l'estampe, soit d'après les techniques traditionnelles, soit d'après de nouvelles formules, telle la sérigraphie.

PEINTURE SOUS VERRE

→ FIXÉ SOUS VERRE

PELLAN Alfred, peintre canadien

(Québec 1906 - Sainte Rose 1989).

Il fit ses études à l'École des beaux-arts de Québec (1920), fut très tôt connu et, ayant reçu une bourse du gouvernement provincial, partit étudiant à Paris en 1926. Il y rejeta assez vite l'enseignement traditionnel et académique de l'École des beaux-arts, se liant au contraire aux milieux plus avancés. Il exposa en 1935 avec le groupe Forces nouvelles. Sa peinture assimile alors la leçon de Picasso (Jeune Comédien, v. 1935, Ottawa, N. G. of Canada), ce qui n'exclut pas des tendances plus modernistes, ouvrant vers l'abstraction (la Fenêtre ouverte, 1936, Toronto, Université). Il revient au Canada en 1940, s'établit à Montréal (1941) et y est nommé professeur à l'École des beaux-arts (1943). Il y expose avec les indépendants réunis par le père Couturier, dont il avait fait la connaissance à Paris et qui le remet en contact avec Léger. L'influence de ce dernier est manifeste dans la peinture de Pellan à cette époque (Quatre Femmes, 1945, Montréal, musée d'Art contemporain). Pellan joue par ailleurs un rôle primordial dans les milieux artistiques d'avant-garde du Canada, s'opposant en particulier à Borduas et précipitant l'effondrement de la Contemporary Art Society en soutenant officieusement la création

du groupe « Prisme d'yeux » contre les automatistes. Il séjourna de nouveau en France en 1952-1955, le musée d'Art moderne de Paris lui consacrant une exposition à son départ et celui de Montréal une rétrospective l'année suivante. Il s'oriente alors vers une peinture très colorée, d'inspiration surréaliste (la Chouette, 1954, Paris, M. N. A. M.). On lui doit également de grandes décorations murales pour divers bâtiments publics canadiens (Winnipeg International Airport, 1963 ; National Library of Canada à Ottawa, 1965-1968).

PELLEGRINI Gian Antonio, peintre italien

(Venise 1675 - id. 1741).

Avec Ricci et Amigoni, il peut être considéré comme l'un des rénovateurs de la peinture vénitienne. Sa position est d'autant plus significative qu'il créa l'une des expressions les plus neuves du début du XVIIIe s. en Europe (son activité, en effet, se développa en grande partie à l'étranger), où il fut l'un des promoteurs de ce style décoratif, léger et raffiné, aux tons vaporeux et à la luminosité argentée, qui donne sa couleur à la plupart des cours, celles de Londres ou de Bavière comme celles de Paris ou de Vienne. Ses esquisses comptent parmi les plus brillantes de tout le XVIIIe s. européen.

Dans ses premières oeuvres, une peinture claire et lumineuse s'ouvre de nouveau à la lumière solaire. Mais cela ne suffit pas, certes, à caractériser la signification même du langage de Pellegrini, toujours personnel et cohé-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

628

rent du début à la fin de son activité, où tout réside dans la facilité ou plutôt même dans la sensibilité avec laquelle il effrange sa touche en contours légers d'une incertitude vaporeuse : il en résulte des figures qui ni ne pèsent ni ne posent, telles de pures formes décoratives, dont l'existence éphémère est saisie dans la vibration de la touche, l'écume des couleurs, la fraîcheur très délicate des tons argentés.

Les premières oeuvres connues de Pellegrini sont celles qu'il a peintes après un voyage à Rome, en 1701, pour la Scuola del Cristo à Venise : elles révèlent déjà une fluidité transparente de pastel. À partir de 1708, Pellegrini est avec Marco Ricci à Londres et peint à Kimbolton Castle une série de Triomphes romains

baignés d'une lumière scintillante ; puis il exécute à Howard Castle une série de plafonds que marque encore une certaine vigueur héritée de Ricci, tandis que des personnages parés de costumes miroitants donnent à ses fresques murales une légèreté et un brio tout rococo. Le troisième grand ensemble peint à Londres est celui de Narford Hall. En 1713, Gian Antonio Pellegrini part pour Düsseldorf et, au château de Bensberg, il peint pour le prince Jean Guillaume un plafond à fresque et 14 grandes toiles célébrant le prince, qui sont aujourd'hui conservées au château de Schleissheim (esquisse de l'une de ces toiles au Louvre, qui détient en outre trois grands panneaux octogonaux provenant d'un ensemble décoratif) ; on y peut certainement voir un des plus hauts résultats obtenus par l'artiste : ici l'allégorie et la mythologie, dépouillées de leurs classiques apparats de cour, évoquent plutôt les grâces frivoles d'un menuet aux notes argentines ; les épisodes se déroulent sans tension dramatique et même sans histoire, donnant plutôt l'impression d'une fête princière. L'artiste séjourna ensuite à La Haye, où, pour la gilde des brasseurs d'Anvers, il peignit les Quatre Éléments, d'une facture souple et aérienne. En 1719, il est de nouveau en Angleterre : de ces années date la stupéfiante Déposition, auj. à Sarasota (Ringling Museum) ; la composition, complexe et dynamique, se dissout dans la fluidité continue des couleurs claires, qui, en éliminant les contours des figures, les fond dans une atmosphère évanescence et cristalline. L'année suivante, il est à Paris avec sa belle-soeur, Rosalba Carriera ; il peint à fresque le plafond de la galerie du Mississippi à la Banque royale, auj. détruit, mais fondamental pour l'histoire de la peinture française au XVIIIe siècle. En 1724, un autre chapitre important de son activité est constitué par les toiles peintes pour le prince Schönborn à Pommersfelden : Hercule et les Hespérides, par exemple, est caractérisé par une couleur fluide et une veine inventive des plus heureuses qui en fait un des chefs-d'œuvre du peintre. En 1727, à Vienne, Pellegrini peint à fresque la coupole de l'église des Salésiennes, qui marque déjà son déclin ; ici comme dans les commandes plus tardives exécutées pour Paris (où il fut reçu à l'Académie en 1733 avec le tableau sur le thème de la Peinture et le Dessin faisant l'éducation de l'Amour, Louvre) et pour le château de Mannheim (v. 1737), la forme tend à se durcir et à se préciser, la couleur

s'alourdit dans une recherche d'effets de clair-obscur, comme si Pellegrini devenait incapable de réagir face à Piazzetta et à Tiepolo, qui, dès lors, s'imposaient et jouissaient de la faveur de plus en plus grande du public.

PELLIZZA DA VOLPEDO Giuseppe,

peintre italien

(Volpedo 1868 - id. 1907).

Un des représentants les plus rigoureux du petit groupe des divisionnistes italiens, il se distingue des peintres de ce groupe par son éloignement des tentations mystiques et pathétiques, si courantes chez les interprètes de l'Art nouveau. Vériste par formation et enclin aux sujets d'inspiration humanitaire, il adopte entre 1892 et 1895 la technique divisionniste pratiquée par Segantini et Angelo Morbelli : il y trouve un moyen à la fois de simplification presque géométrique des données objectives et de restitution particulièrement sensible et intense des phénomènes lumineux. Le Quatrième État, ou les Ambassadeurs de la faim (Milan, G. A. M. ; précédé par Finmana, Brera), manifeste social, est aussi, par sa monumentalité, l'une des œuvres les plus fortes de la peinture italienne au tournant du siècle.

PENCK A. R. (Ralph Winkler, dit),

peintre et sculpteur allemand

(Dresde 1939).

De son vrai nom Ralf Winkler, il est connu aujourd'hui sous le pseudonyme de A. R. Penck (nom du géologue Albrecht R. Penck).

S'il effectua un apprentissage de dessinateur dans une agence publicitaire, il préféra opter pour une carrière de peintre en 1955 et tenta sans succès d'intégrer les académies de Dresde et de Berlin-Est. Peintre autodidacte, il subvint à ses besoins en exerçant divers métiers annexes : gardien de nuit, postier. En 1963 débute la série dite des Tableaux systématiques et du monde, qui atteindra sa pleine maturité en 1965. Dans ces œuvres, l'ensemble de la surface picturale comporte une série de signes standardisés, élémentaires et évocateurs, proches d'une sensibilité qui s'exprime dans un langage que l'on peut qualifier d'animiste. Une structure de signes, qui privilégie la forme anthropomorphique, renvoie à la figure humaine dans un champ visuel privé d'un quelconque fond ou paysage (Umsturz, 1965). Sa première exposition personnelle, en 1969, à la galerie Werner à Cologne, lui permet d'entrer en contact avec l'avant-garde artistique, de participer à la Documenta 5 de Kassel, en 1972, et de commencer à exposer dans les principaux musées d'Europe (K. M. de Berne en 1975,

Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven en 1977, Tate Gal. de Londres en 1984). En 1973, il commence la série Standart, à laquelle viendra s'ajouter l'année suivante celle de Mike Hammer. C'est de cette période que date Sans titre (1974, Paris, M. N. A. M.), une de ses oeuvres les plus fouillées formellement, malgré la pauvreté des moyens techniques. À partir de 1979, il commence à réaliser des sculptures

qui reprennent le vocabulaire archaïque de ses oeuvres picturales (Monument à Arp, 1987).

En 1980, déchu de sa nationalité, il s'installe à Kerpen, près de Cologne, avant de s'établir à Londres en 1983. Penck a participé à d'importantes expositions : « Westkunst », 1981 (Cologne) ; Documenta 7, 1982 (Kassel) ; « Zeitgeist », 1982 (Berlin) : « Von hier aus », 1984 (Düsseldorf). Il s'adonne également à la poésie et à la musique et édite une revue Krater und Wolke (cratère et nuage).

PENCZ Georg, peintre et graveur allemand

(Nuremberg v. 1500 - Leipzig 1550).

Mentionné comme bourgeois de Nuremberg en 1523, Pencz fut banni de la ville en 1525 (en même temps que les frères Beham) à cause de ses idées antireligieuses. Il put toutefois y revenir à la fin de la même année et obtenir en 1532 le titre de peintre de Nuremberg. Au service d'Albert de Prusse en septembre 1550 comme peintre de cour, l'artiste mourut peu de temps après à Leipzig. L'hypothèse - émise par Sandrart - d'un voyage en Italie semble vraisemblable si l'on se réfère aux souvenirs de l'art italien qui apparaissent fréquemment dans ses décorations murales (maison Hirschvogel à Nuremberg) et ses portraits (exemples au K. M. de Vienne, au musée de Berlin, aux musées de Darmstadt et de Nuremberg). Certes, formé à l'école de Dürer, Pencz portraitiste a peut-être en effet emprunté à Bronzino son goût de la lumière froide et ses recherches de mobilité dans les attitudes (Portrait du peintre Schwetzer et de sa femme, Berlin), mais ses effigies ont une acuité dans le regard et une sorte de violence contenue spécifiquement germaniques (Portrait de Jörg Herz, 1545, musée de Karlsruhe). Parmi ses tableaux religieux et mythologiques, on peut citer les volets de retable (Saints) du W. R. M. de Cologne, la Judith de l'Alte Pin. de Munich et Vénus et l'Amour de Berlin. Graveur habile et précis, Pencz se range parmi les plus doués de ces « petits maîtres » qui subirent l'influence de Dürer et de Marcantonio Raimondi.

PENNI, famille de peintres italiens.

Giovanni Francesco, dit il Fattore (Florence v. 1488/1496 - Naples 1528 ?) est le plus mystérieux et l'un des plus actifs assistants de Raphaël. Il l'aide à partir de 1508 pour les cartons de tapisserie des Actes des Apôtres (1515-1516, Londres, V. A. M.), à la Loggia de Psyché à la Farnesina (Rome 1518) et aux Loges (Vatican, achevées en 1519) dont certains dessins préparatoires sont aujourd'hui attribués à Raphaël lui-même. Par la suite, il prend la fonction de secrétaire dans l'atelier de Raphaël, d'où son nom de « Il Fattore ». Penni montre une habilité toute particulière à la traduction graphique des idées de Raphaël. Certains historiens lui attribuent également une part importante dans l'exécution du Spasimo di Sicilia (Prado), de la Transfiguration (Vatican), de la Visitation (Prado), de la Madonna del Divino Amore (Naples, Capodimonte) et la Vierge de l'Impanneta (Offices). L'artiste collabore ensuite avec Giulio Romano (1520-1524), en particulier dans le Couronnement de Monteluca

downloadModeText.vue.download 630 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

629

(Vatican), à la salle de Constantin au Vatican et au chantier du palais du Te à Mantoue. Après ce séjour en Lombardie, il rentre, selon Vasari, à Rome avant de poursuivre vers Naples. Un Portrait d'Andrea Turrini, signé de Penni, est conservé à la N. G. de Dublin. Une copie de la Transfiguration (Madrid, Prado) et une Nativité (Abbazia di Cava dei Tirreni) sont également autographes.

Luca (Florence ? 1500/1504 - Paris 1556/1557). Frère de Giovanni Francesco et de Bartolomeo (qui travailla en Angleterre entre 1531 et 1533 à la cour d'Henri VIII), Luca se forma, dit-on, près de Raphaël, puis de Perino del Vaga, à Lucques et à Gênes. Venu en France v. 1530, il est cité, avec de très hauts gages, dans les comptes de Fontainebleau, puis, à partir de 1537 et jusqu'en 1540, dans l'équipe de Primatice à la salle haute du pavillon des Poësles et dans celle de Rosso à la Galerie François Ier. Il est aussi mentionné comme auteur de cartons de tapisseries. Vers 1547, Penni se fixe définitivement à Paris. En 1549, il est au service de Mme de Guise, dont il fera le portrait en miniature. Il travaille alors beaucoup pour les graveurs (Mignon, Davent, Boyvin et surtout Delaune). Le 21 septembre 1556, Penni

rédige son testament ; son inventaire après décès du 12 avril 1557 mentionne des dessins pour des armes, des portraits, des médailles, des gravures. C'est par les gravures et les dessins (Louvre, Albertina, Windsor) que l'on peut imaginer son style, qui a transmis à Fontainebleau la tradition de l'école de Raphaël. Les nombreuses gravures exécutées d'après ses oeuvres, de son vivant et après sa mort (Ghisi, Nelli, Rota, Lafrery, Cock), attestent son influence fort importante sur l'art français du XVI^e s., et que son fils Laurent, graveur, contribua sans doute aussi à diffuser. Mais Luca Penni a été sensible à l'influence de Rosso et de Primatice. Sa personnalité de peintre reste encore à retrouver : on peut proposer de lui attribuer la Justice d'Othon (Louvre), et, avec moins de certitude, la Pietà du musée d'Auxerre. Son oeuvre est probablement en partie confondue avec celle des Cousin (problème des tapisseries de l'Histoire de Diane).

PEREDA Antonio de, peintre espagnol

(Valladolid 1611 - Madrid 1678).

Fils de peintre, élevé dans sa ville natale, puis disciple de Pedro de las Cuevas à Madrid, il trouva des protecteurs dans le milieu de la Cour (notamment l'Italien Crescenzi). En 1635, il collabore à la décoration du salon des Royaumes au nouveau palais du Buen Retiro (Délivrance de Gênes dans la série des « Victoires espagnoles », auj. au Prado) aux côtés de Carducho, Velázquez, Zurbarán. Par son sujet, cette oeuvre, avec Agila, roi des Goths (1635, Lérida, séminaire), reste exceptionnelle dans la carrière du peintre, qui, par la suite, se tint à l'écart du Palais, travaillant pour des couvents et des églises. À côté de vastes tableaux d'autel, plus brillants de couleur que personnels de sentiment (Saint Augustin et sainte Thérèse aux pieds de la Vierge et de saint Joseph, 1640,

Carmélites de Tolède ; Mariage de la Vierge, 1640, peint pour les capucins de Valladolid, auj. à Saint-Sulpice de Paris), des oeuvres de plus petit format, figures isolées comme l'Ecce homo (1641) et le Saint Jérôme pénitent (1643) du Prado, joignent à l'impeccable chromatisme appris des Vénitiens un dessin ferme et une sobre vigueur réaliste, non sans quelque souvenir du ténébrisme riberesque.

D'autre part, Pereda affectionne tout spécialement la nature morte, étoffes précieuses et bijoux, fruits et fleurs, ustensiles de cuisine baignant dans une lumière chaude et sourde (1650-1651, Lisbonne, M. A. A. ; Ermitage),

et Palomino déclare qu'« en ce genre aucun peintre ne l'a surpassé ». Pereda cultive aussi l'allégorie morale, sur un ton analogue à celui des « vanitas » hollandaises, opposant les splendeurs décevantes du monde et la fugacité des destins humains. Il a donné en ce genre quelques-uns des chefs-d'oeuvre de la peinture espagnole (le Songe du jeune gentilhomme, Madrid, Acad. S. Fernando ; Vanitas, Vienne, K. M.). Dans ses dernières années, Pereda assimile ce dynamisme baroque que Madrid adopte autour de 1660, et l'applique – superficiellement – dans ses derniers tableaux d'autel (Miracle de la Portioncule, 1664, musée de Valladolid ; Descente de croix, musée de Marseille ; le Portrait de saint Dominique remis au moine de Soriano, Madrid, musée Cerralbo ; Saint Guillaume d'Aquitaine, Madrid, Acad. S. Fernando), oeuvres quelque peu conventionnelles mais toujours d'une magnifique qualité picturale.

PEREDVIJNIKI (AMBULANTS).

Dénomination abrégée des membres de la Société des expositions ambulantes, fondée à Saint-Petersbourg en 1870 et dont l'un des buts était la propagation à travers le territoire de la Russie d'un art s'adressant à la compréhension des masses populaires. S'opposant à la joliesse routinière de l'académisme, le nouvel art sacrifiait délibérément l'élément esthétique et technique en faveur du progrès social en devenant instrument d'éducation populaire par le truchement d'une imagerie dénonçant les abus des pouvoirs, l'inégalité des classes et des fortunes, et en s'apitoyant sur la misère et l'ignorance du peuple. La société eut pour fondateurs G. Miassoïédov, I. Kramskoï, N. Gay, V. Perov, K. Makovski, et pour principaux mécènes, les frères Tretiakov et, paradoxalement, le tsar Alexandre III. De 1871 à 1917, 48 expositions des Peredvijniki se sont déplacées entre Saint-Petersbourg, Moscou, Kiev et des villes de province. Vers 1890, l'emphase accusatoire céda la place à la narration anecdotique, voisinant avec les genres du paysage, du portrait, de l'histoire et du folklore nationaux. La société subsista jusqu'en 1923, et sa première idéologie de mission humanitaire a été adoptée par le réalisme socialiste.

PÉREZ ou PERIS (les), peintres espagnols.

Antonio (documenté à Valence de 1404 à 1422) appartient à une dynastie de peintres valenciens qui remonte à la reconquête de la cité ; il est le premier dont l'oeuvre soit iden-

tifiée. Sa personnalité a été définie grâce à

un panneau du retable de la chapelle Saint-Grégoire et saint Bernard d'Alcira commandé en 1419 pour la cathédrale de Valence. Son style, caractéristique du mouvement international, conjugue l'idéalisme italien avec certains éléments expressionnistes nordiques. On lui attribue les peintures réunies autrefois sous le nom du Maître de Ollería, à savoir : le Retable de la Vierge de l'Espérance (Pego, église S. Maria), le Retable de la Vierge au lait (Valence, musée des Beaux-Arts) et le Retable d'Ollería (Prado, cath. de Valence).

Gonzalo (documenté entre 1376 et 1423), peut-être le frère du précédent. Il continue la manière de Pedro Nicolau, dans l'atelier duquel il a dû se former, et ses oeuvres sont nourries des mêmes éléments italiens et flamands (Saint Clément et sainte Marthe, 1412, cath. de Valence).

Gonzalo Peris de Sarria (? - Valence 1452), qui doit être différencié du précédent, peut-être le fil d'Antonio, est le représentant le plus doué de la seconde phase du gothique international à Valence si l'on considère les oeuvres qui lui sont attribuées : le Retable de sainte Barbe (Barcelone, M. A. C.), la Sainte Lucie (Williamstown, Williams College) et le Saint Michel (Édimbourg, N. G.). En 1427, il réalise avec Juan Mateu et Joan Moreno 14 portraits des rois d'Aragon pour l'Hôtel de ville (4 conservés à Barcelone, M. A. C.). Le Retable des Marti de Torres (v. 1440, Valence, musée des Beaux-Arts) est son chef d'oeuvre, où la vigueur formelle et l'élégance aristocratique proche de celle d'un Pisanello s'équilibrent.

PÉREZ VILLAAMIL Jenaro ou Genaro,

peintre espagnol

(Le Ferrol 1807 - Madrid 1854).

Pérez Villaamil est le créateur incontesté et le principal représentant du paysage romantique en Espagne. Originaire de Galice, fils d'un professeur de dessin topographique au collège militaire de Saint-Jacques-de-Compostelle, Jenaro fut d'abord élève de son père, qui s'installa par la suite à Madrid. Jeune officier de l'armée libérale, blessé et prisonnier des troupes françaises lors de leur expédition de 1823, c'est pendant son séjour à Cadix (1823-1830), qu'il prit goût à la peinture et à la décoration théâtrale. On le trouve en 1830 à Puerto Rico où il peint des vues de San Juan et décore le théâtre (décor détruit), puis à la Jamaïque. Revenu en

Espagne, il subit une double et décisive empreinte : celle des littérateurs romantiques, épris du passé de l'Espagne, qu'il fréquente à Madrid (Zorrilla, son ami, lui dédiera en 1837 la Noche de invierno), et celle de l'aquarelliste anglais David Roberts, qu'il rencontre, en 1833, à la Feria de Séville. Il apprendra de lui la vision romantique de l'Andalousie, nouvelle pour les Espagnols. En 1842, Villaamil passe plusieurs mois en Belgique, visite probablement Londres et se fixe à Paris, où il est apprécié : Louis-Philippe lui achète plusieurs paysages (qui figureront à sa vente de 1853), Baudelaire parle de lui avec éloges dans son Salon de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

630

1846. L'artiste, qui collabore aussi au Seminario Pintoresco, entreprend une grande publication : España artística y monumental (1842-1844 ; une édition espagnole paraîtra après la mort de Villaamil, en 1865) – avec le concours de nombreux lithographes français qui interprètent ses dessins. Rentré à Madrid en 1844, Villaamil reste un grand voyageur : on le trouve en 1849 tour à tour à Valence et en Galice ; il semble avoir visité la Grèce, la Turquie et une partie du Moyen-Orient (Caravane à Tyr, Madrid, coll. Santamarco). Académicien, premier professeur de paysage à l'École des beaux-arts, il meurt prématurément, célèbre et pauvre. Il laisse une oeuvre énorme : plusieurs milliers de peintures, aquarelles et dessins exécutés avec une virtuosité étonnante. Son trait, agile et précis, est parfaitement capable d'exactitude : les dessins conservés pour la España artística sont beaucoup moins fantaisistes que les planches, trop « embellies » par les lithographes français. L'artiste possède un sens extrême de la mise en scène, de l'effet grandiose ou pittoresque. Mais il y a chez lui des aspects moins connus, et qui semblent refléter l'influence de Turner : de grandes flaques de lumière, des dessins tachistes – partant d'une tache d'encre – singulièrement captivants et modernes (Gorges de Las Alpujarras, Madrid, coll. Santamarca). Les oeuvres de Villaamil sont très dispersées entre des musées provinciaux (par exemple l'admirable Château de Gaucin à Grenade) et des coll. particulières. Le Prado (annexe du Casón), le Museo Romántico de Madrid, le musée de La Corogne (qui réunit un groupe précieux de vues de Galice) permettent une approche suffisante de cet artiste singulier.

PERFORMANCE.

Si le terme n'est apparu que dans le courant des années soixante-dix pour qualifier des oeuvres liées au corps et à la représentation scénique participative, la pratique de la performance est adoptée dès le début du siècle dans les milieux avant-gardistes. Tommaso Marinetti, théoricien du futurisme italien, livre dès 1913 un manifeste le Music Hall où il fustige les académismes en proposant aux artistes de s'inspirer de la beauté éphémère et iconoclaste des arts de la scène, de la force convulsive du « théâtre de la surprise ». Les soirées dada du Cabaret Voltaire (Zurich, 1917) s'inscrivent dans cette lignée. Hugo Bail y récite des poèmes burlesques, insulte le public pour tester ses capacités de résistance à l'offense, exploite le non-sens et la dérision. Les « poèmes statiques » qu'il présente à cette époque consistent à placer sur des chaises alignées des mots dans un ordre chaque fois différent au lever du rideau. L'artiste Sophie Taeuber-Arp danse aussi sur des poèmes onomatopéiques d'Hugo Ball dans des performances qui jouent sur la dénégation du sens par la désarticulation du corps. De la récitation des poèmes phonétiques de Kurt Schwitters aux combats de boxe du critique provocateur Arthur Cravan (Barcelone, 1917), le corps de l'artiste est devenu un médium à part entière de la contestation artistique. C'est cette tradition critique qui se ranime avec les courants néo-dadaïstes des années soixante,

notamment sous l'impulsion décisive du mouvement Fluxus (1961). C'est l'époque où le compositeur John Cage commence à appliquer l'indéterminé en musique, il étudie la philosophie zen qui le conduit à penser « un art qui ne soit pas différent de la vie » et comme elle soumis au hasard des combinaisons imprévisibles, à l'improvisation et à l'action non préméditée. C'est l'apparition du concept de « happening » (Allan Kaprow) pour qualifier ces actions éphémères, non reproductibles, jouées dans l'instant sans autre préméditation que celle d'affirmer le libre arbitre de l'artiste et son refus d'être absorbé par les lois du marché. Dans l'esprit des dadaïstes de la première heure, les performances Fluxus sont des hymnes à « la réalité du non-art » (G. Maciunas), informés des mouvements de contestation politique contre l'ensemble des institutions établies (Beaux-Arts, État, Justice...). Au Japon, le groupe Gutai (1955-1972) formé par Yoshihara Jiro, adopte le même glissement entre les arts visuels et les arts de la scène. L'art corporel des années soixante-dix amplifie ce mouvement dans des actes qui mettent parfois en danger leur propre intégrité physique. Les limites (art/non-art, vie/mort, sens/non-sens...) constituent tou-

jours l'horizon conceptuel de ces pratiques.

PERI Laszlo, peintre hongrois

(Budapest 1899 - Londres 1967).

Après avoir fait des études en Hongrie, il se rend en 1918 à Vienne et à Paris. De 1919 à 1920, Peri est à Berlin et travaille alors dans un style apparenté au cubisme. Il réalise des projets de sculptures et rencontre Moholy-Nagy, ainsi que Kemeny. Ses tableaux montrent des vues d'architecture ou d'espaces intérieurs qui continuent à utiliser les règles de la perspective en indiquant une profondeur, mais les formes et les contours deviennent schématisés et réduits à de simples volumes et à quelques surfaces : il s'attache de plus en plus à la simplification du motif et des espaces mis en perspective dans lesquels se trouvent mise en scène quelques éléments de mobilier. En 1922, Peri est devenu abstrait : ses oeuvres sont faites en béton de faible épaisseur, polychromées et montrent une forme découpée sur le mur, qui anticipe les tableaux au « châssis découpé », réalisés après 1945. Elles intègrent le mur qui les supporte, comme le montre le relief Raumkonstruktion VIII de 1923 (musée de Grenoble) avec sa forme en étoile : manière d'arriver à une intégration des arts. En 1922, Peri participe au Congrès des artistes progressistes de Düsseldorf. Il expose à la gal. Der Sturm en compagnie de Moholy-Nagy et publie à cette occasion une suite de gravures sur linoléum qui reprennent des motifs architecturaux fortement stylisés. C'est à cette époque qu'il adhère au parti communiste allemand. En 1924, il a l'occasion de réaliser une peinture murale à Berlin pour la Grosse Berliner Kunstausstellung, composée de trois motifs de forme découpée, disposés sur le mur et qui se trouvent en correspondance. En 1928, Laszlo Peri retourne à la sculpture figurative et traitera de sujets politiquement engagés. En 1933, l'artiste émigre à Londres. Après la guerre, il poursuivra en Grande-Bre-

tagne son travail en réalisant, notamment, des oeuvres intégrées à l'architecture.

PERINO DEL VAGA

(Piero di Giovanni Bonaccorsi, dit),

peintre italien

(Florence 1501 - Rome 1547).

Élève, à Florence, de Ridolfo Ghirlandaio, il se forma surtout par l'étude attentive de Michel-Ange. Vers 1516-1517, entré dans l'atelier de

Raphaël, où il se distingua très vite, Perino participa, par des stucs et des grotesques, à la décoration des Loges du Vatican (achevées en 1519) et affirma sa maîtrise dans ce type d'ornementation. De cette première période romaine datent la Pietà (S. Stefano del Cacco, v. 1517-1518), le Jugement de Zaleucus (fragment provenant du palais Baldassini, 1520-1521, Florence, Pitti), le décor de la chapelle Pucci à la Trinité-des-Monts (1522-1523), le Bon Larron et le Mauvais Larron (Hampton Court, fragments de la Déposition peinte pour S. Maria sopra Minerva, 1523).

La mort de Léon X, la peste de 1522, le sac de Rome, enfin, entraîneront, en 1528, le départ de Perino pour Gênes, où il restera pendant une dizaine d'années au service du prince Andrea Doria et où il exécutera son chef-d'œuvre, la décoration intérieure du palais princier. Les thèmes (salle du Naufrage, loggia des Héros de la famille Doria, salle des Géants), consacrés à l'exaltation des Vertus et des Gloires de la famille Doria, rappellent souvent ceux de Giulio Romano.

Après un passage à Pise, où il travaille au Dôme (v. 1535), Perino revient définitivement à Rome (1537-1538), où il occupe très vite une position de peintre officiel, protégé par le pape Paul III et le cardinal Alessandro Farnèse.

En 1538-1539, il décore la chapelle Massimi à l'église de la Trinité-des-Monts (disparue ; fragment [la Résurrection de Lazare] à Londres, V. A. M.). Il donne des projets pour le soubassement du Jugement dernier de Michel-Ange (1542) et commence à travailler, avec ses élèves, au château Saint-Ange (paiement à partir de 1545 ; salle Pauline, salle de Psyché), décoration qu'il laissera inachevée. Il faut aussi souligner la part prise par Perino dans la diffusion des nouveaux modèles d'art décoratif, aux rythmes harmonieux et recherchés : décors de façades, ornements de galères, projets de costumes de fêtes, d'orfèvrerie, d'étoffes, modèles pour les graveurs. On ne connaît de lui que de rares tableaux de chevalet (Sainte Famille, Londres, Courtauld Inst. ; la Nativité avec des saints, 1533, Washington, N. G.). Ses nombreux dessins, comme le Martyre des Dix Mille (Vienne, Albertina), modèle d'un projet élaboré pour Florence qui l'opposa sans succès au Florentin Pontormo (1523), révèlent d'ailleurs sa recherche obstinée et incessante d'un maniérisme élégant tourné avant tout vers la grâce et la perfection formelle.

PERMEKE Constant, peintre belge
(Anvers 1886 - Ostende 1952).

Fils du peintre de marines Henri, il passe son enfance à Anvers, puis à Ostende, où son père s'installe en 1892. Inscrit comme élève libre à

downloadModeText.vue.download 632 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

631

L'Académie des beaux-arts de Gand (1904), il y reçoit l'enseignement de Jean Delvin et fait la connaissance de Gustave De Smet et de Frits Van den Berghe. Après son service militaire, il gagne Laethem-Saint-Martin au printemps de 1909 et y demeure jusqu'en 1912. Ces trois années représentent une phase d'expérimentation de techniques encore en vogue en Belgique et relevant de l'impressionnisme comme du symbolisme ; mais le travail de certains Laethémois (De Saedeleer, Servaes) le retient davantage, et l'Hiver en Flandre (1912, musée d'Anvers), premier essai de synthèse du paysage et de l'homme, marque une volonté délibérée d'expression du terroir. D'autres thèmes (marine, maternité), abordés ensuite à Ostende (1912-1914), indiquent une direction analogue de recherches (Maternité, 1913, Rotterdam, B. V. B.). Permeke manifeste également déjà d'étonnants dons de dessinateur (la Mère de l'artiste, fusain, 1913, Jabbeke, musée Permeke). Mobilisé, il est grièvement blessé au siège d'Anvers et évacué en Angleterre. Convalescent, il s'installe dans le Devonshire, à Chardstock, puis à Sidford. C'est alors qu'il peint les grands tableaux de figures : l'Étranger (1916, Bruxelles, M. R. B. A.), le Boucher (1916, Bruxelles, musée d'Ixelles), le Buveur de cidre (1917), considérés plus tard comme les manifestes de l'expressionnisme flamand, mais dont les formes arrondies, presque intégrées au plan, relèvent encore de l'esthétique symboliste. Les paysages du Devonshire sont, en revanche, très différents. Peut-être influencés par Turner dans leur gamme rouge et or, ils ont une allure quasi informelle (Moisson dans le Devonshire, 1917, musée d'Ypres). De 1919 à 1929, Permeke habite surtout Ostende. Le thème marin est privilégié jusque v. 1925, puis le thème rustique l'emporte peu à peu, à la faveur de séjours fréquents dans l'arrière-pays, à Astone (1922-1924), puis à Jabbeke, où il s'établit définitivement en 1929. La révélation du cubisme et de l'art nègre (expositions à Anvers et à Bruxelles en 1920) entraîne une transformation profonde de son style. De petites et de grandes études au fusain (pêcheurs, femmes du peuple) précèdent et accompagnent la réalisation de vastes tableaux, où les apports du

modernisme et de l'école de Paris sont aisément intégrés et où le caractère est affirmé de façon toujours véridique : les Fiancés (1923, Bruxelles, M. R. B. A.), le Pain noir (1923), les Frères marins (1923, musée de Bâle), l'Homme au panier (1925, musée d'Ostende). La palette demeure sombre, si la matière s'est beaucoup allégée depuis les débuts, et le dessin précis de certains détails équilibre les compositions les plus enlevées, suivant un principe de compensation observé dans les meilleures oeuvres (la Femme au panier, 1920, musée d'Anvers). Par ailleurs, les marines proprement dites (1924-1925) mènent l'artiste, avec l'élimination progressive des fabriques, à la conquête d'un métier plus pictural.

Entre 1926 et 1928, l'évolution des formes se traduit momentanément chez Permeke par l'adoption d'un parti tendant à respecter les deux dimensions et à opposer les tons (Famille de paysans au chat, 1928, musée de

Bruges). L'installation à Jabbeke voit le début d'une période (1928/1929-1935) qui représente peut-être l'apogée de la carrière de l'artiste. Une couleur plus claire et variée est réservée aux vues de fermes et de la campagne flamande (la Truie, 1928 ; Paysage d'automne, 1931, musée d'Anvers), mais les valeurs régissent toujours les grands tableaux de figures, et la maîtrise technique permet la fusion lyrique des moyens du dessin et de ceux de la peinture (Maternité, 1929, musée d'Ostende). Quelques oeuvres comme le Semeur (1933, Jabbeke, musée Permeke), le Paysan grattant la terre (1934, musée d'Anvers), le Mangeur de pommes de terre (1935, Bruxelles, M. R. B. A.) représentent l'aboutissement d'une tradition septentrionale de la peinture de terroir, avec des références assez explicites à Bruegel et à Van Gogh, et comptent pourtant parmi les oeuvres les plus personnelles de Permeke. À partir de 1935-1936, celui-ci s'intéresse à la sculpture. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il dessine surtout des nus, dont il a toujours été un remarquable interprète. Portraits, paysages – ceux-ci riches de matière et évocateurs fidèles de l'atmosphère du pays flamand – occupent ses dernières années. L'exceptionnelle densité et l'unité de certains paysages (musée de Deurle ; Bruxelles, M. R. B. A.) ont pu retenir l'attention de De Staël quand il était en Belgique. Permeke fait un voyage en Bretagne (1951) peu de temps avant sa mort. Son art est une des synthèses figuratives contemporaines les plus puissantes. L'artiste sut utiliser les innovations techniques, les motivations spirituelles de son temps au service d'une expression dont les origines sont décelables, mais qui rejoint, grâce à

une vertu exemplaire de participation, la plus large humanité.

L'artiste est représenté dans les musées belges à Anvers, à Jabbeke (musée Permeke, riche en dessins et en peintures de toutes périodes), au M. N. A. M. de Paris, à Amsterdam (Stedelijk Museum), à Londres (Tate Gal.) et dans les musées de Bâle, de Prague et de São Paulo. Des expositions ont eu lieu en 1975 à Knokke-Heist, Casino, et en 1986 à Ostende, musée provincial d'Art moderne.

PERRÉAL Jean (dit Jean de Paris),

peintre français

(connu à partir de 1483 - Paris ou Lyon 1530).

Peintre en titre des rois Charles VIII, Louis XII et François Ier, au service de la Ville de Lyon, de la reine Anne de Bretagne et de l'archiduchesse Marguerite d'Autriche, renommé de son temps et redevenu célèbre au XIXe s. à la faveur du nombre exceptionnel de documents conservés à son sujet, Jean Perréal, dit Jean de Paris, restait sans ouvrages connus et a été longtemps crédité par hypothèse des principaux travaux anonymes de son époque, comme ceux du Maître de Moulins. En 1963, Charles Sterling lui a rendu une peinture certaine (miniature de la Complainte de nature à l'alchimiste errant, 1516, Paris, musée Marmottan), à partir de laquelle son oeuvre a pu être reconstitué. Les activités de l'artiste étaient multiples : on le sait peintre, enlumineur, décorateur, dessinateur de patrons de sculpture (tombeau des ducs de Bretagne à

Nantes, sculpté par Michel Colombe) et d'orfèvrerie, architecte (projets pour l'église de Brou), ingénieur, poète et humaniste ; il fut en contact avec l'Italie, où il séjourna en 1499 et en 1509, et connut Léonard de Vinci. Ses oeuvres, essentiellement des portraits, révèlent un talent plus modeste que ne laissait supposer sa réputation : elles correspondent en gros au groupe de peintures (Charles VIII et Anne de Bretagne, Paris, B. K.), d'enluminures (l'Écrivain Pierre Sala, British Library ; Jeune Homme inconnu, Paris, B. N.) et de dessins (Bourdillon et Ligny, Chantilly, musée Condé), datant des environs de 1495-1500, autrefois réunis sous le nom de « Maîtres de Charles VIII » ; deux portraits d'un homme et d'une femme en diptyque sont entrés récemment au Louvre. D'une écriture linéaire et libre, plus soucieux de la structure profonde des visages que de leur modelé extérieur, d'un réalisme direct, ces portraits, même les plus tardifs (Monsieur de Bellefourrière, 1521, Metropolitan Museum ; Dame anglaise,

v. 1515-1520, Londres, N. P. G.), sont finalement plus proches de la tradition gothique que de l'esprit de la Renaissance. Si Perréal n'est pas, comme on l'a cru, l'introducteur de la Renaissance en France, mais un artiste de transition, il est possible que ses petits portraits vivants, sur fond de couleur, soient à l'origine de la lignée de portraits qu'illustrera, au milieu du XVI^e s., Corneille de Lyon.

PERRIER François (dit le Bourguignon),

peintre français

(Pontarlier 1590 - Paris 1649).

Après un premier apprentissage à Lyon, il part, encore jeune, pour l'Italie et reste quatre ans à Rome. Il est employé par Lanfranco, dont l'exemple devait le marquer durablement ; il collabore probablement avec lui à la coupole de S. Andrea della Valle (1625-1627) et travaille à Tivoli pour le cardinal d'Este. De retour en France, il s'arrête à Lyon (1629-1630) et y débute avec Horace Le Blanc le cloître des Chartreux de 10 fresques sur la vie de saint Bruno ; il peint une Cène pour le réfectoire et 3 tableaux pour la chapelle. Il se fixe alors à Paris et travaille avec Simon Vouet au décor de la chapelle de Chilly (1631 ;auj. disparu). Il repart ensuite pour Rome et y reste dix ans (1635-1645). De ce séjour datent 2 recueils de gravures d'après l'antique (1638 et 1645). Perrier travaille aux plafonds du palais Peretti (auj. Almagià), en même temps que Grimaldi et G. B. Ruggieri. Ses décors (l'Aurore, Junon et Éole, Naissance de Vénus, Vénus dans la forge de Vulcain) témoignent, par la vigueur du modelé et la franchise du clair-obscur, davantage de l'influence de Lanfranco que de celle de Pierre de Cortone ; le rôle de ce dernier sur son art est pourtant notable et l'oriente vers une peinture plus souriante et fleurie. De retour à Paris en 1645, Perrier donne son chef-d'oeuvre avec la voûte de la galerie de l'hôtel La Vrillière, actuelle Banque de France (Apollon et les Quatre Éléments, Quatre Parties du monde, Diane et les nymphes). Le plafond, détruit, a été repeint au XIX^e s. par les frères Balze. Perrier décora, en même temps que Le Sueur, Romanelli et Berthollet Flémalle, le cabinet de l'Amour de

downloadModeText.vue.download 633 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

632

l'hôtel Lambert (Énée combattant les harpies, Louvre). Il travailla aussi pour les religieuses de

la Visitation, pour l'hôpital des Incurables, le Palais de Justice, les châteaux du Raincy et de Fresnes. Il fut en 1648 parmi les fondateurs de l'Académie royale de peinture.

Perrier apparaît comme un artiste typiquement baroque, qui introduit en France le grand art décoratif romain, avec un goût pour des effets plus dramatiques que ceux, toujours plus élégants et détendus, recherchés par Vouet. L'influence de cette « grande manière » devait être capitale sur des artistes comme Dorigny et surtout sur Le Brun, qui fut tout jeune (v. 1632-1634) l'élève de Perrier et en garda une empreinte profonde. Des tableaux de l'artiste se trouvent au Louvre (Orphée et Pluton, Polyphème, Acis et Galatée), à Berlin (Cicéron atteint par ses meurtriers), à Épinal (Vénus et Neptune), à Lyon (David remerciant Dieu après la mort de Goliath), à Reims (Olinde et Sophronie), à Rennes (Séparation de saint Pierre et de saint Paul), dans la coll. Chigi de Castel Fusano (Lapidation de saint Étienne) et à Dijon, au musée Magnin (Serpent d'airain) et au musée des Beaux-Arts (Sacrifice d'Iphigénie, la Peste d'Athènes).

PERRODIN François, peintre français

(Saint-Claude, Guadeloupe, 1956).

L'oeuvre de Perrodin doit sa rapide maturité à ses principes rigoureux. Dans le champ d'abord limité au seul monochrome gris, il travaille par séries numérotées, dont les caractères et les modalités d'exécution sont définis dès le départ. Par ces variations sur quelques paramètres essentiels de la peinture, il analyse l'ensemble du système perceptif enclenché par le tableau-objet, traquant les phénomènes et les rapports du cadre, de la vitre, du fond, des reflets, de l'accrochage, etc. À cette période correspondent 11.37, en trois éléments : vinyle sur Isorel et cadre de bois, verre (1984, Paris, M. N. A. M.), et 12.41 vinyle sur bois, verre (1987, Paris, M. N. A. M.). En 1990, il recourt aux couleurs primaires pour des séries de monochromes en croix, en creux ou en triptyques mais dans la même logique d'étude de l'ombre et de la lumière, de ses jeux sur le tableau, le mur, le regard. L'élaboration théorique tâche ici de rejoindre l'évidence de la vision, et Perrodin apparaît comme un fils des minimalistes par sa mise en scène littérale de l'acte de percevoir. Il en rajeunit cependant le contenu par son dénombrement des écarts de présentation. Perrodin a exposé au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1986 ; au Nouveau Musée, Villeurbanne, 1987.

PERRONNEAU Jean-Baptiste,

peintre français

(Paris 1715 - Amsterdam 1783).

Jusqu'en 1744, il semble surtout graver d'après Boucher ou Natoire (les Quatre Éléments, en collaboration avec Aveline), dont il est probablement l'élève avant de passer dans l'atelier de Laurent Cars. Il exécuta le portrait de celui-ci (1750, Ann Arbor University of Michigan, Museum of Art ; autre version au pastel au Louvre) ; c'est durant ces années qu'il fait la

connaissance à Orléans, où il se rend plusieurs fois après 1744, de Desfriches, qui lui obtiendra plusieurs commandes de portraits. Ses premières oeuvres sont fortement marquées par l'influence de Nattier : la Petite Fille au chat (pastel, 1743, Londres, N. G.) et l'un de ses chefs-d'oeuvre, Madame de Sorquainville (1749, Louvre), dont la mise en page rappelle celle de la Marie Leszczyńska de Nattier (Versailles), exposée au Salon l'année précédente. En 1753, Perronneau est reçu à l'Académie avec les portraits peints d'Adam l'Aîné et de J.-B. Oudry (Louvre). C'est le large usage qu'il fait de la technique du pastel qui autorise déjà ses contemporains à le comparer à La Tour : comme celles de son émule, les effigies de Perronneau (rarement des portraits en pied) sont des représentations en buste, vues de trois quarts, sur un fond neutre avec un minimum d'accessoires, et dont l'intention semble avant tout esthétique et non descriptive : Le Normant du Coudray (1766, Paris, musée Cognacq-Jay). Cependant, à la différence de La Tour, Perronneau mène une existence difficile. Il n'obtient jamais au Louvre le logement qu'il réclame à plusieurs reprises, et doit se contenter d'une clientèle bourgeoise, essentiellement provinciale ou étrangère : Daniel Jousse (musée d'Orléans), Mademoiselle Courrégeoles (1768, musée de Bordeaux) ; cela explique, en partie, l'interminable randonnée que constitue sa carrière à travers l'Europe : voyages en Hollande (1754, 1755, 1761, 1771, 1772, 1780, 1783), en Italie (1759), en Angleterre (1761), en Russie (1781) et en Pologne (1782).

L'oeuvre de Perronneau est tournée vers l'étude psychologique tout autant que celle de La Tour ; mais une technique moins fondue et la juxtaposition sur les visages de coloris parfois heurtés (qui rappelle singulièrement l'art des portraitistes anglais contemporains) lui confèrent l'accent d'une vérité plus rude. L'aspect un peu cru des figures explique la réticence de la clientèle de la Cour et a forcé

Perronneau à choisir surtout des modèles masculins, qui restent le meilleur de son oeuvre : Abraham Van Robais (1767, Louvre) ; là, Perronneau se rapproche davantage de Chardin, avec un sentiment d'intimité, une utilisation du clair-obscur et des reflets entre les différentes masses colorées qui font de lui un coloriste plus brillant que La Tour.

Il est principalement représenté au Louvre, au musée d'Orléans (belle série), à Boston (M. F. A.), à Chicago (Art Inst.), à Detroit (Inst. of Arts), à l'Ermitage (l'Enfant au livre), à Copenhague (S. M. f. K.), au musée de Genève, au Rijksmuseum, au musée de Tours, au musée de Saint-Quentin (Maurice Quentin de La Tour).

PERSPECTIVE.

Science géométrique qui se propose de construire les formes et de déterminer les proportions relatives des éléments composant un spectacle réel ou imaginaire considéré d'un point fixe.

Dans l'étude de la peinture, le mot perspective s'emploie d'une manière plus générale à propos de tous les procédés empiriques ou conventionnels en rapport avec le problème

de la transposition sur un plan d'espace à 3 dimensions. Ce problème se trouve en particulier posé toutes les fois que la peinture se veut figurative tout en faisant intervenir la notion de point de vue. Autrement dit, la perspective a partie liée avec ce qu'on peut continuer à appeler le « réalisme visuel », par opposition au « réalisme intellectuel » (ou plus exactement « conceptuel »), qui s'intéresse à ce que l'on sait des objets et de l'espace plutôt qu'à ce que l'on en voit.

Constater cette relation avec le monde tel qu'il apparaît à nos yeux ne doit pas conduire à confondre la perspective avec l'ensemble des phénomènes de la perception visuelle si passionnément étudiés par Léonard de Vinci, et qui sont assez bien connus maintenant grâce aux nombreux travaux d'ordre scientifique et philosophique entrepris depuis le début de ce siècle sur la perception en général.

La perspective se distingue également du geste graphique, même lorsque celui-ci s'effectue sous l'influence directe ou indirecte d'objets dont on cherche à restituer l'apparence. Plutôt que son aspect sensible, la perspective représentée en effet essentiellement le côté rationnel du réalisme visuel.

LA PERSPECTIVE GÉOMÉTRIQUE CLASSIQUE. La perspective, pour un esprit occidental, est avant tout la perspective classique, et c'est le plus souvent par rapport à elle que les autres perspectives sont appréciées. Il n'est donc pas inutile de rappeler tout d'abord, tels qu'ils nous sont parvenus, les principes fondamentaux sur lesquels repose cette discipline.

Plaçons-nous devant un spectacle quelconque, et regardons-le attentivement. Nous recevons des sensations lumineuses et, grâce à des habitudes prises depuis l'enfance, nous distinguons un certain nombre d'objets situés dans un champ qui ne nous semble pas limité (le champ visuel est en réalité limité mais nous n'y prêtons pas attention ; les ophtalmologistes disposent d'un appareil spécial pour le mesurer). Si, redoublant d'attention, nous considérons les objets de forme géométrique, nous nous apercevons qu'ils sont formés de lignes verticales, horizontales et obliques, mais il sera très difficile de comprendre à quelle logique répond leur agencement, et nous serons sans cesse amenés à modifier nos appréciations soumises à de multiples illusions.

Regardons maintenant le même spectacle à travers une surface transparente, réelle ou virtuelle, appelée tableau. Du même coup, nous passons du domaine de ce qu'on appelait au Moyen Âge la perspective « naturelle » (l'« optique » des Anciens et de Vinci), et disons d'une manière plus générale du domaine de la perception, à la perspective « artificielle », c'est-à-dire à un ensemble de données à partir desquelles il va être possible de construire un espace objectif ou du moins recherché comme tel. Le champ visuel, qui prend alors le nom de champ pictural, peut cette fois, artificiellement en effet, être délimité par un rectangle situé sur le tableau, ces deux notions pouvant pratiquement être confondues. Le regard – qui ne tient compte ici que d'un seul oeil, ou, ce qui revient presque au même, d'une vision

downloadModeText.vue.download 634 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

633

binoculaire réduite par le cerveau à un point de vue fixe – peut être figuré par une pyramide, dite « pyramide visuelle ». La hauteur de cette pyramide, ligne virtuelle issue du sommet (le point de vue) et perpendiculaire au plan du tableau, est appelée rayon visuel principal. La ligne horizontale, virtuelle également, observable toutefois au bord de la mer et qui est

perpendiculaire au rayon visuel sur le tableau, est la ligne d'horizon. Le point de rencontre du rayon visuel principal avec la ligne d'horizon est le point de fuite principal. Les points de distance sont déterminés par le rabattement sur la ligne d'horizon, de part et d'autre du point de fuite principal, de la distance qui sépare celui-ci du point de vue, c'est-à-dire de la longueur du rayon visuel principal. Le bord inférieur du tableau est dit « ligne de terre ».

Dès lors qu'il s'agit de perspective centrale, c'est-à-dire que le point de vue est situé à une distance finie du tableau (par opposition à l'axonométrie, où le point de vue est rejeté à l'infini), toutes les lignes qui ne sont pas parallèles au plan du tableau sont fuyantes. Seules les lignes contenues dans les plans passant par le rayon visuel principal (donc le point de fuite principal) ne sont pas fuyantes, même si elles ne sont pas parallèles au tableau.

Le nombre des points de fuite possibles est infini. Ceux qui jouent dans les constructions perspectives le rôle le plus important sont le point de fuite principal, où convergent toutes les lignes parallèles au rayon visuel principal, et les points de distance, où convergent les obliques qui forment sur le plan horizontal un angle de 45° avec la ligne de terre. Le choix de la distance est évidemment le facteur qui influe le plus sur les déformations que la mise en perspective fera subir aux objets. Ces déformations sont particulièrement sensibles lorsque la distance est courte. Ces quelques notions relativement simples, mais qui peuvent donner lieu dans leurs applications à des constructions très compliquées, passent souvent pour être les fondements d'une méthode mise au point une fois pour toutes pour reproduire la réalité. Nous savons maintenant qu'il s'agit bien plutôt du reflet stéréotypé des expériences passionnées qui ont amené les esprits du quattrocento à créer un espace très nouveau pour l'époque et riche d'immenses possibilités, mais en soi aussi discutable qu'un autre.

La perspective classique correspond certes à un niveau intellectuel en deçà duquel le point de vue propre ne peut être distingué des autres, et il est vrai que sa pratique, surtout si le sujet est quelque peu complexe, peut constituer une sorte de prouesse technique. Mais il est aisé de noter des résistances à cette perspective dans des cas où il ne peut être question d'invoquer l'arriération mentale, et il est tout spécialement utile de rappeler ici que le savoir est d'une importance secondaire en regard des intentions qui sont à l'origine de la création artistique.

Le seul moyen de saisir véritablement la perspective dans son ensemble, c'est donc de chercher à savoir comment elle s'est formée et comment elle a évolué, en relevant à travers

l'histoire de la peinture certaines de ses manifestations les plus caractéristiques.

L'ANTIQUITÉ GRÉCO-ROMAINE. Il est probable que les Grecs aient élaboré un système de perspective fondé sur ce qu'ils savaient des lois de l'optique, mais il est pratiquement impossible d'en avoir la preuve, la grande peinture monumentale ayant, comme on sait, disparu. On trouve bien, dans les peintures de vases, des boucliers et des roues de chars vus en raccourci, c'est-à-dire représentés par une forme oblongue, mais les sièges et coffrets vus de trois quarts sont représentés le plus souvent en perspective primitive. Il en va de même du dessin d'un palais servant de cadre à une scène de tragédie, figuré sur un cratère du IV^e s. av. J.-C. provenant de Tarente (Würzburg, Martin von Wagner Museum). On sent toutefois, ici, que le peintre a imité librement un décor en trompe-l'œil.

Il semble bien, en effet, que la nécessité pour le théâtre grec de situer ses acteurs dans un espace comparable à l'espace réel soit à l'origine de la perspective classique. Il s'agissait en somme de faire éclater les limites de la scène en peignant en trompe l'œil une architecture prolongeant celle du théâtre lui-même. Dans son 7^e livre d'architecture, Vitruve rapporte qu'Eschyle avait expliqué à Agatharcos la manière de faire les décorations de théâtre pour la tragédie. Démocrite et Anaxagore auraient ensuite écrit eux aussi sur ce sujet, « principalement, dit Vitruve, sur l'artifice au moyen duquel on pouvait, en plaçant un point en un certain lieu, imiter si bien la disposition naturelle des lignes qui sortent des yeux en s'élargissant que, bien que cette disposition des lignes soit une chose qui nous est inconnue, on parvenait à faire illusion et à représenter fort bien les édifices dans les perspectives que l'on peignait sur la scène, où ce qui est peint seulement sur une surface plane paraît être rapproché en de certains endroits, et être plus éloigné dans d'autres ».

Selon d'autres auteurs, c'est Apollodore qui, à la fin du V^e s. av. J.-C., aurait été l'« inventeur » de la perspective, d'où son nom de « Skiagraphe ». D'après Hésychius, certains appelaient en effet skiagraphie la skénographie, c'est-à-dire l'art du décor de peinture pour le théâtre. On dit aussi que les contemporains de Polygnote de Thasos (arrivé à Athènes en 470) vantaient notamment son souci de la perspec-

tive. Il est assez difficile de savoir si les peintres grecs ont procédé de manière empirique, ou s'ils avaient véritablement découvert l'essentiel des lois de la perspective géométrique. Le texte de Vitruve cité précédemment laisse penser que, si l'importance du point de fuite avait été reconnue, on ne comprenait pas très bien le principe auquel obéissait l'ensemble des fuyantes, faute sans doute d'avoir introduit les notions de tableau et de distance, comme on le fera à la Renaissance.

C'est évidemment d'après la peinture romaine que l'on peut le mieux se faire une idée de ce que devait être la peinture grecque. Rien ne prouve toutefois que, en ce qui concerne précisément la perspective, les peintres de Boscoreale et de Pompéi aient rigoureusement suivi leurs modèles. Il faut donc se contenter de

noter ce qui peut être constaté ici sans en tirer trop de conclusions.

Dans le premier style pompéien, la peinture a seulement pour rôle de donner de l'éclat à la structure même de la paroi, et du relief aux éléments architectoniques. Au deuxième style, il s'agit au contraire, par des architectures en trompe l'oeil, de rompre la monotonie d'une paroi devenue surface plane, et c'est à cette occasion que la peinture romaine a su résoudre au mieux des problèmes de perspective assez complexes. Le troisième style cherche surtout à animer la paroi à l'aide de motifs décoratifs, plutôt qu'à la creuser en profondeur, et c'est au quatrième style que la perspective sera de nouveau utilisée, probablement sous l'influence directe des scénographies théâtrales, pour créer un somptueux espace d'architectures irréelles.

D'une manière générale, la perspective romaine repose sur un compromis entre la perspective parallèle et une perspective fuyante utilisant plusieurs lignes d'horizon.

BYZANCE ET LE MOYEN ÂGE. LA PERSPECTIVE DYNAMIQUE. L'esthétique byzantine qui, dès le Ve s., s'implante en Italie, va donner le ton à toute la peinture du haut Moyen Âge et de l'époque romane. On retrouve là, en gros, les procédés de la perspective orientale. En effet, si, dans son ensemble, la peinture byzantine réalise une sorte d'équilibre entre les éléments classiques et non classiques, il est clair que, dans le domaine de la perspective, les recherches relatives à la fuite des lignes vers des points fixes sont abandonnées, cet art de caractère mystique ayant évidemment besoin d'un espace échappant à l'enquête rationnelle. Même lorsqu'il s'agit de représenter des objets

très précis, le sens plastique passe ici avant l'observation du monde extérieur. Dans la mosaïque du chœur de Saint-Vital de Ravenne (VIe s.) consacrée à Théodora et à sa cour, par exemple, on peut voir, dans les mains de l'impératrice, une coupe qui est presque conforme à la vision classique, tandis qu'à gauche, pour la vasque, comme pour la colonne cannelée qui la supporte, se trouvent mêlés ce qu'on appellerait, dans la terminologie classique, deux points de vue différents.

Dès le haut Moyen Âge apparaissent de nouvelles inventions plastiques, très variées et puissamment expressives, où la perspective joue un grand rôle. Ainsi, dans une scène de la Bible de Grandval (Tours, IXe s.) représentant Josué et le peuple d'Israël, les poutres du plafond surmontant une colonnade fuient parallèlement de part et d'autre d'un axe central (où se forme donc une sorte de V), à l'exception de celles qui se trouvent à chaque extrémité, lesquelles sont nettement plus obliques. Grâce à ces obliques, ce genre de construction, déjà utilisé à des fins décoratives dans la peinture romaine du second style pompéien, apparaît ici comme une invention plastique d'un dynamisme extraordinaire.

Perspective dynamique, ainsi pourrait d'ailleurs être appelée la forme particulière de la perspective primitive dans le haut Moyen Âge et à l'époque romane. Tout se passe en effet dans cet art comme s'il s'agissait de réaliser une synthèse des sages perspectives orientales et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

634

antiques, en les bousculant évidemment l'une et l'autre.

C'est ainsi que, dans une enluminure bien connue du Codex Amiatinus de Florence (VIIIe s.) représentant Esdras travaillant à la nouvelle rédaction de la Bible, l'agencement et le dessin des meubles sont des plus irréguliers. Le banc sur lequel reposent les pieds du personnage est vu sous un angle radicalement différent de celui sur lequel il est assis. La table elle-même est dessinée selon une perspective inversée dont le point de vue se trouverait non point de face, comme il en est généralement dans la peinture orientale, mais à droite. Quant aux portes ouvertes de l'armoire, elles sont dans un tout autre champ perspectif que le corps du meuble.

Dans une enluminure également célèbre de l'Évangélaire de saint Médard de Soissons (début du IXe s., Paris, B. N.), saint Jean l'Évangéliste est assis sur une sorte de trône, vu de dessus et obliquement, qui se découpe sur une architecture vue du bas et de face. L'ensemble donne lieu à un jeu d'obliques très dynamique, accusé encore par le fait que les orifices de l'architecture ne suivent pas dans le sens vertical la structure générale du plan auquel ils appartiennent. Cette manière de rompre la monotonie d'un plan vertical se retrouve par exemple dans la Tour de Babel de Saint-Savin. Il est difficile de donner une idée de la richesse d'invention et de la variété des solutions adoptées à cette époque dans le domaine de la perspective primitive.

Au XIIIe s., en revanche, la peinture se manifeste essentiellement en France par le vitrail, qui lui-même influence l'enluminure. La perspective passe donc au second plan, ainsi qu'en Italie, où les recherches s'orientent surtout vers un hiératisme non sans rapport avec celui de l'art byzantin. C'est pourtant là, on le sait, que, à la fin de ce IIIe s., la perspective classique renaissante va commencer à s'élaborer.

GIOTTO ET L'APPARITION DE LA PERSPECTIVE CLASSIQUE EN ITALIE AU XIVe SIÈCLE.

Dans les fresques de la Vie de saint François à la basilique supérieure de Saint-François à Assise, exécutées dans les dernières années du XIIIe s., Giotto emploie la perspective primitive, flagrante, en particulier dans l'autel de la Vision des sièges, et surtout la perspective parallèle. Il est cependant dans ces oeuvres des morceaux – comme la vue de la ville dans la scène des Démon chassés d'Arezzo – où il est clair que le peintre a conçu son sujet à partir d'un point de vue unique, même s'il n'en a pas tiré absolument toutes les conséquences. On peut noter, en tout cas, que les lignes principales de la petite construction jaune qui se trouve au-dessus de la porte fortifiée de gauche fuient conformément aux exigences de la perspective rationnelle. Dans les fresques de la chapelle Scrovegni à Padoue, exécutées au tout début du XIVe s., des éléments d'architecture, en particulier les 2 « chapelles secrètes » (R. Longhi) en trompe-l'oeil de chaque côté du chœur, ainsi que des meubles, sont également représentés selon ce qui va devenir la vision classique.

Giotto inaugure d'autre part ici, à propos des anges de la Crucifixion, le raccourci, dont il

arrive d'emblée à tirer des effets saisissants. Ce phénomène, qui est évidemment en rapport

avec cette perspective, sera, on le sait, exploité dans toute son ampleur par Uccello, en particulier dans ses batailles.

Dans une scène du revers de la Maestà de Duccio représentant Jésus devant le grand prêtre (1308-1311, Sienne, Opera del Duomo), on peut voir un plafond à caissons impeccablement mis en perspective à l'aide d'un point de fuite décalé vers la gauche.

On pourrait multiplier les exemples prouvant qu'au cours de cette première moitié du XIV^e s. les peintres (et particulièrement, à la suite de Giotto, Maso, Pietro et Ambrogio Lorenzetti en Toscane, Simone Martini lui-même à Assise) se préoccupaient de perspective et que certaines lois capitales avaient été découvertes, mais il semble bien que l'impulsion décisive ait été donnée au début du quattrocento.

BRUNELLESCHI ET MASACCIO. Il n'y a rien d'étonnant à ce que Brunelleschi, qui fut surtout un architecte, se trouve à l'origine de la création d'un espace fondé sur la perspective rationnelle. Au Moyen Âge, un architecte est avant tout un bâtisseur, un sculpteur, un tailleur de pierre, un peintre, un praticien du dessin et de la couleur. Dans la peinture de cette époque comme dans la peinture orientale, la géométrie, lorsqu'elle intervient, est liée à certains objets. Sous la Renaissance, c'est au contraire la géométrie qui va soumettre l'objet à ses lois. C'est pourquoi même les figures qui ne sont pas de forme géométrique devront s'inscrire dans de telles formes (ce qui n'empêche pas forcément la spontanéité de l'exécution), au lieu de s'en distinguer comme dans la vision primitive. Il en va de même de la lumière, qui, ainsi que l'a écrit P. Francastel, « existe indépendamment des choses qu'elle enveloppe comme un milieu invisible, mais réel et homogène », alors que, dans la vision primitive, il existe d'abord des objets colorés qu'il s'agit d'agencer de manière à obtenir un ensemble harmonieux.

Brunelleschi touche directement à l'histoire de la peinture par les 2 petits panneaux, malheureusement disparus, qu'il avait réalisés vers 1420 et qui représentaient des vues de Florence : le Baptistère, vu de la porte centrale du Dôme, et le Palazzo Vecchio, vu de la place de la Seigneurie.

Il s'agissait certainement là d'une expérience de perspective, le premier de ces 2 panneaux devant être regardé à l'aide d'un miroir par un petit trou percé à l'emplacement du point de fuite principal (notion qui lui était donc familière). De plus, ce panneau était

monté sur une plaque métallique bien polie, où se reflétait le ciel.

Il n'est pas possible d'entrer ici dans le détail des hypothèses faites par les historiens d'art pour tenter d'expliquer la raison d'être de ce curieux dispositif. La synthèse qu'en a opéré Robert Klein (1963) ne permet pas d'arriver à une conclusion définitive. Il est seulement certain que Brunelleschi n'a pas pu obtenir par l'artifice du miroir un résultat absolument convaincant dans la mesure où il cherchait à donner la parfaite illusion du spectacle réel, et il ne faut pas éliminer cette intention, sans

négliger pour autant l'opinion de Krautheimer (1956) selon laquelle la perspective de Brunelleschi visait avant tout à constituer une méthode de détermination visuelle des distances et des dimensions. Quoi qu'il en soit, le terrain était prêt pour permettre à Masaccio d'utiliser pleinement les ressources de la perspective rationnelle, dont il donne une éclatante démonstration dans sa Crucifixion de S. Maria Novella de Florence.

ALBERTI ET LA « COSTRUZIONE LEGITTIMA ». C'est encore un architecte L. B. Alberti, qui va s'appliquer, au milieu de ce XVe s., à codifier la perspective dans son *Della pittura*. À cette époque, les pratiques et les théories se rapportant à la perspective ne sont encore connues que d'un petit nombre d'hommes, et c'est seulement au début du XVIe s. que l'ouvrage d'Alberti sera publié à Nuremberg, lorsqu'elles s'imposeront dans toute l'Europe. L'expression « perspective albertienne » désigne maintenant la perspective classique dans ce qu'elle a de plus rigoureux.

Pour Alberti, la définition de la perspective se confond avec celle du tableau, qui n'est rien d'autre selon lui que l'« intersection de la pyramide visuelle selon une distance donnée, une fois établi le centre et constitués les rayons d'une certaine surface, représentée par des lignes et des couleurs artificielles ».

Pour arriver à ce résultat, Alberti préconise le recours à la *costruzione legittima*, qui était peut-être déjà connue, en partie du moins, par Brunelleschi et qui sera définitivement mise au point une trentaine d'années plus tard par Piero della Francesca dans son traité *De prospectiva pingendi*. Ce sera au XVIe s. la seule méthode considérée comme vraiment valable par les intellectuels.

Cette méthode consiste à projeter sur le tableau le plan et l'élévation de l'objet. Les

points ainsi obtenus et reportés en abscisses et ordonnées constituent les repères à utiliser pour la mise en perspective. Il est à noter que le point de fuite principal est ici une conséquence plutôt qu'une donnée du problème. On peut en dire autant des points de distance.

Relativement simple en théorie, la costruzione legittima est assez difficile à appliquer en peinture dès lors qu'il s'agit de mettre en perspective une composition quelque peu compliquée. Les artistes ont donc continué longtemps à employer en les perfectionnant des procédés issus de traditions d'atelier.

Il est tout d'abord probable que des mises en perspective aient été réalisées pratiquement à l'aide du seul point de fuite, comme on peut s'en rendre compte dans le plafond à caissons de la scène peinte au dos de la Maestà de Duccio, dont il a été question plus haut. Si ce procédé ne s'est pas développé tout de suite, c'est sans doute parce qu'il était trop limité, faute d'une conception de la ligne d'horizon, qui, selon R. Longhi, aurait seulement été introduite par Masolino à la chapelle Brancacci.

LA CONSTRUCTION BIFOCAL. Il faut donc attacher une grande importance à un autre système, qui rejoindra d'ailleurs celui du point de fuite dans l'élaboration de la perspective classique. Il s'agit de la construction bifocale, downloadModeText.vue.download 636 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

635

qui utilise 2 points latéraux (les futurs points de distance) qu'il suffit de relier à des divisions équidistantes (les « piccole braccie ») indiquées sur le bord inférieur de la composition. (c'est-à-dire sur la future ligne de terre). Sur un mur, ou même sur un panneau (à condition de ne pas placer les points latéraux en dehors), on pouvait éventuellement planter 2 clous (on en a retrouvé des marques) et effectuer les tracés à l'aide d'un fil. Il était ensuite possible, à partir des 2 réseaux croisés ainsi obtenus, de mettre les orthogonales en perspective, les parallèles au rayon visuel principal se rencontrant en un point central (le futur point de fuite principal). Le prétexte du carrelage, que l'on nomme communément le pavement en échiquier, a souvent servi à la mise en oeuvre de cette pratique. Par ailleurs, les marqueteurs actifs en Toscane et dans les Marches pendant la seconde moitié du XVe s., tout comme ceux de Sienne, de Padoue ou de Vérone, sont les interprètes de l'humain-

nisme par le moyen des perspectives savantes qu'ils mettent en oeuvre (natures mortes, vues urbaines présentant une cité idéale) principalement dans le chœur des édifices religieux ou dans le fameux studiolo de Federico da Montefeltro à Urbino. On n'oubliera pas non plus les panneaux anonymes peints, représentant une cité idéale (Baltimore, W.A.G. ; Urbino, G.N. ; musées de Berlin) à propos desquels l'analyse d'Hubert Damisch (l'Origine de la perspective, Paris, 1987) est capitale.

Uccello a su tirer parti de ce système en confondant les fonctions des points de distance et du point de fuite principal, ce qui devait l'amener à unifier l'espace perspectif. Autrement dit, à partir d'une recette d'atelier comportant des incohérences (ce qui n'enlève évidemment rien à la valeur expressive des oeuvres), Uccello a édifié un système aussi logique que celui d'Alberti, mais moins abstrait et, donc, plus compatible avec la pratique picturale.

Dans une fresque anonyme d'Assise représentant Jésus parmi les docteurs, des perspectives construites sur des points latéraux différents se trouvent mêlées dans une même scène. La célèbre scène de la Profanation de l'hostie de la prédelle de la Communion des apôtres d'Uccello (Urbino, G. N.) a, quant à elle, pour cadre, à gauche, une pièce dont les orthogonales convergent vers un point de fuite central et, à droite, une autre pièce dont les orthogonales fuient vers un point latéral situé sur la colonne torsadée. Dans la Nativité de S. Martino alla Scala de Florence, ce procédé, unifié cette fois, « aboutit à une sorte de vision panoramique, qui traduit, avec quelque approximation, le fait que tout point de l'horizon devient, dès que l'oeil s'y arrête, le point de fuite « central » où convergent les orthogonales » (R. Klein, 1961).

Dans une composition comme la Flagellation (Urbino, G.N.), Piero della Francesca a dû, lui aussi, employer la construction bifocale, bien qu'il ait été théoricien de la « costruzione legittima », mais il crée un espace très différent de celui de Paolo Uccello, en plaçant la ligne d'horizon très bas. Dans l'éclat de sa jeunesse, la perspective géométrique se prête ainsi à ser-

vir les aspirations des artistes aux personnalités les plus différentes.

LÉONARD DE VINCI. En l'étudiant dans toute sa subtilité, et en cherchant à l'accorder avec l'« optique », qui évolue chez lui vers ce que nous appellerions la perception, Léonard de Vinci a fortement contribué à imposer la

perspective, mais il en a en même temps montré le caractère paradoxal.

En un sens, la position de Vinci est pourtant très proche de celle d'Alberti : « La perspective, écrit-il, n'est rien autre que la vision d'un objet derrière un verre lisse et transparent, à la surface duquel pourront être marquées toutes les choses qui se trouvent derrière le verre ; ces choses approchent le point de l'oeil sous forme de diverses pyramides que le verre coupe. » Et de préciser que plus les pyramides sont coupées près de l'oeil, « plus petite sera l'image de leur cause ».

Cela est fort clair, mais Léonard se rend compte qu'en réalité l'image sera véritablement conforme à ce qu'elle prétend reproduire dans la mesure seulement où elle sera contemplée d'un point fixe, donc pratiquement d'un seul oeil, et surtout à une distance correspondant à celle qui sépare l'oeil du tableau, c'est-à-dire du lieu où la pyramide est coupée. Dans tous les autres cas, l'image sera plus ou moins déformée.

Il est évident tout d'abord que, si l'on regarde de trop près une image réalisée selon les principes de la perspective centrale, l'effet de fuite (des parallèles au rayon visuel principal en particulier) tendra à être peu marqué (un peu comme si le sujet avait été vu de plus loin) ; si, au contraire, on regarde l'image de trop loin, l'effet de fuite tendra à être très accusé (comme si le sujet avait été observé de plus près).

Il est particulièrement aisé de comprendre la raison d'être du point de vue imposé lorsqu'il y a anamorphose, c'est-à-dire lorsque les règles de la perspective linéaire ont été appliquées au dessin d'un objet vu de très près. La figure qui le représente peut alors subir une déformation telle que l'objet soit méconnaissable dès lors qu'il est vu d'un point autre que celui qui correspond au point de vue du dessinateur. En revanche, l'obligation de se tenir en un point fixe perd de son importance quand l'objet a été dessiné d'une assez grande distance.

Léonard de Vinci s'est également préoccupé d'un autre problème. La perspective linéaire prévoit seulement la diminution des objets en profondeur. Or, il se produit forcément aussi dans la vision naturelle une diminution latérale. Pour reproduire cet effet, il faudrait utiliser non pas une surface plane, mais une surface sphérique, ou du moins incurver toutes les horizontales et les verticales, à l'exception de la ligne d'horizon et de la verticale principale.

Ces déformations latérales ne sauraient toutefois être mises sur le même pied que la diminution en profondeur, et on peut admettre, comme dans le problème précédent, que l'oeil réagit en ce cas devant le panneau ou la toile comme devant le spectacle naturel, à condition encore une fois qu'il se trouve à la distance voulue. C'est pourquoi on peut soutenir comme D. Gioseffi (1957) que, dans une perspective

curviligne, la peinture étant elle-même un objet soumis au regard, il se produirait une double déformation, ou superposition de déformations différentes.

Là ne s'arrêtent pas les difficultés. La perspective linéaire fait entrer les objets dans un moule qui ne tient pas compte des déformations que leur fait subir la lumière. « Entre des objets de même grandeur placés à égale distance de l'oeil, écrit Léonard, le plus lumineux semblera le plus grand. Entre des objets égaux, à égale distance de l'oeil, le plus obscur semblera le plus petit. »

Vinci pose enfin dans toute son ampleur la question de la perspective atmosphérique, qui, en atténuant les contrastes, estompe les formes des objets éloignés. Faut-il donc tenter de traduire cet effet dans la représentation, ou faut-il, là encore, laisser à l'oeil le soin d'opérer devant le tableau comme il le fait en face de la nature ?

Ces problèmes soulevés par les hommes de la Renaissance à propos de la perspective reviennent tous, en dernière analyse, à la question ainsi formulée par Robert Klein (1961) : « Si l'apparence visible présuppose la transformation subjective des impressions, doit-on, en art rendre fidèlement les résultats de ce processus – les illusions optiques, par exemple, – ou doit-on peindre les « causes » reconstruites par le raisonnement en laissant à l'oeil le soin d'opérer sur les éléments ainsi dégagés les mêmes transformations que sur les données sensibles provenant du modèle ? » Or, il est évident, comme l'écrit plus loin l'auteur, que cette question « ne peut être résolue puisque chaque parti aboutit nécessairement dans le camp de l'adversaire. L'attitude objective et scientifique qui refuse de reproduire les aberrations et la faiblesse de la vision est obligée de compter sur elles pour la perception de l'oeuvre : l'attitude analytique qui les incorpore à l'oeuvre doit nier l'existence du spectateur. Ce dilemme révèle la profonde ambiguïté de toute perspective en art et non pas seulement dans les arts du dessin ».

Tout le drame de la perspective vient en effet de ce qu'on utilise pour représenter des

objets des feuilles de papier, des panneaux, des murs ou des toiles, c'est-à-dire des supports qui, bien que plats, n'en sont pas moins eux-mêmes des objets. La vision binoculaire – qui, comme chacun sait, est pour beaucoup dans notre perception du relief – souligne cette platitude des supports. C'est sans doute pourquoi Léonard de Vinci conseille à plusieurs reprises de regarder le tableau non seulement comme nous l'avons vu, à une distance déterminée, mais d'un seul oeil, et de préférence par un petit trou comme pour le panneau de Brunelleschi. L'oeil accommodant sur le tableau, les bords du trou deviennent donc flous, et cela contribue à faire oublier la forme géométrique qui délimite objectivement le tableau. Ménageant une transition entre l'espace réel et le tableau, le cadre, bien qu'objet lui aussi, peut constituer dans une certaine mesure une solution plus confortable. Une autre manière de créer l'illusion est évidemment de prolonger l'architecture même de l'espace réellement occupé par le spectateur, comme on le fera à l'époque baroque dans les

downloadModeText.vue.download 637 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

636

« scénographies », la perspective retrouvant en ce cas ses origines antiques.

TRAITÉS DE PERSPECTIVE. Si ce conflit entre la géométrie et la nature est sensible dans le Codex Huyghens, qui reflète les idées de Léonard de Vinci (même si Huyghens n'en est pas l'auteur, comme on l'admet souvent), la plupart des autres traités ou articles se rapportant à la perspective tendent, à la suite d'Alberti et de Piero della Francesca, à en faire une science purement géométrique. C'est ainsi que, dans son *De sculptura*, écrit à Padoue en 1504, Gauricus élimine la perspective « naturelle » au profit d'une perspective « artificielle » très abstraite. Le traité du chanoine Jean Pèlerin, dit le Viator, imprimé à Toul en 1505, est surtout une démonstration par l'exemple des principales lois de la perspective classique. Quant à Dürer, le titre même de son ouvrage (paru à Paris en 1532), *Institutionum geometricarum libris quatuor*, dans lequel il est question de perspective, indique bien que cette discipline s'inscrit pour lui dans le cadre des problèmes relatifs à la géométrie pure. Comme tous les artistes de son temps, il est certes obsédé par le désir d'arriver à une véritable duplication du monde extérieur, et il met au point pour cela des appareils inspirés du principe du dessin sur un verre préconisé par Vinci. Mais il ne s'attache pas autant

que lui aux illusions de la vision naturelle.

À la suite de Viator et de Dürer, de nombreux traités de perspective paraissent, à Nuremberg et à Venise en particulier. L'architecte Serlio étudie la perspective dans la deuxième partie d'un ouvrage consacré à Vitruve (1537). Il admet aussi bien la « costruzione legittima » que la perspective à point de fuite central. Il s'occupera de théâtre, de même que le géomètre D. Barbare.

En France, Jean Cousin publie en 1563 un livre de perspective inspiré de Viator et de Dürer, et l'architecte Androuet du Cerceau, en 1576, ses Leçons de perspective positive.

À Venise paraît, en 1594, La Pratica di prospetiva de Sirigatti. La perspective, on le voit, devient de plus en plus une science géométrique, qui finira par évoluer, avec Guido Ubaldi des Monto et Gérard Desargues, vers la géométrie projective. Les peintres se sentiront de moins en moins concernés.

RESSOURCES EXPRESSIVES DE LA PERSPECTIVE. À la vérité, tout en se passionnant pour la perspective, les peintres avaient depuis longtemps trouvé dans leur activité le moyen d'échapper à la rigueur des théories et de s'accommoder de la dualité introduite par cette science. Tout se passe en effet comme si la perspective leur était souvent apparue comme une spéculation qui, dans ses applications, offrait des avantages pouvant être utilisés assez librement. En Italie même, ce n'est pas par hasard si on se moque un peu de la trop grande importance que lui accorde Uccello, et il y a à cet égard dans l'oeuvre de Vinci lui-même une sérénité qui contraste avec le tourment intellectuel que dénotent ses écrits.

Il ne faut pas oublier, d'autre part, l'intérêt suscité en Italie dès le XVe s. par l'art des écoles du Nord, et par la peinture flamande en particulier. Là en effet, comme aussi en France, la

perspective classique importée d'Italie, même lorsqu'elle n'est pas mêlée à la perspective primitive, se manifeste d'une manière plus vivante que cérébrale. On a souvent l'impression que les peintres, plutôt que de s'en inquiéter, se plaisent à en utiliser les aspects insolites. Ainsi, dans le panneau consacré à l'Annonciation et à la Visitation de son retable de la chartreuse de Champmol (1393-1399, musée de Dijon), l'anamorphose de la petite architecture où est assise la Vierge est merveilleusement réalisée par Broederlam, en accord avec le sens général de la composition.

Certaines compositions de Jean Fouquet, qui avait séjourné en Italie (comme tous les peintres qui, à cette époque, utilisaient la perspective géométrique), reposent quant à elles sur un plan convexe comparable au plateau tournant du théâtre moderne. Il peut s'agir aussi d'études d'après le miroir convexe. Ne peut-on voir là également une utilisation fantaisiste de la perspective curviligne, ces différentes hypothèses ne s'excluant d'ailleurs pas ? Peut-être Jan Van Eyck a-t-il pensé lui aussi à cette perspective en peignant le miroir convexe où se reflètent de dos Arnolfini et son épouse.

Quand il ne joue pas de ces aspects insolites, l'art franco-flamand confond le plus souvent la perspective avec l'observation sensible de la réalité. Aussi, est-ce lui qui, de Van Eyck à Bruegel, a su le mieux mettre à profit les ressources de la perspective atmosphérique (ou aérienne), qui consiste à obtenir un effet de profondeur en atténuant les contrastes de valeurs dans les plans les plus éloignés. Or il est évident que, dans les pays nordiques, la brume provoque fréquemment cet effet dans la réalité. Il faut remarquer cependant que, dans la première moitié du XVe s., des peintres comme le Maître de Flémalle ou Jan Van Eyck énumèrent les éléments des lointains avec une minutie peut-être moins lucide que chez un Piero della Francesca, mais qui n'en laisse pas moins au spectateur le soin de réaliser le sentiment d'éloignement en se plaçant à une certaine distance du tableau, ce sentiment pouvant au contraire disparaître lorsque les éléments sont contemplés de très près. À partir de la seconde moitié du XVe s. (Memling) et au XVIe s. avec Hieronymus Bosch, Joachim Patinir et Pieter Bruegel, on va chercher à reproduire l'effet observable dans la nature, d'où cette tradition des lointains bleuâtres que le spectateur n'a plus qu'à subir quelle que soit sa manière d'approcher le tableau.

LE RÈGNE DE LA PERSPECTIVE CLASSIQUE.

Ce qui est certain, c'est qu'à partir du XVIe s. la perspective rationnelle s'impose définitivement pour quatre siècles. Aucun artiste ne pourra désormais être pris au sérieux s'il en transgresse ouvertement les lois.

Cela ne veut pas dire cependant qu'il ait toujours eu le premier rôle, loin de là. Beaucoup de peintres sont de médiocres géomètres : ils n'ont parfois en ce domaine qu'une culture assez réduite, et c'est le réalisme visuel instinctif qui y supplée. Il en est peu qui se soient préoccupés comme Dürer de mettre le corps humain en perspective à l'aide de sché-

mas géométriques. Du moins, cette prétention

donne-t-elle souvent lieu dans les traités à de laborieuses constructions de raccourcis, que les maniéristes ont su dépasser grâce à une virtuosité héritée de Michel-Ange et allant dans le sens de l'étranger et de l'extravagant

Au XVII^e s., la perspective est si bien implantée que, en dehors des théoriciens, elle est moins recherchée pour elle-même que mise plus ou moins à profit selon le sujet à traiter. Ainsi, dans le cas d'une oeuvre comme celle de Poussin, il est bien évident qu'elle n'a pas la même importance dans un tableau comme les Bergers d'Arcadie que dans l'Enlèvement des Sabines (Louvre), où l'effet de fuite est calculé de manière à frôler l'anamorphose et à donner ainsi une impression de désordre indescriptible, bien que la composition soit des plus rigoureuses.

Moyen de représentation naturaliste, la perspective devient en effet, aussi, durant toute cette période, un principe d'unité, un peu au sens où le sera en musique le système tonal.

Ne pouvant se contenter du caractère statique de la perspective classique normale, les peintres de l'époque baroque ont parfois eu recours à la perspective dite plafonnante. Comme dans l'anamorphose, il faut supposer ici que le sujet est vu de très près, la direction du rayon visuel principal étant inclinée vers le haut ; mais au lieu de conserver abstraitement leur verticalité aux verticales, on se soumet à la vision réelle et on les représente par des obliques. Tintoret avait déjà souvent procédé ainsi pour donner du mouvement à ses compositions, par exemple dans le Joseph et la femme de Putiphar du Prado.

Un autre moyen de créer le mouvement a consisté pour ces peintres à reprendre, en l'accusant très fortement, par exemple en composant le tableau en hauteur, l'invention de Piero della Francesca, à laquelle il a été fait allusion et qui consiste à placer très bas la ligne d'horizon. Ce parti permet d'obtenir un effet de chute véritablement vertigineux, tel que celui qui caractérise, notamment, l'esquisse pour le Massacre des Giustiniani à Scio de Solimena (Naples, Capodimonte). L'illusionnisme baroque a d'autre part poussé à son paroxysme le goût du raccourci, en particulier dans les plafonds peints, de Rome à l'Autriche.

DÉCADENCE DE LA PERSPECTIVE CLASSIQUE. Delacroix est le dernier grand maître à avoir utilisé la perspective classique pour

mettre en scène ses grandes compositions historiques. Pour beaucoup d'autres peintres du XIXe s., elle sera d'un usage courant, sans plus, tandis qu'apparaissent chez Ingres quelques déformations qui sont comme les signes avant-coureurs d'une vision nouvelle.

À défaut de s'attacher à la mettre véritablement à profit, les impressionnistes, travaillant d'après nature, respectent en gros la perspective classique. Ils l'ébranleront pourtant fortement en développant jusqu'à ses extrêmes conséquences cette ouverture aux apparences sensibles qu'elle avait grandement contribué à favoriser. « Tous les corps réunis, écrivait Vinci, et chacun isolément, emplissent l'air ambiant d'une infinité de leurs images, qui sont toutes en cet air et toutes en chacune de ses parties,

downloadModeText.vue.download 638 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

637

portant avec elles la nature du corps, la couleur et la forme de leur cause. » Et il ajoutait : « La perspective est le frein et le gouvernail de la peinture. » Autrement dit, Léonard pensait que la géométrie pouvait nous aider à mettre de l'ordre dans nos sensations.

CÉZANNE ET LA PERSPECTIVE VÉCUE. C'est bien là ce que comprendra Cézanne, qui, tout en adoptant la vision impressionniste, réintroduira la géométrie dans la peinture. Plus précisément, il s'agit bien de perspective lorsqu'il prétend que l'oeil devient concentrique à force de regarder : « Je veux dire que, dans une orange, une pomme, une boule, une tête, il y a un point culminant ; et ce point est toujours – malgré le terrible effet : lumière et ombre, sensations colorantes – le plus rapproché de notre oeil ; les bords des objets fuient vers un centre placé à notre horizon. » Cézanne est encore plus explicite lorsqu'il écrit à Émile Bernard : « Permettez-moi de vous rappeler ce que je vous disais ici : traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective ; soit que chaque côté d'un objet, d'un plan se dirige vers un point central ; les lignes parallèles à l'horizon donnent l'étendue, soit une section de la nature ou, si vous aimez mieux, du spectacle que le Pater omnipotens aeternus Deus étale devant nos yeux ; les lignes perpendiculaires à cet horizon donnent la profondeur. »

La perspective cézannienne s'éloigne cependant de la perspective classique pour atteindre à une perspective sensible, qui tend à résoudre

le paradoxe fondamental dont il a été question plus haut, au prix de déformations maintes fois dénoncées par les critiques et historiens d'art. C'est aussi M. Merleau-Ponty qui parle à ce sujet de perspective « vécue ». Ce philosophe nous montre bien comment cette perspective peut être ressentie lorsqu'il écrit : « Quand je regarde une route devant moi qui fuit vers l'horizon, il ne faut dire ni que les bords de la route me sont donnés comme convergents, ni qu'ils me sont donnés comme parallèles : ils sont parallèles en profondeur. L'apparence perspective n'est pas posée, mais pas davantage le parallélisme. Je suis la route elle-même, à travers sa déformation virtuelle, et la profondeur est cette intention même qui ne pose ni la projection perspective de la route, ni la route « vraie ». » (Phénoménologie de la perception, 1945.) La géométrie échappe ainsi, dans la perspective vécue, à tout contrôle scientifique. L'expérience arrive donc à son terme.

LA PERSPECTIVE DANS LA PEINTURE

MODERNE. On reconnaît généralement en Cézanne le précurseur du cubisme et, partant, de la peinture moderne. Cela est vrai en un sens, mais on peut se demander s'il n'est pas finalement plus juste de considérer son oeuvre comme la géniale et ultime manifestation du drame qui s'était noué au quattrocento.

Quand le cubisme reprendra pour son compte les structures cézaniennes, il ne sera plus question de perspective. On peut même dire que le cubisme analytique constitue l'une des tentatives les plus poussées pour éviter cette sorte de confusion qui risque toujours de se produire, même parfois dans l'art abstrait, entre le monde réel et le monde imaginaire

dans lequel nous introduit le tableau. Dès lors, la perspective ne sera plus véritablement un objet de recherches. Quelle que soit l'admiration que l'on puisse avoir par ailleurs pour cet artiste, il est difficile, par exemple, d'accorder beaucoup d'importance aux allusions faites à la perspective par Paul Klee dans ses Esquisses pédagogiques (1925). André Lhote, quant à lui, dans un chapitre de son Traité de la figure (1950), laisse entendre que les artistes sont libres désormais d'emprunter aux diverses perspectives. Dans l'art moderne, en effet, la perspective débouche sur le problème plus général de l'espace.

Plutôt que les peintres plasticiens, ce sont donc surtout les surréalistes qui ont continué à s'intéresser à la perspective renaissante à la suite de G. De Chirico, qui découvrit le « rapport troublant » existant « entre la perspec-

tive et la métaphysique ». Dans une oeuvre de cet artiste, *Vaticinateur* (1915), on peut voir un personnage assez fantomatique devant un tableau noir où se trouvent des figures de perspectives. Ainsi, au moment même où les cubistes venaient de la détruire et tandis que l'enseignement du dessin en avait fait la grammaire du monde visible dans ce qu'il a de plus objectif et de plus rassurant, la perspective apparaît pour certains peintres comme une sorte de connaissance occulte et inquiétante.

PÉRUGIN

(Pietro di Cristoforo Vannucci,

dit il Perugino ou le),

peintre italien

(Castel della Pieve v. 1450 - Fontignano 1523).

En 1472, le Pérugin est inscrit à la compagnie de Saint-Luc à Florence. En effet, une influence évidente des contours incisifs et nets et du clair-obscur modelé d'Andrea Verrocchio se note dans ses premières oeuvres (par exemple dans la Vierge du musée Jacquemart-André à Paris, celle de Berlin ou celle de la N. G. de Londres). Le jeune Pérugin collabore d'ailleurs à une oeuvre de l'atelier de Verrocchio, la Crucifixion avec saint Jérôme et saint Antoine de l'église S. Maria et Angiolo d'Argiano, et exécute la Naissance de saint Jean-Baptiste (Liverpool, Walker Art Gal.) probablement pour la prédelle de la Madonna di Piazza, peinte par Verrocchio pour le dôme de Pistoia (apr. 1474). Par rapport à Verrocchio et à ses disciples florentins, on observe cependant chez Pérugin un intérêt plus vif pour la pureté des volumes et la diffusion de la lumière, hérité de Piero della Francesca. Et l'influence de la luminosité et des inventions architectoniques de Domenico Veneziano et de Piero (qui ont tous deux travaillé à Pérouse) apparaît très clairement dans les Scènes de la vie de saint Bernardin (1473, Pérouse, G. N.), toutes exécutées probablement d'après des dessins de Pérugin, mais dont seuls le Miracle d'Aquila et la Guérison d'une jeune fille semblent de sa main.

La recherche d'un rythme classique, but constant de Pérugin, se fait déjà jour dans son Saint Sébastien entre deux saints (1478, fresque, église S. Maria à Cerqueto), et le meilleur exemple en est fourni par la fresque de la Remise des clefs à saint Pierre (1481-1482, Rome, chapelle Sixtine). Ici, d'autre part,

l'artiste commence à s'affranchir de l'enseigne-

ment de Piero della Francesca avec ses frises de personnages placées sur plusieurs plans, bien détachées du décor lointain, si différentes en somme des figures géométriques de Piero, enveloppées dans un espace profond. Toujours à la chapelle Sixtine, il collabore avec Pinturicchio aux fresques illustrant Moïse voyageant en Égypte et le Baptême du Christ. Une influence des paysages complexes et pittoresques de Pinturicchio se retrouve d'ailleurs dans un Saint Jérôme de Pérugin (Washington, N. G.) ; tandis que c'est sans doute l'art flamand qui inspire le paysage humide, attentivement observé, dans le beau Triptyque Galitzine (Crucifixion entre Saint Jérôme et Sainte Madeleine, id.) ; à ce propos, il faut se rappeler que le triptyque de Hugo Van der Goes, commandé par les Por-tinari (auj. aux Offices), était probablement arrivé à Florence vers 1483. Avec le Polyp-tyque Albani (la Nativité avec des saints, 1491, Rome, coll. Torlonia), on observe un nouveau rapport rythmique entre les deux parties bien distinctes de la composition – les personnages et le décor d'architectures –, centrées et symé-triques. Cette disposition, très commune dans les cinq années suivantes, période où l'artiste vit et travaille surtout à Florence, revient dans des oeuvres comme la Vierge sur un trône entre saint Jean-Baptiste et saint Sébastien (1493, Offices), la Vierge apparaissant à saint Ber-nard (Munich, Alte Pin.), la Pietà (Offices). La fresque tripartite de la Crucifixion (1493-1496, Florence, église S. Maria Magdalena dei Pazzi) marque au contraire un autre dépassement de cette « profondeur de l'espace » propre à Piero della Francesca : un paysage rythmique, banal, à larges champs souvent sans épaisseur, élimine tout décor à perspectives architectoniques. Et cela amène à la « présentation » simple des personnages, parfois rangés en lignes déca-lées au premier plan, d'une manière telle que R. Longhi y voit une dérivation des retables en faïence vernissée d'Andrea della Robbia : voir par exemple la Vierge et des saints (Bologne, P. N.), l'Ascension, centre du polyptyque monu-mental à deux étages de S. Pietro de Pérouse (musée de Lyon ; prédelle au musée de Rouen), les fresques murales du Collegio del Cambio à Pérouse (terminées en 1500), l'Assomption pour l'abbaye de Vallombrosa (1500, Florence, Accademia).

Dans les dernières années du XVe s., le jeune Raphaël commence à fréquenter l'atelier de Pérugin : il collabore à une oeuvre du maître, la prédelle du Retable de Fano (église S. Maria Nuova) et incite Pérugin à préférer au schéma un peu terne des années immédiatement antérieures des formes plus sveltes et plus brillantes : voir les deux Prophètes du polyp-

tyque de S. Pietro (musée de Nantes), la Pietà (Williamstown, Clark Art Inst.), les médaillons de la voûte au Collegio del Cambio.

L'art de Pérugin, pendant vingt ans encore, conservera un rythme élégant et langoureux, mais la veine est exsangue et l'invention tarie, l'artiste ayant accepté trop de commandes, comme le montrent l'Adoration des mages (1504, Città della Pieve, Oratorio di S. Maria dei Bianchi), le Combat de l'Amour et de la

downloadModeText.vue.download 639 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

638

Chasteté pour le studiolo d'Isabelle d'Este (1505, Louvre), les travaux pour le polyptyque, aujourd'hui démembré (Déposition de croix, Florence, Accademia ; Assomption, Annunziata ; Saints, musée d'Altenburg), de l'église de l'Annunziata (Florence), commencé par Filippo Lippi (1504-1507), la voûte de la chambre du Vatican (v. 1507) où Raphaël et son atelier peindront ensuite l'Incendie du Borgo, la fresque avec la Nativité (Montefalco, église S. Francesco), les fresques de l'église S. Maria delle Lacrime à Trevi (1521). La fonction historique de Pérugin s'achève dès les premières années du XVI^e siècle. Il est ouvertement critiqué par Michel-Ange, qui le traite de « gougnafier ». Son oeuvre eut un rôle important à la fin du quattrocento, car elle diffusa le goût classique en Ombrie (Raphaël), en Toscane (Fra Bartolomeo) et en Italie septentrionale (Francia, Costa). Pérugin ne suivit pas pour sa part ce mouvement, qu'il avait tant contribué à faire naître par ses recherches d'amplitude et de monumentalité.

Parmi les autres oeuvres importantes de l'artiste, on peut citer Apollon et Marsyas (Louvre) et Saint Sébastien (id.), la Déploration du Christ du palais Pitti (1495), la Madeleine (id.), le Triptyque de la chartreuse de Pavie (Londres, N. G.), la Résurrection (Vatican), le Mariage de la Vierge du musée de Caen et plusieurs portraits remarquables : Francesco delle Opere (1494, Offices), Don Biagio Milanese et Don Baldassare di Antonio di Angelo (id.).

Pérugin eut de nombreux élèves ou imitateurs, parmi lesquels on peut citer Tiberio d'Assisi, Giannicola di Paolo, Eusebio di San Giorgio et surtout Spagna.

PERUZZI Baldassare, peintre italien

(Sienne 1481 - Rome 1536).

Il est mentionné en 1501 comme peintre dans la chapelle S. Giovanni, au dôme de Sienne (fresques disparues). En 1503, il est à Rome, où se déroulera l'essentiel de sa carrière ; en contact avec Raphaël, Peruzzi participe au décor de la chambre d'Héliodore au Vatican (grisailles du plafond), étudie la perspective et l'antique. Selon le témoignage de Vasari, il serait à l'origine du goût pour les façades peintes en clair-obscur, genre développé autour de 1520 à Rome par Polidoro da Caravaggio et Maturo. De cette même première époque romaine datent les fresques de l'abside de S. Onofrio (1502/1503-1506) ; selon Vasari, Peruzzi aurait peint aussi des scènes historiques, en clair-obscur, au château d'Ostie avec l'aide de Cesare da Sesto. Son oeuvre principale d'architecte réside dans l'édification et le décor de la Farnesina, villa élevée pour Agostino Chigi (1508-1511), où il développe, dans la Sala di Galatea (voûte et lunette) et le Salone delle Prospettive (1510-1511), un décor en trompe-l'oeil suggérant un espace feint. Ses dons de perspectiviste et son goût pour la fiction monumentale triomphent dans les scènes de théâtre réalisées pour les fêtes de Léon X (1510). Il faut aussi mentionner les peintures à fresque de S. Maria della Face (décor de la chapelle Ponzetti et Présentation au Temple, 1516-1517). À la fin de 1521, probablement, Peruzzi est à Bologne, où il participe

à la restauration de la façade de S. Petronio et exécute un carton de l'Adoration des mages pour G. B. Bentivoglio (Londres, N. G.). De retour à Rome, il travaille à la villa Madama (peintures ovales à la voûte de la loggia, entre 1520 et 1523). En 1524, il dessine le tombeau du pape Adrien VI (dessin au Rijksmuseum). Peruzzi est capturé lors du sac de Rome ; libéré, il se rend à Sienne en juillet 1527 et devient peu après architecte appointé par la République, qui l'emploie à des plans de fortification ; en 1529, il travaille comme architecte au Dôme. Entre 1530 et 1535, Peruzzi vit alternativement à Rome et à Sienne. Son oeuvre la plus importante de ces dernières années est le palais Massimo aile Colonne à Rome. Il subsiste très peu de son oeuvre peint, mis à part les ensembles ; citons : la Danse des Muses avec Apollon (Florence, Pitti) ; la Nativité de la coll. Pouncey à Londres, qui faisait pendant à un Couronnement de la Vierge (auj. perdu).

PESELLINO (Francesco di Stefano, dit),

peintre italien

(Florence v. 1422 - id. 1457).

Fils et petit-fils de peintres (son surnom lui vient de son grand-père Pesello), il débute son activité sous la direction de son grand-père et surtout de Filippo Lippi, mais son art est aussi marqué par le style d'Angelico et de Domenico Veneziano. Citons parmi ses premières oeuvres une suite d'exquises enluminures à sujets mythologiques (Venise, Bibl. Marciana et Ermitage), la prédelle du Retable Médicis peint par Lippi v. 1450 pour l'église S. Croce de Florence (auj. aux Offices) et représentant des Scènes de la vie de saint Côme et de saint Damien, maintenant réparties entre le Louvre et les Offices. La Sainte Trinité (1455-1457, Londres, N. G.) est au contraire la dernière oeuvre de sa brève activité et la seule que l'on puisse lui attribuer avec certitude.

On doit à l'artiste des retables (la Trinité avec des saints ; la Vierge et l'Enfant entre saint Zanobie [?], saint Jean-Baptiste, saint Antoine abbé et saint François, Louvre), des Madones, variations sur des thèmes de Lippi (Toledo, Ohio, Museum of Art ; Boston, Gardner Museum ; musée de Lyon ; musée de Denver) et des petits panneaux d'une remarquable finesse montrant la Vierge et l'Enfant avec des saints (Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson ; Metropolitan Museum), l'Annonciation (Londres, Courtauld Inst.) ou la Crucifixion (Esztergom, Musée chrétien ; Berlin ; Washington, N. G.).

Pesellino fut aussi peintre de cassone ; citons les deux cassoni les plus importants, ceux du Gardner Museum de Boston figurant le Triomphe de l'Amour, de la Chasteté et de la Mort et le Triomphe de la Gloire, du Temps et de la Religion, ainsi que ceux illustrant des Scènes de la vie de Grisélidis à l'Accad. Carrara de Bergame, des Scènes de la vie de David (Lockinge House, Wantage, coll. Loyd) ou des scènes bibliques (série partagée entre le musée du Mans, le Fogg Art Museum de Harvard et la Nelson Gal. de Kansas City). Sans être un maître d'une grande originalité, Pesellino fut

un divulgateur délicat du langage pictural florentin du deuxième quart du quattrocento.

PESNE Antoine, peintre français

(Paris 1683 - Berlin 1757).

Élève de son père, Thomas, et de Charles de La Fosse, il obtint le prix de Rome en 1703. Il séjourna en Italie (1705-1710), principalement à Venise, où il fut séduit par les prestiges de la couleur. Il devint peintre de la Cour à Berlin,

où il se fixa dès 1710, et fut reçu académicien à Paris (1720). Frédéric II le chargea de travaux décoratifs dans les châteaux de Rheinsberg, Charlottenburg et Sans-Souci (oeuvres in situ), où l'on décèle l'influence des Vénitiens et de certains Flamands (Terwesten). Une certaine raideur, une allure d'apparat, une harmonie calme et des coloris amortis caractérisent des effigies majestueuses, que Pesne a laissées nombreuses en Allemagne, en particulier aux musées de Berlin : Frédéric II et sa soeur Wilhelmine, 1714 ; la Baronne Éléonore de Keyserlingk ; la Princesse Amélie de Prusse ; la Barbarina ; la Danseuse Mme Denis ; Autoportrait avec les filles de l'artiste. Parmi les oeuvres de l'artiste conservées en France, on peut citer la Femme aux pigeons du musée de Rouen et le Portrait de Vleughels du Louvre.

PETO John Frederick, peintre américain

(Philadelphie 1854 - New York 1907).

La vie de Peto fut difficile : il avait été formé à la Pennsylvania Academy of Fine Arts mais, après avoir exercé toutes sortes de métiers à Philadelphie (il tint ainsi boutique de portraits photographiques), il vint s'installer à Island Heights, dans le New Jersey (1889), où il devait rester jusqu'à sa mort. Ses oeuvres restèrent ignorées du grand public ; il exposa à la Pennsylvania Academy de 1879 à 1887 sans aucun succès et, par la suite, il ne peignit que pour une clientèle essentiellement locale. Il resta toute sa vie et même après sa mort dans l'ombre de Harnett, qu'il avait connu lors de son séjour à Philadelphie (1876-1880) et alors en pleine vogue, puisqu'un ensemble de ses oeuvres fut faussement attribué à ce dernier par un marchand peu scrupuleux. L'influence qu'ont pu exercer l'un sur l'autre les deux artistes est encore sujette à discussion, mais pas l'originalité de Peto, redécouvert et étudié depuis la fin des années quarante.

PETROVIĆ Nadežda, peintre d'origine serbe
(Čačak 1873 - Valjevo 1915).

Élève de Djordje Krstić, elle poursuivit ses études à Munich chez Anton Azbé et Julius Exter. D'abord, elle complète sa formation avec des tableaux de style impressionniste et surtout postimpressionniste, mais rapidement se révèle une coloriste subtile (L'Arbre dans la forêt, 1902, Belgrade, M. N.). De retour d'Allemagne, l'artiste prend conscience de l'écart qui sépare le milieu traditionnel de son pays et celui de l'étranger, cosmopolite, et déploie alors une activité immense, écrivant les premières critiques d'art moderne, organisant des expositions, ani-

mant des groupes d'artistes, s'engageant dans les manifestations politiques. Très mal accueillie par la critique, sa première exposition
downloadModeText.vue.download 640 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

639

à Belgrade en 1900 marque le point de départ de l'art moderne en Serbie. De 1903 à 1910, elle peint avec enthousiasme des paysages et des figures de son pays avec une pâte grasse, aux couleurs vives inconnues en Serbie, révélant un tempérament puissant (Resnik, 1904, Belgrade, M. N. ; la Gitane, 1905, Belgrade, G. A. M. ; Cortège à Sićevo, 1906, id.) ; ces oeuvres situent l'art de Nadežda Petrović parmi les tendances de l'avant-garde européenne issues de l'impressionnisme. La période parisienne (1910-1912) marque un épanouissement, déterminant pour l'art serbe, caractérisé par l'emprunt de couleurs fauves propres à Nadežda (Le Berger, 1912, Belgrade, M. N.). Les accents expressifs mis en valeur par une composition de plus en plus simplifiée sont repris dans la dernière période, qui correspond à la guerre avec la Turquie et la Bulgarie, puis à la Première Guerre mondiale, pendant laquelle l'artiste s'engage comme infirmière volontaire dans l'armée serbe (Prizren, 1913 ; Gračanica, 1913 ; Belgrade, M. N. ; les Tentes de l'hôpital de campagne, 1915, Belgrade, G. A. M.). Personnalité dominante de la vie culturelle et publique de la Serbie, Nadežda Petrović est l'un des pionniers de l'art moderne en Yougoslavie.

PETROV-VODKINE Kouzma

Sergueïevitch, peintre soviétique

(gouvernement de Saratov 1878 - Moscou 1939). Il étudie à l'École de peinture, de sculpture et d'architecture de Moscou entre 1897 et 1904, mais se trouve à Munich dans l'atelier d'Ažbé en 1901. Entre 1905 et 1908, il voyage en France, en Italie et en Afrique. Il s'oriente rapidement vers le décor de théâtre (1913, la Pucelle d'Orléans de Schiller ; 1923, le Journal de Satan, d'après Andreïev). Sa peinture éclatante, qui puise son inspiration dans les icônes, eut une influence certaine. Il fut professeur à l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg à partir de 1910. Petrov-Vodkine, peintre et théoricien (l'Espace d'Euclide, Leningrad, 1932), attache une importance particulière à l'élaboration d'une construction d'espace proprement pictural à l'aide de forts contrastes chromatiques et de la combinaison

de perspectives dans laquelle le point de vue de haut en bas domine. Sa peinture conserve longtemps un léger accent symboliste (Après la bataille, 1923), pour devenir vers la fin réaliste et descriptive (la Mort du commissaire, 1928, Moscou, musée de l'Armée soviétique ; 1919, 1935, Saint-Pétersbourg, Musée russe).

PEVSNER Antoine, peintre et sculpteur

français d'origine russe

(Klimovitchi, Biélorussie, 1886 - Paris 1962).

Il fait des études de 1902 à 1909 à l'École des beaux-arts de Kiev, recevant un enseignement très orienté vers le dessin, qu'il complète quelque temps par celui de l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg. Il voit à Moscou tout ce qu'on peut y voir d'art français. Il y assiste à la naissance du rayonnisme. Dès 1911, alors que Gabo va à Munich, Pevsner se rend à Paris, où, avec des interruptions, il séjournera jusqu'en 1915, moins intéressé, a-t-il dit, par le cubisme que par la tour Eiffel ! Il est alors

peintre et, dès 1913, évolue vers l'abstraction (Formes abstraites, New York, M. o. M. A. ; Femmes déguisées, Paris, M. N. A. M.). Durant ce séjour parisien, Gabo lui rend visite, et les deux frères, très liés, ont une intense réflexion commune. La guerre les sépare mais, à la fin de l'année 1915, Pevsner rejoint son frère à Oslo et découvre sa sculpture, qu'il ignorait pratiquement. Il continue à peindre dans les mêmes tons : ocre, bruns, noirs (Composition, 1917-1918, Paris, M. N. A. M.). Ils reviennent ensemble en Russie en 1917 ; Antoine est nommé professeur de peinture aux Vhutemas (Ateliers d'art) mais Gabo refuse tout poste officiel. Tous deux défendent les mêmes idées constructives et signent le Manifeste réaliste, affiché sur les murs de Moscou le 5 août 1920. Pevsner commence à sculpter en 1922 des bas-reliefs tout d'abord proches de sa peinture (Bas-Relief, 1923, peinture et matière plastique), qu'il n'abandonnera jamais. Ils sont, Gabo et lui, du nombre des artistes soviétiques qui prennent prétexte de la première exposition d'art russe, organisée par le gouvernement soviétique à Berlin en 1922, pour quitter définitivement la Russie. Il arrive à Paris en octobre 1923 et expose, l'année suivante, à la galerie Percier ses premières sculptures avec celles de Gabo. Le Torse (1924, cuivre et matière plastique, New York, M. o. M. A.) est acheté par Katherine Dreier. Gabo et lui réalisent ensemble le décor du ballet de Diaghilev la Chatte (musique d'Henri Sauguet). Leur art ensuite diverge. À côté des matériaux transparents (matière

plastique, verre, cristal), Pevsner se met à user de plus en plus largement du métal (Bas-Relief, 1932, bronze oxydé et matière plastique, New York, Guggenheim Museum), d'abord en plaques puis en fils (Surface développable, 1936). Dès lors, Pevsner va de plus en plus travailler en soudant un à un par ce travail d'orfèvre des fils de laiton, de cuivre sur de grandes surfaces définissant la forme. Ce travail allie un extrême raffinement et une puissante énergie qui le rendent propre aussi bien à dire l'histoire (la Colonne développable de la Victoire, 1946 ; la Colonne de la paix, 1954), à matérialiser le mouvement (Construction cinétique, 1953) qu'à rendre compte de sa réflexion (Monde, 1947 ; Germe, 1949). Devenu français en 1930, Pevsner était très attaché à sa patrie d'élection. Son épouse, Virginie Pevsner, a fait un don au M. N. A. M. de Paris, qui réunit le plus riche ensemble des oeuvres de Pevsner.

PEYRON Jean-François-Pierre,

peintre français

(Aix-en-Provence 1744 - Paris 1814).

La Mort de Sénèque (auj. disparue) valut à Peyron, devant David, le grand prix de peinture en 1773. On connaît la célèbre et compréhensible exclamation de David aux obsèques de Peyron : « Il m'a ouvert les yeux. » L'Académie, après un séjour de sept ans à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France (1775-1782), devait agréer l'artiste en 1783 et le recevoir quatre ans plus tard. En 1786, il est nommé inspecteur général des Gobelins, poste qu'il quitte en 1792 à la suite des troubles révolutionnaires. Dès

lors, malade, sa production se ralentit, mais il continue à exposer aux Salons jusqu'en 1812.

Des tableaux comme les Funérailles de Miltiade (1782, Louvre) ou encore Alceste se donnant la mort pour sauver les jours d'Admète, son époux (1785, id.), la Mort de Socrate (1789, Paris, Assemblée nationale), ou Bélisaire (1779, musée de Toulouse) et Cornélie, mère des Gracques (1781, id.), ces deux derniers ayant été commandés par le cardinal de Bernis, ainsi que des dessins (3 versions d'Agar et l'Ange, à l'Albertina, aux musées de Nancy et de Darmstadt [1779], pour un tableau du musée de Tours) sont caractéristiques des aspirations de ce peintre d'histoire : composition sobre, réduite à ses lignes essentielles, touche porcelainée, coloris froid.

Peintre de premier ordre, Peyron est le plus grand adepte de Poussin au XVIIIe s. et un des

plus originaux que compte l'étonnante génération de peintres néo-classiques français nés aux environs de 1750.

PFORR Franz, peintre allemand

(Francfort 1788 - Albano 1812).

Il commença sa formation chez son père, peintre de batailles, Johann Georg, et à Kassel dans l'atelier de son oncle Johann Heinrich Tischbein, puis, de 1805 à 1809, il travailla à l'Académie de Vienne. À ce moment, il prend position avec son ami Overbeck contre l'enseignement académique de Fuger ; ils créent en 1809 la confrérie de Saint-Luc. Ludwig Vogel, Sutter, Wintergerst et Hottinger se joindront à eux. Pforr sera avec Overbeck l'artiste le plus doué de ce groupe. En 1810, avec d'autres membres de la confrérie, il se rend à Rome, où il fait partie du groupe des nazaréens. Très attiré par les sujets historiques et les thèmes médiévaux, tout jeune, il avait collectionné des gravures de Dürer. Il commença à Vienne l'Entrée de Rodolphe de Habsbourg à Bâle en 1273, sorte de procession moyenâgeuse, vivante et colorée, dans un décor gothique inspiré par sa ville natale, et termina le tableau à Rome. Il sut y donner, comme dans Saint Georges (1809, Francfort, Städel. Inst.), une certaine puissance à l'archaïsme linéaire et bidimensionnel du gothique, que l'on retrouvera chez Ingres. Exécutée à Rome, la Sulamite et Marie (1811, id.) se présente comme un retable portatif médiéval où l'on décèle une forte inspiration de la gravure de Saint Jérôme de Dürer (Schweinfurt, coll. Schäfer). Cette oeuvre inspirera, plus tard, à Overbeck son Italia et Germania (Munich, Neue Pin.). L'Autoportrait de l'artiste est conservé au Städel. Inst. de Francfort. Mort très jeune, Pforr a peu produit, et son oeuvre se compose surtout de petits tableaux exécutés avec subtilité, d'allégories, de portraits et de dessins, dont les plus célèbres sont ses esquisses pour Götz von Berlichingen de Goethe. Dans ses compositions, le contour strictement défini produit un effet décoratif sévère. Overbeck a fait le Portrait de Pforr en le plaçant dans un décor « gothique » (musées de Berlin). C'est

downloadModeText.vue.download 641 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

640

au Städel. Inst. de Francfort que l'artiste est le mieux représenté.

PHILLIPS Peter, peintre britannique

(Birmingham 1939).

Peter Phillips est avec Allen Jones, Kitaj et Hockney l'un des peintres qui ont représenté, après Paolozzi, Richard Hamilton, Peter Blake, Joe Tilson et Caulfield, la branche britannique du pop'art anglo-saxon. Il a fait ses études au Royal College of Art et a commencé à exposer en 1960 en compagnie de Jones, Hockney et Kitaj. De 1964 à 1966, il réside à New York. Ses tableaux sont constitués d'images empruntées à la réalité quotidienne, au décor de la rue, aux usages de la publicité et représentent, par leur rapprochement fondé sur le principe du collage, des illustrations de la civilisation moderne. De nombreux tableaux sont en forme de polyptyque avec des châssis découpés : Auto-kustomotive (1964).

PHILOXÉNIE.

Ce thème (« hospitalité » d'Abraham), fréquent dans l'art chrétien d'Orient, figure Abraham recevant les trois anges à Mamré. Le groupe des trois anges, assis autour d'une table, est une image symbolique de la Trinité.

PHOTOGRAPHIE ET PEINTURE.

LA « CAMERA OSCURA ». L'histoire de la photographie est intimement liée à celle de la peinture : elle a été inventée par des peintres, pour des peintres, qui en conçurent l'idée dès le XVe s. pour apporter des solutions toujours plus satisfaisantes aux problèmes posés par la peinture comme représentation du monde réel sur une surface plane, notamment le problème de la perspective. Niepce (1765-1833), Talbot (1800-1877) et Daguerre (1787-1851) n'ont fait que développer chimiquement et fixer l'image projetée par la camera oscura, dont Léonard de Vinci, reprenant un thème platonicien, explique le mécanisme et à laquelle Giovanni Battista della Porta suggère dès 1588 d'ajouter une lentille convexe pour donner plus de luminosité à l'image ainsi projetée. C'est surtout chez les peintres de la vie quotidienne dans la Hollande de la seconde moitié du XVIIe s. (Vermeer de Delft, Hoogstraten) et chez les védutistes italiens des XVIIe et XVIIIe s. (Vanvitelli, Zuccarelli, Canaletto et Bellotto) que l'emploi de la camera oscura fut systématique. Cet emploi est mis en évidence par des particularités de style propres à la vision optique : compression de l'espace en profondeur, grossissement exagéré et flou des détails au premier plan dû à la réfraction de la lumière (Vermeer de Delft a su tirer de ce dernier trait un parti esthétique voulu). Déjà, Canaletto mettait les artistes en garde contre

l'incorrection de la perspective telle que la restitue la camera oscura. Servante du peintre, destinée à lui faciliter l'approche du réel, celle-ci lui impose déjà ses lois et ses déformations et

l'en détourne ; on retrouvera ce paradoxe dans les rapports photographie-peinture.

RÉACTIONS DANS LE MONDE ARTISTIQUE DES ORIGINES DE LA PHOTOGRAPHIE JUSQU'À DUCHAMP.

Premier accueil favorable. Les peintres et les critiques d'art ne se sont guère prononcés lors de la publication des découvertes de Daguerre, hormis Paul Delaroche. Celui-ci écrivit à Arago une lettre enthousiaste, que ce dernier lut publiquement, pour déclarer que cette invention satisfaisait à tous les besoins de l'art. On connaît au moins, outre celui de Delaroche, 2 témoignages d'importance, d'ailleurs indépendants, ceux de Delacroix et de Ruskin, persuadés l'un comme l'autre que l'étude de la photographie permettrait aux peintres d'accéder à une « supériorité inégalée ». Ruskin connut dès 1841 les premiers daguerréotypes, les collectionna, en prit lui-même, s'en aida pour ses aquarelles et en parla constamment dans ses écrits sur l'art, conseillant par exemple aux peintres de regarder des reproductions de sculpture pour apprendre à peindre les draperies. En 1851, Delacroix est membre fondateur de la Société héliographique, où il dut être introduit par le peintre et photographe Ziegler, élève d'Ingres, dont il utilisa les photographies dès 1850. En 1853, son intérêt ne fit que croître, sans doute renforcé par la rencontre à Dieppe d'Eugène Durieu (1800-1874), et il organisa chez lui des séances auxquelles assistaient d'autres peintres, comme Bonvin, où Durieu photographiait le modèle dans des poses indiquées par lui. Philippe Burty acheta à la vente de son atelier un des albums de photographies sur lesquelles il s'exerçait à dessiner.

Dans les débuts de la photographie, les relations ont été étroites entre peintres et photographes, ces derniers étant souvent peintres eux-mêmes ou issus de milieux cultivés et soucieux des mêmes problèmes formels. Les plus grands photographes du XIXe s. ont été des peintres, médiocres sans doute, mais qui, pour la plupart, exposaient régulièrement au Salon : Nègre, Baldus, Legray et Lesecq, ces deux derniers élèves de Delaroche. Daguerre a été un charmant petit maître, apprécié à nouveau de nos jours (Intérieur de l'église des Feuillants, Louvre ; Ruines de la chapelle de Holyrood, Liverpool, Walker Art Gallery, tous deux au Salon de 1824). Nadar et Carjat

(1828-1906) sont venus à la photographie par la lithographie et la caricature. Le premier a ouvert en 1853 son salon de portraits photographiques, où toutes les personnalités artistiques ont défilé avant qu'il ne soit prêté aux manifestations des peintres impressionnistes en 1874. Carjat est lié à Millet, à Baudelaire, à Courbet, qui depuis 1854 se fait photographier régulièrement avec une grande complaisance, par lui ou par d'autres, et l'appelle « mon ami, mon biographe ». Le peintre Corot, lui, à partir de 1853, a longuement pratiqué le « cliché-verre », tout comme les peintres de Barbizon, Millet, Rousseau, Paul Huet, Charles Jacque. En Angleterre, Turner fut sur la fin de sa vie très lié avec le photographe Edwin Mayall (1810-1901), tandis que le peintre symboliste Watts avait pour amie Julia Margaret Cameron

(1815-1879), qui, à 48 ans, se découvrit le génie de la photographie.

1859 : critique de Baudelaire. Les relations entre peintres et photographes se détériorèrent lorsque ces derniers prétendirent au statut d'artiste et obtinrent de l'empereur d'exposer au palais de l'Industrie en 1859 dans des salles proches de celles qui étaient réservées au Salon annuel de peinture. C'est l'époque de la belle et célèbre diatribe de Baudelaire qui remet la photographie à sa place de « servante de la peinture ».

La pétition de 1862 est bien révélatrice de cet état d'esprit. Elle fut signée par Ingres, Flandrin, Fleury-Richard, Nanteuil, Troyon, Bida, Isabey et Puvis de Chavannes (mais Léon Cogniet et Delacroix refusèrent de signer) pour empêcher toute assimilation de la photographie à une oeuvre d'art : la question avait été soulevée lors d'un procès entre les photographes Mayer et Pierson, pour une question de droit d'auteur. Vers la même époque, il est vrai, la photographie se commercialise par les soins d'hommes comme Disderi, et la création de nombreux clubs de photographie ne fait que renforcer l'isolement des photographes, par rapport aux peintres, malgré les prétentions « artistiques » des premiers. Cela n'a pas empêché les seconds de suivre avec intérêt les nouvelles découvertes : lorsque le photographe américain Muybridge (1830-1904), en 1877-1878, arriva à décomposer les mouvements de l'homme et de l'animal en une série d'images statiques, il reçut un accueil chaleureux, dans son pays et en Europe, de la plupart des artistes : en 1881, Meissonier, qui avait vu ses photographies chez un client américain, l'invita chez lui en présence d'autres peintres, Detaille, Cabanel, Gérôme notamment. Le

photographe fut également appelé à faire une conférence à la Royal Academy de Londres. Le peintre Eakins fit financer par l'Académie des beaux-arts de Pennsylvanie l'édition américaine de *Animal Locomotion* en 1885-1887, et à l'édition anglaise souscrivirent Watts, Alma-Tadema, Poynter, Sargent, Holman Hunt, Whistler, Ruskin, Gérôme, Meissonier, Bouguereau, Detaille, Puvis de Chavannes et même Rodin, pour qui ces images scientifiques étaient pourtant moins expressives que par exemple le galop « ventre-à-terre », irréaliste mais efficace, de Géricault dans le Derby d'Epsom.

Action des pictorialistes au tournant du siècle. Le photographe américain Stieglitz est celui qui a le plus efficacement combattu pour recréer une union entre peinture et photographie par l'intermédiaire de sa revue, *Camera Work*, et de sa galerie 291, où il a exposé et publié alternativement aussi bien les dessins de Rodin que les photographies du groupe américain pictorialiste – se rattachant à la fois aux courants impressionnistes et symbolistes, qu'il animait lui-même – et que des peintres cubistes comme Picasso (qu'il fit connaître à l'Amérique dès 1911, donc avant l'Armory Show de 1913) et les photographes qui s'inspiraient de lui, tels que Paul Strand (1890-1976) en 1915. En 1917, à Londres, les vorticistes exposent au milieu de leurs peintures les photographies abstraites

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

641

d'Alvin Langdon Coburn (1881-1966), naguère un protégé de Stieglitz.

Les années 1920-1930. Mais cette union étroite ne s'est véritablement accomplie que dans les années vingt, en particulier en Allemagne, autour du Bauhaus, véritable centre de recherches pour l'élaboration et la diffusion d'un nouveau langage plastique adapté au monde contemporain et pouvant s'exprimer indifféremment dans toutes les techniques : aussi bien le film et la photographie (qui a là certainement profité de la reconnaissance accordée au cinéma par les artistes) que la peinture ou le dessin, pour nous limiter artificiellement aux arts de la surface. Moholy-Nagy, qui voyait dans la photographie un moyen d'éveiller l'oeil à une vision nouvelle, a joué, même s'il n'est pas le premier à en avoir eu l'idée, un grand rôle à la fois dans son oeuvre et dans ses écrits, comme *Malerei, Photographie, Film*, de 1925, pour élargir le champ d'action du peintre

en y introduisant la photographie. L'exposition de Stuttgart « Film und Foto » en 1929, où furent exposées, à côté de réalisations de photographes purs comme Atget (1857-1927), Renger-Patzsch (1897-1966), Edward Weston (1886-1958), celles de peintres comme El Lissitzky, Moholy-Nagy, Man Ray, Herbert Bayer, ou d'élèves du Bauhaus comme Florence Henri, fut aussi une consécration pour la photographie, enfin reconnue comme moyen de création à l'égal du cinéma et de la peinture. Il faut y voir une conséquence de l'idée de la fusion des arts qui est en germe depuis l'Art nouveau au tournant du siècle et à laquelle dada donna une réalité explosive en se servant des matériaux les plus inattendus.

Pour Marcel Duchamp, pas de voisinage harmonieux entre photo et peinture. Au contraire, il se sert de la photographie dans ce qu'elle a de plus mécanique (photo scientifique de préférence et sous toutes ses formes, parfois photo populaire) comme d'un antidote contre tout ce qu'il condamne en peinture : subjectivité et sensualité ou plutôt sensualisme et surtout toute la « cuisine picturale », qu'il ne tient pourtant pas à remplacer par une autre « cuisine », photographique celle-ci. Il répond en 1922 au fameux questionnaire lancé par Steiglitz : « Une photographie peut-elle avoir un sens artistique ? [...] J'aimerais qu'elle dégoûte les gens de la peinture jusqu'au moment où quelque chose d'autre rendra insupportable la photographie. » Et si depuis 1910 jusqu'à sa mort la photographie joue un rôle essentiel dans son oeuvre, c'est comme suggestion ; il ne l'a lui-même guère pratiquée. Elle est pour lui le modèle de ce que devrait être l'art ou l'image : une projection du monde des idées. D'où l'importance chez lui de la silhouette : de celle du couple enlacé se détachant sur la porte créée en 1937 pour la galerie d'André Breton Gradiva aux Autoportraits de profil de 1958, de papier noir découpé sur papier blanc en réserve.

USAGE CONSTANT DE LA PHOTOGRAPHIE

PAR LES PEINTRES. Une chose est sûre : dès les débuts, tous les peintres se sont constamment servis d'elle, sauf peut-être les impressionnistes (et encore, en excluant Cézanne, Degas, Caillebotte et Monet pendant sa dernière période),

qui, dans leur volonté de traduire directement l'impression ressentie devant la nature, n'avaient pas besoin de cet intermédiaire.

Source iconographique. Les témoignages abondent, en 1859 celui d'Ernest Chesnaux dans la Revue des Deux Mondes, comme en 1894 à Giverny celui du peintre impressionniste amé-

ricain Robinson, qui avoue ne pas très bien savoir pourquoi il utilise les photographies, sinon parce que « tout le monde le fait autour de lui ». Manet s'en sert pour sa Mort de Maximilien, tous l'utilisent pour des portraits de défunts. Le premier usage de la photographie est de décharger le peintre du souci de temps et d'argent de trouver un modèle ; dès 1854, de nombreux photographes se spécialisent dans la publication de photos de nus destinées à cet usage : Moulin, Delessert, Vallou de Villeneuve, Braquehais, et cela jusqu'en 1900, avec par exemple Émile Bayard. Courbet s'est beaucoup servi des nus de Vallou de Villeneuve : pour l'Atelier (une lettre de Bruyas y fait allusion), pour les Baigneuses et aussi sans doute pour la Femme au perroquet. Delacroix a utilisé un daguerréotype pour la petite Odalisque (1857) de la coll. Niarchos. Souvent, l'artiste combine l'étude du modèle vivant et de la photo. Selon un témoignage d'Eugène de Méricourt en 1855, Ingres se serait servi, pour ses portraits, de photographies de Nadar ; Cézanne, qui était très lent, travaillait souvent sur photographie non seulement pour ses figures, mais aussi pour ses paysages.

Étude préliminaire. Mais les peintres se servent aussi de la photographie comme étude préliminaire de la figure ou du paysage, dont ils s'inspireront librement dans leurs tableaux. Delacroix s'est beaucoup exercé de cette façon. Millet avoue en 1855 à Edward Wheelwright qu'il se sert de la photographie comme de notes, mais qu'il ne peindrait jamais à partir d'une photographie : pour lui, elles ne sont que des moulages de la nature ; les photos de Jane Morris prises sous la conduite de Rossetti dans des poses qui s'apparentent étroitement à celles de figures de ses tableaux sans avoir pourtant été retenues littéralement témoignent de recherches de ce genre.

À la fin du siècle, Eakins, Robinson parfois. James Tissot à partir de 1870, Fernand Khnopff, Mucha, F. von Stücker et Franz von Lenbach ont utilisé systématiquement les photographies en guise de dessins préparatoires ; Stücker et Lenbach décalquaient même les visages pour les portraits une technique de report qui est la continuation logique du système préconisé par Dürer ou du physionotrace de la fin du XVIIIe SIÈCLE.

Dans le même esprit, Rossetti, Burne-Jones et Degas ont fait faire des agrandissements de leurs propres dessins pour les retravailler ensuite à la peinture ou au pastel ; la photographie évitait alors le report par mise au carreau (ce sont sans doute à de tels dessins que fait

allusion Cocteau dans le Secret professionnel,

lorsqu'il dit qu'il a eu entre les mains des photos retravaillées au pastel par Degas).

CONSÉQUENCES DE L'INVENTION DE LA PHOTOGRAPHIE POUR LA PEINTURE.

Impact de la tradition picturale sur la photographie. Si l'utilisation de la photographie par les peintres a été constante, il ne semble pas qu'elle ait transformé de façon notable leur vision ni leur style, du moins jusqu'à l'emploi répandu de l'instantané à partir de 1859. Au contraire, c'est la tradition picturale, plus ancienne, donc plus forte, qui a servi dans l'ensemble de référence à ce nouveau moyen de représentation qu'était la photographie, quel que soit le genre abordé : paysage, scène de genre, portrait surtout. Monsieur Bertin date de 1832 et ce n'est donc pas la découverte du daguerréotype (en 1839) qui a fait évoluer Ingres de la stylisation à tendance primitiviste de ses premiers portraits de 1806 vers ce réalisme illusionniste à la Van Eyck. Au contraire, ce même portrait a sans nul doute inspiré le style des photographies de Nadar, tout comme les portraits photographiques des Écossais Hill (1802-1870) et Adamson (1820-1848) dérivèrent de l'art de Raeburn, et ceux de Adam Salomon (1811-1881) prétendaient rivaliser avec Gertrude Dou.

Ce n'est pas par hasard que l'on a appelé « pictorialiste » le mouvement amorcé par Emerson (1856-1936), lequel a redonné une nouvelle impulsion à la photographie artistique à la fin des années 1880. En Amérique, le groupe de Stieglitz Photo Sécession, avec en particulier Edward Steichen (1879-1977) et Frank Eugene (1865-1936), en France les pictorialistes Puyo (1857-1933) et Demachy (1859-1938), en Autriche Hugo Henneberg (1863-1918) ont pris la relève et, allant plus loin encore, ont favorisé une photographie dont l'extrême manipulation faisait de chaque épreuve une oeuvre unique à l'image de la gravure d'artiste.

En sens inverse, l'hypothèse de l'historien d'art anglais Aaron Scharf, selon laquelle les paysages d'Adalbert Cuvelier et leur flou vaporeux dû à la fois à l'exploitation d'un défaut de la technique au collodion (l'halation) et à un temps d'exposition lent auraient encouragé l'évolution de la peinture de Corot dans les années 1850, n'est nullement prouvée. Mais elle demeure possible, car Corot était très intéressé par la photographie, les 300 photos de paysages trouvées dans son atelier le montrent

bien. Aaron Scharf attribue aussi le manque de hiérarchie dans les diverses valeurs de tableaux de certains préraphaélites (Millais, Holman Hunt) et leur utilisation irrationnelle de la lumière à un démarquage des photographies de Robinson et de Rejlander, en général composées d'un montage de plusieurs photos prises indépendamment. Ne faut-il pas y voir plutôt, comme dans l'emploi des couleurs aigres, une volonté de stylisation héritée des primitivistes et des nazaréens et qui préfigure un certain symbolisme ?

Fausse querelle du réalisme photographique. La confusion voulue faite par certains critiques autour de 1860 entre la photographie et l'école réaliste, l'une étant la cause de l'autre,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

642

à la fois chez les Goncourt et chez Delécluze, a l'allure d'un règlement de compte, plutôt que d'un jugement objectif. La source du réalisme de Courbet, de Vollon, de l'école de Barbizon est à chercher, pour le choix des sujets comme pour le style, dans la peinture nordique du XVII^e siècle. Dans ses marines tardives, en revanche, Courbet a cherché plus étroitement son inspiration dans la photographie : chez Braun (le Paysage au château de Chillon de 1874 [musée d'Ornans] est à coup sûr peint d'après l'épreuve de ce dernier) et, paraît-il aussi, chez Legray. Plus justifiées pourraient sembler les critiques de Frédéric Henriot pour le Salon de 1861, décelant une influence de la photographie aussi bien dans le style néogrec, dont la touche minutieuse s'apparente à la surface du daguerréotype, que dans le style proprement réaliste. Le réalisme très poussé de la peinture dite « photographique » des pompiers, comme Gérôme, Meissonier, Bouguereau, est dû à l'aboutissement au point extrême de l'enseignement académique, pour lequel le rendu de la demi-teinte, si important aussi en photographie (qui leur fut pour cela un instrument utile), joue un rôle essentiel. Certains artistes ont cependant indéniablement été pris du désir de rivaliser d'exactitude avec la photographie au point d'en oublier les buts de la peinture : après la publication des découvertes de Muybridge en 1878 dans la Nature, Meissonier, pour ne citer que lui, a refait 2 de ses tableaux de batailles pour représenter correctement le galop du cheval.

L'apport de la photographie instantanée.

La photographie instantanée (temps de pose à 1/58 de seconde) est apparue officiellement en 1859, en même temps que les appareils s'allégeaient et permettaient de choisir d'autres points de vue que le point de vue frontal. Elle fut divulguée rapidement sous forme de vues stéréoscopiques. Certaines photos de villes, dont Hippolyte Jouvin était un des spécialistes réputés en France, prises d'un point de vue élevé et où grouillent les taches des citadins, ont inspiré les premiers sujets des impressionnistes, tels que le Boulevard des Capucines de Monet en 1873, ou les tableaux de Pissarro de sujets avoisinants. Agrandies à la loupe, ces taches révélaient des figures prises sans le savoir par la caméra dans des attitudes totalement naturelles, qui, jusque-là, n'avaient pas eu droit de cité ou presque en peinture et que l'oeil devait même enregistrer sans s'y arrêter. À partir de ces images nées du hasard, Degas, abandonnant les sujets antiques, a élaboré un nouveau style qu'il définit ainsi : « Faire des études de gens dans des attitudes familières et typiques et surtout donner à leur figure le même choix d'expression que leur corps. » Tous les artifices du cadrage photographique (composition décentrée, goût du raccourci, personnage coupé par la composition) ou les défauts d'optique dus par exemple à l'utilisation d'une lentille à court foyer (aplatissement de l'espace, étalement des figures au premier plan, rétrécissement exagéré de l'arrière-plan), Degas pouvait les trouver dans l'estampe japonaise, qui a dû servir de catalyseur : mais il ne pouvait capter l'expression momentanée d'un

visage ou d'un geste qu'à travers la photographie, comme le montre bien sa copie d'une photo de Disderi représentant la princesse de Metternich. On cite en général comme les plus typiques du caractère photographique de son art la Place de la Concorde (vicomte Lepic et ses filles), v. 1875, l'Équipage aux courses (1873), et, avant, la Femme aux chrysanthèmes, de 1865, le Bureau de coton à La Nouvelle-Orléans de Pau (1873) étant évidemment le chef-d'oeuvre du genre. Mais c'est toute l'oeuvre de Degas qu'il faudrait citer, à partir de 1860, y compris les tableaux de danseuses et de blanchisseuses (on a retrouvé des photos de blanchisseuses dans son atelier). L'intérêt de Degas pour la photographie nous est connu par les témoignages de Lerolle et de Rouart, et il l'a d'ailleurs pratiquée lui-même à partir de 1890, donc après avoir trouvé son style, sans doute encouragé par l'exemple du photographe Barnes, qui travaillait pour lui à Dieppe en 1885 (et dont il envoya des photos à Sickert).

L'art de Lautrec, non moins intéressé que

Degas par la photographie (il a souvent utilisé les « clichés-verre » de Maurice Joyant) et par l'estampe japonaise, et qui tire de cette influence conjugée le même parti de composition, est malgré tout moins intéressé par la traduction de l'instantané, davantage tourné vers la stylisation, la caricature, dans la volonté de créer des types. Gustave Caillebotte, qui connaissait Degas de longue date, a essayé de tirer un parti aussi audacieux que ce dernier de la photographie, en particulier pour la mise en page de ses tableaux. Mais, hormis son chef-d'oeuvre Paris par temps de pluie de l'Art Inst. de Chicago, son style, trop académique, trahit la hardiesse de ses intentions ; on peut en dire autant de Tissot, qui, à partir de 1870, prépare le plus souvent ses tableaux par des photographies, et de Eakins, dont ce fut aussi la technique habituelle et qui avait pour la photographie un intérêt passionné.

Abandon de la peinture initiative autour de 1880. L'expérience de Degas était un aboutissement sans lendemain, et c'est alors qu'apparaît la grande conséquence de la photographie sur la peinture, reconnue par des critiques comme Fénéon, des artistes comme Redon. Gauguin, qui dispense désormais les peintres de la servitude du réalisme objectif. Ce qui n'empêche pas les artistes symbolistes, comme plus tard les abstraits, d'utiliser la photographie. Gauguin s'est servi plusieurs fois de photographies (dont il gardait en général seulement la composition d'ensemble) comme d'un repoussoir pour l'inspiration de ses tableaux : c'est le cas pour le Pape Moe de 1893. Un autre symboliste, le Belge Fernand Khnopff, lui, a travaillé presque exclusivement à partir de photographies (sa soeur était son modèle préféré) qu'il décalquait, non sans épurer au besoin l'imperfection des contours du visage ou du corps.

Influence de la photographie scientifique sur Duchamp et sur les futuristes. Le caractère mécanique de la photographie, qui la rendait suspecte aux artistes du XIXe s., constituait au contraire son attrait aux yeux des artistes au début du XXe s. en particulier de Marcel Duchamp et, à sa suite, des futuristes (même

s'ils ne voulurent jamais reconnaître leur dette envers la photographie). Logiquement, ce fut dans son aspect le plus scientifique que la photographie fut une suggestion pour le peintre. Les découvertes de Muybridge avaient dévoilé pour les artistes comme pour les esprits scientifiques la contradiction existant entre les lois cachées de la nature et l'apparence sensible.

Peut-être la leçon de Muybridge a-t-elle

encouragé Duchamp à tourner le dos définitivement à la représentation du visible au profit d'une esthétique fondée sur la spéculation intellectuelle. Mais c'est la chronophotographie de Marey qui a déclenché la rupture. Duchamp s'est inspiré en fait des chronophotographies « partielles » ou « géométriques » que Marey avait obtenues en 1883 au moyen d'un costume noir qui se confondait avec le champ, de même couleur, sauf d'étroites bandes de métal brillant, qui, alignées le long de la jambe, de la cuisse et du bras signalaient exactement la direction des os de ses membres. Dans le Nu descendant un escalier no 2 (Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg), la référence à Marey paraît presque littérale. Mais le choix du caractère – totalement désincarné – de la figuration indique que, pour Duchamp, la chronophotographie n'est qu'une étape lui permettant de remonter aux principes sans se soucier de l'enveloppe. Les Nus ouvrent en effet la voie à toute une méditation sur le temps et l'espace, amorcée à propos de la représentation du mouvement, encore aisément perceptible dans le Roi et la reine entourés de nus vites (1912, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg), d'une lecture plus complexe dans la Mariée mise à nu par ses célibataires, même (1915-1923, id.), dont le support vitré (d'où le second titre de l'oeuvre, le Grand Verre) est une allusion directe à la fenêtre vitrée de l'appareil photographique. On trouve un écho atténué des préoccupations de Duchamp en liaison avec les chronophotographies de Marey dans les toiles de certains membres du groupe de Puteaux : chez Kupka accidentellement et surtout chez Jacques Villon.

À la suite de Duchamp, qu'ils connaissaient depuis 1911, les futuristes ont tiré un parti esthétique des découvertes de Marey. Ils se sont familiarisés avec elles par l'intermédiaire des frères Anton (1890-1960) et Bruno Bragaglia, photographes, qui adaptèrent les méthodes de Marey dès 1910. Mais, après la publication du livre d'Anton Bragaglia *Fotodinamismo futurista*, en 1913, résumé de ses recherches chronophotographiques, les futuristes expulsèrent ce dernier du groupe et désavouèrent publiquement dans la revue *Lacerba* le photodynamisme et la photographie en général, malgré leur volonté déclarée d'introduire la machine dans la peinture. Cependant, de nombreux tableaux de Balla, comme la Fillette courant sur le balcon (1912), aussi bien que l'inspiration de certains titres futuristes, tels que *Trajectoire* d'un appareil volant décrivant une sinueuse dans l'air, ou que des conceptions comme celle de la « forme-force » de Boccioni, sont là pour témoigner de cette inspiration. Duchamp a

défini non sans justesse le futurisme comme
« un impressionnisme du monde méca-
downloadModeText.vue.download 644 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

643

nique » ; comparée à l'approche très cérébrale et rigoureuse de Duchamp, l'utilisation de la chronophotographie par les futuristes obéit à un propos plus vague, encore du domaine de l'effusion sensuelle : peintres avant tout, ils se sont contentés d'y trouver une expression visuelle convaincante de leur conception du dynamisme (surtout Balla et Boccioni), pour se complaire parfois simplement à son jeu graphique (certains tableaux de Balla, comme le Rythme de l'archet, 1912, coll. part).

À côté de la chronophotographie, bien d'autres formes de photographies scientifiques, aériennes, télescopiques, microscopiques ont fourni aux peintres abstraits tout un répertoire de formes, notamment à Paul Klee et à Malevitch ; ce dernier y fait allusion plusieurs fois : lorsqu'il publie dans *Die gegenstandslose Welt* (le Monde sans objet) [1927] des photos de vol d'escadrille qui l'ont stimulé ; déjà, dans le photomontage du Diagramme pédagogique no 16 (New York, M. o. M. A.), il explique au moyen de photos les sources du cubisme, du futurisme et du Suprématisme (pour ce dernier, ce sont essentiellement des vues aériennes).

Dada : la photographie comme matériau du peintre. La photographie fut la technique par excellence des peintres constructivistes russes restés en Russie après 1921, l'État russe encourageant au détriment de la peinture abstraite un art de propagande figuratif et réaliste : affiches, photographies. Si El Lissitzky a surtout pratiqué le photomontage, Rodtchenko a adopté la photographie directe, qu'il renouvela suivant la voie déjà indiquée à vrai dire en Amérique par Paul Strand et Coburn à partir de 1915 (mais il ne les a probablement pas connus) surtout par la recherche des points de vue variés et inhabituels jusqu'à cette date (gros plan, vue plongeante) et par la recherche relative aux jeux de lumière et au mouvement, qui intéresse, à vrai dire, tous les photographes des années vingt. Le Hongrois Moholy-Nagy, lui, a pratiqué la photographie à tous les niveaux : outre le photomontage (qui, à la différence de celui des dadaïstes de Berlin, est constitué d'éléments issus de ses propres tirages), la photographie en surimpression, la photographie directe, où l'approche est voisine, sinon les

thèmes, de celle de Rodtchenko. Mais c'est surtout dans le photogramme (photographie sans caméra formée par l'impression lumineuse d'objets sur un papier sensibilisé), qu'il a su tirer un parti luministe et abstrait conforme à sa recherche d'une vision nouvelle dans la lignée du constructivisme.

Man Ray a exploré avec une égale maîtrise toutes les techniques de la photographie pour en obtenir des images surréalistes, combien plus fortes que ses peintures : photogrammes, compositions d'objets surréalistes photographiées, portraits surtout, d'une rare perfection, le plus souvent solarisés. Avec cette technique nouvelle, Man Ray rejoint les recherches de Max Ernst, qui, par des procédés mécaniques, veut extraire l'irréel du réel.

À l'exposition de Stuttgart en 1929 figuraient également les oeuvres du peintre précisionniste Charles Sheeler, pour qui, comme pour Man Ray, la photographie avait d'abord

été un moyen de subsistance et dont, dès 1915, les vues d'architecture ou les natures mortes montraient la même acuité, la même rigueur géométrique, révolutionnaires pour l'époque, que celles de Strand, avec du reste la même source en la peinture cubiste. Ce sont ses photographies qui ont donné leur orientation définitive à ses tableaux : à partir de 1925, le parallélisme entre les deux, qu'il expose côte à côte dans les galeries, est constant, tant dans le choix des sujets empruntés au monde industriel que dans la facture objective et volontairement impersonnelle. Les photographies de Sheeler s'apparentent étroitement à celles de Renger-Patzsch et du Weston des années vingt. Quant à ses tableaux, ils annoncent parfois, sur un mode plus raffiné, certains tableaux hyperréalistes.

La photographie de presse, source d'inspiration du pop'art dans les années soixante. Dans cette tendance qui se veut le reflet à la fois complice et moqueur de la société de consommation, la photographie est omniprésente. Elle offre les sujets où domine le gros plan publicitaire, mais elle sert aussi sous la forme de reproduction photomécanique de modèle esthétique et de technique. Andy Warhol est le cas limite : voulant, de son propre aveu, devenir une machine, il se contente de choisir ses modèles dans les journaux, les fait sérigraphier sur écran de soie, où le grain de la trame photomécanique, agrandi, est mis en évidence comme élément stylistique, et répète l'image comme pour un panneau publicitaire. Robert Rauschenberg, lui, cherche à créer une

tension entre la surface peinte de la toile, plane, et l'espace illusionniste suggéré par les reproductions tirées de magazines que d'abord il imprimait sur la toile par simple frottage, puis qu'il fit sérigraphier. En Europe, les thèmes de prédilection sont empruntés à l'information politique (chez les Espagnols Eduardo Arroyo et Erro) ou à la culture proprement « pop » : les musiciens noirs ou américains (Bernard Rancillac, autour de 1973-1974), ou à cette ultime forme de consommation offerte par la société que sont les chefs-d'oeuvre des musées (Alain Jacquet). La technique utilisée rejoint les thèmes : Arroyo, Erro et Rancillac adoptent l'exagération caricaturale de la photographie de presse chère à la bande dessinée, tandis qu'Alain Jacquet, partisan du « Mec'Art », singe avec une ironie impassible la reproduction iconographique (Thomas Eakins : swimming hole, 1966-1968). (→ PHOTOMONTAGE)

Hyperréalisme américain. Avec ce mouvement, la photographie dans ce qu'elle a de plus mécanique et de moins artistique devient le sujet même du tableau. La référence des artistes hyperréalistes est exclusivement photographique. À la différence des artistes pop, ils ne sont pas concernés par la photo de presse, mais par l'instantané quotidien, le plus banal possible (donc pas de grain photomécanique, mais au contraire une surface lisse et brillante) ; il s'agit là d'un aspect encore très restrictif de la photographie, non sélective, non créatrice. Un de leurs thèmes de prédilection est l'étude des reflets tels qu'ils sont enregistrés par l'objectif sur les vitrines ou les surfaces nickelées

des bars, des voitures ou des motocyclettes, qui forment le répertoire favori de Don Eddy, Ralph Goings ou Richard Estes. Dans leur volonté de parvenir à un style inexpressif, les hyperréalistes se concentrent sur les détails ; Malcolm Morley a même peint dans ce dessein ses premiers tableaux à l'envers. Deux détails en particulier les fascinent : pour Chuck Close, c'est l'accentuation impitoyable des particularités du visage : rides, pores de la peau, poils, que l'on observe dans les gros plans. Ces tableaux sont d'ailleurs conçus comme de gigantesques photos d'identité. La volonté de s'identifier à la vision « photographique » est poussée à un tel point chez Close, le plus puriste des hyperréalistes, que non seulement il restitue rigoureusement les parties floues situées hors du champ de mise au point, mais qu'il applique la couleur par « planches » successives, exactement comme dans les laboratoires de reproduction.

Réalistes européens. Ils se développent depuis 1965 et prennent la forme d'un affron-

tement entre l'objectivité dite « photographique » et l'imaginaire. Les Français Raymond Hains, Jacques Monory et Gérard Schlosser, l'Allemand Gerhard Richter et le Suisse Franz Gertsch ont pratiqué à partir de 1963 environ le report photographique sur toile, persuadés que « la réalité ne peut plus aujourd'hui être saisie qu'avec un appareil photographique, car l'homme s'est habitué à considérer la réalité photographique comme le rendu maximal du réel » (Gertsch). Leurs sujets, pris dans un univers quotidien, essentiellement urbain, relèvent encore de la photographie publicitaire : goût du détail en gros plan, fascination pour l'apparence. La plupart ont d'ailleurs commencé par travailler dans des agences de publicité. Mais c'est l'objectivité qui les intéresse et non les particularités et les limites propres à la vision photographique, d'où l'emploi de la technique la plus neutre possible. Si Monory peint toujours à partir de ses propres photos plutôt que sur le motif, c'est par désintérêt du « frémissement de la vie ». Il règne en effet dans ses tableaux un silence et une immobilité angoissants (Hôtel du palais d'Orsay) qui les ont fait souvent comparer à certains films contemporains composés de plans fixes : la Jetée (1963), de Chris Marker, et la Passagère (1964), de Munk. Le malaise ne naît pas des sujets, mais de cette monochromie – en général bleue – imposée à la plupart de ses tableaux et qui désamorce leur charge de réalité, selon un procédé couramment employé au cinéma (on utilise alors la sépia de préférence, ou le noir dans un film en couleurs) pour suggérer le rêve ou toute évasion de la conscience hors de la réalité présente. Chez Gérard Schlosser, le recours à un procédé purement photographique, le découpage arbitraire des figures, dont seul apparaît si proche et pourtant insaisissable un détail, vu en très gros plan (Tu as envoyé les papiers à la Sécurité sociale ?, 1971, Elle fait quoi, la dame ?, 1978) –, a pour but encore une fois d'illustrer de façon éloquente le mirage de la vision objective (dès que l'artiste tente de la restituer). Les 50 portraits de personnalités littéraires et artistiques exposés par Gerhard Richter à la Biennale de Venise en 1971-1972 semblent égale-

downloadModeText.vue.download 645 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

644

ment s'insérer dans cette réflexion sur l'attitude du peintre contemporain à l'égard de la réalité que l'omniprésence de l'image photographique semble avoir suscitée. Comme pour souligner que le peintre ne peut s'emparer de la vision

parfaitement objective (c'est-à-dire mécanique, donc photographique) sans lui faire perdre aussitôt sa crédibilité.

Bacon et la photographie. Bacon trouve son inspiration essentiellement dans les photographies (photos de Muybridge, photos tirées de la presse : boxeurs, athlètes, animaux, ou encore photos extraites de films), qu'il réintroduit dans sa peinture à la fois reconnaissables et transformées. Head IV, par exemple, se réfère à cette femme du Cuirassé Potemkine qui a reçu une balle dans l'oeil. Curieusement, la photographie, de son propre aveu (dans ses entretiens avec David Sylvester), est plus suggestive pour Bacon que la peinture ou la réalité. Il peint ses portraits de modèles vivants d'après des photographies de préférence, et cherche même son inspiration dans des reproductions de ses propres tableaux.

Rôle documentaire de la photographie dans l'art conceptuel, l'art corporel, le happening. Dans ces nouvelles formes d'art, qui sont apparues vers 1960, la photographie cesse de jouer le rôle d'objet d'art qu'elle avait acquis depuis les collages dada pour devenir le témoin d'une « action ». Ainsi garde-t-on trace des créations volontairement éphémères qui ont un instant modifié la nature sauvage (Dennis Oppenheim, Walter de Maria, Michael Heizer aux États-Unis). On garde aussi la trace d'autres formes d'événements éphémères : les happenings de Josef Beuys ou d'Yves Klein, qui se rattachent à la tradition dada. Parfois, la photographie sous forme de photomontage n'est qu'une esquisse d'un événement resté à l'état de projet : certains emballages de Christo par exemple, non réalisés, ou le saut dans le vide figuré d'Yves Klein. Les artistes de l'art corporel préfèrent en général le film et la vidéo, qui restituent à l'action sa dimension dans l'espace et le temps, deux notions importantes. Comme le disait Gina Pane, qui utilisa parfois aussi la photo, celle-ci est bien un moyen de communication, mais au degré zéro. Pourtant, certains artistes, comme Ben, l'utilisent rehaussée de commentaires écrits à la main, pour rappeler des actions de caractère statique, il est vrai.

Plus fréquemment, la photographie est utilisée en séquences narratives, ainsi par Urs Lüthi, Bruce Nauman (Étude pour holographe, 1970, sérigraphie, tirée d'un film), Christian Boltanski (la Visite au zoo, 1975), Giorgio Ciam, ce qui les apparente aux recherches contemporaines de photographes purs comme Duane Michals (1932). L'introduction assez fréquente, dans ces séquences, de manipulations photographiques destinées à créer une

illusion de type surréaliste – mais se rattachant toujours à l'expérience corporelle –, comme la compression entre l'image d'un moulage tronqué et les images des pieds et du torse vivants et velus de Giuseppe Penone ou les Polaroids de Lucas Samaras, où une fumée colorée, obtenue en frottant l'épreuve avant qu'elle ne soit sèche, s'échappe de son corps nu, montre

que, dans l'art corporel, la photographie n'est pas seulement un document, elle est au coeur même de la démarche d'expérimentation du corps.

Toutes ces expériences manifestent une confiance naïve en la photographie comme moyen de recherche, d'expression et de communication. Il n'en est pas de même avec Christian Boltanski et Jean Le Gac, dont le constat final, à savoir une inaptitude de la vision objective à rendre compte de l'être humain ou de l'entourage naturel, s'apparente aux désillusions rencontrées par les peintres hyperréalistes. À partir de 1970, Boltanski tente de saisir à l'aide de photographies d'amateur et d'objets les moments marquants de son enfance (Album de famille, 1971), sans y parvenir.

Lors des années quatre-vingt, les imbrications entre peinture et photographie se font faites de plus en plus étroites dans les travaux de nombreux artistes, à travers des oeuvres parfois dites « multimédia », où la photographie est utilisée comme une technique parmi d'autres, associée à la peinture, la sculpture, l'installation, la vidéo. En même temps, toute une génération d'artistes (Patrick Faigenbaum, Pascal Kern, Georges Rousse, Cindy Sherman, Patrick Tosani, Jeff Wall...) utilisant la photographie comme principal mode d'expression voit le jour, mettant en avant dans leurs travaux les dimensions picturales de ce médium autant par référence iconographique explicite que par la présentation, par exemple en recourant à des tirages en couleurs de très grandes dimensions. La décennie, ouverte par l'exposition présentée par le musée d'Art moderne de la Ville de Paris (« Ils se disent peintres, ils se disent photographes », 1980), a vu aboutir la consécration de la photographie, entrée en masse dans les collections des musées d'Art moderne où elle figure, souvent à pied d'égalité avec la peinture et la sculpture, sans que soit vraiment éclaircies toutes les questions que posent sa spécificité. (→ TABLEAU PHOTOGRAPHIQUE)

PHOTOMONTAGE.

Nom allemand donné par les dadaïstes berlinois au lendemain de la Première Guerre mon-

diale à des oeuvres constituées entièrement ou partiellement d'éléments photographiques découpés et assemblés selon un nouvel ordre à la manière des collages. Le terme « montage », en allemand, signifie « ajustage » ou « chaîne de montage » et évoque la technique et la mécanique. Les dadaïstes entendaient par là clairement montrer leur mépris pour l'artiste traditionnel en se présentant comme des ingénieurs. Ils tenaient à inclure le monde de la mécanique dans leurs oeuvres aussi bien en tant que technique qu'en tant qu'imagerie. Pour lutter contre l'oeuvre unique et sacralisée, Dada inventa le procédé, utilisé dans les arts visuels aussi bien qu'en littérature, qui consiste à détourner de leur contexte original des images ou des textes souvent fragmentés, empruntés aux répertoires les plus communs (journaux, affiches, dictionnaires, ouvrages de vulgarisation, catalogues publicitaires). L'assemblage d'images photographiques était cependant pratiqué depuis longtemps à des

fins humoristiques, sur les cartes postales en particulier. Les définitions varient selon que le photomontage est considéré comme un simple procédé de photocollage ou comme une opération de transformation du sens de la photographie initiale telle que la définit Heartfield : « Par l'adjonction d'une quelconque tache de couleur, la photographie peut devenir photomontage, oeuvre d'art d'un genre bien défini. » Par la priorité qu'il donne à la représentation et à sa signification, il se distingue du collage cubiste, dont les préoccupations sont d'ordre plus strictement esthétique.

Une discussion devait s'élever plus tard entre les protagonistes de Dada à Berlin, Hausmann et Höch d'une part, Grosz et Heartfield d'autre part, pour savoir qui était l'inventeur du photomontage, sans qu'il soit possible de trancher. Les photomontages de Hausmann sont soit des restitutions d'espaces clos imprégnés d'un onirisme issu de De Chirico (*Tatlin lebt zu Hause* [Tatlin vit à la maison], 1920), soit des combinaisons de photos et de mots ou de poèmes phonétiques (*A B C D*, 1923-1924, Paris, M. N. A. M.). Ceux de Hannach Höch sont soigneusement composés. Les corps et les visages, mêlés aux engrenages et aux scènes de rues, sont souvent soumis à des déformations grotesques (*Coupe au couteau de cuisine à travers la première ère allemande de la culture du ventre à bière pendant la république de Weimar*, 1919, musées de Berlin). Grosz fit plusieurs photomontages très efficaces pour illustrer des revues de mode dada, mais il réalisa une série de dessins aquarelles au coloris raffiné, au graphisme incisif, rehaussés de

quelques morceaux photographiques qui s'intègrent admirablement à l'ensemble et en font des chefs-d'oeuvre du genre (le Monteur Heartfield, 1920, New York, M. o. M. A.). Son ami Heartfield, surnommé Dada monteur, avec qui il réalisa plusieurs oeuvres en commun, amena le genre à son apogée. Après la période dada, il fit du photomontage un instrument de combat politique contre le nazisme en réalisant de très nombreuses maquettes pour des journaux (en particulier Arbeiter Illustrierte Zeitung).

Parallèlement à Berlin, un petit groupe dada s'agitait à Cologne. Baargeld et Ernst y pratiquaient le photomontage. Violemment opposé aux préoccupations idéologiques des Berlinoïses, Ernst livrait ses « Fatagagas » minutieusement conçus jusque dans les détails afin de faire surgir une poésie toute particulière du merveilleux et de l'étrange (Ici tout flotte encore, 1920, New York, M. o. M. A.). Selon Klutssis, qui en fut l'un des instigateurs, le photomontage fit son apparition en U. R. S. S. en 1919-1920, sans doute sans qu'il y ait eu de contact avec Berlin. Il apparaissait comme un moyen de propagande militante et politique par l'image (affiches, couvertures de livres) particulièrement adapté à l'immense tâche d'information et d'éducation à laquelle devait faire face le gouvernement révolutionnaire. C'est surtout à travers la revue LEF, organe des constructivistes, que se diffusa la nouvelle technique. Rodtchenko, qui était l'un des responsables de la publication, en exploita de nombreuses possibilités, l'une d'entre elles étant la suite d'illustrations du poème de

downloadModeText.vue.download 646 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

645

Maïakovski « De ceci » (1923). De même, El Lissitzky y eut souvent recours, parfois à une grande échelle, pour les vastes fresques décorant des pavillons d'expositions.

Dans l'Allemagne autour de 1920, le photomontage était enseigné au Bauhaus (Herbert Bayer). Il connut également une grande vogue dans la publicité (Domela). Moholy-Nagy, chercheur inlassable, sut en tirer un parti des plus originaux, en combinant sur une page blanche les images découpées et souvent répétées à une structure linéaire abstraite (le Stand de tir ; Jalousie, 1925). À la suite des dadaïstes, les surréalistes s'emparèrent de ce procédé qui permettait de multiplier à l'infini les associations absurdes ou étranges. Ce furent, en France, Breton, Fraenkel, Duchamp, Man Ray ;

en Belgique, Marcel Mariën ; en Tchécoslovaquie, Styrsky, Teige et Toyen.

Depuis les années trente, le photomontage a été si largement utilisé qu'un inventaire serait impossible, aussi bien dans le domaine de la publicité et de la propagande (affiches républicaines pendant la guerre d'Espagne, 1936) que dans les activités purement artistiques, où il est devenu une technique graphique au même titre que le dessin.

PHOTO-TABLEAU

→ TABLEAU PHOTOGRAPHIQUE

PHYLACTÈRE.

Banderole enroulée à ses extrémités, imitant souvent le parchemin et sur laquelle figure une inscription. Dans la peinture chrétienne du Moyen Âge, les phylactères servent à inscrire les paroles prononcées par les personnages représentés : texte de l'archange Gabriel dans la salutation angélique, du Gloria pour les anges de la Nativité. Ils sont souvent présentés par des anges, par des personnages qui discoursent ou disposés dans la scène, notamment lorsqu'ils portent un texte qui la commente : prophétie, illustration d'un psaume, d'une allégorie. Utilisés ainsi, ils sont comparables aux « bulles » qui contiennent les paroles des personnages dans les bandes dessinées modernes. Ils servent également comme éléments des compositions décoratives des bordures dans les manuscrits à peintures.

PIAZZETTA Giambattista, peintre italien

(Venise 1683 - id. 1754).

La tension dramatique des oeuvres de Piazzetta, personnalité puissante et originale de la peinture vénitienne du XVIIIe s., semble rattacher cet artiste à la tradition des « tenebrosi ». Piazzetta est pourtant chargé de ferments innovateurs, que révèle la fougue de sa touche grasse et pétrie de lumière, annonciatrice des grâces légères du rococo. Après une formation à Venise, chez Antonio Molinari (un épigone justement de l'école des « tenebrosi »), il séjourne à Bologne, où, v. 1703, il travaille dans l'atelier de Giuseppe-Maria Crespi ; c'est de ce maître que viennent la saveur de sa matière onctueuse, vive et frémissante, et son goût pour la tache et les clairs-obscur heurtés. Il en résulte une peinture dramatique à grand effet, caractérisée par des contrastes audacieux, des

tonalités sombres et roussâtres et une touche large et décidée. Une des oeuvres les plus repré-

sentatives de ce moment est le Saint Jacques conduit au martyre (1717, Venise, église S. Stae), où les figures des deux protagonistes se détachent avec vigueur sous le jeu dramatique des lumières et des ombres : la palette est typique de cette période avec ses bruns, ses rouges brique, qui donnent au tableau une tonalité chaude, presque brûlée.

Durant la troisième décennie du siècle, Piazzetta semble redécouvrir la richesse d'un coloris plus clair, irisé de lumière : entre 1725 et 1727, il peint la Vierge apparaissant à saint Philippe Neri (Venise, église S. Maria della Fava ; esquisse au Museum of Art de Philadelphie), dont les couleurs paraissent s'embraser sous l'effet de la lumière. C'est aussi des alentours de 1725 que doit dater la Gloire de saint Dominique (Venise, voûte de l'église S. Giovanni e S. Paolo), l'unique grande décoration du peintre, qui dut se souvenir ici de celle qui avait été peinte par Crespi au Palazzo Pepoli à Bologne. La composition est construite sur un schéma hélicoïdal ; peintes dans un raccourci saisissant, les grandioses figures blanches et grises des dominicains s'appuient à une balustrade bordant le cadre ovale du plafond. Dans une spirale d'anges, saint Dominique est transporté aux cieux, où, au centre même du tableau, l'accueille la Vierge, baignée de lumière. De la même époque datent la pala avec l'Ange gardien et les saints Louis et Antoine (Venise, église S. Vidal) et le Repas d'Emmaüs du musée de Cleveland. De 1732 environ date l'Extase de saint François (musée de Vicence), oeuvre émouvante et hardie, animée de jets de lumière imprévus qui révèlent et sculptent les personnages sur le ciel nocturne.

La grande toile l'Assomption de la Vierge (1735, Louvre) peinte à la demande du prince électeur de Cologne marque un tournant décisif dans la technique de Piazzetta : « Il s'éloigne de sa première manière aux coloris plutôt sombres, pour peindre avec grâce, dans des teintes charmantes », note justement Albrizzi (1760) à propos de cette composition, où, dans une lumière blonde et unie, des anges transportent la Vierge aux cieux. L'artiste emploie la même gamme dans le retable peint pour l'église des Gesuati à Venise (1739), représentant Saint Vincent, sainte Jacinthe et saint Louis Bertrand, où la silhouette claire du saint en manteau blanc est à la fois le centre et le pivot de la composition. C'est sa période de « lumière solaire », selon l'heureuse expression de A. Longhi (1762). Cette touche moins dramatique, plus calme, ce coloris plus réaliste caractérisent toute une série de tableaux d'un sentiment plus intime et d'un ton presque po-

pulaire, annoncés déjà par le Porte-drapeau de la Gg de Dresde. Ce sont des scènes de l'Ancien Testament traduites en un mode anecdotique, comme Éliézer et Rébecca (Brera), qui devient une simple scène familière, naturaliste et sereine, traitée dans une gamme claire de gris roses et de violets raffinés. Dans sa jeunesse, Piazzetta s'est déjà essayé à la peinture de genre sous l'influence de la personnalité, riche et non dépourvue d'humour, de Crespi ; mais, tan-

dis que son réalisme semblait alors dans des tonalités dramatiques, une atmosphère détendue, classique et purement « XVIIIe s. », donne maintenant à ces scènes un aspect assez singulier. Les mêmes éléments caractérisent des « idylles champêtres » (Pastorale, Chicago, Art Inst. : Idylle sur la plage, Cologne, W. R. M.) ainsi que l'Indovina (la Devineresse) [1740, Venise, Accademia], au visage animé, modelé par une lumière vibrante qui fait palpiter la riche gamme des violets et des bruns. Mais avec les débuts de la cinquième décennie s'amorce la décadence de l'art de Piazzetta. L'outrance des clairs-obscurs artificiels enlève toute spontanéité à l'expression des sentiments et durcit la facture. Cédant au goût de l'époque, le peintre s'essaie, lui aussi, aux sujets historiques (Mort de Darius, Venise, Ca'Rezzonico ; Mucius Scevola, Venise, Palazzo Barbaro) ; mais sa veine inventive semble désormais stérilisée par une certaine grandiloquence théâtrale. En fait, cette dernière période d'activité est à l'origine de certaines critiques adressées au peintre, dont l'oeuvre dessiné, puissant et original (notamment d'admirables nus et des têtes d'expression à la pierre noire avec rehauts de blanc sur papier gris ou bleu), n'a, par contre, jamais été réellement mis en discussion.

PICABIA Francis (François Marie

Martinez-Picabia, dit), peintre français

(Paris 1879 - id. 1953).

En 1894, voulant éprouver la vocation tôt manifestée de son fils, « Pancho » Picabia envoie au Salon des artistes français la toile de Francis intitulée Vue des Martigues. Le tableau ayant été non seulement accepté, mais primé, Francis entre à l'École des arts décoratifs l'année suivante ; mais il fréquente plus volontiers l'école du Louvre et l'académie Humbert, où il travaille aux côtés de Braque et de Marie Laurencin. L'année 1897 marque un tournant dans sa carrière : la découverte de Sisley lui révèle l'impressionnisme, pour lequel son enthousiasme se renforce avec la rencontre de la famille Pissarro (1898). C'est pour lui le début d'une

période extrêmement féconde, qui durera dix ans ; les centaines de toiles qu'il peint alors, où l'influence impressionniste reste toujours plus ou moins sensible, sont propres à séduire le public : sa première exposition personnelle de 1905, à la gal. Haussmann, est un triomphe. Les tableaux exposés, étrangers aux nouvelles recherches plastiques, relèvent de l'imitation du « pur luminisme impressionniste » (Bords du Loing, 1905, Philadelphie, Museum of Art). Cependant, Picabia remet peu à peu en cause les valeurs plastiques qui lui valent son succès grandissant ; et, en 1908, sa rencontre avec Gabrielle Buffet – qui l'encourage à poursuivre de récentes recherches – détermine la rupture avec l'impressionnisme comme avec ses marchands, rupture permise aussi par sa fortune personnelle.

La période qui s'ouvre est marquée par la grande diversité de ses recherches : si l'abstraction surtout le fascine, c'est-à-dire « une peinture située dans l'invention pure qui recrée le monde des formes suivant son propre désir et sa propre imagination » (F. Picabia cité par downloadModeText.vue.download 647 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

646

G. Buffet-Picabia dans Aires abstraites), il s'intéresse également au cubisme et au fauvisme (Caoutchouc, v. 1909, Paris, M. N. A. M. ; Paysage, 1909, id. ; les Régates, 1911). Mais la rencontre décisive de sa carrière est celle de Marcel Duchamp, v. 1911, alors qu'il est déjà marié avec Gabrielle Buffet. C'est grâce à Duchamp qu'il entre dans le « cénacle » de Puteaux, chez les Duchamp-Villon ; c'est avec lui qu'il s'oppose à tout essai de mise en théorie du cubisme par Gleizes et Metzinger ; c'est avec lui encore qu'il séjourne dans le Jura avec Gabrielle Buffet et Apollinaire, qui y écrit son célèbre poème Zone. Peu après s'organise l'exposition de la Section d'or, en octobre 1912, à la gal. La Boétie (Danses à la source, 1912, Philadelphie, Museum of Art). Picabia fait ensuite un séjour aux États-Unis, de janvier à mai 1913, en tant que « porte-parole » de cet art nouveau qui sera présenté à l'Armory Show à New York. Cette expérience le marquera profondément : interviews multiples dans les grands quotidiens, conférences dans les milieux de la riche bourgeoisie « anarchisante » constituent le climat propice à l'épanouissement de son caractère tapageur. La grande cité américaine le frappe aussi par ses couleurs, ses rythmes, son amour du sport et du jazz, qui lui inspirent bientôt une

série d'aquarelles (New York, 1913, aquarelle et gouache, Paris, M. N. A. M. ; Chanson nègre, 1913, Metropolitan Museum), lesquelles trouveront leur développement lorsque, rentré à Paris, il exécute de grandes toiles où les formes et les couleurs seules permettent d'appréhender une réalité « autre » que celle des formes « objectives » (Catch as catch can, 1913, Philadelphie, Museum of Art ; Udnie, 1913, Paris, M. N. A. M. ; Je revois en souvenir ma chère Udnie, v. 1914, New York, M. o. M. A.). C'est de cette période qu'Apollinaire tiendra compte dans sa théorie « orphique » de l'art. Mais déjà surgissent dans les toiles de l'artiste des éléments « mécanomorphes » : la machine, cette « fille née sans mère », verra dès lors son rôle s'accroître jusqu'à la simple reproduction d'épurés d'ingénieur assorties de locutions empruntées aux pages roses du Petit Larousse (Voilà la femme, 1915 ; Voilà la fille née sans mère, 1916-1917). Ce goût pour le détournement d'éléments empruntés à un autre contexte ne se démentira jamais.

La guerre éclate : d'abord mobilisé à Paris, Picabia est envoyé en mission à Cuba en 1915 ; mais son escale new-yorkaise dure près d'un an : il retrouve Marcel Duchamp et d'autres amis, avec lesquels il participe à la revue d'avant-garde 291. Après plusieurs mois d'une vie de débauche, il abandonne pour un temps ses pinceaux et compose les premiers de ses Cinquante-Deux Miroirs, publiés à Barcelone en 1917 ; il effectue un très court voyage à Cuba pour accomplir sa « mission », puis, réformé, il part avec sa femme pour Barcelone en août 1916. Il y retrouve Gleizes, Marie Laurencin, le « poète-boxeur » Arthur Cravan, avec lesquels il publie bientôt une revue qui, en souvenir de 291, s'appellera 391. Quatre numéros paraissent à Barcelone, tandis qu'il reprend lentement goût au dessin (Novia, 1917 ; Flamenca, 1917, dans 391, nos 1 et 3). En mars 1917, Picabia

rembarque, une dernière fois, pour New York, où il reste six mois : il y relance 391, qui devient américain durant trois numéros, et participe avec Marcel Duchamp à la première exposition des Indépendants de New York. Mais de nouvelles angoisses l'étreignent et le décident à rentrer en Europe. C'est au cours d'un traitement en Suisse que débute sa correspondance avec Tristan Tzara, animateur de Dada à Zurich. Subitement sorti de sa prostration, Picabia rentre à Paris en mars 1919, bientôt suivi par Tzara : en six mois, Dada gagne le Tout-Paris ; manifestations scandaleuses, révolte artistique, littéraire et politique sont menées de front avec une vie mondaine. Les oeuvres mécanomorphes se prolongent jusqu'en 1922 (l'Enfant

carburateur, 1919, New York, Guggenheim Museum), et Picabia pratique maintenant le collage (Chapeau de paille, 1921-1922, Paris, M. N. A. M. ; les Centimètres, 1924-1925). Le retour à la figuration (La Nuit espagnole, 1922, Cologne, Museum Ludwig) est contemporain de recherches abstraites inédites (Volucelle II, 1922). Les expositions se succèdent, nombreuses ; 391 en est à son no 14 lorsque Picabia se sépare de Dada, en mai 1921 ; l'artiste publie alors un numéro spécial intitulé le Pil-haou-Thibaou, daté du mois de juillet, véritable manifeste anti-Dada. En même temps, il se rapproche d'André Breton et des positions du surréalisme naissant, jusqu'en 1924. Une nouvelle période de sa peinture commence : celle des « monstres » (Femme à l'ombrelle, 1924-1925), qu'il développe à Mougins, dans le midi de la France, où il s'établit pour vingt ans (1925-1945). Après avoir composé Relâche pour les Ballets suédois et collaboré au film de René Clair Entr'acte, Picabia entre v. 1927 dans la période des « transparences » (Sphinx, 1929, Paris, M. N. A. M.), qui durera jusque v. 1930, date à partir de laquelle il exécute surtout des paysages, des portraits et des nus affriolants et vulgaires, dans un style conventionnel (Suzy Solidor, 1933) qui trouve des développements étonnants pendant la guerre avec des tableaux réalisés, selon sa méthode du détournement d'images préexistantes d'après des photographies publiées dans les magazines de charme de la fin des années trente. En 1937-1938, quelques oeuvres abstraites avaient pris place. L'artiste quitte le Midi en 1945 pour venir s'installer définitivement à Paris avec Olga Mohler, son épouse depuis 1940. Une nouvelle période de sa peinture s'ouvre : il la nomme « Surirréalisme » et en expose les premières toiles chez Denise René en 1946. Trois ans plus tard, la gal. Drouin présente une rétrospective de son oeuvre, et le catalogue de cette exposition a pour titre 491. La fréquentation de peintres plus jeunes, comme Hartung, Soulages, Atlan, le conduit à s'intéresser, ultimement, à une forme d'abstraction mâtinée de motifs « primitivisants » et d'emblèmes usuels. Il expose en 1948 chez Colette Allendy, avec Hartung, Wols, Mathieu et Bryen, à l'une des premières manifestations de la « Non-Figuration psychique », qui peut être considérée sur certains points comme un avatar du surréalisme, à l'éclosion duquel Picabia avait jadis contribué. C'est en 1948 encore que le M. N. A. M. de

Paris acquiert Udré. Picabia ne peindra pratiquement plus après 1951.

L'oeuvre de Picabia a fait l'objet de plusieurs grandes expositions rétrospectives (New York,

Guggenheim Museum, 1970 ; Grand Palais, Paris, 1976 ; Kunsthalle, Düsseldorf, 1983). Plus récemment, des expositions ont porté l'accent sur des aspects négligés de l'oeuvre tardif (Deichtorhallen, Hambourg, 1997 ; musée de Grenoble, 1998).

PICASSO Pablo Ruiz,

peintre et sculpteur espagnol

(Málaga 1881 - Mougins 1973).

LA FORMATION. BARCELONE. Son père, José Ruiz Blasco (Picasso est le nom de la mère de l'artiste), est un peintre sans talent, professeur à l'École des beaux-arts de Málaga, puis au lycée de La Corogne, où il émigré avec sa famille en 1891, et enfin à Barcelone, où Pablo le rejoint en septembre 1895. C'est là que commence sa véritable éducation artistique, malgré un séjour de quelques mois pendant l'hiver de 1897-1898 dans la très académique Madrid, qui n'a rien à lui apprendre tant sa maîtrise a été précoce dans ce domaine (L'Homme à la casquette, 1895). Le climat de Barcelone, dominé par l'extraordinaire personnalité de l'architecte Gaudí (l'atelier de Picasso se trouvait devant une maison construite par celui-ci calle Conde del Asalto), est très ouvert aux influences extérieures : celles de l'Art nouveau, de Beardsley, de Munch et, d'une façon générale, de l'expressionnisme septentrional plutôt que de l'impressionnisme et de la peinture française, à l'exception de Steinlen et de Lautrec, dont l'influence se manifeste très tôt dans l'oeuvre de Picasso : la Danseuse naine (1901, Barcelone, musée Picasso). Les artistes catalans, que le peintre rencontre au café El Quatre Gats (les Quatre Chats), découvrent en même temps, à travers Greco, Zurbarán, la sculpture médiévale de Catalogne, une Espagne plus sauvage et passionnée que celle de l'enseignement officiel. Cette intelligentsia provinciale et romantique est enfin profondément marquée par des préoccupations sociales et par la violence élémentaire des milieux anarchistes. Picasso semble avoir profondément vécu la misère matérielle et morale des prostituées et des alcooliques qui hantent les cabarets et les maisons de passe du Barrio Chino, qui lui fourniront l'essentiel des personnages et des thèmes de la période bleue (1901-1905).

PREMIERS SÉJOURS À PARIS. PÉRIODE BLEUE ET PÉRIODE ROSE. Il fait en 1900 un premier séjour à Paris, où il rejoint son ami Isidro Noñell, celui des peintres catalans dont il est le plus proche, mais dont il semble bien avoir beaucoup moins subi l'influence que ne

l'ont prétendu certains historiens espagnols. Il revient à Paris en 1901 et 1902, s'y installe définitivement en 1904. Malgré la tonalité parisienne de certaines toiles de cette époque (la Femme au verre d'absinthe, 1901 ; le Tub, 1901, Washington, Phillips Coll. ; Au Lapin agile, 1905), l'oeuvre demeure jusqu'en 1907 celle d'un peintre espagnol, d'un jeune peintre exceptionnellement doué qui fait à Paris solitairement son apprentissage international et assimile avec

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

647

la plus déconcertante facilité les influences les plus diverses : Lautrec, Gauguin (la Vie, 1903, musée de Cleveland), Eugène Carrière (Mère et enfant au fichu, 1903, Barcelone, musée Picasso), Puvis de Chavannes (Maternité au bord de la mer, 1902) ; Picasso s'inspire aussi bien de l'esthétique décorative des nabis (Arlequin accoudé, 1901) que de l'art grec (l'Abreuvoir, pointe-sèche, 1905) et de la plus pure tradition hispanique (le Vieux Guitariste, 1903, Chicago, Art Inst. ; Portraits de Mme Canals, 1905, Barcelone, musée Picasso). Après les oeuvres de la période bleue, qui représentent dans un décor intemporel une humanité déchue, émaciée par le travail et la faim (le Couple, 1904 ; la Repasseuse, 1904, New York, Guggenheim Museum ; le Repas frugal, eau-forte, 1904), la période rose évoque avec moins d'âpreté et dans une tonalité plus claire mais avec les mêmes préoccupations sentimentales et décoratives le monde du cirque et des gens du voyage (Famille d'acrobates au singe, 1905, musée de Göteborg ; Acrobate à la boule, Moscou, musée Pouchkine ; les Bateleurs, Washington, N. G. : Enfant et saltimbanque assis, 1906, Zurich, Kunsthau).

AVANT LE CUBISME. Jusqu'en 1906, la peinture de Picasso est très spontanée, indifférente aux problèmes purement plastiques, et l'artiste ne semble avoir guère manifesté d'intérêt pour les recherches de la peinture contemporaine. Dès 1905, il paraît soucieux de donner plus de simplicité et de poids aux volumes, moins d'ailleurs dans ses premiers essais de sculpture (le Fou, 1905) que dans les oeuvres de la période hellénisante (Jeune Homme nu conduisant un cheval, New York, M. o. M. A.). Mais la rupture avec le maniérisme décoratif de l'oeuvre de jeunesse a lieu au cours du séjour qu'il fait pendant l'été de 1906 en Andorre, à Gosol, au cours duquel on peut situer sa conversion à un « primitivisme » affectif et formel, qu'il ne cessera dès lors d'exploiter à intervalles plus ou moins

réguliers au cours de sa carrière. Au retour de Gosol, Picasso achève avec une abrupte intensité le Portrait de Gertrude Stein (Metropolitan Museum), peint les déjà monstrueuses et barbares Femmes nues (New York, M. o. M. A.), travaille pendant tout l'hiver aux Demoiselles d'Avignon (New York, M. o. M. A.), toile extrêmement complexe où se mêlent la reprise de thèmes antérieurs (le Harem, 1906, Cleveland, Museum of Art), l'influence de Cézanne, celle de la sculpture ibérique et celle de l'art nègre, qui est incontestablement, bien que l'artiste ait prétendu le contraire, une des sources principales du cubisme (Nu à la draperie, 1907, Ermitage).

LE CUBISME. De 1907 à 1914, Picasso travaille en si étroite collaboration avec Braque qu'il est parfois difficile de préciser la part qui lui revient dans les diverses étapes de la révolution cubiste (le point sur ce travail en « cordée » a été tenté par l'exposition « Picasso et Braque, l'invention du cubisme » [M. o. M. A., New York ; K. M., Bâle, 1989-1990]). Après une période cézannienne qui s'achève avec le Portrait de Clovis Sagot (printemps de 1909, musée de Hambourg), il accentue la réduction des formes à des solides géométriques (Usine à Horta de Ebro, été de 1909, Ermitage), gonfle et

casse les volumes (Portraits de Fernande Olivier, 1909, Düsseldorf, K. N. W.), les fait éclater en plans et en facettes qui se prolongent dans un espace lui-même analysé comme un solide et tendant à se réduire au plan du tableau (Portrait de D. H. Kahnweiler, 1910, Chicago, Art Inst.). La perspective disparaît, la palette tend à devenir monochrome et, bien que le but initial du cubisme ait été de donner le sentiment de la réalité, de la pesanteur des masses de façon plus convaincante que par les procédés traditionnels, les toiles se réduisent souvent à d'indéchiffrables rébus. Pour retrouver le contact avec la réalité, Picasso et Braque introduisent dans les tableaux des lettres d'imprimerie (l'Aficionado, 1912, musée de Bâle), des éléments en trompe-l'oeil, puis des matériaux bruts. En mai 1912, Picasso réalise le premier collage (Nature morte à la chaise cannée, Paris. Musée Picasso) collant sur sa toile un morceau de toile cirée et une feuille de papier. En octobre, il réalise son premier assemblage tridimensionnel (Guitare, M. o. M. A.) et en novembre ses premiers papiers collés (Guitare, partition et verre, San Antonio, Mc Nay Art Museum). La technique des collages conduit Picasso à recomposer les facettes du prisme cubiste en larges plans disposés sans profondeur et d'apparence presque arbitraire (Violon et guitare, 1913, Philadelphie, Museum of

Art, coll. Arensberg) ou à interpréter de façon détendue et humoristique les découvertes des années 1910-1913 (Portrait de jeune fille, 1914, Paris, M. N. A. M.). La période proprement cubiste de l'oeuvre de Picasso s'achève peu après le début de la Première Guerre mondiale, qui le sépare de Braque, même si l'artiste utilise jusqu'en 1921 certains procédés cubistes pour des oeuvres majeures (les Trois Musiciens, 1921, New York, M. o. M. A. et Philadelphia Museum of Art).

L'APRÈS-GUERRE. LE RETOUR À LA FIGURATION. En 1917, Jean Cocteau persuade Picasso d'aller avec lui à Rome exécuter les décors d'un ballet, Parade, dont il a écrit le livret sur une musique d'Erik Satie pour Serge de Diaghilev. La collaboration de Picasso avec les Ballets russes (décors et costumes du Tri-corne [1919], de Pulcinella [1920]) ranime en lui la veine décorative et lui fait retrouver les personnages de ses oeuvres de jeunesse (Arlequin, 1913, Paris, M. N. A. M.). « Passéiste à dessein », comme disait Léon Bakst, le rideau de Parade manifeste le retour amorcé dès 1915 (Portrait de Vollard, dessin), à un art délibérément réaliste, à un dessin élégant et scrupuleux, souvent qualifié d'« ingresque », à des formes monumentales inspirées de l'art antique (Trois Femmes à la fontaine, 1921, New York, M. o. M. A.) et traitées tantôt avec une robuste saveur populaire (la Flûte de Pan, 1923, Paris, musée Picasso), tantôt avec une sorte de bouffonnerie épique (Deux Femmes courant sur la plage, 1922, Paris, musée Picasso). Le climat euphorique et conservateur du Paris d'après-guerre, le mariage de Picasso avec la très bourgeoise Olga Kokhlova, la réussite mondaine de l'artiste expliquent en partie sa conversion provisoire et d'ailleurs relative, puisqu'il continue à peindre

à l'époque d'éclatantes natures mortes très cubistes d'accent, sinon d'intention (Mandoline et guitare, 1924, New York, Guggenheim Museum). À côté du cycle des géantes et des baigneuses, les tableaux d'inspiration « pompéienne » (Femme en blanc, 1923, New York, M. o. M. A.), les nombreux portraits de la femme du peintre (Portrait d'Olga, pastel, 1923, musée de Grenoble) et de son fils (Paul en Pierrot, 1925, Paris, musée Picasso) sont parmi les oeuvres les plus séduisantes que l'artiste ait jamais peintes, même si leur classicisme un peu facile et leur apparence de pastiche déconcertent l'avant-garde de l'époque. Ces oeuvres manifestent pour la première fois chez Picasso une disposition artistique qui ne fera que s'accroître avec le temps et qui est d'ailleurs commune à beaucoup d'artistes,

à Stravinski en particulier, entre les deux guerres : une curiosité à l'égard des styles du passé qui tourne à l'inventaire culturel et une extraordinaire virtuosité à les transposer dans un langage moderne et personnel.

CONTACT AVEC LE SURREALISME. En 1925 se décide une nouvelle rupture et débute l'une des périodes les plus complexes et les plus tourmentées de la production de l'artiste. Après l'élégance épicurienne des années vingt, la Danse (Londres, Tate Gal.) nous introduit dans une atmosphère convulsive et hystérique, dans un climat d'irréalisme onirique que l'on peut expliquer en partie par l'influence des poètes surréalistes, influence d'ailleurs évidente et avouée dans certains dessins et qui se manifeste également dans certains poèmes écrits en 1935 et dans une pièce de théâtre écrite pendant la guerre (Le Désir attrapé par la queue). Pendant plusieurs années, l'imagination de Picasso semble ne pouvoir enfanter que des monstres : créatures déchiquetées (Baigneuse assise, 1929, New York, M. o. M. A., hurlantes (Femmes dans un fauteuil, 1929, Paris, musée Picasso) ou absurdement gonflées et informes (dessins sur le thème de la Baigneuse, 1927), ou qui évoquent des images de métamorphose et d'agression érotique (Figures au bord de la mer, 1931, Paris, musée Picasso). Malgré quelques oeuvres plus apaisées, qui sont sur le plan pictural les plus importantes de cette époque stylistiquement très incertaine (Jeune Fille devant une glace, 1932, New York, M. o. M. A.), les femmes sont les principales victimes de ces féroces caprices de l'inconscient. Lorsqu'il rencontre en 1932 Marie-Thérèse Walter, la simple beauté de cette jeune femme ainsi sans doute que la compétition avec les récentes odalisques de Matisse lui inspirent des oeuvres où s'exprime sans détour une sensualité silencieuse et comblée (Le Miroir, 1932). Marie-Thérèse Walter est également le modèle de certains bustes d'une monumentalité sereine qu'il exécute en 1932 à Boisgeloup, propriété qu'il a achetée en 1930. De 1930 à 1934, c'est dans la sculpture que Picasso s'exprime sans doute avec le plus de vitalité : bustes et nus féminins qui s'inspirent parfois de Matisse (Femme couchée, 1932), animaux, petits personnages de veine surréaliste (l'Homme au bouquet, 1934) et surtout constructions

downloadModeText.vue.download 649 sur 964

métalliques aux formes mi-abstraites, mi-réalistes, initiées en 1928 par les projets de monument à Gustave Apollinaire et parfois réalisées avec des matériaux de rebut, qu'il exécute avec l'aide de son ami le sculpteur espagnol Julio González (Construction, 1931). À côté de ces formes étranges et pointues, les gravures qu'exécute Picasso pour illustrer les Métamorphoses d'Ovide (1930) et la Lysistrata d'Aristophane (1934) manifestent chez lui la permanence de l'inspiration classique.

MINOTAURE ET « GUERNICA ». Peut-être à la suite de deux longs séjours que l'artiste fait en Espagne en 1933 et 1934, les thèmes taurins apparaissent alors dans son oeuvre, sous une forme assez littéraire d'ailleurs : celle du Minotaure, qui revient avec insistance dans la très belle série de gravures exécutées en 1935 (la Minotaure). Cette image du taureau ravisseur et meurtrier conclut la période surréaliste de l'oeuvre de Picasso, mais constitue encore le thème central de Guernica, son oeuvre la plus célèbre, qu'il exécute en quelques semaines après la destruction par des avions allemands de la petite ville basque et qui marque le début de son engagement politique (Prado ; jusqu'en 1981 le tableau fut exposé au M. o. M. A.). L'angoisse de Picasso devant la barbarie qui menace l'Europe, son horreur de la guerre et du fascisme ne s'expriment pas directement dans son oeuvre, mais donnent à celle-ci une tonalité angoissée et funèbre (Pêche de nuit à Antibes, 1939, New York, M. o. M. A.), une intensité amère et sarcastique qui n'épargne guère que les portraits d'enfant (Maïa et sa poupée, 1938, Paris, musée Picasso). Encore une fois, ce sont les femmes qui sont les principales victimes de cette mauvaise humeur généralisée, une femme en particulier, Dora Maar, qui est sa compagne depuis 1936 et dont il ne se lassera pas de déformer et de faire grimacer le beau visage inquiet (la Femme qui pleure, 1937, Londres, Tate Gal.). Jamais la misogynie de l'artiste ne s'est exprimée avec autant de férocité : couronnés de chapeaux ridicules, les visages sont vus de face et de profil, hagards, disloqués ; découpés à coups de serpe, les corps s'enflent en extrémités monstrueuses ou rassemblent leurs miettes de la façon la plus burlesque (l'Aubade, 1942, Paris, M. N. A. M.). L'occupation allemande n'est évidemment pas faite pour rasséréner Picasso, qui ne quitte pas Paris de 1940 à 1944. Elle ne ralentit d'ailleurs en rien l'activité de l'artiste : portraits, sculptures (l'Homme au mouton), natures mortes faméliques qui évoquent parfois avec une force tragique incomparable la tristesse de l'époque (Nature morte au crâne

de boeuf, 1942, Düsseldorf, K. N. W.).

APRÈS LA LIBÉRATION. La détente arrive avec la paix. Le Charnier (1944-1945, New York, M. o. M. A.) est la dernière oeuvre tragique de Picasso, et celui-ci, qui rend publique à l'automne de 1944 son adhésion au parti communiste, ne semble pas avoir mis une conviction particulière à exécuter les grandes oeuvres historiques à programme que ses amis politiques attendaient peut-être de lui (Massacre en Corée, Paris, 1951, musée Picasso). La

colombe qui illustre l'affiche du congrès mondial de la Paix à Paris en 1949 est peut-être le témoignage le plus efficace de l'engagement de l'artiste, celui aussi qui a le plus contribué à faire de lui une figure légendaire et universellement connue. Mais l'oeuvre de Picasso au lendemain de la guerre est celle d'un homme heureux ; Picasso vit avec une jeune femme, Françoise Gilot, qu'il a rencontrée en 1945 et qui lui donnera deux enfants, lui fournissant ainsi le thème de nombreux tableaux de famille robustes et charmants. Il s'éloigne de Paris, découvre le Midi, les joies du soleil, de la plage, de la mer, s'installe à Vallauris (1948), puis à Cannes (1955), achète en 1958 le château de Vauvenargues et se retire définitivement au mas Notre-Dame-de-Vie à Mougins en 1961. Les oeuvres de 1945-1955, très méditerranéennes d'accent, se caractérisent par leur atmosphère d'idylle païenne et un renouveau de la veine antiquisante, qui trouve sa meilleure expression dans les tableaux et les dessins exécutés à la fin de 1946 dans les salles du musée d'Antibes, devenu depuis musée Picasso (la Joie de vivre). Mais c'est l'abandon à la verve décorative et la recherche de moyens nouveaux d'expression qui marquent le plus fortement cette période de l'activité de Picasso : gravures, lithographies que l'artiste exécute en très grand nombre chez l'imprimeur Mourlot (près de 200 grands formats entre novembre 1945 et avril 1949), sans parler d'un ensemble considérable d'affiches, de gravures sur bois et linoléum, de poteries et de céramiques, de sculptures enfin. À l'automne de 1947, Picasso commence à travailler à Vallauris à la fabrique « Madoura » : passionné comme il l'est toujours par les problèmes de métier et le travail manuel, il réalise lui-même quantité de plats, d'assiettes décorées, de cruches anthropomorphes ou de statuettes représentant des animaux (le Centaure, 1958), d'un archaïsme parfois un peu superficiel, mais toujours plein de charme et d'esprit.

Les sculptures sont les plus importantes qu'ait réalisées Picasso depuis Boisgeloup (la

Femme enceinte, 1950). Certaines d'entre elles (la Chèvre, 1950 ; la Guenon et son petit, 1952, plâtres originaux à Paris, musée Picasso), exécutées avec des matériaux de fortune (le ventre de la chèvre a été fait avec un vieux panier), comptent parmi les chefs-d'oeuvre de l'« art de l'assemblage ».

En 1953, Françoise Gilot et Picasso se séparent. C'est le début pour l'artiste d'une grave crise morale dont on trouve l'écho dans une remarquable série de dessins exécutés entre la fin de 1953 et la fin de l'hiver de 1954, où Picasso a exprimé à sa manière, de façon déconcertante et ironique, son amertume devant la vieillesse et son scepticisme à l'égard de la peinture elle-même. En 1954, il rencontre Jacqueline Roque, qui deviendra son épouse en 1958 et lui inspirera un très bel ensemble de portraits. Il est très difficile d'analyser la production des quinze dernières années de l'artiste tant elle est diverse et, il faut bien le dire, inégale, malgré d'incontestables réussites (l'Atelier de Cannes, 1956, Paris, musée Picasso). On peut cependant noter la

résurgence de l'inspiration espagnole (Portrait d'un peintre d'après le Greco, 1950) et tauro-machique (peut-être parce que la vogue des courses de taureaux dans le midi de la France a fait de Picasso un aficionado passionné), comme le montre la très goyesque suite de dessins et de lavis du Romancero du picador (1959-1968), un des meilleurs témoignages que l'artiste nous ait laissés de ses dons de conteur romantique. Mais il n'est sans doute pas de manifestation plus remarquable de l'insatisfaction permanente de l'artiste, de sa voracité culturelle, de son orgueil, de l'équilibre toujours instable qui s'établit entre un « passéisme » peut-être foncier et une d'autant plus provocante modernité que la série des interprétations et des variations qu'il a réalisées depuis la guerre à partir de tableaux célèbres : les Demoiselles des bords de la Seine, d'après Courbet (1950, musée de Bâle) ; les Femmes d'Alger, d'après Delacroix (1955) ; les Ménines, d'après Velázquez (1957) ; le Déjeuner sur l'herbe, d'après Manet (1960). Aucun critique n'est parvenu à donner une explication satisfaisante de ces entreprises étranges et insolentes qui aboutissent parfois à un fort beau tableau (les Ménines, 17 août 1957, Barcelone, musée Picasso). La ville de Barcelone a pu ouvrir un musée Picasso grâce à une donation de l'artiste en 1970. C'est par l'effet d'une dation en paiement de droits de succession que le musée Picasso fut inauguré à Paris en 1985 dans l'hôtel Salé, comprenant un ensemble de peintures (plus de 200), des sculptures (158),

des tableaux reliefs, papiers collés et des milliers de dessins, d'estampes et de documents, ainsi que la collection personnelle de Picasso. Le musée organise régulièrement des expositions consacrées aux aspects les plus divers de l'art et des curiosités de l'artiste. Une seconde dation répartie dans divers musées a été acceptée par l'État en 1990. Elle comprend peintures, sculptures, céramiques, dessins carnets de dessins, gravures et lithographies. Des expositions récentes ont été consacrées aux dernières oeuvres, marquées par l'érotisme et une verte truculence (M. N. A. M., 1988), à ses natures mortes (Grand Palais, 1992), et à la question du portrait (Grand Palais).

PICKENOV → ELIAS

PICTORIALISME.

Courant qui s'épanouit dans la pratique de la photographie, à partir de la fin du XIXe s. jusqu'aux alentours des années vingt, et qui avait pour but de rendre l'image photographique unique, à l'égal d'une oeuvre peinte. Quantité de manipulations (mise au point adoucie, gaze devant l'objectif créant un climat flou et vaporeux, reprise de la plaque en laboratoire à la manière d'une plaque de gravure, tirages imitant le fusain ou la sanguine, papiers granuleux, etc.) ont été utilisées afin d'obtenir une atmosphère intimiste souvent inspirée par les mouvements picturaux de l'époque. Citons parmi les principaux adeptes de cette tendance : l'Autrichien Heinrich Kühn (1866-1944), le Belge Léonard Misonne (1870-1943),
downloadModeText.vue.download 650 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

649

les Français Demachy et Puyo, ainsi que l'école américaine et sa revue Camera Work.

PIERO DELLA FRANCESCA

(Piero di Benedetto

ou Piero dal Borgo, dit),

peintre italien

(Borgo San Sepolcro v. 1416/1417 - id. 1492).

Piero della Francesca est le plus grand peintre italien du milieu du quattrocento, à qui l'on doit la première et la plus systématique tentative d'appliquer la perspective géométrique à

la peinture. Il est signalé pour la première fois à Florence le 7 septembre 1439 comme aide de Domenico Veneziano dans l'exécution des fresques du choeur de l'église de S. Egidio, dont il ne reste que des fragments infimes.

En 1442, il est nommé « Consigliere del Popolo » de Borgo San Sepolcro (entré dans les possessions de Florence à la suite de la bataille d'Anghiari, en 1441). En 1445, un an après, donc, que Sassetta eut livré le polyptyque de saint François commandé en 1437 par Borgo San Sepolcro pour le maître-autel de l'église S. Francesco, la confrérie de la Miséricorde de Borgo commanda à Piero della Francesca le Polyptyque de la miséricorde (la Vierge de miséricorde au centre, des Saints sur les panneaux latéraux et les pilastres, l'Annonciation et la Crucifixion à la partie supérieure), aujourd'hui à la Pin. de Borgo, achevé peut-être seulement en 1462. Les parties plus anciennes de cette oeuvre présentent les plus fortes analogies plastiques avec le style de Masaccio. De ces mêmes années doit dater le début de l'activité de Piero pour Federico II da Montefeltro, devenu « Signore » d'Urbino en 1445. La Flagellation du Christ (Urbino, G. N.) faisait peut-être allusion (par le groupe des trois figures en premier plan) à la conjuration de 1444 qui avait causé le meurtre d'Oddantonio, demi-frère de Federico II. Le jeune prince Oddantonio y serait représenté entre les deux mauvais conseillers qui le menèrent à sa ruine et qui le flagellèrent moralement, comme le firent les Romains pour le Christ. Si l'on admet cette interprétation, très controversée, le tableau aurait ainsi un caractère commémoratif et devrait donc être postérieur à l'événement d'un an ou deux. Stylistiquement, il se lie fort bien au Saint Jérôme peint presque certainement pour Girolamo di Agostino Amadi (Venise, Accademia) à l'occasion d'un voyage dans le nord de l'Italie (v. 1449), pendant lequel Piero aurait peint des fresques à Ferrare pour Lionello d'Este. Ces fresques sont aujourd'hui perdues, mais durent être fondamentales dans la formation de l'école ferraraise (Galasso, Tura, Cossa). En 1451, Piero signe la fresque représentant Saint Sigismond et Sigismondo Pandolfo Malatesta (Rimini, Tempio Malatestiano), qui reprend le schéma du tableau de Venise, mais le profil « de médaille » de Malatesta (tel qu'il le peint également sur le portrait du Louvre) et la vue lointaine du château encadrée par un oculus font déjà penser au célèbre Diptyque du duc d'Urbino (Offices), où Federico da Montefeltro et son épouse sont représentés de profil devant un très vaste paysage ; au revers, le Triomphe des époux se déroule aussi devant une vaste vue de montagnes, de fleuves et de vallées.

Selon certains historiens, Federico da Montefeltro (1422-1482) serait représenté ici avec sa première femme, Gentile Brancialeone, épousée en 1437 et morte en 1457 ; d'autres soutiennent, au contraire, qu'il s'agit de la seconde femme du duc, Battista Sforza (1446-1472), épousée en 1460. Dans le premier cas, l'oeuvre devrait être datée entre 1450 (année où le duc perdit un oeil dans un tournoi) et 1457 ; dans le second cas, entre 1460 et 1466, année où une poésie latine de l'humaniste Ferabò mentionne ce portrait.

En 1452 meurt Bicci di Lorenzo, qui avait été chargé de la décoration à fresque du choeur de l'église S. Francesco à Arezzo, mais qui n'avait exécuté qu'une partie de la voûte. Piero est appelé à le remplacer et, de 1452 à 1459, il exécute en diverses reprises le célèbre cycle consacré à l'« Histoire légendaire de la vraie croix ». Selon des opinions valables, la fresque de la Résurrection du Christ (Borgo San Sepolcro, Pin.) serait de peu postérieure.

Le 4 octobre 1454, Piero s'engage à exécuter le Polyptyque pour le maître-autel de l'église S. Agostino à Borgo San Sepolcro (qu'il ne terminera qu'en 1470) ; les fragments sont aujourd'hui divisés entre plusieurs coll. : la partie centrale, une Vierge probablement, n'a pas été retrouvée ; à gauche, Saint Augustin, à Lisbonne (M. A. A.), et un Saint Michel, à Londres (N. G.) ; à droite, Saint Pierre, à New York (Frick Coll.), et Saint Nicolas de Tolentino, à Milan (musée Poldi-Pezzoli). Des saints figurant autrefois sur les pilastres seuls ont été retrouvés : Sainte Monique, New York (Frick Coll.), peinte sur le pilastre gauche ; Sainte Apollonie, Washington (N. G.), et un Saint Augustinien, New York (Frick Coll.), tous deux placés anciennement à droite ; au centre de la prédelle se trouvait la Crucifixion, assez endommagée, de la Frick Coll. de New York.

Il est probable que Piero soit déjà allé à Rome une première fois du temps de Nicolas V (av. 1455) ; en tout cas, un document atteste qu'il était au service de Pie II le 12 avril 1459. De ses oeuvres exécutées à Rome, seule subsiste une fresque figurant Saint Luc Évangéliste (église S. Maria Maggiore), mais il est probable qu'elles eurent une influence déterminante sur des artistes comme Antoniazio Romano, Lorenzo da Viterbo et Melozzo da Forlì. Le 20 décembre 1466, la congrégation de la Nunziata d'Arezzo commande à Piero un étendard (perdu) avec l'Annonciation. En 1467, Piero remplit encore des fonctions publiques à Borgo. En 1468, il quitte la ville, où sévit la

peste, et se réfugie à Bastia ; c'est là qu'il termine l'étendard de l'Annonciation. Un document de 1469 prouve qu'il était à cette date l'hôte de Giovanni Santi, père de Raphaël, à Urbino. Au cours des années suivantes, le peintre réside le plus souvent à Borgo, où il exécute des fresques, aujourd'hui perdues, pour la Cappella della Madona di Badia (le solde du paiement lui est versé le 13 avril 1474) et où il doit surveiller personnellement le détachement et le transport de la fresque de la Résurrection du Christ (1474).

Durant cette période, on note chez Piero un plus grand intérêt pour la peinture fla-

mande ; ce fait est peut-être en relation avec l'arrivée à Urbino de Juste de Gand, appelé par Federico da Montefeltro. Cette nouvelle tendance à rivaliser avec les raffinements optiques de la peinture nordique peut déjà se déceler dans l'oeuvre composite qu'est le polyptyque de la G. N. de Pérouse (la Vierge et l'Enfant entre 4 Saints ; au-dessus, l'Annonciation ; à la prédelle, Scènes de la vie de saint Antoine de Padoue, de Saint François et de Sainte Élisabeth) et donne son résultat le plus élevé dans la Madone de Sinigallia (musée d'Urbino). La lumière, filtrée par les vitres, précise l'espace, dont elle dore l'atmosphère tout en encadrant l'ange d'une auréole naturelle de cheveux éclairés à contre-jour, et fait ainsi de l'oeuvre une des plus étonnantes synthèses d'observation optique et de construction géométrique réalisée au quattrocento.

Le retable de la Brera où figurent la Vierge et l'Enfant avec six saints, quatre anges et Federico II da Montefeltro est sans doute datable entre 1472 et 1474 ; la Vierge et l'Enfant et quatre anges (Williamstown, Clark Art Inst.) est probablement de la même époque ; la facture plus fluide, le point de fuite déplacé latéralement, la ligne d'horizon plus relevée adoucissent ici la terrible impassibilité des figures sacrées de la première période, et en particulier celle du Christ, que ce soit dans le Baptême (Londres, N. G.), dans la Flagellation (Urbino, G. N.), dans la Résurrection (Borgo San Sepolcro, Pin.) ; le ton hiératique devient plus familier et évoque désormais les « sacre conversazioni » de Bellini et de son école.

En 1478, Piero est de nouveau signalé à Borgo, où les frères de la Miséricorde lui commandent une fresque avec la Vierge (auj. perdue). De 1480 à 1482, il est le chef de l'importante confrérie de Saint-Barthélemy à Borgo. Le 22 avril 1482, il loue à Rimini une maison avec un jardin et un puits, ce qui semblerait

présager un long séjour dans cette ville, dont, toutefois, il n'existe aucune trace. Le 5 juillet 1487, il fait son testament, instituant son frère ou, à son défaut, ses fils héritiers de ses biens. Devenu aveugle après 1486, il meurt à Borgo San Sepolcro le 12 octobre 1492.

Ses écrits théoriques sont généralement placés dans les dernières années de sa vie ; le *De prospectiva pingendi* est antérieur à 1482, le *Libellus de quinque corporibus regularibus* (se rapportant à la doctrine des corps « réguliers »), dédié à Guidobaldo della Rovere, duc d'Urbino, serait postérieur. Un troisième traité de mathématique de Piero della Francesca, *Del abaco*, est encore inédit.

Parmi les oeuvres importantes qu'on peut attribuer à Piero della Francesca, on peut encore citer un Saint Jérôme (1450, musées de Berlin), la Vierge enceinte (fresque de la chapelle du cimetière de Monterchi), Hercule (fresque, Boston, Gardner Museum), la Nativité (Londres, N. G.).

L'influence de l'artiste fut considérable. Elle s'exerça non seulement auprès de ses compatriotes (Bartolomeo della Gatta, Signorelli, Pérugin) et des peintres travaillant dans les foyers où il séjourna (Florence, Ferrare et Rome surtout), mais plus largement, ainsi que

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

650

L'a suggéré R. Longhi, en agissant comme le véritable « révélateur » d'une nouvelle vision, lucide et solennelle, exaltant la géométrie des volumes et leur claire articulation dans l'espace, grâce à une rigoureuse construction plastique et à une utilisation neuve de la lumière. Au-delà de Pérugin, Raphaël a profité de cette leçon ; Antonello de Messine et Giovanni Bellini lui doivent la maturation définitive de leur art ; celui de Fouquet et même celui de Quarton ne peuvent s'expliquer sans un rapport avec un courant d'idées formelles dont Domenico Veneziano et le jeune Piero della Francesca sont les initiateurs.

PIERO DI COSIMO

(Piero di Lorenzo, dit),

peintre italien

(Florence 1461/1462 - id. 1521 ?)

À dix-huit ans, Piero travaille chez Cosimo Rosselli, dont il prend le nom, et, en 1481-1482, il suit à Rome son maître, qui va exécuter des fresques à la chapelle Sixtine. Revenu à Florence, il y vivra jusqu'à sa mort, advenue, suivant Vasari, en 1521. Peu d'autres informations sur sa vie ressortent des rares documents jusqu'ici retrouvés, dont aucun ne se réfère à ses oeuvres. D'autre part, aucun de ses tableaux n'est daté ou signé (la signature et la date du retable de Fiesole sont des faux du XIXe siècle). Seules, donc, les rares oeuvres rappelées par Vasari – dont certaines perdues et d'autres difficiles à identifier avec certitude – ont permis aux historiens de la seconde moitié du XIXe s. de commencer à recueillir de nouvelles attributions, à rouvrir une enquête critique et à rendre à ce peintre la personnalité qui, dès la fin du XVIIe s., lui avait été niée en raison justement de sa force inventive et de ses conceptions anticlassiques.

On attribue généralement à Piero di Cosimo une cinquantaine de tableaux, dont une dizaine destinée à des autels ; le reste comporte des tableaux de dévotion pour la clientèle privée ou des cassoni et des dossiers de banquettes ou de lits pour des palais florentins ainsi que des portraits (Simonetta Vespuci, Chantilly, musée Condé). L'oeuvre de Piero di Cosimo reflète le chemin parcouru par la peinture florentine entre le quattrocento et le cinquecento : de l'empreinte de Filippino Lippi, sensible dans certaines oeuvres de jeunesse datables même des environs de 1480 (Retable de l'église de Montevettolini, la Vierge à l'Enfant des collections royales de Suède à Stockholm), à la mise en page solide, à la Ghirlandaio, du Retable de Saint Louis, de l'influence précoce du naturalisme de Van der Goes (la Visitation, Washington, N. G.) aux rappels de Signorelli (Scènes mythologiques : Feu de forêt, Oxford, Ashmolean Museum, et 2 Scènes de chasse, Metropolitan Museum). À la fin du siècle se font jour les contacts avec Léonard de Vinci (mais dans le domaine de la couleur seulement, comme dans l'Immaculée Conception Tedaldi, maintenant aux Offices) et l'influence du classicisme de Fra Bartolomeo (élève, lui aussi, de Rosselli), comme dans la Sainte Madeleine (Rome, G. N., Gal. Barberini) et encore dans l'Immaculée Conception Tedaldi. Dans les tableaux religieux

commandés par la clientèle privée vers cette époque, dans la disposition des personnages sacrés sur des fonds de paysages de plus en plus amples et ouverts transparait l'influence du jeune Raphaël. Dans ses dernières années, Piero se rallie au courant néo-léonardesque,

en vogue chez les jeunes maîtres nés vers la fin du XVe s., et plus spécialement à l'art d'Andrea del Sarto, son ancien élève (par exemple la Madone du musée de Tulsa [coll. Kress] ou la Sainte Famille de la coll. Cini à Venise).

L'accusation d'éclectisme que pourraient susciter ces multiples influences n'a cependant pas de raison d'être, car Piero di Cosimo réélabore avec une fantaisie brillante et très originale les suggestions que lui propose son milieu. Le dénominateur commun de ces oeuvres, d'inspiration pourtant si variée, est le goût de l'artiste pour les données naturelles, que révèle une observation attentive des phénomènes lumineux et une interprétation réaliste, anti-académique, du fait sacré ou profane (retable avec le Mariage de sainte Catherine et plusieurs saints, Florence, hôpital des Innocents ; la Vierge au pigeon, Louvre). Et surtout Piero di Cosimo introduit dans le tableau profane un esprit tour à tour fantaisiste, élégiaque, bouffon ou pathétique (il participa en 1511 à un carnaval de la Mort) que l'on ne trouve chez aucun des peintres florentins contemporains : Scènes mythologiques d'Oxford et de New York ; Mort de Procris, Londres, N. G. ; Vénus, Mars et Cupidon, musées de Berlin ; Hylas et les nymphes, Hartford, Wadsworth Atheneum ; le Combat des centaures et des Lapithes, Londres, N. G. ; Scène bacchique de Cambridge, Fogg Art Museum, et son pendant la Découverte du miel, Worcester Art Museum. Vasari, qui avait dans sa collection Vénus, Mars et Cupidon (musées de Berlin), a laissé dans les Vite une biographie du peintre, qui compte parmi les plus vives et les plus attachantes de l'écrivain.

PIERRE Jean-Baptiste Marie,

peintre français

(Paris 1714 - id. 1789).

Élève de Natoire, il obtint le premier prix de l'Académie en 1734 et arriva à Rome en 1735, où il devait étudier pendant cinq ans la peinture italienne sous les directorats avisés de Vleughels et de J.-F. de Troy. Agréé en 1741, il allait être reçu à l'Académie l'année suivante avec son Diomède tué par Hercule et mangé par ses propres chevaux (musée de Montpellier), où il apparaît parfaitement maître de son style. Il gravit tous les échelons de la carrière officielle de peintre d'histoire, devenant en 1770 directeur de l'Académie et, à la mort de Boucher, la même année, premier peintre du roi. Sous d'Angiviller, il est le tout-puissant maître des arts, imposant sans ménagement ses conceptions artistiques. Il est cause de l'éloignement

de Chardin de toute fonction officielle et des encouragements quasi exclusifs donnés à la peinture d'histoire.

Pierre fut un peintre de premier plan : ses tableaux religieux (Décollation de saint Jean-Baptiste, 1761, musée d'Avignon ; Martyre de saint Étienne, 1745, musée de Marseille), ou mythologiques (Enlèvement d'Europe, 1750,

Dallas Museum of Art ; Mercure amoureux de Hersé, 1763, Louvre), ses décorations (Paris, église Saint-Roch), ses paysages (Louvre), ses scènes de genre (la Leçon de grand-mère, 1741, musée d'Auxerre, ou le Retour du marché, musée de Dijon), ses dessins (Stockholm, Nm, et Copenhague, S. M. f. K.) ses brillantes esquisses sont élégants et gracieux. Sa composition, intelligemment articulée, sa couleur, claire et volontairement plate, marquent, parmi aux artistes de la génération précédente, un net souci de sobriété et de retenue.

PIERRE NOIRE.

La pierre noire, dite aussi « pierre d'Italie », est un schiste argileux à grain serré, utilisé à la manière d'un crayon, qui donne un trait dont la teinte varie du noir au gris.

PIETRO DA CORTONA

(en fr., Pierre de Cortone ;

Pietro Berrettini, dit),

peintre italien

(Cortone 1596 - Rome 1669).

Élève à Cortone du Florentin Andrea Comodi, il suivit ce dernier à Rome en 1612, sous le pontificat de Paul V, période riche en contrastes et en styles divers. Mais, surtout en contact avec les artistes toscans, élèves de Santi di Tito (Agostino Ciampelli, Baccio Ciarpi, à qui il fut confié au départ de A. Comodi), il prit une direction classicisante, trop occupé à dessiner d'après l'antique (dessins de la colonne Trajane), à faire des copies d'après Raphaël et Polidoro da Caravaggio pour être ouvert à d'autres influences, pour connaître par exemple les caravagesques.

Cependant, il sut rapidement sortir de ce cercle restreint : par l'intermédiaire des Sacchetti, il fit connaissance, avant 1624, de Cassiano dal Pozzo, secrétaire du cardinal Francesco Barberini, qui lui communiqua son goût de l'Antiquité classique, constant tout au long

de son oeuvre. Il fut surtout sensible au changement que subissait la peinture entre 1620 et 1630, en particulier à l'apparition du style baroque de Lanfranco.

Après les 3 fresques de la villa Arrigoni (auj. Muti) à Frascati (v. 1616), il montre son adhésion au nouveau langage baroque dans 3 tableaux peints av. 1624 : le Sacrifice de Polyxène, le Triomphe de Bacchus (peints pour les Sacchetti ; auj. Rome, Gal. Capitoline) et le Serment de Sémiramis (Londres, coll. Denis Mahon), de même que dans les fresques de la voûte de la galerie du palais Mattei (av. 1625 : Scènes de la vie de Salomon). Dans toutes ces oeuvres, Pietro da Cortona sait animer le monde mythique et théâtral de ses compositions et créer une vraisemblance atmosphérique grâce à la leçon bien comprise de Rubens, mais surtout de Titien. Ce dernier exerça une vaste influence à Rome à partir de 1621, date de l'arrivée des Bacchanales Ludovisi ; Pietro da Cortona fut l'un des premiers représentants du courant néo-vénitien, surtout dans le Triomphe de Bacchus, qui joua un grand rôle dans l'orientation de Poussin.

Mais ce n'est qu'avec les fresques de l'église de S. Bibiana (1624-1626), commande officielle

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

651

d'Urbain VIII, qu'il devient célèbre. Il connaît dès lors une intense activité. Il décore la chapelle et la galerie de la villa Sacchetti à Castelfusanno (1626-1629), et c'est de cette époque que doit dater la rivalité avec Andrea Sacchi, qui travaille alors sous ses ordres. L'oeuvre la plus retentissante de ces années fut l'Enlèvement des Sabines (peint pour les Sacchetti en 1629 ; Rome, Gal. Capitoline), manifeste de la peinture baroque romaine, dont elle montre les aspects opposés : dans une atmosphère vibrante, une agitation forcenée, et un substrat classique issu de Raphaël ; en outre, elle dégage un sentiment nouveau de la nature. Il peint aussi des tableaux d'autel (Vierge et quatre saints, 1628, église S. Agostino à Cortone ; Un saint camaldule offrant le livre de la Règle à la Vierge, 1629, Toledo, Ohio, Museum of Art), où il reflète le sens de la hiérarchie propre à la nouvelle société catholique.

Prince de l'Académie de Saint-Luc de 1634 à 1638, il est alors à l'apogée de sa carrière et représente à la voûte du salon du palais Barbe-

rini le Triomphe de la Divine Providence (1633-1639) : s'il s'inspire de la galerie Farnèse dans l'utilisation de la corniche feinte, il renonce à la formule des « quadri riportati » pour étendre l'illusion aux scènes peintes, véritables apparitions unies par un même ciel ; en transcrivant l'idée de l'investiture divine en termes picturaux, il crée une peinture au service de l'absolutisme politique du XVIIe siècle. C'est l'époque de la discussion académique avec Sacchi à propos de la composition et de la limitation des figures ainsi que de la première divergence au sein de l'art baroque.

Ces deux tendances s'opposent clairement au salon Barberini, où Sacchi a représenté la Sagesse divine dans une salle voisine (1629-1633), baroque dans le goût de l'atmosphère, mais classique par le nombre restreint des figures. On retrouvera cet antagonisme au XVIIe s. entre l'art de Luca Giordano et de Gaulli, d'une part, et le « classicisme baroque » de Maratta, de l'autre. Ces querelles prirent une nouvelle dimension à la suite de l'apparition des tableaux de chevalet de Poussin, de pure conception classique.

À partir de 1637, l'artiste passa à trois reprises plusieurs années à Florence, au service du grand-duc de Toscane, Ferdinand II. Il s'y arrêta une première fois en juin 1637, sur la route de Venise, et décora la Sala della Stufa au palais Pitti des Quatre Âges du monde, qu'il acheva lors de son deuxième séjour en 1640 ; on y retrouve la même atmosphère néo-vénitienne qu'au palais Barberini. Puis, de 1641 à 1647, il décora les salles des Planètes (palais Pitti), employant pour la première fois des stucs dorés et blancs, mais il ne mena à terme que l'ornementation des salles de Vénus, de Jupiter et de Mars, laissant achever la salle d'Apollon par son élève Ciro Ferri, qui exécuta aussi la salle de Saturne. Revenu définitivement à Rome en 1647, sous le pontificat du nouveau pape Innocent X Pamphili, il peignit à fresque la coupole de la Chiesa Nuova, variante moderne du décor de Lanfranco à S. Andrea della Valle, et surtout la voûte de la galerie du palais Pamphili, place Navone (Histoires d'Énée, 1651-1654), oeuvre

la plus importante de sa période tardive, où il sut adapter son style au baroque de Borromini, architecte de la galerie. Revenant au système du compartimentage, employant des tons plus légers, il conserva l'unité d'ensemble en renonçant aux stucs et en déployant un ciel unique derrière les différentes scènes. Parallèlement, il dessina les cartons pour les mosaïques de la nef droite de Saint-Pierre (à partir de 1652). Dans les dernières années de sa vie, il eut une

activité intense du point de vue architectural, ne consacrant que peu de temps à la peinture, dirigeant de loin la décoration de la galerie du palais de Montecavallo, décorant l'abside de la Chiesa Nuova (1655-1660) et abandonnant aux peintres du « classicisme baroque » la décoration du Quirinal. Dans sa dernière oeuvre décorative, la voûte de la nef de la Chiesa Nuova (Vision de saint Philippe Néri durant la construction de l'église, 1664-1665), il crée un nouvel illusionnisme, séparant nettement la partie décorative et la partie picturale, ouvrant une sorte de fenêtre au plafond et finalement annonçant G. B. Tiepolo. Il montre la même faculté de renouvellement dans ses tableaux d'autel, comme celui de S. Carlo ai Catinari (Saint Charles portant le saint clou au milieu des pestiférés, 1667), d'une grande liberté technique, ses tableaux à sujets d'histoire romaine, comme les trois peints pour la galerie La Vrillière à Paris (Louvre et musées de Lyon et de Nancy) ou ses paysages (Chatsworth). Se mettant au service des grands (sa carrière se déroula sous six pontificats), Pietro da Cortona fut le peintre de l'Église triomphante et de l'absolutisme. Il est à l'origine de la peinture dont hérita Charles Le Brun, mais dont l'esthétique sera surtout comprise par Luca Giordano et Giambattista Tiepolo.

PIETRO DA RIMINI, peintre italien

(Rimini, actif dans la première moitié du XIV^e s.).

À partir du Crucifix qui porte sa signature (Urbana, Chiesa dei Morti), il a été possible de reconstituer cette personnalité, la plus forte et la plus influente de celles de la seconde génération de peintres de l'école de Rimini. Si, vers 1320, Pietro da Rimini peignit ce Crucifix avec des accents intensément dramatiques, sa culture et la richesse de son esprit ne l'orientèrent pas moins ensuite vers une peinture plus raffinée, d'une luminosité tendre et unie, dont les fresques (Annonciation, Nativité, Adoration des mages, Crucifixion, Baptême du Christ, Jardin des Oliviers, Saints ; les Évangélistes et les Docteurs de la voûte ont été transportés au musée de Ravenne) de la chapelle S. Chiara (Ravenne, v. 1330) offrent un admirable exemple. Son nom et la date 1333 ont été lus autrefois sur une fresque figurant Saint François à l'église San Niccolò de Jesi (maintenant au couvent San Francesco de Montottone). Les quelques panneaux qui lui sont attribuables, la Déposition de croix (Louvre), un diptyque avec la Dormition de la Vierge et la Crucifixion (musée de Hambourg), les Scènes de la vie du Christ (Berlin ; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), le Christ au jardin des Oliviers (Wiesbaden

coll. Henckell), illustrent la puissante évolution de la carrière de Pietro da Rimini. Pour certains

historiens, il convient de rendre la paternité, ou la responsabilité principale, de plusieurs cycles de fresques qui lui avaient été parfois refusés : le chœur de S. Pietro in Sylvis à Bagnacavallo, les fresques de l'abbaye de Pomposa, l'ensemble mural considérable du Cappellone de S. Nicola à Tolentino, et, détruites en 1944, les fresques de S. Maria in Portofuori à Ravenne. S'il en est ainsi, Pietro da Rimini paraît la personnalité majeure, après Giovanni, de l'école de Rimini.

PIETRO DI DOMENICO

DA MONTEPULCIANO,

peintre italien

(Marches, documenté de 1418 à 1422).

L'activité de ce charmant petit maître s'est déroulée exclusivement dans les Marches. Son oeuvre se regroupe autour d'une Vierge d'humilité (signée et datée de 1420, Metropolitan Museum) et d'un polyptyque (signé et daté de 1422, musée de Recanati : Vierge d'humilité et Saints). Elle comprend notamment des polyptyques (Madone et Saints) à l'église d'Altidona et au musée d'Osimo (1418), une Madone de miséricorde au Petit-Palais d'Avignon, et un Couronnement de la Vierge à l'Howard University de Washington. Son style, version provinciale et raffinée du Gothique international, est marqué par l'influence de Gentile da Fabriano et des Vénitiens.

PIETRO DI GIOVANNI D'AMBROGIO,

peintre italien

(Sienne, documenté en 1409/1410 - ? 1449).

Au même titre que Sassetta et Vecchietta, il sut encourager à Sienne le renouvellement des formes apporté par la Renaissance florentine, en en donnant toutefois une interprétation fort personnelle, teintée d'une légère ironie et d'un goût irrationnel tourné vers le fabuleux. Après l'aveu d'emprunts à Masaccio, qui se révèlent dans l'Entrée du Christ à Jérusalem (panneau de prédelle, Parme, Pin. Stuard), et des rapports avec Giovanni di Paolo et le Maître de l'Observance, que laissent supposer les beaux panneaux de prédelle avec des Scènes de la vie de saint Barthélemy (Vatican ; Louvre), il acquiert encore plus de prestige dans le milieu que dominait le goût créé par Sassetta. Ses seules oeuvres datées (Saint Bernardin, 1444, Sienne,

Osservanza ; l'étendard avec la Crucifixion et le Triomphe de sainte Catherine, 1444, Paris, musée Jacquemart-André ; un autre Saint Bernardin, 1448, musée de Lucignano) présentent des rapports évidents avec les oeuvres de Sassetta de la même époque. Il en est de même pour presque toutes les autres oeuvres de la même période, toujours aussi remarquables et qu'on lui attribue : le triptyque de la Nativité avec le Saint Ansanus et Saint Galganus (musée d'Asciano), plusieurs panneaux dispersés d'un même polyptyque (la Madone à l'Enfant, musée de Brooklyn ; Saint Augustin, musée d'Altenburg ; la Naissance de saint Nicolas, musée de Bâle ; un Miracle de saint Augustin (?), musée de Berlin, le panneau de Parme déjà

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

652

citée) et la fresque avec la Crucifixion datée de 1446 (Sienne, Palazzo Pubblico).

PIFFARETTI Bernard, peintre français

(Saint-Étienne 1955).

Bernard Piffaretti a étudié à l'École des beaux-arts de Saint-Étienne de 1974 à 1979. Ses débuts en peinture coïncident avec le retour en force du tableau et du sujet, en particulier avec la figuration libre ; tout son travail vise au contraire à annuler le sujet en optant pour un vocabulaire abstrait et des systèmes de contraintes qui déterminent à l'avance la réalisation des oeuvres, dans une certaine filiation avec Supports/Surfaces où il a vu une tentative de déconstruction de la peinture en ses éléments essentiels. On connaît d'abord de lui des Collages réalisés en 1980 à partir de toiles exécutées six mois avant et découpées puis assemblées, puis la série Factice, dans laquelle se met en place une première forme du protocole de duplication qu'il affinera par la suite : Piffaretti peignait d'abord sur une feuille de plastique transparent tendue sur la toile, puis la tailladait et en reproduisait les motifs sur la toile qui portait donc les traces gestuelles et violentes d'un processus dont le modèle avait, dans l'intervalle, disparu. En 1982 et 1983, avec la série Paradigme/Peinture du doute, il introduit le modèle dans la toile elle-même : il peint une première moitié de la toile qu'il utilise comme modèle pour peindre la partie gauche ; au milieu, une troisième zone, neutre, assure la démarcation et le passage de l'une à l'autre. Le procédé varie dans la série Différence de 1983-

1984, où seul un élément est repris, agrandi et inséré dans une composition autre. La bipartition et le marquage central régissent depuis lors toutes les réalisations de Bernard Piffaretti qui, outre ce signe distinctif, échappent aussi bien à la chronologie qu'à la classification, l'artiste prenant en charge indifféremment toutes les sortes de codes picturaux. Son oeuvre est représentée, entre autres, dans les collections du musée de Saint-Étienne, du C. A. P. C. de Bordeaux, du M. N. A. M. de Paris, du F. N. A. C., ainsi que des F. R. A. C. Poitou-Charentes et Franche-Comté. Elle a fait l'objet d'expositions personnelles à la gal. Jean Fournier à Paris, à la Villa Arson à Nice en 1991 et au centre d'Art de Flaine en 1993-1994 et a été présentée dans les expositions « Correspondances/Korrespondenzen » (Berlin et Saint-Étienne, 1989), « Mouvements 1. Cinq artistes français » (Paris et Ludwigshafen, 1991) et « Abstraction/Abstractions. Géométries provisoires » (Saint-Étienne, 1997).

PIGMENT.

Substance à l'état sec, généralement en poudre fine, pratiquement insoluble dans les milieux de suspension usuels, utilisée en raison de certaines de ses caractéristiques, de son pouvoir colorant ou de son pouvoir opacifiant élevé, en particulier dans les préparations de peintures ou d'enduits de protection et de décoration.

Le pigment chargé est un pigment auquel on a incorporé une ou plusieurs matières de charge (l'oxyde de zinc peut être chargé au sul-

fate de baryum, le lithopone au carbonate de calcium).

Le pigment composé est un pigment auquel sont associées des substances auxiliaires, dont certaines matières de charge, pour des raisons exclusivement techniques : le carbonate de baryum précipité, le silicate d'aluminium colloïdal, la silice interviennent respectivement pour améliorer la dispersion des pigments, pour accroître la stabilité physique des peintures, l'aptitude au ponçage des feuilles.

Le pigment métallique est un pigment à base de métaux ou d'alliages, presque toujours obtenu par procédé mécanique (pulvérisation d'alliages, tels que les bronzes spéciaux, et de métaux, tels que l'aluminium, le zinc, le cuivre, le plomb...), très exceptionnellement par procédé chimique (précipitation), utilisé soit en peinture de décoration (réalisation d'effets de bronzage), soit en peinture de protection (lutte contre la corrosion).

Le pigment en pâte est une pâte obtenue par broyage de pigments avec certains liants de broyage.

Le pigment laqué ou laque est obtenu par fixation d'une matière colorante organique, soluble, naturelle ou artificielle, sur un support généralement minéral.

Le pouvoir colorant d'un pigment est la propriété qu'offre ce pigment à communiquer à son mélange avec d'autres pigments une couleur générale se rapprochant de sa couleur propre. Son pouvoir opacifiant est la propriété qu'il offre, mélangé dans un liant donné et pour une concentration donnée, de recouvrir uniformément la surface d'un support à contraste noir et blanc de manière que, dans les meilleures conditions d'observation et après séchage, l'oeil moyen ne distingue les contrastes qu'avec une probabilité de 50 p. 100.

HISTORIQUE. Les Égyptiens, 6 000 ans avant les Grecs, avaient recours à environ 7 types de pigment : un pigment blanc (sulfate de calcium, gypse ou, plus simplement, plâtre), un pigment noir (d'origine végétale ou animale, os calciné ou charbon de bois), des pigments jaune, rouge et brun (extraits des terres naturelles ou brûlées), un pigment vert (extrait du cuivre) et un bleu très résistant (obtenu, d'après Vitruve, en broyant du sable, des fleurs de natron et de la limaille de cuivre). Les Grecs et les Romains utilisaient 2 pigments supplémentaires (outre le blanc de céruse), dérivés du plomb : le minium (rouge vermillon) et le massicot. Ils connaissaient aussi le vert-de-gris, la terre verte (ou terre de Vérone) et se servaient de laques végétales et animales.

Les pigments des peintres médiévaux étaient les mêmes que ceux des Grecs et des Romains : pigments stables à base de terres (ocre, jaunes, bruns, rouges) et pigments instables à base de plomb (cinabre, minium) ou de soufre et d'arsenic (orpiment), laques végétales ou animales et lapis-lazuli. Au XVe s., Cennino Cennini cite les couleurs naturelles communément adoptées : le noir (oxyde minéral, sarmants de vigne calcinés, cosses d'amandes brûlées, noir de fumée), le rouge (sinopia, ou oxyde de fer rouge ; cinabre, à base de sinopia et de blanc ; cinabre, ou sulfure de mercure naturel ;

minium, ou oxyde de plomb ; « sang de dragon », ou laque résineuse ; laque de garance), le jaune (ocre jaune, ou oxyde de fer ; giallorino ; jaune de Naples, ou antimoniate de plomb ; orpiment, ou jaune composé de soufre et d'ar-

senic ; ariza, ou gomme-gutte), le vert (terre verte, ou protoxyde de fer ; vert azur, ou oxyde de cobalt ; vert-de-gris, ou acétate de cuivre), le bleu (outremer naturel, ou lapis-lazuli ; azur d'Allemagne, ou oxyde de cobalt).

De nouveaux pigments ont été inventés depuis cette période : les principales innovations de la chimie des pigments remontent au XVIII^e siècle. Le blanc de zinc a fait son apparition en 1782, le bleu de cobalt en 1795. En 1828, on a fabriqué l'outremer artificiel ; en 1829, on a mis au point les jaunes de cadmium, le vert émeraude et les oxydes de chrome, et en 1859 est apparu le violet de cobalt. La palette des peintres n'a cessé de s'enrichir au cours du XX^e s. ; de nouveaux pigments ont été découverts, tels que le rouge de cadmium, le blanc de titane et les oxydes de fer artificiels. Actuellement, les pigments organiques et inorganiques sont classés en 5 groupes.

CLASSIFICATION. Dans le premier groupe, on classe les pigments inertes à base de fer (oxydes de fer), naturels ou brûlés, solides à la lumière, insensibles aux émanations sulfhydriques, résistants aux alcalins et à l'usure ; parmi eux, on peut citer l'ocre jaune, l'ocre rouge, les ocres de ru, les ocres artificielles, les terres de Sienne (naturelle ou brûlée), la terre d'ombre, la terre d'Italie, la terre verte (vert de Kassel), le brun Van Dyck, le brun de Prusse, le minium de fer, le minium noir, le noir de fer, le fer micacé, le mica et le gris d'ardoise ; les pigments à base d'aluminium, le minium d'aluminium et les poudres d'aluminium ; les pigments à base de manganèse, le violet de manganèse, le violet minéral bleu, le vert manganèse, le bleu de manganèse ; les pigments à base de cobalt, le bleu de cobalt, le bleu ceruleum, le violet de cobalt, le rouge de cobalt, le safre, le smalt, l'azur (silicate de cobalt), le vert émeraude, découvert depuis une centaine d'années ; les pigments de charge, le blanc de craie, le blanc de baryte, le talc, le kaolin, le gypse. Au même groupe s'ajoutent les noirs minéraux (craie noire, noir de charbon, noir de terre) et de calcination (noir de fumée, de charbon de bois, de noyaux, d'os, de bitume).

Dans le deuxième groupe, on classe les sulfures : les sulfures de cadmium (cadmium citron, jaune, orangé...), les sulfures de zinc (lithopone, blanc de zinc), les outremer (complexe de sulfure de sodium, silicate d'alumine et de soude) et les pigments luminescents (sulfures de zinc, de strontium, de cadmium activés par des phosphorogènes : manganèse, cuivre, cobalt).

Dans le troisième groupe, on classe les pigments à base de plomb et de cuivre. Ils sont sensibles aux émanations sulfhydriques, peu résistants à la lumière. Tels sont le blanc de plomb, les jaunes de chrome, le vert Véronèse, le vert de Scheel, le vert malachite naturel et les bleus de cuivre, les bleus égyptiens ainsi que les

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

653

bruns de Florence et de Breslau (relativement solides).

Dans le quatrième groupe, on classe les pigments divers, tels que le bleu de Prusse et ses dérivés (bleu minéral, cinabre vert, verts anglais) ainsi que le pourpre de Cassius, le vermillon, qui noircit à l'air, et le cinabre.

Le cinquième groupe rassemble les colorants organiques, artificiels et naturels. Le premier colorant organique artificiel, la mauvéine, a été découvert en 1856 ; en 1859, ce fut la fuchsine et, en 1869, l'alizarine, première synthèse d'un colorant naturel. Les couleurs d'aniline ainsi que les pigments préparés à partir de l'alizarine fixée sur de l'alumine ont remplacé de nombreux produits naturels. On se sert également de rouges laqués, de carmins naturels et de pigments entrant dans la catégorie des cyanides : le bleu monastrel et les verts dérivés de la quinoléine. Entrent dans la catégorie des colorants naturels le stil de grain, la laque de gaude (tige et feuilles de la gaude), le quercitron (écorce), la gomme-gutte (résine) et le jaune indien (le purry obtenu à partir de feuilles de mango fermentées dans de l'urine de vache).

PIGNON Édouard, peintre français

(Bully-les-Mines 1905).

Ouvrier mineur, puis cimentier-plafonneur, il aime dessiner à ses moments de loisir, exécute des paysages et des portraits. À Paris en 1927, il travaille et suit en même temps des cours du soir à l'École de Montparnasse, puis les cours des sculpteurs Wlérick et Arnold. Il expose pour la première fois au Salon des indépendants en 1932 et fait la connaissance de Picasso en 1937. Participant à l'exposition des Jeunes Peintres de tradition française à la gal. Braun en 1941, il s'impose à la Libération comme un des artistes les plus capables de soutenir la tradition figurative, celle de Picasso en particulier. Issu du milieu ouvrier et ayant durement éprouvé la

dureté de son origine, il choisit ses thèmes dans le monde du travail (l'Ouvrier mort, 2 versions, 1936 et 1952), ou dans la nature la plus accessible à l'homme. Il participe alors au débat sur le réalisme et l'« art engagé » lancé en marge du parti communiste français et qui anime le monde intellectuel parisien. La composition et le dessin l'ont longtemps retenu et la couleur, d'abord acide, s'est ensuite adoucie, en même temps qu'elle gagnait en force. À la leçon de Picasso, manifeste pendant plusieurs années dans le rythme graphique et l'équilibre des surfaces, Pignon doit de belles réussites (Jeune Mineur à la cigarette, 1949 ; Homme à l'enfant endormi, 1953) ; mais une série de variations inspirées par Ostende (1948) le montrent en quête d'un style plus personnel, apte à restituer l'essentiel d'un spectacle, moment naturel et geste humain à la fois (Ostende blanc). Pignon réside en 1950 à Sanary et l'année suivante à Vallauris (où il revient en 1953) en compagnie de Picasso. Ces séjours méditerranéens suscitent une production féconde : nus (1953), tableaux de « vendanges » assez statiques et paysages aux forts contrastes de teintes et de formes, d'un lyrisme véhément (Paysage à la colline, 1956) souvent ordonnés en fonction du thème de l'olivier. Dès lors, la recherche d'un

dynamisme à l'état pur, réalisant une fusion totale du solide et du mouvant, est le souci primordial de l'artiste. Les principaux jalons sont fournis par les suites consacrées aux Combats de coqs, aux Battages (1960-1962) et aux Battailles (1963-1964), où la difficulté de suggérer une action violente sans la décrire est souvent résolue avec bonheur (Combat de coqs noirs, 1961, coll. part. ; Douze Battages, encre sur papier). Le thème des Plongeurs (1965-1966), conviant à fixer sur la toile l'impact immédiatement dissous en fuites irisées et glauques, du corps et de la mer, est le plus ambitieux (Plongeurs, 1965). Après les Têtes de guerrier expressives et burlesques (1968-1969) et la reprise du sujet de l'Homme à l'enfant (1970), les grands nus peints et dessinés (ceux-ci d'un classicisme épanoui) retournent à un calme relatif, avec le seul mouvement de leurs souples arabesques (Nu ouvert, 1972 ; suite des Nus rouges, 1971-1973, qui sera exposée à Paris en 1976). On doit aussi à Pignon un oeuvre dessiné important, dont l'ampleur et le sentiment de certaines feuilles évoquent Permeke (Maternité, 1952, fusain), des céramiques (Plongeurs, 1973, École des beaux-arts de Marseille-Luminy), une collaboration active au T. N. P. (décors et costumes pour Mère Courage de Brecht, 1951), des lithographies pour les Blasons de Maurice Scève (1945), le Dialogue de l'arbre de Valéry (1958), entre autres ouvrages illus-

trés. L'artiste est notamment représenté à Paris (M. N. A. M.), aux musées de Grenoble et de Marseille, à Londres (Tate Gal.), à Amsterdam (Stedelijk Museum) et New York (M. o. M. A.). Une exposition rétrospective de son oeuvre a été organisée à Paris, au Grand Palais, en 1985.

PIGNON-ERNEST Ernest, peintre français

(Nice 1942).

Figures anonymes ou portraits de poètes célèbres (Maïakovski, Rimbaud, Pasolini, Neruda) sérigraphiés ont temporairement peuplé les murs de Paris, de Grenoble, de Nice ou de Naples depuis une vingtaine d'années. Ces « interventions-images » d'Ernest Pignon-Ernest ont été conçues pour chaque lieu comme des images critiques à la dimension d'affiches formant différentes séries titrées : « la Commune » (1972) avec 200 figures de gisants pour la commémoration des événements de la Commune de Paris : « les Hommes bloqués » (1972) à Paris, « les Immigrés » (1975) en Avignon. Ces séries sont préparées par des études au fusain et à la pierre noire dont le dessin, classique, privilégie l'anatomie de ces corps souffrants, pour certaines, ou le réalisme des personnages, pour d'autres – dans le cas, par exemple, des « Expulsés », présentés à Paris en 1979.

Cette attention portée à la tradition académique du dessin se développe pleinement au cours des années quatre-vingt lorsque l'artiste réinterprète les modèles de Rubens ou de Caravage dans la plus pure expression de l'art baroque. Flagellations, crucifixions, piétés sont les thèmes religieux d'une centaine de sérigraphies créées pour la ville de Naples en 1988.

En 1983, Pignon-Ernest a conçu le projet des « arborigènes », sculptures biovégétales

réalisées à partir de mousse polyuréthane. Constituées de cellules végétales vivantes, elles représentent l'osmose mythique entre le végétal et l'humain, qu'incarne la figure de la Daphné du Bernin. Une exposition a été consacrée à l'artiste (Nice, M. A. C.) en 1996.

PIJNACKER ou PYJNACKER Adam,

peintre néerlandais

(Pijnacker 1621 - Amsterdam 1673).

On ignore qui fut son maître, mais Houbraken signale qu'il séjourna trois ans en Italie après son apprentissage. Pijnacker habita ensuite

Delft (1649) et Schiedam (1657-1658). Ce n'est qu'à l'âge de quarante ans env. qu'il s'installa à Amsterdam, centre artistique de l'époque. Comme Jan Both, Jan Asselijn, Nicolaes Berchem et Karel Dujardin, tous nés entre 1615 et 1620 env., Pijnacker appartient à la génération la plus importante des paysagistes italianisants néerlandais. Il semble qu'il n'ait commencé à peindre qu'à un âge assez avancé, alors que ses collègues avaient déjà exécuté des tableaux importants aux alentours de 1640. Le premier tableau du peintre en effet, encore représentatif de sa première manière, est daté de 1654 (Paysage à la chute d'eau, musées de Berlin). Il exécutait alors d'une part des paysages majestueux, boisés et montagneux, dont le dessin et le style évoquent ceux de Jan Both, d'autre part des vues de fleuves et de rivages inspirées de Jan Asselijn. Ces tableaux, peints v. 1650, illustrent la phase classique dans l'art des paysagistes italianisants néerlandais. C'est surtout dans les vues de rivages (Rivage d'un fleuve, Ermitage) que Pijnacker sut réaliser par des moyens extrêmement simples une sobre harmonie jamais atteinte par ses prédécesseurs.

Vers 1659-1660, la simplicité classicisante fait place à des compositions pleines de mouvement et riches de contrastes. Après 1660, le premier plan du paysage est occupé par des troncs de bouleaux et de grandes feuilles de choux, qui, dans un clair-obscur irréel, se détachent sur un fond beaucoup plus sombre. Les arbres ont une écorce lisse et luisante, dont la surface semble argentée dans les parties éclairées. La façon dont Pijnacker a reproduit la couche de mousse rugueuse qui recouvre les troncs, le pointillé des petites feuilles au centre du tableau contrastent avec les arbres du premier plan, d'autant plus vivement que les troncs, indiqués avec une précision minutieuse, ressortent sur la végétation du fond, voilée d'une lumière diffuse. D'un style encore plus turbulent et nerveux sont les tableaux exécutés juste avant 1660, où des groupes de nuages prennent la forme de diagonales irrégulières (Paysage sous un ciel orageux, Bruxelles, M. R. B. A.). Les qualités exceptionnelles du style tardif de Pijnacker sont dues à l'équilibre maintenu entre l'invention et le goût des contrastes, d'une part, et une composition réfléchie, dont les détails ont été exécutés avec grand soin, d'autre part (Paysage au chevreuil mort, Paris, musée des Arts décoratifs). Ses représentations de paysages italiens ou de scènes méditerranéennes au sens large, figurant une Italie de rêve, romantique à certains égards, en tout cas exagérément cristalline et détaillée,

downloadModeText.vue.download 655 sur 964

ont connu de tout temps un grand succès mais plaisent particulièrement à l'oeil moderne. On ne constate un certain relâchement que dans les toutes dernières années de la vie de l'artiste, qui, moins inspiré, se répète.

L'oeuvre peint d'Adam Pijnacker, qui compte deux cent tableaux environ, dont seuls quatre sont à sujets bibliques, est principalement réparti entre les musées de Saint-Pétersbourg, Stockholm, Amsterdam, Paris, Munich, Hambourg, Kassel, Francfort, Berlin.

PILLEMENT Jean, peintre français

(Lyon 1728 - id. 1808).

Issu d'une famille de peintres lyonnais, il fut élève de Daniel Sarrabat. Il voyagea beaucoup : Lisbonne (1745-1748 et 1780), Londres (1750-1760), Vienne (1763), Pologne (1765-1767 ; nombreux dessins conservés à la bibl. de Varsovie), Russie (1767). On peut admettre que, jusque v. 1775, il fut essentiellement un ornementiste : comme Watteau, Boucher, C. Huet ou Peyrotte, il sacrifia au goût chinois dès 1743, date de son passage aux Gobelins. Mais son oeuvre eut peut-être plus d'influence, prolongeant sous Louis XVI le style rocaille (Chinoises dans un paysage adorant un singe, Paris, musée des Arts décoratifs). À la différence de celles de Boucher, ses chinoiseries restent dans le domaine d'une fantaisie quelque peu débridée. Les ébénistes utilisèrent ses motifs décoratifs ou s'en inspirèrent (petit salon du musée Carnaulet à Paris, provenant de l'hôtel de Laroiboisière), de même que les manufactures de soie et d'indienne (exemples à Lyon, musée des Tissus).

Pillement s'oriente alors vers le paysage : exact contemporain de Robert et de Fragonard, il peint quelques vues d'après nature (série des Jardins de Bemfica, près de Lisbonne, 1785, Paris, musée des Arts décoratifs), issues de la tradition des vues perspectives du XVIIIe s. ; mais il compose le plus souvent des paysages animés, où il agence des accessoires en un décor féerique pour le ballet de ses figures (l'Orage, musée de Besançon). Avec l'atmosphère ouatée de ses marines (Naufrages, musées de Besançon et de Montpellier, musée des Arts décoratifs à Lyon), les empâtements de ses ruines (musée d'Avignon) et ses animaux étranges (panneaux du musée des Arts décoratifs à Paris, 1765,

provenant de Pologne), l'art très productif de Pillement se situe à la charnière de la tradition classique du paysage clair et du courant déjà empreint de réalisme (L. G. Moreau) ou d'avantage influencé par les Néerlandais (J. Vernet).

PIL0 Carl Gustav, peintre suédois

(Runtuna, Södermanland, 1711 - Stockholm

1793).

Sa formation artistique est peu connue, et l'hypothèse d'un séjour à Venise et en Allemagne aux environs de 1730 n'est pas confirmée. En 1741 Pilo s'établit à Copenhague, où il fit rapidement carrière : il devint peintre de la Cour en 1745 et dirigea la réorganisation de l'Académie des beaux-arts, dont il fut professeur à partir de 1745 ou 1748 et directeur en 1771-1772. À la suite d'intrigues, vraisemblablement de caractère politique, il fut expulsé du Danemark en

1772. Durant quelques années, il mena une vie errante en Suède avant de se fixer, en 1780, à Stockholm, où il avait été nommé directeur de l'Académie des beaux-arts en 1777. Il se consacra totalement au portrait. Il s'exprima à partir de 1740 en un style rococo personnel, au dessin nerveux, plein de vie, à la touche large, généreuse, aux tons raffinés, où dominent vert marin et bleu vif et qu'illustrent une suite de peintures représentant la famille royale danoise autour de 1750 (versions figurant en divers musées, notamment au S. M. f. K. de Copenhague). Sous l'influence du portrait français, son art prit un caractère plus intime, un modelé plus doux. Ses études approfondies sur Rembrandt ainsi que sa rencontre avec Tocqué, qui visita le Danemark en 1758-1759, entraînèrent un changement dans sa technique. Le dessin devient calme et concis, la couleur plus chaude, les figures sont traitées au moyen d'un clair-obscur suggestif : portraits de la Reine Sophie-Magdeleine (1765-1766, Stockholm, Nm). Avec sa grande composition le Couronnement de Gustave III (id.), que Pilo commença en 1792 sur la commande du roi, mais qu'il laissa inachevée à sa mort, la peinture de l'artiste atteignit à sa plus magistrale expression. Par son jeu scénique visionnaire, où lumière et couleurs unissent figures et architecture, et par sa riche galerie de personnages, contemporains de premier plan, cette toile constitue l'un des chefs-d'œuvre de la peinture suédoise. La couleur, que Pilo considère comme un élément autonome, est son véritable moyen d'expression. Comme professeur, Pilo eut une grande influence d'abord au Danemark, auprès de ses élèves et de ses successeurs, puis en Suède,

auprès des romantiques suédois.

PILLOTY Karl von, peintre allemand

(Munich 1826 - Ambach, sur le lac de Starnberg, 1886).

Il fut élève de son père, Ferdinand, lithographe, dont il reprend l'atelier en 1844, et de Julius Schnorr von Carolsfeld à l'Académie de Munich (1840). Un séjour en Belgique – il étudie chez Louis Gallait – et à Paris en 1852, des voyages en Italie, en Angleterre et en France de 1856 à 1858 – chez P. Delaroche – exercèrent sur son art une très vive influence (les Enfants d'Édouard, 1873, inspirés de Delaroche). Piloty a peint, dans un style théâtral, des scènes historiques rendues avec une scrupuleuse exactitude archéologique. Il fut, à partir de 1856, professeur à l'Académie de Munich, dont il devint le directeur à la mort de Kaulbach (1874-1886). Son influence fut très grande sur la vie artistique munichoise de son temps. Il est le représentant le plus important de la peinture d'histoire dans le sud de l'Allemagne. Son devant le cadavre de Wallenstein (1855, Munich, Neue Pin.) demeure son oeuvre la plus célèbre. Développant une peinture brillante où la richesse de la forme apporte un souffle baroque, en réaction contre l'idéalisme des nazaréens munichois, il excelle dans les déploiements scéniques aux multiples personnages (Thusnelda et le triomphe de Germanicus, 1873, id.). Il eut comme élèves Lenbach, Makart et Defregger, ainsi que de nombreux Polonais. Les musées

de Bautzen, Berlin, Budapest, Hanovre, Cologne (W. R. M.) et surtout Munich conservent de ses tableaux.

PILS Isidore, peintre français

(Paris 1813 - Douarnenez 1875).

Prix de Rome en 1838, il se spécialisa dans les compositions religieuses et historiques. Rouget de L'Isle chantant la Marseillaise (1849, Musée historique de Strasbourg) demeure son oeuvre la plus célèbre. Pils suivit les armées dans la campagne de Crimée et rapporta des peintures d'un grand intérêt documentaire : Sébastopol (musée de Bordeaux). On lui doit le plafond de l'escalier de l'Opéra de Paris (terminé par Clairin). Pils laissa également de beaux tableaux à sujets réalistes (la Mort d'une soeur de charité, 1850, musée d'Orsay), des Vues de Paris (Paris, musée Carnavalet) et des aquarelles. Il est représenté dans plusieurs musées de province.

PINACLE.

En architecture, couronnement d'un contre-fort, en forme de cône. Par extension, ce terme désigne dans les retables-polyptyques de bois en forme d'architecture, peints ou sculptés, les petits frontons triangulaires couronnant les bandes ou les pilastres bordant les panneaux principaux. Les pinacles sont, le plus souvent, peints de figures ou de scènes secondaires en rapport avec le sujet principal.

PINCEAU.

Assemblage de poils d'animaux ou de fibres végétales ou artificielles, fixé à l'extrémité d'une tige (hampe) en bois ou en métal, généralement maintenu par un joint en métal et dont on se sert pour étendre de la peinture ou de la colle sur un support pictural.

L'extrémité des pinceaux a une forme variable : ronde, carrée, pointue, selon les usages auxquels les pinceaux sont destinés. Les pinceaux larges et plats (brosses) prennent davantage de peinture, permettent d'obtenir une touche plus large et d'exécuter des frottis, des glacis, qui laissent apparaître en transparence les dessous et les fonds (peinture à l'huile) ; les pinceaux minces à soies rondes permettent d'étendre de petites surfaces de peinture lisse et de tracer des traits précis. Outre la forme, la qualité des fibres ou des poils utilisés importe également dans le choix d'un pinceau. Les pinceaux à poils souples servent pour l'aquarelle et la peinture à l'huile.

Cennini ne cite, au début du XVe s., que deux sortes de pinceaux : les pinceaux en soies de porc, au manche de bois, destinés à la peinture murale « a fresco » ou « a secco », et les pinceaux en poils d'écureuil, emmanchés dans un tuyau de plume (vautour, oie ou poule selon la grosseur du pinceau). Enfin, il mentionne le pinceau tondu pour laver les grandes surfaces.

Au XVIIe s., les pinceaux devinrent l'objet d'une industrie, et divers poils d'animaux servirent à leur fabrication : poils d'écureuil, de blaireau, de putois, de chien ou de loup, de chevreau, de lièvre, de petit-gris.

Jusqu'au XIXe s., les pinceaux étaient plutôt ronds ; la technique de la touche séparée introduisit l'usage du pinceau plat. Actuellement,

on se sert de pinceaux plats en martre pour lisser une surface, de pinceaux coniques pour dessiner les contours, de pinceaux en soies de porc pour peindre en pleine pâte et également de pinceaux en poils de putois, de petit-gris, de blaireau...

PINCEMIN Jean-Pierre, peintre français

(Paris 1944).

Membre du groupe Supports/Surfaces entre septembre 1971 et octobre 1973, il a expérimenté à ses débuts toute une série de gestes éloignés de la pratique traditionnelle du pinceau : pliages, empreintes sur tôle ondulée, empreintes de briques, de grillages, agissant sur la toile comme un matériel nouveau et utilisant seulement deux couleurs, le bleu et le rouge. De 1968 à 1973 prend place l'importante période des « carrés collés » ; la toile est alors plongée dans des bains de teinture, découpée et assemblée en figures géométriques irrégulières, carrées ou rectangulaires ; elle peut être disposée aussi en losanges ou en bandes d'échelles. Cette animation par la forme, qui apprivoise une géométrie élémentaire, va être réduite au profit de la couleur à partir de 1974. Les formats souvent très vastes sont structurés par de simples rapports orthogonaux où le rectangle allongé est privilégié. Les pans de toile qui composent l'ensemble sont imprégnés de couleurs voisines, parfois presque monochromes, riches en tonalités proches résultant des superpositions, mais les lignes de pliage de la toile sont signalées en noir. Les toiles sont suspendues au mur sans châssis – la couleur, qui fait corps avec elles, leur confère poids et rigidité –, ce qui renforce la qualité éminemment murale de cette peinture. Les oeuvres plus récentes, influencées par des voyages en Inde, font place à une manière sensuelle libérée de la ligne, mais non de la couleur (Dérive des continents, 1994).

PINELLI Bartolomeo,

graveur, sculpteur et peintre italien

(Rome 1781 - id. 1835).

Fils d'un modelleur de statuettes religieuses, il commença à étudier le dessin dès l'âge de onze ans à Bologne, où il avait suivi son père. Il termina ses études à l'Académie de dessin au Capitole, à Rome. Il peignit d'abord, de 1800 à 1808, des personnages dans les vedute à l'aquarelle du Suisse Franz Kaisermann, puis publia en 1809 sa première série de gravures (Raccolta di cinquanta costumi pittoreschi incisi all'ac-

quaforte), qui faisait suite à une production nombreuse de dessins et d'aquarelles (Album di trentasei acquerelli di scene e costumi di Roma e del Lazio, 1807, Offices, cabinet des Dessins). Il s'employa principalement à célébrer des scènes et des types populaires romains, par des annotations franches et rapides, et dans un style néoclassique dépouillé, comme celui de Giani. De son importante production, on peut signaler plus particulièrement ses illustrations de l'Histoire romaine (1816-1817) et de l'Histoire grecque (1821), ses gravures pour les oeuvres de Virgile, Dante, Cervantès, du Tasse, de l'Arioste et de Manzoni, ainsi que les 52 planches pour le poème satirique romain Meo Patacca (1822-1823). Il a laissé en outre des dessins parfois

d'un franc réalisme, auxquels l'intervention de l'agencement néoclassique n'a rien retiré de leur verve populaire.

PINO Marco, peintre italien

(Sienne 1521 - Naples 1583).

Élève de Beccafumi à Sienne, Marco Pino se trouve probablement dès 1544 à Rome, où il travaille avec Perino del Vaga au château Saint-Ange (1545-1546, Sala Paolina), à S. Spirito in Sassia (Visitation, 1545) et à la suite de Daniele da Volterra à la Trinité-des-Monts (fresques : Rencontre d'Anne et Joachim, Couronnement de la Vierge, 1548-1550). Une absence de documents entre le début des années 1550 et 1557 laisse supposer qu'il entreprend un voyage en Espagne ainsi que pourrait l'attester une césure dans le style de ses oeuvres et l'emploi de certains éléments tels que l'on en rencontre chez les peintres espagnols Vargas et Campaña. Sa participation (Résurrection, Prophètes et Sibylles) à l'ensemble des fresques de l'Oratorio di Santa Lucia del Gonfalone, réalisé entre 1568 et 1584, et sa Pietà (S. Maria in Aracoeli) témoignent de la place éminente qu'il occupe dans le maniérisme académique, élégant et érudit, développé à Rome dans l'entourage des Zuccaro. Marco Pino est depuis 1557 à Naples, où il participe en décorateur au chantier de l'abbaye du mont Cassin (fresques perdues). Une série de « pale » à S. Severino e Sossio (Adoration des mages et Assomption, 1571 ; Adoration des bergers ; Nativité de la Vierge ; Crucifixion, 1577), au Dôme (Incrédulité de saint Thomas, 1573), au musée de Capodimonte (Adoration des mages) ou au Gesù Vecchio (Transfiguration) témoigne de son activité napolitaine. Il faut par ailleurs souligner son activité graphique ; nombreuses sont les gravures, diffusées par Cort (1568), Cartaro (1571) et Cherubino Alberti (1579), qui ont contribué

à la diffusion du maniérisme en Europe.

PINTURICCHIO

(Bernardino di Betto, dit),

peintre italien

(Pérouse v. 1454 - Sienne 1513).

Les premiers témoignages de l'art de Pinturicchio doivent être trouvés dans certains des panneaux avec des Scènes de la vie de saint Bernardin (Pérouse, G. M.), exécutés en 1473, probablement d'après une « idée » du jeune Pérugin ; à la composition rythmée de ce maître s'allient en effet des costumes et des éléments de paysage pittoresques qui resteront l'un des caractères fondamentaux de Pinturicchio. On retrouve la même collaboration dans 2 des fresques de la chapelle Sixtine, au Vatican (Moïse et Sephora en Égypte ; Baptême du Christ, 1481-1483) : il est fort difficile ici de distinguer la part des deux paysages, qui, contrairement à ceux de Pérugin, sont touffus et variés (peut-être à cause d'une connaissance de la matière vénitienne). Ce sont encore les paysages qui sont le plus sûrement de sa main dans les fresques figurant des Scènes de la vie de saint Bernardin à la chapelle Bufalini dans l'église de l'Aracoeli (Rome), vers 1486 ; l'influence d'Antoniazio Romano, commune dans cette décennie à plusieurs peintres ombriens, se retrouve

dans les figures de ces fresques, où l'intervention des collaborateurs est faible, sinon absente. La fresque (postérieure) de la Nativité (Rome, S. Maria del Popolo) montre le maître s'assimilant les rythmes classiques, de plus en plus souples, du Pérugin de cette période.

De 1492-1493 environ date la décoration des 5 salles (salles des Sibylles, du Credo, du Trivium et du Quadrivium, des Saints, des Mystères de la Foi) de l'appartement Borgia (Vatican), exécutée en large collaboration : ses parties les plus nobles dérivent de l'oeuvre romaine contemporaine de Filippino Lippi, mais l'ensemble frappe surtout par l'excès d'une ornementation rendue souvent vulgaire par l'application de pastillage doré. À ce même style, à mi-chemin entre Filippino Lippi et les grotesques, appartient le Retable de la Vierge, peint pour l'église S. Maria dei Fossi en 1495 (Pérouse, G. N.). Les Scènes de la vie de la Vierge, peintes à fresque dans la chapelle Baglioni de la collégiale S. Maria Maggiore, à Spello, dans les tout débuts du cinquecento, montrent une composition plus large, dérivant peut-être du moderne classicisme florentin

de Fra Bartolomeo. On arrive ainsi à l'époque des fameuses fresques de la Libreria Piccolomini (1504) au dôme de Sienne, figurant le Couronnement de Pie III et des Scènes de la vie de Pie II, d'une grande valeur décorative, mais d'une qualité artistique discutable. Les dessins de figures féminines de Lorenzo Costa, très employés à l'époque dans la décoration des majoliques, semblent une des sources d'inspiration de ces fresques, où l'on retrouve aussi les guerriers pittoresques des oeuvres de jeunesse de Sodoma. Des souvenirs de Sodoma et des rappels d'inventions de jeunesse de Costa se reflètent aussi dans les fresques tardives (Couronnement de la Vierge, Évangélistes, Pères de l'Église, Sibylles) de l'abside de S. Maria del Popolo, à Rome (v. 1509), où, d'autre part, les formes s'amplifient sous l'influence des premiers travaux de Raphaël à Rome. Historiquement, la période la plus importante de Pinturicchio correspond à son activité à Rome dans la dernière décennie du quattrocento. Travaillant alors en même temps que Filippino Lippi, Pinturicchio contribua à la formation du goût pour un art pittoresque et de fantaisie, qui s'épanouit pleinement chez le Bolognais Amico Aspertini. Un reflet de son goût ornemental apparaîtra en revanche parfois chez le jeune Raphaël des débuts du cinquecento et restera visible dans le Mariage de la Vierge de la Brera (Milan).

PINXIT ou PINGEBAT.

Ces mots latins (signifiant respectivement « a peint » ou « peignait ») accompagnaient souvent sur un tableau la signature du peintre : Raphaël pinxit. (On les abrège en pinx. et en ping.)

PIOLA Domenico, peintre italien

(Gênes 1627 - id. 1703).

Il débute très jeune avec le Martyre de saint Jaques, peint pour l'oratoire S. Giacomo, à Marina di Genova (1647), et, dans cette oeuvre, il manifeste déjà son affranchissement de la culture éclectique apprise de son frère Pelle-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

656

gro, son premier maître. Ses modèles sont les derniers maniéristes lombards (en premier lieu Cerano et Giulio Cesare Procaccini) et leur porte-parole génois, Valerio Castello. Cette utilisation des expériences les plus ouvertement

théâtrales se poursuit dans la Cène de l'église de Pieve di Teco (1649), où se devine un renouveau d'intérêt pour Strozzi.

En 1651, Piola concourt avec Fiasella pour la décoration de la chapelle Marini de l'église S. Domenico à Gênes et l'emporte sur son collègue, plus âgé (quelques restes de cette décoration subsistent à Gênes à l'Accad. Ligustica). Ce résultat est le signe le plus évident du changement de goût de la clientèle génoise, indifférente désormais au réalisme des premières décennies du siècle et orientée vers une décoration plus librement allègre. Les nouvelles sources d'inspiration du peintre viennent alors de Castiglione, de Giovanni Maria Bottalla, continuateur de Pietro da Cortona, de la vague de berninisme apportée à Gênes par Puget, Daniello Solaro et Filippo Parodi. Malheureusement, les oeuvres exécutées par Piola entre 1660 et 1670 sont presque toutes perdues, et nous ne retrouvons l'artiste qu'en 1668 avec la décoration à fresque de l'église S. Gerolamo et S. Francesco Saverio (aujourd'hui à la bibl. de l'université de Gênes). Ici, Domenico Piola déploie tout son talent de peintre-scénographe, toujours et uniquement préoccupé d'un résultat d'ensemble brillant.

À partir de 1673, Gregorio de Ferrari, revenu de Parme, imprime une nouvelle direction à la peinture génoise ; il se lie aussitôt avec Piola, qui subit à son tour l'ascendant intellectuel de son jeune collègue qu'il suit sans effort dans son « néo-corrégisme ». Une longue période d'activités parallèles, d'échanges continus d'idées et de solutions s'ouvre ainsi aux deux peintres, bien que Ferrari la domine qualitativement.

La carrière de Piola s'achève à Gênes avec la Vie de saint Gaétan, à l'église S. Siro (1674), l'Annonciation de la famille Pinelli, à l'église S. Annunziata del Vastato (1679), les fresques du palais Cambiaso, à Fossatello (1679), l'Immaculée Conception, de nouveau à la S. Annunziata (v. 1683), les fresques du Palazzo Rosso, aux côtés de Gregorio de Ferrari (salles de l'Automne et de l'Hiver, 1688), les décorations de l'église S. Luca (1685) et le Miracle de saint Pierre de l'église S. Maria Assunta, à Carignano (1696). En 1700, Domenico Piola est parmi les candidats aux concours pour la décoration de la Sala del Maggior Consiglio, au Palazzo Ducale, mais le jury lui préfère Marcantonio Franceschini.

PIOMBO → SEBASTIANO DEL PIOMBO

PIRANÈSE

(Giovanni Battista Piranesi, dit),

graveur et dessinateur italien
(Moiano di Mestre, Venise, 1720 - Rome 1778).

Il reçut sa première formation à Venise, où, ayant décidé de se consacrer à l'architecture, il étudia auprès de différents architectes et scénographes. C'est par ailleurs auprès d'un graveur qu'il apprit, selon l'usage de l'époque, ses premiers rudiments de perspective. Il fut sans

doute marqué, pendant cette période, par le climat néo-palladien dans lequel se développait l'architecture vénitienne ainsi que par la connaissance de Bibbiena, dont il dut lire avec passion l'*Architettura civile*, parue en 1711. En 1740, il était à Rome à titre de dessinateur de l'ambassade vénitienne : c'est là que, pratiquant la gravure dans différents ateliers spécialisés et ayant accès à la célèbre collection d'estampes du cardinal Corsini, il s'orienta de façon décisive vers l'eau-forte, technique qu'il allait adopter comme son unique moyen d'expression. (Piranèse eut aussi une activité d'architecte, qui resta toutefois secondaire et qui fut surtout une application des principes énoncés dans ses gravures.) En 1743, date de la publication de la *Prima Parte di architettura e prospettiva*, une culture vénitienne essentiellement architecturale se révèle dans ses planches aux constructions grandioses, où son imagination, déjà fertile, est guidée par le souvenir de ses expériences dans le domaine de la scénographie. De retour à Venise la même année, Piranèse fréquenta, selon certaines sources, l'atelier de G. B. Tiepolo. C'est donc à partir d'un substrat vénitien que prit naissance la vision de celui qui allait devenir l'un des représentants les plus significatifs de la culture romaine du XVIII^e siècle. C'est encore à Venise, en 1744, que Piranèse élaborait ses premières idées pour les *Caprices* et les *Prisons*, dont il prépara les cuivres l'année suivante à Rome, mais qui ne furent publiés qu'en 1750 sous le titre d'*Invenzioni Caprici di Carceri*. C'est en 1745 également qu'il aborda pour la première fois le thème de la veduta, avec 27 petites planches publiées dans un recueil d'illustrations de Rome par l'éditeur Amidei : en même temps que son génie de visionnaire se déploie librement dans les divagations nocturnes et hallucinantes des *Prisons*, l'artiste affronte la représentation d'après nature selon les règles de la veduta réaliste, dont Rome revendiquait à juste titre la paternité. On peut déceler là le conflit entre l'attrait spontané pour le fantastique de Piranèse poète et l'exigence d'objectivité de Piranèse érudit, bientôt archéologue et théoricien, conflit qui conditionnera dorénavant toute l'activité de l'artiste en donnant à son oeuvre cette puissance de suggestion à laquelle l'Europe entière sera sensible.

Les 30 planches des *Antichità romane dei tempi della Repubblica*, publiées en 1748, sont le premier fruit de cette dialectique ; la critique y voit par ailleurs le moment où les liens du maître avec Venise se relâchent pour faire place à une participation plus directe à la vie culturelle romaine. Il est certain que les intérêts archéologiques de l'artiste y prennent une forme plus concrète et que le sujet même de la publication annonce clairement la prise de position théorique qui fera de Piranèse l'adversaire déclaré du programme archéologique de Winckelmann et de ses adeptes. Avec Piranèse, le mythe de la Rome antique s'affirme avec la force évocatrice que seule une imagination passionnée peut alimenter : à la lutte que le théoricien engage avec ses contemporains correspond le combat entrepris par l'artiste contre le temps, qui détruit et enfonce dans l'oubli les civilisations. L'eau-

forte, dont le graveur perfectionne prodigieusement la technique, est mise au service de cette double bataille ; elle est non seulement un moyen d'expression, mais aussi un puissant instrument de propagande et de divulgation qui soulève des polémiques à l'échelle internationale. Ressusciter le passé en fixant sur le papier les images des monuments antiques découverts par les fouilles et des ruines majestueuses qui servent de cadre à la vie contemporaine, établir des répertoires et proposer des reconstitutions archéologiques, telles sont les tâches qui occupent de façon obsédante les trente dernières années de la vie de Piranèse. Il ne lui en faut pas moins pour terminer les deux volumes des *Vedute di Roma*, commencées en 1748 et parues l'année de sa mort. Entre-temps, il achève les 4 tomes des *Antichità romane*, qu'il publie en 1756 ; il donne une forme encore plus tourmentée et angoissante à ses visions dans la seconde version des *Carceri d'invenzioni*, gravés et publiés en 1760-1761 ; il édite son principal traité théorique : *Della magnificenza ed architettura dei Romani*, illustré de 38 planches qui commentent de façon éloquente la thèse soutenue par l'auteur, à savoir que, « en fait d'architecture, les Romains n'ont été redevables que de peu ou de rien aux Grecs » (1761) ; il joint la spéléologie à l'archéologie pour réaliser l'ouvrage *Descrizione e disegno dell'Emissario dei Lago Albano* (1762-1764), dont les 9 planches lui permettent de rattacher au réel les abîmes obscurs et souterrains de ses rêves ; il élargit son champ de recherches aux villes de Cori (*Antichità di Cora*, 1764) et de Paestum (*Différentes Vues de l'ancienne ville de Pesto*, 1778) ; il rassemble les recueils *Diverse Ma-*

niere d'adornare i camini ed ogni altra parte degli edifizii (1769) et Vasi, Candelabri, Cippi, Sarcofagi, Tripodi, Lucerne ed Ornamenti antichi (1778), destinés à devenir dans toute l'Europe l'un des répertoires les plus importants des motifs du néo-classicisme.

La personnalité de Piranèse occupa une place assez particulière dans la culture européenne du XVIIIe s. : tout en s'opposant à la légèreté frivole du rococo, l'artiste refusa les idéaux simplistes auxquels semblait vouloir s'arrêter l'archéologie au moment où elle prenait forme de discipline scientifique. La portée philosophique de son oeuvre, visant à saisir les aspects contingents de l'histoire pour les revitaliser à travers l'image que lui en offrait sa conscience d'homme moderne, fut fondamentale pour les générations qui le suivirent ; sans doute n'a-t-elle pas encore cessé, aujourd'hui, d'exercer son influence. L'érudition récente a mis en valeur le rôle qu'il exerça sur les jeunes Français à Rome (Desprez, Legeay, Le Lorrain).

Piranèse fut un admirable dessinateur, l'un des plus grands du XVIIIe s. italien avec Tiepolo. Ses dessins, généralement à la plume et au lavis, parfois à la sanguine, sont le plus souvent des études d'ensemble ou de détails (personnages), préparant plus ou moins directement ses vues gravées. Griffant le papier avec une vivacité et parfois une nervosité stupéfiantes, jouant, comme dans ses estampes, des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

657

contrastes lumineux fournis par l'opposition de traits minces et de zones fortement encrées, Piranèse saisit la complexité d'un vaste paysage ou l'essentiel du geste d'un minuscule personnage avec la sûreté d'oeil du visionnaire.

Parmi les cabinets des dessins conservant des feuilles particulièrement impressionnantes, citons ceux de Hambourg, de Copenhague, de Berlin, du British Museum, des Offices, du Louvre et l'E. N. S. B. A. de Paris.

PISANELLO (Antonio Pisano, dit),

peintre italien

(Pise ? av. 1395 - ? 1455).

Sa date de naissance reste inconnue. On sup-

pose toutefois qu'elle doit se situer peu avant 1395, année où, à la suite de la mort de son père, il quitte Pise, sa ville natale (?), et s'établit encore enfant à Vérone. C'est là qu'il trouve dans son plein épanouissement l'art délicat de Stefano da Verona, dont il assimile, sans aucun doute, le goût pour la fluidité rythmique de la ligne. La présence en Vénétie de Gentile da Fabriano, de 1414 à 1418, dut être également fondamentale pour sa formation. Ainsi, si la Madone à la caille (Vérone, Castel Vecchio) – qui lui est attribuée en dépit de plusieurs avis divergents – présente certains caractères de Stefano, les 4 panneaux avec les Scènes de la vie de saint Benoît (3 aux Offices ; 1 au musée Poldi-Pezzoli de Milan), eux aussi très discutés, se ressentent déjà de l'art de Gentile da Fabriano. Dans l'épisode du Miracle du plateau rompu et dans celui de l'Exorcisme d'un moine (tous deux aux Offices), les gestes inachevés, la fragilité des cadres architecturaux et une gamme de couleurs précieuses et éteintes créent une atmosphère d'une rare poésie.

Le premier document qui mentionne Pisanello concerne l'exécution des fresques de la salle du Grand Conseil du Palais ducal à Venise (entre 1415 et 1422), auxquelles avait déjà travaillé Gentile da Fabriano. Ces fresques importantes (auj. perdues) témoignent en tout cas du prestige naissant de Pisanello. De nouveau, en 1422-1423, celui-ci travaille, aux côtés de Gentile, à Florence, à la fameuse Adoration des mages (Offices). En 1422, le peintre est à Mantoue, où il travaille au service des Gonzague entre 1424 et 1426.

De retour à Vérone en 1426, il peint la fresque de l'Annonciation au-dessus du monument funéraire de Nicolò Brenzoni, dans l'église S. Fermo. Dans un riche intérieur gothique, la Vierge a une élégance fragile et un peu lasse qui rappelle Gentile, tandis que l'élan freiné du vol de l'ange révèle la fermeté la plus grande et la recherche qui caractérisent la ligne pisanellienne. Une dernière fois, Pisanello collabore, aux côtés de Gentile, aux fresques capitales (auj. perdues) de Saint-Jean-de-Latran à Rome, qu'il continuera d'ailleurs, après la mort de Gentile, jusqu'en 1432.

À partir de cette date, de nombreux documents permettent de retracer ses différents voyages et de retrouver les commandes que lui firent les cours du nord de l'Italie. En 1432, l'empereur Sigismond de Bohême était de passage en Italie ; Pisanello a laissé de lui un dessin (Louvre). Pisanello travaille peu

en Vénétie ; il ne séjourne même que passa-

gèrement à Vérone, où, entre 1433 et 1438, il peint à fresque dans l'église S. Anastasia la fameuse scène de Saint Georges et la princesse. La fresque abonde de détails minutieux : goût de la précision dont témoigne le grand nombre des dessins. Les deux figures illustrant la mode « courtoise » sont représentées immobiles et recueillies comme dans un adieu de roman de chevalerie. Le sens de la fatalité, l'atmosphère inquiétante qui plane sur la scène sont accentués par la présence d'une fabuleuse cité déserte, couronnée de tours, qui se dresse à l'arrière-plan, et par celle de figurants étrangers au drame et mystérieux (soldats exotiques, animaux de chasse, pendus attachés à leurs gibets).

La Vision de saint Eustache (Londres, N. G.), conçue plus comme une battue de chasse dans un parc princier que comme une vision miraculeuse, se situe à peu près à la même époque. Dans un espace sans profondeur, Pisanello rassemble, comme dans une feuille de carnet d'études (taccuino), tout un répertoire d'animaux de chasse et des bois. Dans le bois, plongé dans une ombre feutrée, se profile le cavalier immobile, très élégant, échantillon précieux de ce monde sophistiqué du Moyen Âge finissant.

En 1438, Pisanello se trouve à Ferrare pour le concile et exécute, en cette occasion, le portrait de Jean VIII Paléologue. Considérant celui-ci comme un personnage digne des Anciens, il lui réserve une technique en usage chez eux et frappe une médaille à son effigie, la première de sa longue et importante production de médailleur. Gothique, Pisanello l'est également dans ce genre typiquement humaniste, où il se montre étranger à l'Antiquité classique, comme en témoignent encore mieux les images fantastiques qui décorent le revers de ses médailles. Par ailleurs, il traite le métal de telle manière qu'il en tire des effets picturaux supérieurs même à ceux qu'il atteint avec la couleur. Et ce n'est pas par hasard qu'il se plaît à signer ses médailles de la mention *Opus Pisani pictoris*.

À la période ferraraise – décennie riche d'événements pour la vie publique de Pisanello, qui voyage continuellement entre les cours de Mantoue, de Vérone, de Milan et de Venise – appartiennent des œuvres très importantes, comme le splendide Portrait de la princesse d'Este (Louvre) [sans doute Marguerite de Gonzague ou Ginevra d'Este]. Le profil, d'une fermeté comparable à celle d'une médaille, détaillé par l'artiste avec une sorte de curiosité impassible et avide, se détache sur un fond

semé de papillons et de fleurs sauvages, assumant presque la signification d'un symbole héraldique. En 1441, Pisanello peint le Portrait de Lionello d'Este (Bergame, Accad. Carrara) en rivalité avec Jacopo Bellini. Quelques années plus tard, il peint un dernier panneau, le seul que l'artiste ait signé, la Madone avec les saints Georges et Antoine abbé (Londres, N. G.), provenant anciennement de Ferrare. Sur un fond de forêt, réduit irrationnellement à la mesure d'un bois nain, l'élégante figure du saint chevalier et celle, hirsute, du moine

barbu sont mis en scène face à face, tels deux symboles du Moyen Âge expirant.

Le séjour de Pisanello à la cour des Gonzague à Mantoue est illustré par la découverte des fresques que l'artiste peignit, sans doute à partir de 1447, au Palais ducal. Il s'agit là d'une des trouvailles les plus spectaculaires qui aient été faites depuis longtemps, concernant la peinture du quattrocento. Certes, le cycle n'est pas complet, car les compositions comportent des lacunes considérables. Il n'en reste pas moins qu'on peut encore juger, par les fresques elles-mêmes ou leur sinopie, de cet ensemble capital dans l'oeuvre de Pisanello : sur trois côtés de la salle se déroule une immense mêlée de cavaliers enchevêtrés dans le plus pittoresque désordre ; sous les murs d'un château fort, on distingue des chevaliers errants, tandis que des dames assistent à la bataille. Issu des légendes chevaleresques du roi Arthur, ce cycle est ainsi l'une des illustrations les plus fastueuses du Gothique « courtis » . Certains morceaux, bien conservés (telle femme assistant à la bataille, tel groupe de chevaliers emprisonnés dans leur armure, morts ou blessés), peuvent désormais prendre place parmi les chefs-d'oeuvre de l'artiste.

En 1449, Pisanello est à Naples, à la cour du roi Alphonse d'Aragon. De cette époque datent des dessins, des travaux d'argenterie, des médailles (dont celles d'Inigo d'Avalos et du souverain). À partir de 1450 cesse toute documentation sur Pisanello, et l'on présume que sa mort put survenir entre 1450 et 1455, mettant fin prématurément à une activité artistique intense.

Tout au long de sa carrière, Pisanello a dessiné : recherches de compositions, études précises d'après nature (portraits, nus, animaux, costumes) et aussi dessins indépendants valant pour eux-mêmes, où il se révèle l'un des plus grands dessinateurs de tous les temps. Le Louvre possède, grâce à l'« Album Vallardi », acquis en 1856 au marchand Giu-

seppe Vallardi, le plus bel ensemble de ses feuilles évoquant l'extraordinaire diversité de son inspiration, que l'on trouve aussi à l'Am-brosienne de Milan, à l'Albertina de Vienne (la Luxure) et au British Museum.

Peintre recherché, que les cours les plus raffinées d'Italie se disputaient, Pisanello fut chanté par les poètes de l'époque et estimé des humanistes, qui louaient en lui son habileté à traduire la nature et à saisir la réalité des choses avec un souci de précision anatomique digne d'un médecin. Cette recherche et cette forme de réalisme ont fait dire encore récemment que l'art de Pisanello avait atteint le seuil de la Renaissance ; en réalité, l'artiste, qui vécut au sein d'un monde de luxe, adhéra presque instinctivement à l'enchantement de la rêverie gothique. Il accentua et exaspéra même la contradiction fondamentale du style gothique international : cette juxtaposition d'une minutieuse et constante recherche des détails épidermiques, de la nature et des choses, et, au contraire, d'un besoin d'évasion vers le fantastique, hors de la réalité, dans l'ambiance propre finissante à l'« automne » du Moyen Âge. Une exposition « Pisanello, downloadModeText.vue.download 659 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

658

le peintre aux sept vertus » a été présentée (Paris, Louvre, et Vérone) en 1996.

PISANO → GIUNTA PISANO

PISSARRO Camille, peintre français

(Saint-Thomas 1830 - Paris 1903).

Né dans une île des Antilles alors danoise, il fit ses études à Paris de 1842 à 1847 et revint travailler comme commis dans le magasin de son père. Préférant se consacrer totalement au dessin, il s'enfuit au Venezuela avec le peintre Fritz Melbye en 1853. Son père admit alors sa vocation d'artiste et l'envoya étudier la peinture à Paris, où il arriva en 1855, au moment de l'Exposition universelle, et où il découvrit Courbet, Ingres et surtout Corot, dont il fit la connaissance et qu'il alla voir plusieurs fois. Pissarro travailla successivement dans l'atelier d'Antoine Melbye, aux Beaux-Arts et à l'Académie Suisse, où il rencontra Monet, puis quelques-uns de ceux que l'on allait bientôt appeler les « impressionnistes ». Il peint alors surtout des paysages tropicaux, mais également des études

de plein air dans les environs de Paris, et un paysage de Montmorency est accepté au Salon de 1859. En 1860, il fait la connaissance de Ludovic Piette, qui sera un de ses plus fidèles amis et l'hébergera régulièrement avec sa famille dans sa propriété de Montfoucault (Mayenne) jusqu'à sa mort, en 1877. Il ne connaît pas le mépris des milieux officiels, car, bien qu'exposant au Salon des refusés de 1863 et non admis en 1867, il est régulièrement représenté au Salon de 1864 à 1870.

Ses premiers paysages révèlent l'influence de Corot, dont il se déclare l'élève jusqu'en 1865, mais aussi de Courbet, dont il reprend les compositions fermes et les contrastes vigoureux, ce qui lui vaut la désapprobation de Corot. Il utilise même quelque temps le couteau à palette, et une Nature morte (1867, Toledo, Ohio, Museum of Art) montre l'influence qu'il pourra exercer sur Cézanne. Il s'installe à Pontoise en 1866, puis à Louveciennes en 1869 et s'attache à représenter le paysage environnant avec une prédilection déjà marquée pour les routes : la Diligence à Louveciennes (1870, musée d'Orsay), Route à Louveciennes, 1872 (id.) ou la Route de Versailles à Louveciennes (1870, Zurich, coll. Bührle), où l'on voit au premier plan des personnages, rarement présents alors dans son oeuvre.

Pendant la guerre de 1870, il va se réfugier chez Piette, puis à Londres, où il retrouve Monet et fait la connaissance de Durand-Ruel, qui lui achète 2 toiles. Dans les musées, il découvre les paysagistes anglais, et Constable l'intéresse particulièrement. À son retour en France, il a la désagréable surprise de trouver sa maison sac-cagée et un grand nombre des toiles qu'il y avait laissées, détruites.

PONTOISE (1872-1882). Il se fixe alors à Pontoise, travaillant aussi à Osny et à Auvers, et connaît une période féconde, ayant atteint la pleine maîtrise de son art. Il poursuit les mêmes recherches que ses amis impressionnistes et participe à toutes leurs manifestations à partir de 1874, mais leurs différences sont profondes. S'il s'intéresse parfois comme eux à l'étude des

reflets dans l'eau (la Seine à Marly, 1871 ; l'Oise aux environs de Pontoise, 1873, Williamstown, Clark Art Inst.), ce sont surtout les aspects changeants du sol et de la nature qui retiennent son attention, peints dans une riche gamme à base de bruns, de verts et de rouges (Entrée du village de Voisins, 1872, musée d'Orsay). Outre la richesse et la précision de l'observation, ce qui frappe avant tout dans ces oeuvres, c'est la magistrale fermeté de l'exécution et de la

composition, qui influenceront beaucoup Cézanne, avec qui l'artiste travaille souvent et qu'il encourage à peindre en plein air. Avec simplicité et gentillesse, Pissarro donnait en effet souvent des conseils à ses amis. « Il était si bon professeur, dit Mary Cassatt, qu'il aurait pu apprendre à dessiner aux pierres. » Il fut aussi un des premiers maîtres de Gauguin, qu'il invita à participer à la 4e Exposition impressionniste de 1879. À la tête d'une nombreuse famille, il connaît de graves difficultés matérielles en 1878, et son optimisme naturel est pour la première fois ébranlé. C'est vers cette époque que Pissarro s'adonne d'une manière particulièrement intense à l'eau-forte, aux côtés de Degas et de Mary Cassatt. Attachantes par la vérité de l'observation et l'esprit de recherche, ses planches comportent souvent une dizaine d'états. Quant à la lithographie, c'est surtout à Éragny, où il installe une presse à bras, qu'il s'y intéressera.

ÉRAGNY (1884-1903). Durand-Ruel lui ayant consacré une exposition qui connut un certain succès, Pissarro put s'acheter une maison à Éragny. S'intéressant à toutes les techniques nouvelles, il fait la connaissance de Signac et de Seurat, dont les nouvelles méthodes le séduisent, et commence à peindre des toiles pointillistes vers la fin de 1885, qu'il présente à la 8e Exposition impressionniste de 1886 aux côtés de celles de ses nouveaux amis. Il continuera dans cette veine encore pendant quelques années : Femme dans un clos (1887, musée d'Orsay), l'Île Lacroix, Rouen, effet de brouillard (1888, Philadelphie, Museum of Art). Ces toiles ne trouvant pas d'acquéreurs, Pissarro connaît de nouveau des difficultés matérielles, compliquées par l'infection chronique d'un oeil ; également gêné par la lenteur d'exécution que lui impose ce procédé, il finit par abandonner le divisionnisme vers 1890 et reprend sa manière ancienne, qui s'est enrichie grâce à cette expérience.

LES SÉRIES. Une grande rétrospective chez Durand-Ruel en 1892 connaît un véritable succès, et Pissarro commence à se spécialiser dans les séries d'un même motif, généralement urbain, au cours de ses divers séjours à Paris, à Rouen ou à Dieppe : le Grand Pont, Rouen (1896, Pittsburgh, Carnegie Inst.), le Pont Boieldieu à Rouen, soleil couchant (1896, Birmingham, City Museum), l'Église Saint-Jacques à Dieppe (1901, musée d'Orsay). Mais les séries les plus importantes restent celles des différents lieux de Paris, qu'il représente successivement à partir de 1893. Ce sont des vues plongeantes prises de chambres donnant sur les rues les plus fréquentées de la capitale :

d'abord la rue Saint-Lazare en 1893 et en 1897, et ensuite les Grands Boulevards (Boulevard

des Italiens, Paris, matin, effet de soleil, 1897, Washington, N. G.). Depuis l'hôtel du Louvre, en 1897-1898, c'est la place du Théâtre-Français et l'avenue de l'Opéra qu'il va prendre pour thème : Place du Théâtre-Français, printemps (1898, Ermitage), Place du Théâtre-Français, effet de pluie (1898, Minneapolis, Inst. of Arts). En 1899-1900, c'est le jardin des Tuileries et le Carrousel qui retiennent son attention, vus d'un appartement du 204 de la rue de Rivoli : le Carrousel, matin d'automne (1899, coll. part.), le Bassin des Tuileries, brumes (1900, id.). L'hiver suivant le voit installé place Dauphine, en face du Pont-Neuf et du Louvre : Vue de la Seine prise du terre-plein du Pont-Neuf (1901, Bâle, Fond. Staechelin), le Monument Henri-IV et le pont des Arts (id.). En 1903, il est dans un hôtel du quai Voltaire, sur les bords de la Seine : le Pont-Royal et le pavillon de Flore (Paris, Petit Palais). Ces séries présentent de grandes différences avec celles de Monet, car Pissarro s'est surtout efforcé de varier les points de vue et non pas de représenter le même sujet à différentes heures de la journée. D'autre part, sa gamme de couleurs, plus subtile, est beaucoup plus riche. Pissarro allait s'installer boulevard Morland, lorsqu'il meurt, le 13 novembre 1903.

Son oeuvre est présente dans de nombreuses collections, en particulier au musée d'Orsay, Paris – à la suite des donations Caillebotte, Camondo, Personnaz –, en Grande-Bretagne (Tate Gal. ; Oxford, Ashmolean Museum), où vivait son fils Lucien, qui y a fait un certain nombre de legs, et aux États-Unis (Metropolitan Museum). Une meilleure connaissance de l'oeuvre de Pissarro nécessiterait cependant un catalogue complétant celui qui a été établi en 1939 par son fils Ludovic-Rodo et par Lionello Venturi. On se rend mieux compte aujourd'hui de la place que l'oeuvre de l'artiste occupe au sein de l'impressionnisme, dont il a certainement été le tenant le plus fidèle. Une exposition rétrospective lui a été consacrée (Londres, Paris, Boston) en 1980-1981, et une exposition (New York, The Jewish Museum) en 1995.

PISTOLET.

Appareil permettant la pulvérisation de peinture ou de vernis par l'intermédiaire d'air comprimé.

PISTOLETTO Michelangelo, peintre italien (Biella 1933).

Il est en Italie un des représentants les plus significatifs de ce qu'on appelle la « nouvelle objectivité » dans le courant du pop'art. Après un apprentissage technique chez son père, restaurateur de tableaux, il devient peintre en 1960 : sa première exposition personnelle (Turin, gal. Galatea) le montre impressionné par Bacon tant dans la technique que dans le choix du thème de la « solitude ». Le motif de l'« homme-objet » inséré dans un environnement qui lui est étranger reste fondamental dans ses recherches successives, bien qu'il utilise des procédés absolument neufs et audacieux, comme le report photographique sur de grandes surfaces réfléchissantes, élément qui caractérisera sa production à partir de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

659

1963. Les figures humaines projetées sur le fond s'insèrent dans le reflet en « trompe l'oeil » du décor qui les entoure et créent ainsi un rapport ambigu entre la réalité extérieure et l'« image » intérieure de l'oeuvre. Au début, la figure est insérée isolément (Autoportrait, 1962) ; mais, dans une série d'oeuvres, la composition devient plus complexe par la représentation d'« intérieurs » ou de groupes de personnages (Série des Cortèges : Cortège, 1965 ; Réunion électorale, 1965, Cologne, musée Ludwig). Pistoletto réalise en 1966 une série dite « des objets en moins », rassemblement intentionnel de pièces très différentes : Rose brûlée, Photographie de Jasper Johns, Pyramide verte avec table et siège, etc., transgressant par leur diversité le principe de l'unité stylistique de l'oeuvre. Parallèlement, des créations sur le reflet prennent la forme d'oeuvres dans l'espace : Tableau de fils électriques, Chandelles (1967). En 1967-1968, l'artiste réalise de nombreuses oeuvres à base de matériaux pauvres : Mappemonde en papier journal, Mur de chiffons en briquettes de tissu ; il participe aux expositions liées à l'Arte povera, en particulier à Amalfi (« Arte povera + Azioni povere »). En 1968, il fonde une compagnie théâtrale, Zoo, qui met l'accent sur la spontanéité des acteurs. Poursuivant régulièrement son travail à partir de miroirs, Pistoletto crée des oeuvres qui prennent parfois l'apparence de véritables environnements : Danger de mort, 1974 ; la Cage du miroir, 1982. Parallèlement, la division du miroir apparaît fréquemment dans des oeuvres composées par la juxtaposition de miroirs de taille et de formes différentes. Ce travail sur la perspective atteint son apogée dans les Stanze (Turin, gal. Stein, 1975-1976),

déclinaisons sur une séquence de salles à base de textes et de lumières. Depuis 1981, Pistoletto se consacre à la statuaire de grande dimension, créant de grandes sculptures blanches ou vivement colorées en polyuréthane ou en marbre : le Géant blanc, 1982 ; le Génie du temps, 1985, commande pour l'Hôtel de région Midi-Pyrénées, Toulouse. À partir de 1985, il réalise une série de peintures-volumes, massives, de couleur sombre, en « matériaux anonymes » (Parallélépipède impair et haut, 1985, Marseille, musée Cantini). Dans ses oeuvres les plus récentes, Pistoletto s'écarte de tout système (installation au musée de Rochechouart, 1993) avec la présentation de cages-miroirs où le spectateur ne peut entièrement se refléter (la Chute du miroir, 1993). En 1984, une grande rétrospective de son oeuvre a eu lieu à Florence, fort du Belvédère. Son oeuvre est représentée en France : Paris, M. N. A. M. (Femme au cimetière, 1974), et à l'étranger : Berlin, N. G. New York, M. o. M. A., Rome, G. A. M. Une nouvelle exposition lui a été consacrée (Munich, Ljubljana) en 1996.

PITL00 Antonio Sminck,
peintre néerlandais actif en Italie
(Arnhem 1790 - Naples 1837).

Il tint une place de premier plan parmi les peintres de paysage de l'école napolitaine du Pausilippe. Après avoir étudié à Paris de 1812 à 1816, près de J. V. Bertin, il travaille à Rome avec le paysagiste néerlandais Teerlink, qui

l'incite au dépassement de la représentation néo-classique par un « rendu » naturaliste du paysage, encore interprété cependant dans un esprit analytique. Il se fixe à Naples en 1815 ou en 1816 et entre dès lors en contact avec quelques paysagistes étrangers – comme Dahl et Corot, qui séjournent dans cette ville – et napolitains. La connaissance des oeuvres de ces artistes ainsi que de celles de Turner lui permet de réaliser une peinture de paysage moderne qui le situe à un niveau européen. Le langage vibrant de Pitloo, exprimant la nature sans contrainte, est à l'origine de la formation de Giacinto Gigante et de nombreux autres peintres paysagistes locaux. Pitloo meurt à Naples du choléra.

La plus grande partie de ses oeuvres sont conservées au musée Correale de Sorrente ; le musée de Capodimonte (Naples) et plusieurs coll. part, napolitaines se partagent les autres peintures notables de l'artiste.

PITOCCHETTO → CERUTI Giacomo

PITTONI Giambattista, peintre italien

(Venise 1687 - id. 1767).

Il fut l'un des représentants les plus remarquables du rococo vénitien. Son langage, qui se répandit également en Allemagne, en Autriche et jusqu'en Pologne (l'église Sainte-Marie de Cracovie conserve trois importants tableaux d'autel de sa main), résultait d'un mélange particulier de clarté et de légèreté dans la touche ainsi que d'une certaine plasticité formelle unie à une utilisation dramatique des jeux de couleurs. Pittoni fut sans doute élève de Balestra, actif alors à Venise, dont il tira son goût pour une plastique vigoureuse (Mort d'Agrippine, Mort de Sénèque, Dresde, Gg) ; à cela s'ajoutent, en un premier temps, les suggestions du clair-obscur de Bencovich et de Piazzetta, comme le montre le Martyre de saint Thomas de S. Stae à Venise, fondé sur de violents contrastes de couleurs. Des années 1723-1724 doit dater le délicieux tableau d'autel de la Vierge avec des saints de S. Corona à Vicence, tout en formes nerveuses et mouvementées, révélant désormais clairement l'adhésion de Pittoni au style de Sebastiano Ricci, dans une extraordinaire vivacité de tonalités rouges, azur et roses. Une autre pala avec la Vierge et des saints à l'église S. Germano dei Berici témoigne des mêmes recherches. À partir du début de la quatrième décennie, le coloris se fait toujours plus clair, les compositions deviennent plus gracieuses et plus enveloppées : c'est pour l'artiste le moment le plus élégant et le plus rococo, celui de la Diane et Actéon du musée de Vicence, d'une harmonie claire, pleine du charme de ses figures flexibles. Dans ses dernières années, Pittoni semble avoir éprouvé la crise académisante que traversait la culture picturale vénitienne à partir du milieu du XVIIIe s. ; ses œuvres tardives trahissent une relative froideur et une cristallisation des formes (Annonciation, Venise, Accademia).

Son oeuvre, assez abondant, comprend des tableaux de chevalet, compositions religieuses, bibliques (Sacrifice de Jephthé, Gênes, Palais royal) ou mythologiques, souvent traitées en

plusieurs exemplaires ou précédées d'esquisses d'une extrême nervosité picturale (Contenance de Scipion et Sacrifice de Polyxène, Louvre ; Charité de sainte Élisabeth, musée de Budapest ; le Christ et saint Pierre, Oxford, Ashmolean Museum), des tableaux d'autel (églises de Vicence, de Padoue, de Bergame, de Brescia et de Venise), des plafonds décoratifs (Jupiter protège la Justice, la Paix et la Science, Venise, G. A. M., Ca' Pesaro) et quelques portraits

(Cardinal B. Roverella, Rovigo, Accad. dei Concordi). À Venise, l'Accademia et le musée Correr conservent des séries de dessins de l'artiste.

PLAFONDS ET VOÛTES.

Selon l'étymologie, le mot « plafond » – contraction de « plat-fond » – ne devrait désigner qu'une surface entièrement plane. Il est cependant admis de l'employer pour une couverture horizontale que des éléments en relief divisent en compartiments, ou bien pour l'ensemble formé par un plafond au sens propre et la bordure concave (voussure) qui le raccorde aux parois. Quand une surface est entièrement courbe, c'est abusivement que l'on parle de « plafond » ; le terme de « voûte » s'impose. Plusieurs types de voûtes peuvent comporter une décoration peinte : voûtes allongées, en plein cintre, en cintre brisé ou en anse de panier, voûtes d'arêtes ou d'ogives, voûtes dites « en arc de cloître », voûtes de type sphérique, comprenant essentiellement les coupes, qui peuvent être plus ou moins évasées, de plan circulaire ou ovale, ou encore à pans coupés.

Nous envisagerons ici la peinture figurative et non la peinture strictement ornementale. D'une façon générale, les compositions à dominante réaliste sont, en principe, exclues. S'il est, au contraire, un genre qui convient par excellence aux plafonds et aux voûtes, c'est la peinture d'histoire, au sens large du terme. Il est normal de choisir des sujets célestes ou laissant du moins au ciel une grande place. Ainsi l'art chrétien marque-t-il sa prédilection pour les scènes glorieuses : Ascension, Assomption, Jugement dernier, chœurs d'anges, triomphe d'un saint. De même, l'art profane choisit volontiers des sujets allégoriques ou mythologiques qui comportent des figures volantes.

La décoration peinte des plafonds proprement dits utilise presque toujours des supports indépendants, dont le plus habituel est la toile. Celle des voûtes fait usage de la mosaïque (art byzantin), mais surtout de la peinture murale, qu'elle soit à fresque (Italie, Europe centrale), sur enduit sec (France) ou, plus rarement, sur toile marouflée.

On distingue deux tendances, inégalement affirmées selon les pays et les époques, l'une inspirant les plafonds et les voûtes d'un type « fermé », l'autre ceux d'un type « ouvert ». La première tendance incite la décoration peinte à respecter le support architectural ; elle implique la limitation ou même la suppression de la profondeur (art byzantin ou de l'Occident

médiéval, maniérisme ou néo-classicisme). La seconde tendance, au contraire, a pour ambitions de faire oublier le support matériel, d'approfondir l'espace fictif de la peinture grâce au

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

660

jeu de la perspective. Née avec la Renaissance, elle a connu son triomphe à l'âge baroque.

LES ORIGINES. On trouve, dès la Pré-histoire, des figures tracées sur les voûtes naturelles des cavernes (bisons de la grotte d'Altamira). Certains plafonds de tombeaux égyptiens, ainsi que les voûtes et plafonds de la Rome antique présentent des décorations de type « fermé ». Dans les hypogées païens et surtout chrétiens, la décoration peinte des voûtes joue un rôle important (crypte de Lucine aux catacombes de Saint-Calliste, chambre dite du « Bon-Pasteur » au cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin, IIIe-IVe s.).

LE DOMAINE BYZANTIN. À Rome dès le début du Ve s., on trouve dans chaque basilique chrétienne une demi-coupole ornée de thèmes solennels ou triomphaux, le plus souvent en mosaïque (SS. Cosma e Damiano, S. Maria Maggiore). Il existe également d'autres types de voûtes à décor figuratif, comme la voûte du berceau annulaire de S. Costanza ou la voûte d'arêtes de S. Prassede. L'art chrétien d'Orient donnera, à partir du VIe s., un rôle capital à ces deux types de voûtes qui se prêtent par nature à la représentation des thèmes triomphaux (Pentecôte, Vision de l'Apocalypse). Le fond d'or ou coloré à plat interdit toute recherche de profondeur, tient les figures prisonnières de la surface courbe : bien qu'elles traduisent des visions célestes, la voûte byzantine est du type « fermé ».

L'OCCIDENT ROMAN. L'importance donnée aux surfaces murales par l'architecture romane a favorisé la peinture décorative. On voit celle-ci respecter généralement la forme des voûtes et même l'exprimer. La disposition des figures sur un seul plan, la prépondérance des pleins sur les vides, l'adoption de fonds abstraits à bandes colorées, tout cela contribue à interdire l'illusion de la profondeur ; la décoration peinte des voûtes romanes appartient donc au type « fermé ».

En dehors des scènes narratives, les sujets sont surtout de caractère statique, dogmatique

et symbolique. Les voûtes d'arêtes sont plus souvent peintes que les voûtes en berceau, et les coupoles ont moins d'importance que dans l'art byzantin. Le type de voûte le plus souvent offert à la décoration est le cul-de-four ou demi-coupoles : c'est lui qui permet l'adaptation la plus harmonieuse des figures au support mural. Les thèmes triomphaux comme le Christ en gloire ou la Vierge de majesté sont de rigueur. Il est rare de trouver dans les églises romanes, comme à Saint-Savin, des plafonds peints de compositions figuratives.

L'OCCIDENT GOTHIQUE. On sait que la construction gothique ne laisse qu'une place très restreinte à la peinture décorative. De toute façon, l'art gothique de type septentrional ne s'est guère employé à la décoration figurative des voûtes.

Plus respectueux des surfaces murales, l'art gothique italien a favorisé davantage la peinture décorative, et ses voûtes aux larges quar-

tiers sont souvent, comme les parois, revêtues de fresques, datant surtout du XIVe siècle.

LA PREMIÈRE RENAISSANCE EN ITALIE.

Le quattrocento italien, qui a tant innové, n'a pas donné sa mesure dans la décoration peinte des plafonds et des voûtes. Cette anomalie tient pour une large part au fait que les édifices conçus par les architectes d'alors se suffisaient à eux-mêmes, tirant leur beauté de l'articulation des volumes et du jeu des surfaces. Les plus remarquables ne laissent qu'une place insignifiante, sinon nulle, à la peinture décorative en général, à celle des plafonds ou des voûtes en particulier. La fameuse coupole de la cathédrale de Florence dut elle-même attendre plus d'un siècle avant d'accueillir une décoration peinte.

En fait, la plupart des grands cycles de fresques de la première Renaissance se rencontrent dans les édifices de construction plus ancienne, surtout gothique, que l'on voulait précisément embellir. Ainsi les thèmes et les schémas décoratifs de la première Renaissance restent-ils le plus souvent proches des modèles gothiques, l'innovation résidant dans le détail des formes. Les scènes disposées en bandes sont délaissées pour des figures intemporelles ou symboliques : citons, par exemple, les Sibylles de Ghirlandaio peintes dans la chapelle Sassetti de la S. Trinità de Florence, ou les Évangélistes de Fra Angelico à la chapelle de Nicolas V du Vatican. Isolées ou non, ces figures sont généralement présentées sur fond de ciel, mais sans recherche effective de pro-

fondeur. De toute façon, elles ne jouent qu'un rôle de complément dans l'économie du cycle souvent célèbre dont elles dépendent, et il est significatif que les maîtres en aient presque toujours confié l'exécution à leurs aides.

L'apport de la première Renaissance serait donc décevant en ce domaine sans quelques rares expériences ouvrant la voie aux conquêtes futures comme les fresques de la Camera degli Sposi peintes par Mantegna au castel S. Giorgio de Mantoue (1461-1472). On y trouve un parti dynamique, fondé sur la perspective verticale et l'illusionnisme qui inauguraient le type « ouvert » dans la décoration des voûtes. La leçon devait, plus tard, porter ses fruits ; mais elle fut suivie aussitôt, à Rome, d'une autre expérience de portée capitale. Rajeunissant un thème traditionnel, Melozzo da Forlì peignit à fresque le Christ en gloire, entouré d'apôtres et d'anges, à la demi-coupole de l'église des SS. Apostolli.

LA RENAISSANCE À ROME ET À PARME.

Les grands chantiers romains du temps de Jules II et de Léon X ont fait une large place à la décoration des voûtes. L'exemple le plus illustre est celui de la chapelle Sixtine, qui apportait une solution neuve et hardie, voire logique, au problème posé par une large surface courbe. Michel-Ange a eu recours à une architecture simulée en grisaille, qui se présente en quelque sorte à plat, sans se soumettre à la perspective verticale, mais impose à l'espace une partition harmonieusement articulée.

Le cas de Raphaël est plus complexe. En effet, dans la chambre de la Signature, au Vatican, la fragmentation de l'espace et le langage

symbolique restent proches de la tradition médiévale, d'autant plus qu'un fond de mosaïque feinte supprime délibérément la profondeur. Il y a plus de nouveauté dans la Loggia de la Farnesina, dont la voûte en berceau, aux surfaces clairement articulées à l'aide de guirlandes en trompe l'oeil, illustre le thème unique de l'Histoire de Psyché. Aux Loges du Vatican, enfin, Raphaël fixait une formule inspirée des voûtes antiques.

Ainsi les voûtes romaines de cette époque restent-elles plus ou moins de type « fermé ». Pour trouver le fruit des expériences de Mantegna et de Melozzo, il faut aller à Parme, où Corrège a fait prévaloir les principes de la décoration « ouverte » (voûte « à fenêtres » de la Camera di S. Paolo). Avec les coupoles de S. Giovanni Evangelista et du Duomo à Parme, Corrège montre comment il a su exploiter har-

diment les ressources de la perspective verticale. Commencée en 1520, la première coupole développe le thème de la Vision de saint Jean en lui faisant remplir une surface d'un seul tenant (si l'on excepte la calotte du lanternon supérieur) ; par leurs raccourcis, les grandes figures du pourtour, assemblées d'une façon assez compacte, s'intègrent vraiment à l'espace céleste que peut imaginer l'observateur levant les yeux depuis le sol. Avec l'Assomption qui orne la coupole du Duomo, peinte entre 1522 et 1530, la profondeur est encore mieux suggérée par les attitudes mouvementées de figures plus nombreuses, la disposition sur plusieurs plans et la soumission à la perspective aérienne. La leçon de Corrège devait attendre l'âge baroque pour être vraiment comprise – et dépassée.

LE MANIÉRISME. Le terme commode et un peu vague de « maniérisme » peut au moins s'appliquer exactement à une certaine conception de la peinture décorative en général – et de celle des voûtes ou des plafonds en particulier – qui s'est manifestée dans la majeure partie de l'Italie et dans d'autres pays d'Europe au cours des trois derniers quarts du XVI^e s. et pendant les premières années du siècle suivant. Il faut d'abord noter que ce genre de peinture a trouvé son véritable champ d'activité dans la décoration des palais plutôt que dans celle des églises. On remarque ensuite que les plafonds de cette époque sont assez rarement peints de compositions figuratives, alors que les voûtes le sont fréquemment ; mais ces dernières accusent, d'une façon générale, un retour au type « fermé », qui accepte le support architectural, en souligne même la présence, au lieu de le dissoudre dans un espace imaginaire. Dans les compartiments, plus ou moins nombreux, que déterminent les bordures de stuc, selon un assemblage très élaboré, les scènes ou les figures se présentent comme des tableaux séparés, à plat, sans recherche notable de profondeur et souvent à petite échelle, au détriment de la lisibilité. Ce genre de décoration, qui dérive pour une large part des Loges du Vatican, se rencontre couramment en Italie. Comme exemple de ces plafonds compartimentés, on peut citer, au Palazzo Vecchio, à Florence, celui du salon des Cinq-Cents, orné par Vasari et ses aides d'Allégories à la gloire de la Cité. À Gênes, le décor de type maniériste a été introduit par

downloadModeText.vue.download 662 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

661

Perino del Vaga, qui, dans la salle des Géants

du palais Doria, a représenté Jupiter foudroyant les Titans comme un entrelacement compact de figures dont aucune ne semble s'évader du cadre de la fresque.

Il y a cependant trop de variété dans les expériences du maniérisme italien pour qu'une seule formule ait pu être appliquée à la décoration des voûtes et des plafonds. C'est ainsi qu'à Parme l'ascendant de Corrège fut assez fort pour inspirer les compositions en profond et non morcelées qui ornent l'église de la Steccata. Mais l'exemple le plus illustre est sans doute l'audacieuse démonstration faite par Giulio Romano dans la salle des Géants du palais du Té de Mantoue où, ayant abandonné le principe de cloisonnement, il a adopté un parti dynamique pour représenter la Chute des Géants depuis l'Olympe, effaçant la limite entre la voûte et les parois. L'architecture feinte participe ici à la recherche de l'illusion ; son rôle ira grandissant vers la fin du siècle avec la vogue de la « quadratura », qui ne se borne pas à articuler les surfaces, mais continue en hauteur l'architecture réelle des églises et des palais par des édifices imaginaires. Les règles de cet art, qui exige une connaissance parfaite de la perspective, ont été codifiées notamment par des spécialistes bolonais.

Dans le reste de l'Europe, que ce soit en Espagne, en France ou en Allemagne, la décoration maniériste reste tributaire de l'Italie et relève, dans l'ensemble, du type « fermé ».

LA RENAISSANCE VÉNITIENNE. Venise au XVI^e s., peu touchée par le maniérisme, a élaboré une formule décorative originale où la recherche d'illusion s'accommode du cloisonnement le plus rigoureux. Le plafond vénitien de la Renaissance est en bois, sculpté et le plus souvent doré, avec des caissons profonds, de formes et de dimensions variées, assemblés selon un schéma complexe ; les peintures qui y sont encastrées sont peuplées de figures répondant à l'exigence de lisibilité grâce à leur échelle assez grande et au pouvoir de la couleur.

Véronèse est l'artiste qui a défini le plus complètement le style des plafonds vénitiens en appliquant à ses compositions la perspective « da sotto in su » et la multiplication des points de vue. Quant aux architectures, qui occupent tant de place dans l'oeuvre de Véronèse, elles sont aussi représentées en raccourci, et non à plat, ce qui a pour effet de les dresser dans le ciel. La richesse lumineuse du coloris contribue à la satisfaction optique du spectateur. Citons, outre plusieurs plafonds du palais des Doges, l'exemple magistral de l'Histoire d'Esther qui

couvre la nef de S. Sebastiano. Moins aérées et moins lumineuses, mais souvent plus dramatiques, les compositions plafonnantes de Tintoret appliquent les mêmes principes de perspective « da sotto in sù » et de multiplication des points de vue, comme le montrent ses plafonds au palais des Doges et la Glorification de saint Roch peinte à la Scuola di S. Rocco.

LA PREMIÈRE PÉRIODE BAROQUE EN ITALIE. Donnant le ton à d'autres foyers de l'art italien, Rome, au cours du seicento et au début du siècle suivant, a été le théâtre d'expériences prodigieusement nombreuses et variées dans

le domaine de la peinture décorative. L'importance des plafonds et, plus encore, des voûtes dans l'Italie baroque s'explique par son goût du faste et de la couleur, sensible dans les palais comme dans les églises, et par le caractère triomphal que l'art né de la Contre-Réforme entendait imprimer aux lieux du culte. Des partis très divers ont été adoptés tour à tour et même simultanément ; si l'on compare cependant les voûtes et les plafonds peints de cette période à ceux du maniérisme, on relève une tendance générale à abandonner la division insistante des surfaces, à élargir et à simplifier les compositions, à augmenter l'échelle des figures, à renforcer l'illusion de la profondeur.

Entre le type « fermé » et le type « ouvert », les compromis n'ont certes pas manqué ; c'est toutefois le second, plus conforme à l'idéal baroque, qui a fini par s'imposer.

Dans la formation du nouveau style, on discerne des influences aussi variées que celles de Corrège, des maîtres vénitiens, de Michel-Ange et de Raphaël, sans négliger l'acquis du maniérisme. Il faut aussi noter le rôle important des spécialistes, souvent bolonais, de la « quadratura », qui avaient déjà fixé au XVI^e s. les règles de leur art.

La première voûte importante de cette époque à Rome est celle de la galerie du palais Farnèse, peinte de 1597 à 1604 sous la direction d'Annibale Carracci. Si cet ouvrage fameux peut être qualifié de « baroque », c'est par l'ample respiration qui l'anime. Il tient cependant au passé, c'est-à-dire à la Renaissance romaine, par le parti statique qu'il illustre. L'architecture feinte, enrichie de motifs de sculpture en trompe l'oeil, y est employée non pour elle-même, comme elle l'aurait été avec les spécialistes de la « quadratura », mais pour articuler harmonieusement la surface du berceau, dont elle épouse la courbure au lieu de la contrarier par un effet de perspective verticale.

C'est dans les compartiments ainsi ménagés – par les seules ressources de la peinture – que s'inscrivent les sujets tirés des Métamorphoses d'Ovide. La fragmentation de l'ensemble, dont chaque composition a sa perspective propre, et la limitation de l'envolée trahissent une tendance classique dont relèvent d'autres Bolonais comme Guido Reni et Dominiquin.

À partir de 1620, une tendance plus spécifiquement baroque s'est imposée à Rome et, par répercussion, dans d'autres foyers de l'art italien. Le dynamisme l'emporte sur l'équilibre observé par A. Carracci, G. Reni et Dominiquin. La fragmentation des surfaces se fait plus discrète ou disparaît même pour laisser s'élargir un champ où l'imagination du peintre peut se donner libre cours. Quand la « quadratura » est employée, ce n'est plus pour isoler les scènes les unes des autres, mais pour servir de repoussoir à la composition figurative et créer un effet ascensionnel. La représentation du sol occupe de moins en moins de place ; les sujets choisis sont ceux qu'il est normal de trouver au-dessus de soi dans les salles de palais ou dans les églises, à savoir des sujets de nature essentiellement céleste, avec des figures volantes ou pré-

cipitées. Aussi les thèmes glorieux, profanes comme sacrés, sont-ils à l'honneur.

Le rôle du peintre n'est plus de reporter à la surface de la voûte des compositions qui en soulignent la consistance matérielle, mais de la faire oublier. L'illusionnisme est au bout de ces expériences.

Dans l'évolution des voûtes et des plafonds peints, la Gloire de la maison Barberini ou le Triomphe de la Divine Providence, peints par Pietro da Cortona (1633-1639) à la voûte du salon principal du palais Barberini de Rome, marquent un tournant décisif. Dans les salles des Planètes au palais Pitti de Florence, Pietro da Cortona reviendra aux divisions exprimées par les stucs, mais dans un esprit nouveau, fixant un style de décoration profane qui associe étroitement sculpture et peinture, et dont le succès sera grand.

Cependant, Baciccio, avec l'Adoration du nom de Jésus peinte à la voûte du Gesù (1674-1679), provoquera une nouvelle révolution en faisant déboucher le courant le plus baroque de l'école romaine sur l'illusionnisme. La composition est présentée dans un cadre allongé et arrondi aux deux bouts, forme devenue fréquente à Rome, mais des figures volantes s'en échappent pour venir se mêler à celles qui sont modelées en stuc sur le pourtour. L'espace ima-

ginaire fait ainsi irruption dans l'espace matériel de l'église. La voûte paraît s'ouvrir réellement sur un ciel où d'autres figures, échelonnées en profondeur, selon un axe oblique, entraînent le regard dans un tourbillon de couleur et de lumière qui exprime l'aspiration à l'infini.

Il était donné au père Andrea Pozzo de conduire le courant baroque à son triomphe. Son invention a été de fondre dans une vision unique et harmonieuse le trompe-l'oeil de la « quadratura » et l'espace céleste, auquel Pietro da Cortona et Baciccio avaient donné toute sa profondeur. Pozzo dessine l'architecture feinte avec une science absolue de la perspective zénithale, mais il la transcende par un dynamisme qui emporte le spectateur dans un monde imaginaire.

C'est à l'église S. Ignazio de Rome que Pozzo a porté à son comble l'illusion dans son décor de la voûte de la nef (1691-1694). Notons que les travaux viennois de Pozzo, appelé à Vienne en 1703, auront un grand retentissement dans le monde germanique.

Face aux prouesses de l'illusionnisme, une réaction classique se dessine à Rome vers la même époque ; de Carlo Maratta, qui s'en fait le promoteur, on peut citer le Triomphe de la clémence, au palais Altieri (1674).

En dehors de Rome, le type « ouvert » triomphe le plus souvent, principalement avec l'oeuvre immense de Luca Giordano, originaire de Naples, mais dont la carrière débordera largement le cadre de la ville. C'est notamment à Florence, avec la voûte de la galerie du palais Médicis-Riccardi que Giordano donne sa mesure et propose un nouveau type de décoration, on ne peut plus « ouvert ». La « quadratura » est abandonnée, et l'approfondissement de l'espace est confié à des moyens purement picturaux. Après Giordano, le baroque napolitain trouvera son chef de file en Francesco

downloadModeText.vue.download 663 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

662

Solimena, qui adopte le type « ouvert » sans l'audacieuse amplification de son devancier, comme le prouve le Triomphe de la foi, qu'il peint en 1709 à la sacristie de S. Domenico Maggiore, dans une percée figurant au sommet de la voûte.

BAROQUE ET CLASSICISME EN FLANDRE,

EN FRANCE ET EN ANGLETERRE. L'Europe du XVII^e s. doit beaucoup, pour la décoration des plafonds et des voûtes, à l'Italie et aux formules inventées par elle à la Renaissance. Ainsi, en Flandre, Rubens s'est souvenu des plafonds vénitiens avec leurs compartiments de formes variées (plafond de Banqueting Hall, au palais londonien de Whitehall).

En France, où la dette envers l'Italie apparaît importante, les décorateurs français ont cependant adopté, le plus souvent, la technique de la peinture à l'huile, sur toile ou sur enduit, au lieu de la fresque.

Les tendances sont multiples, mais on a assisté, en général, à un compromis entre le type « ouvert » et le type « fermé ». Beaucoup d'ouvrages ont malheureusement disparu ; on peut toutefois citer à Paris les travaux de Vouet au château de Chilly (v. 1630), à l'hôtel Bullion, à l'hôtel Séguier ; ceux de Le Sueur au cabinet de l'Amour de l'hôtel Lambert (Louvre) ; et enfin, les nombreux travaux de Le Brun qui se souvient des Bolognais de tendance classique, à l'hôtel de la Rivière, à la galerie de l'hôtel Lambert, dans plusieurs salons du château de Vaux-le-Vicomte, à Versailles, où ses décors des plafonds de l'appartement du Roi font apparaître l'influence de Pietro da Cortona. La voûte de la galerie des Glaces se présente comme un ensemble habilement articulé de « quadri riportati », dont chacun a sa perspective propre.

En Angleterre, beaucoup de voûtes et de plafonds ont été peints entre 1690 et 1720 ; ils sont, pour la plupart, dus à des artistes italiens comme Antonio Verrio, ou français comme La Fosse et Louis Laguerre.

LA PÉRIODE DU ROCOCO EN ITALIE, EN ESPAGNE ET EN FRANCE. Au XVIII^e s., c'est encore l'Italie qui donne le ton quand il s'agit de décorer des plafonds ou des voûtes. Dans la période comprise entre 1710 et 1760 environ, elle ne cesse d'exploiter et aussi de rajeunir les formules de l'art baroque, retenant presque toujours celles qui définissent le type « ouvert ». La « quadratura » reste pratiquée, et notamment par les Bolognais ; mais son rôle est désormais moindre, l'évolution du goût faisant préférer des ciels que n'envahissent plus les architectures et qu'animent des figures moins tassées.

Ce n'est plus de Rome ou de Naples que souffle l'esprit novateur, mais de l'Italie du Nord. Il faut citer l'école de Venise avec l'immense composition d'Antonio Fumiani à la voûte de S. Pantaleone (1684-1704), qui associe les souvenirs de Véronèse, de Tintoret, et de

Pozzo ; S. Ricci à S. Stae et G. B. Pittoni au palais Pesaro ; alors que Pellegrini donne sa mesure en Angleterre, en France et en Allemagne.

C'est cependant G. B. Tiepolo qui prouve, dans ce domaine comme ailleurs, la supériorité de son invention décorative. Il a utilisé des surfaces morcelées, comme à la voûte des Ge-

suati (1737-1739) ou au plafond principal de la Scuola del Carmine (1739-1744). Le plus souvent, Tiepolo a rempli de son souffle de vastes compositions d'un seul tenant, selon des partis qui dénotent l'influence de Giordano mêlée à celle de Véronèse : plafond de la villa Pisani de Strà (1761), voûte de la galerie du palais Clerici à Milan (1740) ou encore les voûtes du grand escalier et de la Kaisersaal de la résidence de Würzburg (1750-1753) ou celle de la salle du Trône au palais royal de Madrid (1764). La leçon de Tiepolo aura un grand retentissement en Allemagne et en Espagne.

En France, après les grands travaux de la chapelle de Versailles, des Invalides et du Palais-Royal, après l'apport éphémère de Pellegrini, qui traite en Vénitien la voûte de la galerie (disparue) de la Banque royale, la peinture plafonnante subit une éclipse due à un changement du goût. Son éviction serait presque totale sans un grand ouvrage isolé, l'Apothéose d'Hercule, peinte par François Lemoyne à la voûte du salon d'Hercule (1729-1734), le plus vaste de Versailles. Toutefois, vers la fin du siècle, on assiste à une résurgence de la peinture monumentale et plafonnante dont l'Assomption de J. B. Pierre, à la coupole de la chapelle de la Vierge (église Saint-Roch, 1748-1756), est un exemple marquant.

LA SECONDE VAGUE BAROQUE EN EUROPE CENTRALE. Exception faite pour l'oeuvre de Tiepolo – qui a d'ailleurs travaillé en Allemagne –, l'Europe du XVIIIe s. n'a rien produit de comparable, en quantité, voire en qualité, aux voûtes et aux plafonds peints que l'on trouve à profusion dans les pays germaniques (Allemagne du Sud et rhénane, Suisse alémanique, Hongrie, Bohême et Moravie, etc.). Cette floraison est liée au prodigieux essor de l'architecture, sous le signe du « Spätbarock », entre le début du siècle et 1770 environ. Respectant mieux que jamais le principe d'unité de l'art baroque, la peinture fait corps avec le bâtiment et le reste de sa décoration, au point qu'elle vaut souvent plus comme élément d'un ensemble architectural que par elle-même. Les parois étant généralement livrées au talent des stucateurs, le travail des peintres a pour principal objet non pas des tableaux verticaux mais précisément des pla-

fonds et surtout des voûtes. Alors qu'une église baroque de Rome s'accommode fort bien de l'absence de peintures dans ses parties hautes, comme le montrent les créations de Bernin et de Borromini, on ne peut concevoir une église bavaroise ou autrichienne, aux murs envahis de stucs polychromes et de dorures, sans voûtes colorées ; une voûte laissée en blanc produirait un effet de trou ou pèserait désagréablement.

Au XVII^e s., le « Hochbarock » avait exploité les formules décoratives du maniérisme et maintenu la primauté du type « fermé » avec des compositions de médiocre ampleur, strictement délimitées par une architecture encore statique. Le « Spätbarock » représente le triomphe du type « ouvert ».

Les supports architectoniques de la peinture monumentale méritent l'attention, car ils contribuent à définir l'originalité de l'école allemande. Les plafonds proprement dits sont rares, et les voûtes en berceau le sont plus

encore. Les coupoles, en revanche, jouent un grand rôle, mais leur forme n'est pas souvent celle de la demi-sphère ; ce sont des voûtes coupoliformes qui ont un aspect intermédiaire entre la voûte d'arêtes et la coupole aplatie. La prédominance des voûtes de ce genre explique l'usage des compositions tournantes ou réversibles.

Favorisée par la présence de plusieurs artistes dans les pays germaniques, l'influence italienne s'est exercée selon deux directions fondamentales. Un rôle important revient aux spécialistes de la « quadratura », notamment au père Pozzo. Mais on trouve tout autant le souvenir des maîtres tels que Corrège, Lanfranco, Pietro da Cortona, Giordano, Tiepolo, avec la conception d'un espace dont la profondeur est suggérée sans le secours d'une architecture feinte.

Parmi les tenants de la « quadratura », citons Melchior Steidl, qui décora les coupoles de l'abbatiale de Saint-Florian en Autriche (1690-1695). L'influence de Pozzo est plus sensible chez Cosmas Damian Asam, qui peignit les coupoles de l'abbatiale de Weingarten, en Souabe (à partir de 1717).

Parfois, le décor architectural forme une simple bordure, jouant le rôle de repoussoir et animée elle-même de figures : c'est le parti adopté par Daniel Gran à la Hofbibliothek de Vienne (1730). Par contre, la coupole peinte par Rottmayr en 1725 à la Karlskirche de Vienne se passe de toute architecture simulée. On revient

à l'effet zénithal avec Paul Troger et J. B. Zimmermann. La décoration exubérante de Zwiefalten, en Souabe, est due à Franz Joseph Spiegler (1747). Il faut citer enfin F. A. Maulbertsch, dont les compositions se caractérisent par plus de légèreté et de fantaisie poétique (Piaristenkirche de Vienne, 1752).

LE MOUVEMENT NÉO-CLASSIQUE. La fin du XVIIIe s. et le début du XIXe s. sont marqués par cette esthétique nouvelle du retour à l'antique dont l'un des défenseurs sera Raphaël Mengs, auteur de plafonds à Rome (son Parnasse de la villa Albani, peint en 1756, a pris une valeur de manifeste) et à Madrid (palais royal). Les plafonds et les voûtes de cette époque sont marqués par un retour au type « fermé » dans le goût de la Renaissance.

En France, les plafonds peints, revenus à la mode à la fin du règne de Louis XV, verront le jour en grand nombre à cette époque, mais la plupart d'entre eux ont disparu. Par contre, un ensemble significatif est celui des plafonds des salles du musée Charles X au Louvre, qui sont dus à Gros, Horace Vernet, Évariste Fragonard, Abel de Pujol, entre autres.

En Italie, le retour à l'antique est illustré notamment par Andrea Appiani.

DU ROMANTISME À NOS JOURS. La peinture romantique a produit un type de décor plafonnant plus « ouvert » que celui du néo-classicisme. Citons les décors de Delacroix pour les plafonds et coupoles des bibliothèques du palais Bourbon (1838-1847) et du Sénat (1847).

La seconde moitié du XIXe s. voit le triomphe de l'éclectisme en Europe de nombreux plafonds et éléments de voûtes datent

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

663

de cette époque, surtout à Paris (palais Garnier, Hôtel de Ville).

Le début du XXe s. voit les créations d'Albert Besnard, de José-Maria Sert et surtout de Maurice Denis (théâtre des Champs-Élysées, 1913).

De nos jours, fort peu de décors plafonnants, mis à part toutefois les plafonds parisiens, intégrant ou remplaçant des toiles

dans un cadre antérieur, de Braque au Louvre (1953), de Chagall à l'Opéra (1964) et d'André Masson au théâtre de l'Odéon (1965).

PLAINE (ÉCOLE DE LA).

L'école de la Plaine est constituée par un groupe d'artistes hongrois de la première moitié du XXe siècle. Ces artistes, après des séjours répétés à l'étranger, décident de s'établir dans les villes et villages de la Grande Plaine hongroise, choisie comme cadre et principale source d'inspiration de leur activité. Sans esthétique ou sans style communs, ils tendent à réaliser une synthèse des traditions nationales, des recherches européennes récentes et de la réalité qu'ils trouvent dans le paysage et dans les hommes qui l'habitent. Ils recherchent moins l'expression de leur individualité que l'adhésion à la réalité. Toutefois, ils ne peuvent se détacher de leurs visions personnelles, et leurs oeuvres vont de la sérénité rayonnante de Fényes aux contrastes dramatiques de Koszta, de la description lyrique de Tornyai aux structures serrées d'István Nagy. Les noms d'Aba Novák et de Rudnay se détachent encore de ce groupe, dont il faut rapprocher l'activité de quelques peintres qui, établis dans d'autres régions de Hongrie, font de semblables retours vers leur terre natale, tels que Mednyánszky Egry ou Rippl-Rónai.

PLATTEMONTAGNE ou

PLATTEMONTAIGNE Nicolas de,

peintre français

(Paris 1631 - id. 1706).

Il est le fils de Mathieu Van Plattenberg (1606 - 1660), portraitiste et graveur flamand établi à Paris. En 1663, il est reçu à l'Académie. Trois ans plus tard, il peint un « may » de Notre-Dame (Conversion du geôlier de saint Paul, Louvre) et est chargé en 1683-1684 de la décoration des Tuileries. Il fut élève de P. de Champaigne, et son oeuvre demeure confondue avec celle de son maître. Le double portrait de J.-B. de Champaigne et N. de Plattenmontagne (Rotterdam, B. V. B.), où chacun des deux élèves du maître a peint son camarade, montre bien cette dépendance. Les dessins vigoureux de Plattenmontagne (musée de Rouen) révèlent toutefois un tempérament original.

PLATZER Johann Georg,

peintre autrichien

(Sankt Michael in Eppan, Tyrol, 1704 - id. 1761).

Fils du peintre Johann Victor, il est l'élève de son beau-père, Josef Anton Kessler, et de son oncle Christoph Platzer à Passau. À partir de 1721, il séjourne principalement à Vienne. En 1728, il y est élève à l'Académie. Poussé par le goût des petits tableaux de cabinet hollandais, influencé par Ottmar Elliger et par les pein-

tures maniéristes tardives de la collection de Rodolphe II, il crée le type de la réunion galante viennoise, qui sera repris par son ami Janneck. (Scène galante dans un parc, Augsbourg, Staatsgalerie). Albert von Sebisch de Breslau, en mission à Vienne entre 1728 et 1730, le soutient et collectionne ses petites peintures sur cuivre, dont 13 sont aujourd'hui au musée de Wrocław. Les sujets préférés de Platzer sont les fêtes galantes ou les fêtes mythologiques, parfois très mouvementées et souvent disposées en pendants (Bacchus et Ariane et Combat des Centaures et des Lapithes, Louvre). On y retrouve les caractéristiques de l'artiste : chromatisme étincelant, facture de miniaturiste, surcharge de personnages et d'accessoires, richesse du décor des objets et des costumes, lourdeur des drapés et des tapis, blanc de perle des chairs féminines, fonds gris argent ou bleu-vert (Réunion galante, musée de Prague ; le Concert, musée de Nuremberg). L'Atelier du peintre et l'Atelier du sculpteur (Vienne, Historisches Museum) figurent parmi les réussites de l'artiste. Celui-ci exécuta aussi quelques tableaux religieux de format plus important (la Pêche miraculeuse, Salzbourg, Residenzgal. ; l'Adoration des rois, tableau d'autel, Montiggl, Dreikönigskirche).

PLEINAIRISME.

Le pleinairisme peut être défini comme la représentation de scènes d'extérieur, s'attachant plus ou moins aux jeux de la lumière naturelle. Il désigne à ce titre spécialement une orientation de la peinture de la seconde moitié du XIXe s., située aux confins du réalisme, de la peinture de genre et de l'impressionnisme, et dont les paysagistes de Barbizon dans la première moitié du XIXe s. – Corot, Courbet, Rousseau, Jean-François Millet, etc. – font déjà figures de « précurseurs ». Plus tardivement, de nombreux artistes illustrent cette tendance en France (Bastien-Lepage, par exemple), en Italie, en Allemagne et en Europe centrale, en Russie, en Scandinavie, aux États-Unis, etc.

PLEYDENWURFF Hans, peintre allemand

(Bamberg ? v. 1420 - Nuremberg 1472).

Probablement originaire de Bamberg, Hans Pleydenwurff s'installa en 1457 à Nuremberg ; il y acquit le droit de bourgeoisie, tout en conservant des associés à Bamberg. Ses compositions, où les paysages sont décrits avec minutie, et ses types humains révèlent l'influence directe des Pays-Bas ; il s'était probablement rendu dans les Flandres au cours de sa formation pour y étudier R. Van der Weyden et D. Bouts.

La seule oeuvre documentée de H. Pleydenwurff est le retable du maître-autel de l'église Sainte-Élisabeth de Breslau (Wrocław), pour lequel il fut payé en 1462 (Descente de croix à Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum ; fragment de la Présentation au Temple à Varsovie, Nationalmuseum). Pleydenwurff est en outre l'auteur d'un diptyque de dévotion représentant une formule flamande, avec le Portrait du chanoine, et sous-diacre Georges, comte de Löwenstein (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum) et, sur l'autre volet, le Christ de douleur (Bâle, Öffentliche Kunstsammlung),

que la critique place de façon convaincante en 1456. Le tableau épitaphe du même chanoine, représenté au pied d'une Crucifixion (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum), est traditionnellement daté après la mort de G. de Löwenstein (1464). On le considère comme une oeuvre de l'atelier de Pleydenwurff à Bamberg. R. Suckale (1984) rend cependant ce panneau au maître et place son exécution en 1456. La veuve de H. Pleydenwurff épousa en 1473 le peintre Michael Wolgemut, qui prit la direction de cet atelier prospère.

PLUME.

Certaines grosses plumes (d'oie en général), dont on taillait le tube, ont servi pour dessiner et pour écrire. Par extension, la plume désigne le morceau de métal servant à écrire et à dessiner, découpé en pointe, légèrement incurvé afin de contenir une petite réserve d'encre (la plume est utilisée à l'extrémité d'un manche, dit « porte-plume »).

L'usage de la plume et de l'encre remonte au début de l'ère chrétienne : les dessins à la plume accompagnaient alors les textes écrits ou imprimés. Les premières plumes utilisées étaient en roseau (calame) ; elles ont été remplacées dès le VI^e s. par la plume d'oie. La plume de roseau, moins souple que la plume d'oie, ne permet ni pleins ni déliés à cause de la largeur de son bec et laisse des traits larges et incisés. Elle a pourtant connu aux XVI^e et XVII^e s. un nouvel essor dans des oeuvres graphiques

indépendantes.

La plume d'oie pouvait avoir des becs de différentes tailles et était susceptible de tracer des traits extrêmement fins ou larges et pleins. Durant la Renaissance, les traits de plume des Florentins entourent les formes avec précision, alors que les Vénitiens l'utilisèrent pour élaborer des formes moins cernées, plus déchiquetées, aux contours plus fragmentés. La plume d'acier, inventée au XIXe s., remplaça la plume d'oie, qui cessa alors d'être utilisée. D'une façon générale, le choix de la plume change selon le type de dessin à exécuter, de même que le choix de l'encre. Le dessin à la plume a comme fondement la ligne pure, et les contrastes de lumière sont traduits uniquement à l'aide de hachures serrées ou lâches – ou au moyen de rehauts.

POCHADE.

Peinture de petit format exécutée sommairement de quelques coups de pinceau. Bien qu'elle réunisse toutes les données de l'esquisse ou du croquis, la pochade a un caractère définitif et constitue par elle-même un tableau. Le terme est quelquefois synonyme de « peinture comique » ou de « caricature ».

POEL Egbert Lievensz Van der,

peintre néerlandais

(Delft 1621 - Rotterdam 1664).

Inscrit en 1650 à la gilde de Saint-Luc de Delft, il peignit, tout comme Sorgh, Potuyl et surtout Saftleven, dont il s'inspira, des paysages champêtres et des intérieurs de granges (Maison rustique, la Ferme, Louvre ; Intérieur rustique, Bruxelles, M. R. B. A.) ainsi que des vues de marchés (le Marché aux poissons, 1650, [downloadModeText.vue.download 665 sur 964](#)

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

664

ritshuis). Il assista à l'explosion de la poudrière de Delft, le 12 octobre 1654, et se mit alors à peindre des vues de la ville après la catastrophe en des Scènes d'incendie (Rijksmuseum, Londres [N. G.], Louvre, musée de Nantes, Rotterdam [B. V. B.]).

Installé en 1655 à Rotterdam, il continua à exploiter ce sujet, le transformant bientôt en un véritable poncif, dont s'emparèrent des peintres comme son frère Adriaen (1626-1685/1688)

et Daniel Vosmar.

POELENBURGH Cornelis Van,

peintre néerlandais

(Utrecht v. 1594/1595 - id. 1667).

Il fut l'élève d'Abraham Bloemaert à Utrecht. Après un séjour en Italie (1617-1625), où, aux dires de Sandrart, il rencontra Callot à Florence, soit avant 1621, il revint à Utrecht et ne quitta plus cette ville, sinon pour deux courts séjours en Angleterre (1637 et peut-être 1641). Pendant sa période italienne, il travailla à Florence (où un certain nombre de petits tableaux de sa main sont conservés au palais Pitti) et à Rome, où il fut l'un des fondateurs de la Société des peintres néerlandais, les « Bentvoghels ». La première des peintures datées de Cornelis Van Poelenburgh remonte à 1620 (Paysage aux ruines et marchands de bétail, Louvre). Comme la plupart des tableaux peints au cours de cette période, il s'agit d'un paysage peuplé de petits personnages : bergers ou paysans avec leurs bêtes, disposés au milieu d'un ensemble imaginaire de ruines antiques.

Cornelis Van Poelenburgh emprunta ce thème à l'Anversois Paul Bril, qui travailla à Rome v. 1580 ; mais il sut le traiter avec une véritable originalité. Les oeuvres exécutées par Bril et son école avant 1620 sont caractérisées par une certaine horreur du vide et par une construction reposant sur des diagonales ; elles appartiennent encore au style maniériste, dont Poelenburgh réussira à se libérer complètement après 1620.

La composition des peintures de l'artiste est relativement simple et claire. Il fut le premier à savoir rendre avec vérité ce qui impressionnait le plus en Italie les paysagistes hollandais : l'effet du soleil méridional sur les couleurs. Il procédait à une distribution subtile des lumières et des ombres en indiquant les transitions de la pleine lumière à l'ombre dense par de nombreuses nuances extrêmement délicates. En dépit de cette technique minutieuse, ses premières oeuvres gardent beaucoup de fraîcheur et de spontanéité. L'usage subtil qu'il fait de la lumière reflète l'influence d'Elsheimer (et cela est surtout sensible dans ses dessins), bien qu'il existe en général une différence profonde entre la conception de Poelenburgh et celle du peintre allemand. Les tableaux peints par Poelenburgh au cours de sa période italienne annoncent les grands paysagistes italianisants des Pays-Bas (Bartholomeus Breenbergh, Jan Both, Jan Asselijn, Nicolaes Pietersz Berchem)

tant par leurs motifs que par leur technique.

Après son retour à Utrecht, les sujets mythologiques (Diane et Actéon, Prado) et religieux (l'Annonce aux bergers, musée de Gray ; l'Adoration des mages, musée de

Genève ; l'Ange guidant les bergers, Londres, Wellington Museum) l'emportèrent de plus en plus dans son oeuvre, et sa touche gagna en aisance et en souplesse. Ses paysages animés de nymphes au bain, poursuivies ou non par des satyres (Rijksmuseum), lui conférèrent une très grande popularité, confirmée par les nombreux imitateurs qu'il eut dans ce genre (Daniel Vertangen, Johannes Van Haensbergen, Dirck Van Der Lisse et un très rare suiveur anglais, I. Palmer). Plus tard, de médiocres peintures portèrent son monogramme : « C. P. », ce qui nuisit beaucoup à sa réputation. Les tableaux datant de la fin de sa vie possèdent un charme particulier par le fini de leur technique et par leurs coloris brillants comme de l'émail (la Glorification de sainte Catherine d'Alexandrie, musée d'Utrecht). Le Louvre, le palais Pitti de Florence et les collections des princes allemands sont particulièrement riches en oeuvres de cet artiste.

POERSON, famille de peintres français.

Charles (Vic-sur-Seille, Moselle, v. 1609 - Paris 1667). Fortement marqué par son maître, Vouet (Cincinnatus, 2 tableaux au musée du Mans, d'attribution vraisemblable), sur le dynamisme duquel renchérit son may de 1642 (Prédication de saint Pierre à Jérusalem, Notre-Dame de Paris), il se montre également sensible à l'art de Bourdon (Empoisonnement de Camme et Sinorix, musée de Metz). Il participa à l'entreprise des cartons des tapisseries de la Vie de la Vierge, auj. à la cathédrale de Strasbourg (Annonciation, musée d'Arras).

Charles-François (Paris 1653 - Rome 1725), son fils, fut son élève et surtout celui de Noël Coypel. Il a dirigé l'Académie de France à Rome de 1704 à 1725. Son oeuvre, qui semble avoir été de qualité modeste, a presque entièrement disparu (Jonction des Académies de Paris et de Rome, 1681-1682, Versailles ; Jésus-Christ guérissant les malades, may de 1688, église Saint-Symphorien-de-Lay, Loire).

POINTE D'ARGENT.

Styilet ou barrette d'argent effilée (de 3 à 4 cm de long), maintenus dans un manche de bois,

utilisés jusqu'à la Renaissance pour dessiner sur un papier ou un parchemin obligatoirement recouvert d'un enduit à base de poudre d'os mêlée d'eau, de gomme arabique et de couleurs ; d'où le nom de cartatinta (papier préparé).

POINTE DE PLOMB.

Alliage de plomb et d'étain (Cennini indique la proportion de deux parties de plomb pour une partie d'étain) qui, effilé et emmanché, servait à dessiner.

POINTE-SÈCHE.

Technique de gravure consistant à travailler directement sur la planche de cuivre à l'aide d'une pointe d'acier ; le nom s'applique aussi à l'instrument et à la feuille imprimée. La pointe-sèche s'imprime en creux. À l'essuyage, l'encre reste non seulement dans le sillon, qui est très

fin, mais aussi dans les barbes levées par la pointe ; d'où l'effet velouté de la pointe-sèche. La fragilité de ces barbes réduit à un nombre restreint les épreuves vraiment bonnes.

POINTILLÉ.

La gravure en pointillé, appelée aussi de son nom anglais « stipple », consiste à rendre les tons en juxtaposant de nombreux points obtenus de façons diverses, en général à l'aide du burin ou d'outils à plusieurs pointes, comme la roulette. C'est une gravure sur métal imprimée en creux.

POINTILLISME.

Ce procédé, utilisant la juxtaposition de petits points de couleur pure, fut inventé par les néo-impressionnistes et fut fréquemment utilisé par eux pour obtenir une meilleure division des tons et faciliter le mélange optique. Signac, Dubois-Pillet et Camille Pissarro l'employèrent en 1886 dans leurs dessins, obtenant ainsi une répartition plus égale de la lumière et une grande subtilité de modelé. Le pointillisme fut fréquemment employé plus tard par les mouvements artistiques les plus divers, en particulier par les fauves, les cubistes et les futuristes.

POLIAKOFF Serge,

peintre français d'origine russe

(Moscou 1900 - Paris 1969).

Après de brèves études à Moscou, interrompues par la révolution d'Octobre, il quitte

l'U. R. S. S. en 1919 avec une proche parente. Il séjourne successivement à Constantinople, à Sofia, à Belgrade et enfin à Berlin avant de s'installer à Paris en 1923. À partir de 1930, il fréquente l'Académie de la Grande Chaumière, subvenant à ses besoins en jouant de la guitare dans les cafés russes de la capitale. Durant un séjour de deux ans à Londres, il suit les cours de la Slade School et revient à Paris en 1937. Il rencontre alors Kandinsky, Robert et Sonia Delaunay, avec lesquels il découvre les qualités spécifiques de la couleur, et Freundlich, dont il retiendra les constructions chromatiques. C'est en 1938 qu'il peint ses premières toiles abstraites, présentées au Salon des indépendants jusqu'en 1945. La gal. l'Esquisse, à Paris, organise en 1945 sa première exposition personnelle, qui le révèle au public parisien. Poliakoff participe alors régulièrement au Salon des réalités nouvelles et au Salon de mai ; en 1947 se tient chez Denise René sa deuxième exposition personnelle, suivie de nombreuses autres, à Paris et dans divers pays. Au lendemain de la guerre, Poliakoff est de ceux qui donnent son essor à la nouvelle abstraction : réagissant à la rigueur géométrique des dix dernières années, il choisit de s'appuyer presque entièrement sur la couleur, délimitant de grandes surfaces en tons vifs, imbriquées. Lorsqu'en 1946 Charles Estienne le loue d'avoir « fait des toiles aussi agréablement bariolées qu'un tapis de Boukhara ou de Samarcande », Poliakoff prend conscience du danger vers lequel il glisse insensiblement : le décoratif. Il s'engage alors sur la voie d'une « ascèse enrichissante », utilisant des gammes plus grises, plus sourdes (Composition abstraite, 1950, New York, Guggenheim downloadModeText.vue.download 666 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

665

Museum). Peu à peu, dans sa volonté d'accuser la juxtaposition des plans, il se sert le plus souvent de tons voisins, un orange et un rose à côté d'un rouge, un vert à côté d'un bleu. Désorganisant l'espace plastique, il décentre sa toile et refuse l'illusion de la troisième dimension. S'il s'est parfois laissé prendre au piège de ses jeux chromatiques, il reste l'un des grands coloristes de l'après-guerre.

Il est bien représenté au M. N. A. M. de Paris (9 tableaux sont entrés lors de la dation de 1972), au M. o. M. A. de New York, à la Tate Gal. de Londres, aux musées de Lille, de Grenoble, de Nantes, de Bâle, de Hambourg, de Vienne, de Liège. Une exposition « Poliakoff »

a été présentée (Paris, Fond. D. Vierny/musée Maillol) en 1995.

POLIDORO DA CARAVAGGIO

(Polidoro Caldara, dit),

peintre italien

(Caravaggio, Lombardie, v. 1499-1500 - Messine v. 1543).

Selon Vasari, à l'âge de dix-huit ans, Polidoro travailla au Vatican (Loges, v. 1517-1519 ; grilles du soubassement de la Salle de Constantin). C'est surtout à travers G. da Udine, G. F. Penni et Giulio Romano qu'il connut Raphaël, ce qui l'aida à se détacher assez vite de l'idéal classique, auquel l'opposait son tempérament violent, tourné vers l'expressionnisme et un certain réalisme. Dès 1522, il est célèbre à Rome comme peintre des façades de palais, en collaboration avec le Florentin Maturino. Ces fresques, en grisaille, inspirées par l'exemple de B. Peruzzi, presque toutes disparues, ont été souvent copiées et gravées : palais Ricci, encore en place, très repeint ; palais Milesi, son chef-d'œuvre, connu par les dessins et les gravures ; Casino del Bufalo (v. 1525-1526, fragments au Museo di Roma). Les thèmes sont tirés de la mythologie ou de l'histoire romaine, et leur style héroïque est influencé par l'antique (la colonne Trajane). Vers 1524-1525, à la suite de Giulio Romano, Polidoro peint un salon à la Villa Lante au Janicule (fresques auj. à la Biblioteca Hertziana). Il est sensible aux artistes novateurs qui travaillent alors à Rome (Peruzzi, Rosso, Parmesan, Perino). Son originalité s'affirme dans la décoration de la chapelle de Fra Mariano à S. Silvestro al Quirinale : les fresques avec les Scènes de la vie de la Madeleine et de sainte Catherine, influencées par la peinture hellénistique, préludent remarquablement à l'art du paysage européen du XVII^e siècle. Il reçut l'aide de Maturino (1489 ?-1528) dont on essaie de dégager la personnalité, ce que Vasari jugeait difficile en son temps ; les deux artistes ont travaillé aux fresques du palais de la Chancellerie à Rome. On peut situer antérieurement un certain nombre de tableaux (Hampton Court), débris de décorations disparues et exécutées à Rome ou à Naples lors d'un premier voyage en 1524. Après le sac de 1527, Polidoro abandonne définitivement Rome, retourne à Naples (1527-1528), il peint alors Saint Pierre et saint André avec les âmes du Purgatoire et la Mise au tombeau (Naples, Capodimonte), il se fixe à Messine (1529) jusqu'à sa mort. Son évolution vers un expressionnisme et un maniérisme s'accroît au contact d'une civilisation

profondément différente du milieu romain, sous l'influence des polyptyques gothiques flamands et espagnols, peut-être aussi grâce à ses collaborateurs (Roviale Spagnolo [F. Ruviales]). La Montée au calvaire (1534, Naples, Capodimonte) est inspirée par le Portement de croix de Lucas de Leyde.

En 1535, Polidoro travaille pour les fêtes en l'honneur de Charles Quint. Dans cette dernière période, il peint des tableaux religieux mystiques et réalistes, au dessin aigu, aux compositions étrangement décentrées (Adoration des bergers, 1553, musée de Messine ; Incrédulité de saint Thomas, Londres, Institut Courtauld, coll. A. Seilern ; Montée au calvaire, Naples, Capodimonte).

Le style rapide de ses tableaux rappelle celui de ses nombreuses esquisses (musée de Palerme) et du Saint Ange carme (Turin, Gal. Sabauda), fragment du polyptyque du Carmine de Messine (v. 1545). Sans avoir connu directement, semble-t-il, les dernières œuvres de Michel-Ange, sa propre peinture est celle d'un visionnaire dont la passion s'exprime avec une étonnante liberté. Cet aspect anticlassique, qui annonce à la fois le maniérisme et Caravage, ne fut pas toujours compris et reste mal connu. Par contre, son œuvre romaine de décorateur, largement diffusée par la gravure, a été d'une extrême importance pour les artistes du XVI^e s. (Vasari, Salviati) comme elle le sera pour Pietro da Cortona, Rubens, qui apprécia la clarté de ses compositions, et Füssli.

POLKE Sigmar, peintre allemand

(Silésie 1941).

Il quitte en 1953 la République démocratique allemande dont fait désormais partie sa ville natale pour vivre en 1959 à Düsseldorf, où il rencontrera Gerhard Richter à l'Académie des Beaux-Arts. Avec lui, il est un des protagonistes du mouvement pop dans l'Allemagne des années soixante. Il peint en 1963-1964 une série de tableaux représentant des produits et des denrées alimentaires dans le style des enseignes naïves non encore touchées par la sophistication de la publicité moderne. Sa production s'organise ensuite selon plusieurs axes : des tableaux exécutés d'après des photographies tramées comme lorsqu'elles sont destinées à l'impression (les Rasterbilder, 1963-1969), des peintures réalisées sur des tissus imprimés (autre genre de trame résultant de la répétition des motifs décoratifs) où il intervient par de nouveaux motifs très simples exécutés

au trait, des peintures abstraites où le geste est réduit à sa plus simple expression afin d'obtenir un effet de banalité, voire de totale nullité expressive, la toile la plus célèbre de cette dernière série étant *Moderne Kunst* (1968) où Polke fait preuve d'une ironie mordante en s'attaquant à la respectabilité que l'abstraction avait acquise. Le principal modèle de Polke est Picabia, le peintre des mécaniques dérisoires, des formes transparentes (procédé souvent repris par Polke, notamment dans le cycle des grands tableaux cosmogoniques de 1971 : *Die Fakt auf du Unendlichkeitsacht*) et des tableaux de mauvais goût. Polke est un des artistes qui ont beaucoup contribué à faire naître le mouve-

ment qui, dans les années quatre-vingt, s'est éloigné du sérieux et du dogmatisme des courants avant-gardistes des années soixante-dix. Précédemment, une importante rétrospective a été consacrée à l'artiste (Washington, Chicago, New York) en 1991-1992. Après la série des *Miradors* (1984-1988), Polke poursuit sa démarche avec des œuvres ayant pour thème la Révolution française. Le Carré d'Art à Nîmes a présenté ses récents travaux (*Nostradamus*, 1989) en 1993.

POLLACK Jan,

peintre allemand d'origine polonaise

(Cracovie ? v. 1445 - Munich 1519).

Il acquit peut-être à Cracovie sa première formation, qu'il aurait poursuivie à Prague (?) avant d'entreprendre un voyage aux Pays-Bas. Il traversa - semble-t-il - la Franconie et se rendit à Munich, peut-être à l'occasion du mariage du duc Georges avec Hedwige de Pologne en 1471. Il exécuta en 1479 les fresques de la Passion dans l'église de Pipping, près de Munich, et en 1483 le retable du maître-autel de Weihenstephan, dont les différentes parties se trouvent aujourd'hui réparties entre les musées de Munich (*Alte Pin.*), de Freising (séminaire) et de Nuremberg. De 1489 datent deux volets du retable de l'église paroissiale de Pullach, représentant des Scènes de la vie de saint Étienne et de saint Guy. L'artiste reçut, à partir de cette date, de nombreuses commandes de la ville de Munich (où il dirigea un atelier important), notamment en 1490 celle du retable du maître-autel destiné à l'église Saint-Pierre de Munich. Des 18 panneaux consacrés à des Scènes de la vie des apôtres saint Pierre et saint Paul (face interne) et de la Passion (face externe) subsistent 16 tableaux, dont une partie est conservée dans l'église même, l'autre au Bayerisches Nationalmuseum de Munich. Dès cette époque, Mair

von Landshut participe à ses travaux. L'art de Pollack trouve son accomplissement dans les tableaux du maître-autel et des autels latéraux de la chapelle seigneuriale de Blütenburg, près de Munich (1491). Le panneau central du maître-autel représente la Trinité, les panneaux latéraux sont consacrés au Baptême du Christ et au Couronnement de la Vierge, les autels latéraux au Christ en majesté et à l'Annonciation. De cette période datent également 7 portraits des plus expressifs, dont ceux du Duc Sigismond et de Jörg von Halsbach, dit Ganghofer, l'architecte de Notre-Dame de Munich. D'un tempérament passionné et inquiet, qui se traduisit par une facture vigoureuse et dynamique, l'artiste donna une impulsion nouvelle au langage pictural, déjà dramatique et agité, de la Bavière. Il était pourtant attentif aux détails et admit dans ses oeuvres tardives des effets de caractère ornemental.

POLLAIUOLO ou POLLAIUOLO (les),

peintres italiens.

Antonio di Jacopo d'Antonio Benci, également orfèvre et graveur (Florence v. 1431/1432 - Rome 1498). Neveux d'un marchand de volailles (« pollaiolo ») du vieux marché de Florence, les deux frères durent à cette parenté leur surnom. Les premiers

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

666

documents concernant Antonio se rapportent à des travaux d'orfèvrerie, activité qu'il n'abandonnera jamais, même quand, considéré désormais comme l'un des plus fameux maîtres florentins de son temps, il reçoit d'importantes commandes de peinture. Il travaille beaucoup pour le baptistère de S. Giovanni, réalisant des reliquaires, des croix d'argent, des reliures de livres ; cette activité culmine en 1477 avec sa participation au célèbre retable d'autel en argent (Opera del Duomo) de Florence. Dès 1466, et toujours pour S. Giovanni, il commence les dessins pour les Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste qui permettront d'exécuter les broderies des ornements du baptistère (id.).

Ses peintures les plus importantes – peu nombreuses – sont : l'Assomption de sainte Marie l'Égyptienne à l'église S. Maria de Stagia ; les Portraits de femme de profil de Berlin et du musée Poldi-Pezzoli à Milan ; l'Archange et

Tobie de la Gal. Sabauda de Turin ; la pala avec les Saints Vincent, Jacques et Eustache à S. Miniato, en collaboration avec Piero et auj. aux Offices (commencée en 1467) ; les fresques très détériorées de la villa della Gallina à Florence, qui représentent une danse de personnages nus, cycle à mettre en relation avec l'unique gravure certainement de sa main, la Bataille des dix hommes nus (Cambridge, Mass.) ; les deux petites peintures Hercule et Antée, Hercule et l'Hydre (Offices) ; le grand panneau avec le Martyre de saint Sébastien (Londres, N. G.), que Vasari dit achevé en 1475 ; le David de Berlin ; enfin, parmi ses dernières oeuvres, Apollon et Daphné (Londres, N. G.) et l'Enlèvement de Déjanire (New Haven, Yale University Art Gal.). Ses sculptures les plus connues s'intercalaient dans cette production : Buste de guerrier (Florence, Bargello), Hercule et Antée (id.) et les deux monuments funéraires des papes (Vatican) exécutés à Rome avec son frère, le Tombeau de Sixte IV (1484-1492) et le Tombeau d'Innocent VIII, terminé en 1498.

Son maître restant inconnu, on peut penser qu'il se forma dans le milieu des orfèvres, des graveurs et des nielleurs de l'époque ; sa peinture, cependant, se rattache à celle d'Andrea del Castagno et à la sculpture de Donatello, surtout à celle de sa dernière période, dominée par un goût de l'enchevêtrement linéaire.

Comme plus tard chez Léonard et chez le jeune Michel-Ange, tous les caractères de l'art florentin de la seconde moitié du XVe s. se trouvent résumés dans l'art de Pollaiuolo. C'est ainsi que l'on peut noter dans son oeuvre l'analyse impitoyable de cette parfaite machine qu'est le corps humain, une représentation exécutée au moyen d'une ligne nette et incisive, une forme tourmentée et nerveuse, soulignant sans doute de son activité d'orfèvre et de graveur. Frappants, à cet égard, l'acuité de ses célèbres profils de femme, la silhouette bondissante des corps dans les Travaux d'Hercule, l'élan convulsif des figures dans les fresques de la villa della Gallina, les problèmes dynamiques et perspectifs dans lesquels se résolvent les corps du martyr et des archers dans le monu-

mental Martyre de saint Sébastien de Londres (N. G.).

Piero di Jacopo d'Antonio Benci (Florence 1443 - Rome 1496), son cadet de plus de dix ans, se forme dans son sillage et, dès l'âge de dix-huit ans, il participe à l'exécution des trois grandes toiles des Travaux d'Hercule (auj. perdues), qui furent commandées à Antonio par Piero de' Medici pour une salle

du palais de la via Larga à Florence. Toujours avec Antonio, il collabore à la décoration de la chapelle du cardinal du Portugal à l'église de S. Miniato al Monte (la figure de saint Eustache de la pala auj. aux Offices est de sa main) et à l'édification des sépulcres pontificaux à Rome. C'est à la notoriété de son frère Antonio qu'il doit ses quelques commandes personnelles, telles les Vertus pour les dossiers des sièges du Tribunale della Mercanzia (des marchands), aujourd'hui aux Offices (la Fortezza est l'oeuvre de Botticelli) et la pala avec le Couronnement de la Vierge pour l'église S. Agostino à S. Gimignano (1483), son unique oeuvre signée. Piero se révèle presque toujours quelque peu inférieur à son frère : dans ses oeuvres, la vitalité et l'intensité de la ligne d'Antonio se tempèrent, la forme devient plus ligneuse, la couleur se fait plus dense et s'assourdit.

POLLOCK Jackson, peintre américain

(Cody, Wyoming, 1912 - Springs, Long Island, 1956).

Il était le cinquième fils d'une famille besogneuse. Les fréquents échecs des entreprises de son père obligèrent les siens à se déplacer très souvent en Californie et en Arizona. La famille s'installa en 1924 à Riverside, près de Los Angeles, où Jackson fit sa scolarité, avant de se rendre en 1928 dans la métropole en pleine expansion, où il commença ses études d'art et fréquenta des artistes. En 1930, il rejoignit un de ses frères, plus âgé, Charles, qui étudiait les beaux-arts à New York, et s'inscrivit au cours de Thomas Hart Benton à l'Art Students League. De cette époque date son intérêt pour l'art mural des Mexicains : Orozco, Siqueiros et Rivera. L'amitié de Pollock pour Benton se maintint même lorsqu'il eut cessé de travailler avec lui. Pendant les années de crise à New York, Pollock connut une misère extrême ; souvent malade dès 1936-1937, il souffrait déjà des méfaits de l'alcoolisme. Pourtant, le Federal Arts Project lui procura du travail, et c'est alors qu'il prit connaissance de la peinture moderne européenne, tant abstraite que surréaliste.

En 1941 et en 1942, il rencontra une élève de Hans Hofmann, Lee Krasner, qui devait devenir sa femme. Elle l'introduisit dans le cercle des jeunes artistes, futurs chefs de file de l'expressionnisme abstrait : Motherwell, Baziotes et Matta, tous trois fortement orientés vers le surréalisme. Au début de la guerre, en effet, plusieurs artistes européens dont la réputation semblait aux jeunes Américains presque légende-

daire s'étaient réfugiés à New York, en particulier Mondrian, Ernst, Masson et André Breton. Cette affluence d'artistes notoires conduisit Peggy Guggenheim à fonder une galerie qui fut à la fois musée et galerie de vente : Art of

this Century s'ouvrit à la fin de 1942, et, dans le cadre d'un programme expérimental, Pollock fut invité à y exposer. Fascinée par son travail, Peggy Guggenheim lui établit un contrat à l'année en échange d'une part importante de sa production et, surtout, elle lui commanda une peinture murale pour l'entrée de sa résidence de New York. Cette oeuvre, auj. propriété de l'université d'Iowa, était la première réalisation monumentale de l'artiste et un exemple typique de l'accord entre sa connaissance du modernisme européen et les dimensions de l'espace nouveau qui devaient caractériser son propre style. En même temps, le critique Clement Greenberg découvrait l'oeuvre de Pollock et écrivait dans la Nation des articles soulignant l'importance de l'artiste. Avant cette peinture murale, Pollock avait exécuté des oeuvres intéressantes et personnelles, telles que la Louve (1943, New York, M. o. M. A.) et les Gardiens du secret (1943, San Francisco, M. H. du Young Memorial Museum). Mais les titres mêmes de ces peintures trahissaient leur étroite parenté avec la démarche surréaliste, fondée sur les intentions et les associations nées dans le subconscient. Les formes de ses tableaux étaient puissantes, non sans affinité avec celles de Picasso et de Masson, représentants de la peinture française qui, avec Miró, marquèrent principalement Pollock. La peinture murale exécutée pour Peggy Guggenheim, et qui atteignait 6 mètres, introduisit dans son oeuvre un rythme nouveau qui la domine. D'une facture énergique et d'une matière dense, elle créa l'espace de la nouvelle peinture américaine. Dans les années suivantes, Pollock évolua de façon régulière, bien qu'il fût toujours inégal dans ses résultats, abandonnant progressivement les techniques traditionnelles pour ses propres méthodes, bien connues mais souvent mal interprétées. Délaissant le traditionnel chevalet, il étendait sa toile sur le plancher de l'atelier et répandait la peinture, qu'il sortait avec un bâton des récipients qui la contenaient ou qui s'écoulait de boîtes percées (dripping). Il se trouvait ainsi à l'intérieur de la surface à peindre, et les mouvements mêmes de son corps élaboraient les compositions très denses et toujours plus complexes qu'il tissait. Une certaine part d'automatisme surréaliste intervenait, largement interprétée à la lumière de la théorie de l'Action Painting émise par Harold Rosenberg, suivant laquelle le résultat de la création picturale reflète l'état physique et

mental, conscient ou inconscient, de l'artiste. Cependant, cette interprétation est excessive si elle implique que Pollock ne contrôlait pas suffisamment ses oeuvres, puisque, en même temps, il tolérait, ou même provoquait, des accidents mineurs en cours d'exécution. Les bords de ses peintures montrent clairement la façon dont il organisait les commencements et les phases ultimes de ses travaux, mais le combat entre contrôle et liberté qui anime la surface peinte ne peut échapper au spectateur, et c'est là que se situe l'originalité foncière de Pollock.

Parmi ses plus grandes réalisations, on peut citer Arabesque no 13 (1948), Lavender Mist no 1 (1950) et surtout One (New York, downloadModeText.vue.download 668 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

667

M. o. M. A.). Dans ce dernier tableau et aussi dans Autumn Rhythm (1950, Metropolitan Museum), la délicatesse du graphisme est extrême et Pollock crée un espace immense, héroïque et tendre, fait de gradations infiniment douces. Hors de la toile no 7 (1949, Stuttgart, Staatsgal.) fut moins réussi, car, ayant mélangé à l'excès les couches, il s'efforça de sauver la toile en découpant des motifs qu'il gratta jusqu'au support de masonite. En 1951, l'effort que ces créations avaient imposé à l'artiste commença à se faire sentir. Celui-ci retourna alors à une figuration en noir et blanc rappelant celle de Picasso, et les oeuvres de cette période sont davantage une preuve de virtuosité, proche des peintures de 1942-1943. Victime en 1956 d'un accident d'automobile à Springs, Long Island, il mourut sans avoir trouvé une solution à la crise engendrée par l'opposition des éléments figuratifs et abstraits inhérents à son style.

La gloire posthume de l'artiste, tenu pour le représentant le plus caractéristique de l'Action Painting et, plus généralement, pour le symbole du triomphe de la peinture américaine après la Seconde Guerre mondiale, n'a cessé de croître. Le M. o. M. A. de New York a consacré à Pollock deux importantes rétrospectives, en 1956 et en 1957. L'artiste est bien représenté à New York (M. o. M. A., Metropolitan Museum, Guggenheim Museum, coll. Lee Krasner-Pollock), à Los Angeles, dans la Fond. Peggy Guggenheim à Venise, à la Tate Gal. de Londres, au M. N. A. M. de Paris, à la G. A. M. de Rome et dans de nombreux musées américains. D'importantes rétrospectives de son oeuvre ont eu

lieu au M. o. M. A. de New York en 1979 et au M. N. A. M. de Paris en 1982. Une exposition a été consacrée à Pollock (Houston, Museum of fine Arts) en 1996, puis en 1998-1999 à New York (M. o. M. A.) et Londres (Tate Gal.).

POLLO Diego, peintre espagnol

(Burgos v. 1610 - Madrid 1665).

Disciple d'Antonio Lanchares à Madrid, il compléta sa formation en étudiant les peintures vénitiennes des collections royales. Les quelques oeuvres qui lui ont été récemment attribuées (Récolte de la manne, Prado ; Saint Rock, id. ; Flagellation de saint Jérôme et la Madeleine pénitente, Escorial) révèlent, par la liberté de la touche et la somptuosité des couleurs, son admiration pour les dernières oeuvres de Titien. Ainsi la Lapidation de saint Étienne (musée de Lille) a été longtemps attribuée à Titien.

POLYPTYQUE.

Tableaux formés de plusieurs compartiments, généralement un panneau central flanqué de panneaux latéraux. Ces grands panneaux sont parfois eux-mêmes compartimentés et séparés verticalement entre eux par de petits panneaux superposés appelés bandes.

Lorsque le polyptyque est un retable, il comporte souvent une prédelle et un couronnement, également peints. Les panneaux latéraux sont fixes ou mobiles ; dans ce dernier cas, ils sont appelés volets et peuvent se replier les uns sur les autres et recouvrir le panneau central. Lorsque le polyptyque comporte, outre

les panneaux latéraux fixes, une ou plusieurs paires de volets, il est appelé polyptyque à transformation ; il permet de modifier le sujet des peintures selon les exigences de la liturgie et du culte.

POMPIER (ART).

Expression qui s'emploie pour désigner l'art officiel de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le terme de pompier, synonyme de académique, a eu longtemps une résonance très péjorative. Son origine peut être retrouvée – mais sans certitude historique appuyée sur un document – dans les traditions de l'École des beaux-arts. Au moment du romantisme, les élèves de l'École célébraient ironiquement dans les tableaux de David et de ses émules les guerriers nus porteurs de ces casques antiques que nous retrouvons dans la chanson

rituelle des quat'zarts :
Un casque est une coiffure
Qui sied à leur figure
Un casque de pompier
Ça fait presque un guerrier.

Des personnages au tableau, du tableau à l'artiste, le chemin était court, et bientôt le qualificatif de pompier s'est appliqué tout naturellement aux maîtres de l'École, aux membres de l'Institut, au jury du Salon. Puis il devait s'étendre à la plupart des exposants de la Société des artistes français comme à ceux de la Nationale des beaux-arts. Et de là aux artistes étrangers qui y participaient ou s'en inspiraient. Au moment où la peinture officielle, de 1848 à 1914, retrouve notre intérêt et notre estime, cette expression devrait, se dégageant des railleries, être utilisée en tant qu'acception historique et pourrait servir de définition – malgré la difficulté de la traduire – pour la plus grande partie de l'art de cette période, celle qui se développe à côté des avant-gardes et qui les normalise rapidement. En 1984, dans un bref essai intitulé Peut-on parler d'une peinture « pompier » ?, Jacques Thuillier s'est interrogé très justement sur la vogue de ce terme et les modalités de son utilisation ; par contre, certains livres qui s'y réfèrent ont quelque peu semé la confusion en cataloguant indifféremment sous ce terme les peintres de la seconde moitié du XIXe s. attachés à la tradition de l'École des beaux-arts et au vérisme né de Courbet, et les artistes romantiques qui se détachent du baroque et du néo-classicisme mais hésitent entre Ingres et Delacroix. Et pourtant la différence existe, subtile, parfois difficile à cerner : mieux étudiée, elle permettra de préciser le concept d'« art Pompier », cette entité des années 1848-1914 qui n'est ni un mouvement esthétique défini ni un style particulier, mais un climat artistique international, narratif et décoratif.

PONCIF.

Modèle, dessin ou estampe, en papier ou en carton, destiné à être reproduit sur un autre support. On applique sur un support vierge (toile, mur) le poncif, percé de piqûres faites sur le tracé du dessin. Celles-ci sont destinées à laisser passer la poudre, craie ou noir de fumée, déposée par la ponce, ou poncette, si bien que le tracé du dessin est reproduit schéma-

tiquement, en pointillé, sur le support. Cette technique a été très utilisée au Moyen Âge, notamment pour l'exécution des peintures murales et la décoration en série des manuscrits. Par extension, se dit de ce qui est banal, sans imagination.

PONT-AVEN.

En 1862, deux amis de Corot, Anastasi et François, avaient découvert Pont-Aven, petit bourg de la côte bretonne, blotti dans les collines sauvages qui encadrent la rivière Aven à 15 km à l'est de Concarneau. Ce village fut bientôt fréquenté par de très nombreux artistes français (Bastien-Lepage, Pelouse) ou étrangers (Alfred Stevens, Thaulow, Mesdag ou Mauve). Par « tristesse », mais surtout pour des raisons économiques, Gauguin s'était une première fois réfugié à Pont-Aven, en juin 1886. Impressionniste encore influencé par Pissarro et Degas, il s'y était néanmoins affirmé original et moderne. Logé à la pension Gloanec, auberge peuplée de rapins et qui devait devenir plus tard son quartier général, il avait, dès lors, opposé ses conceptions au traditionalisme de ses voisins. Solitaire, il était déjà respecté et pouvait écrire à sa femme sans trop de forfanterie : « Ma peinture soulève beaucoup de discussions et, je dois dire, trouve un accent assez favorable auprès des Américains. » Après son voyage à la Martinique et l'importante expérience de la céramique pratiquée chez Chaplet, il était revenu à la pension Gloanec en février 1888. « J'aime la Bretagne. J'y trouve le sauvage, le primitif. Quand mes sabots résonnent sur ce sol de granit, j'entends le ton sourd, mat et puissant que je cherche en peinture », écrivait-il alors à son ami Schuffenecker. Il avait rencontré Charles Laval et reçu, assez fraîchement, le jeune Émile Bernard, que lui avait recommandé Schuffenecker. Il apportait son expérience martiniquaise de la couleur, sa pratique des arts décoratifs ; Émile Bernard, sa fougue et son esprit dialectique, le résultat de longues discussions sur l'art avec Anquetin, puis avec Albert Aurier. Tous deux partageaient l'amour des arts primitifs et médiévaux, portaient un intérêt passionné à l'estampe japonaise, un grand respect à l'œuvre de Puvis de Chavannes. Plus âgé, doué d'une personnalité très forte, Gauguin avait rapidement pris le pas sur son jeune ami. Sa Vision du sermon (Édimbourg, N. G.) illustre avec force la nouvelle manière que Bernard avait indiquée dans ses Bretonnes dans la prairie. Il parla bientôt avec autorité de ce synthétisme qu'ils allaient développer. Le mysticisme catholique de Bernard, les préoccupations spiritualistes et philosophiques de Gauguin, le rêve commun d'un phalanstère d'artistes, que Van Gogh entretenait par correspondance, tout renforçait la cohésion du groupe, qui était en outre maintenant soutenu financièrement par Meyer de Haan. À Sérusier, « massier » de l'Académie Julian, qui passait à Pont-Aven, Gauguin donna une démonstration impromptue de ses théo-

ries. Par le Talisman (musée d'Orsay), petit panneau peint sur les indications de Gauguin, Sérusier ramena à Paris, auprès de ses amis nabis, l'esprit de Pont-Aven. Aidé financièrement par Théo Van Gogh, Gauguin rejoignit Van

downloadModeText.vue.download 669 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

668

Gogh à Arles à la fin d'octobre 1888. Il lui apportait avec autorité l'écho des discussions de Pont-Aven et, en exemple, des toiles réalisées en Bretagne par Bernard et par lui-même. Vincent, jusqu'au dénouement tragique de l'oreille coupée, put croire un moment que le rêve de Pont-Aven, l'« atelier des Tropiques », allait se réaliser. Leurs oeuvres s'enrichirent mutuellement de ce contact.

En juin 1889, à l'occasion de l'Exposition universelle, Gauguin et ses amis avaient organisé une exposition au café Volpini, où les Parisiens purent découvrir le travail de Pont-Aven : il y avait là des oeuvres de Gauguin, de Bernard, de Laval, de deux peintres rencontrés en Bretagne, Roy et Fauché, ainsi que des toiles de Guillaumin, de D. de Monfreid, de Schuffenecker, d'Anquetin et de Van Gogh. Le critique d'art et écrivain symboliste Albert Aurier, qui devait plus tard, dans *Le symbolisme en peinture* (1891), analyser le mouvement conduit par Gauguin, avait déjà décelé dans ces oeuvres « une tendance marquée au synthétisme du dessin, de la composition et de la couleur ». Gauguin et Sérusier étaient, semble-t-il, revenus à Pont-Aven à Pâques et s'étaient alors arrêtés au Pouldu, petit village proche de Pont-Aven, mais moins fréquenté par les artistes. Ayant passé l'été à Pont-Aven avec Laval et Sérusier, lassé des critiques des peintres conformistes, Gauguin s'installa le 2 octobre 1889 avec Meyer de Haan à l'auberge de Marie Henry, au Pouldu. L'auberge fut décorée par chacun et devint bientôt le centre de vives discussions animées par Sérusier et Meyer de Haan, l'atelier des techniques les plus diverses, le foyer d'une communauté toute dévouée à Gauguin. Cette exaltation spiritualiste, nourrie de Carlyle et de Milton, cette attention à l'expression individuelle dans l'estampe, la poterie, la taille du bois, le souci de l'ornement, le primitivisme, l'hostilité déclarée au néo-impressionnisme et le culte de Cézanne constituaient comme un programme, et les visiteurs ou les participants ne s'y trompèrent pas. Gauguin confiait lui-même plus tard à M. Denis : « Je voulais tout oser, libérer en quelque sorte la nouvelle

génération. » En raison du caractère cosmopolite du lieu, des allées et venues constantes, des échanges permanents maintenus à l'extérieur avec É. Bernard et les écrivains symbolistes, le groupe de Pont-Aven était réellement devenu un foyer vivant de recherche. Bien que les artistes trop proches de Gauguin aient été écrasés par la personnalité de celui-ci, il y avait là, comme le remarqua plus tard M. Denis, l'effervescence d'une nouvelle école de Fontainebleau. Une autre conception de l'art y était apparue, sans doute préparée par le mouvement anglais de Ruskin à William Morris, qui proposait un nouveau langage des formes, marquait l'égalité des techniques, la réhabilitation des arts décoratifs, les liens nouveaux de l'art et de la vie. De l'Art nouveau au Bauhaus, tout l'art du siècle allait en être marqué.

Mais, les difficultés matérielles s'accumulant, Gauguin ne rêvait plus que de fuite. Le soutien des symbolistes et le succès d'une vente de ses oeuvres, le 23 février 1891, lui permirent de poursuivre son rêve de l'atelier

des Tropiques et de partir pour Tahiti. Après son retour en France en 1893, Gauguin revint une fois encore avec sa maîtresse, Annah la Javanaise, à Pont-Aven, à la pension Gloanec, et au Pouldu, à la villa Saint-Joseph. Il semble qu'il y ait peu travaillé, et le séjour s'acheva fort mal, l'artiste ayant été blessé dans une bagarre avec des marins et abandonné par Annah. Gauguin retrouva et rencontra néanmoins de nombreux artistes qui s'intéressaient à son art, tels qu'Armand Seguin, le Polonais Wladyslaw Slewinski, les Anglais Roderic O'Connor et Robert Bevan. Le rayonnement du groupe de Pont-Aven ne s'était en effet pas tari avec le départ de Gauguin. Outre les nabis et les amis de Sérusier, Lacombe, Verkade ou Mogens Ballin, de nombreux artistes, comme le Suisse Cuno Amiet, avaient été sensibles à l'esthétique de Gauguin ou séduits par le site. Pont-Aven était maintenant célèbre, et Signac devait dénoncer dès 1891 ce « pays ridicule de petits coins à cascades, pour aquarellistes anglaises ».

PONTORMO (Jacopo Carucci, dit),

peintre italien

(Pontormo 1494 - Florence 1556).

Pontormo est la personnalité dominante de la peinture florentine v. 1520, après le départ de Raphaël et de Michel-Ange, opposant aux solutions classiques de Fra Bartolomeo et de son école un art tendu, contrasté, aux effets imprévus et étranges. Très tôt présent à Florence, il

a peut-être connu Léonard de Vinci. Après un passage dans les ateliers de Piero di Cosimo et d'Albertinelli, il entre en apprentissage chez Andrea del Sarto (1512-1514), dont il imite tout d'abord le style narratif et les rythmes bien ordonnés (fresque avec la Madone et quatre saints provenant de S. Ruffilo, v. 1514, aujourd'hui à la SS. Annunziata, et Visitation, 1514-1516, fresque dans l'atrium de la même église) ; puis, en 1515-1518, il participe, avec quatre panneaux, à l'ensemble réalisé par Andrea del Sarto, Bachiacca et Granacci pour la famille Borgherini : Histoire de Joseph (Londres, N. G.). Il exécute peu après son premier tableau d'autel pour S. Michele Visdomini à Florence, brisant le cadre convenu des « sacre conversazione » en superposant de longues courbes aux inflexions subtiles (Madone et cinq saints, 1517-1518). L'emprise de plus en plus marquée de l'art de Michel-Ange, préconisant une peinture claire, valorisée par le contour, est surtout sensible à cette date dans ses dessins, inspirés à plusieurs reprises par les nus de la Bataille de Cascina. On a tenté d'y voir la preuve d'un voyage de Pontormo à Rome v. 1520 pour y étudier le plafond de la Sixtine, voyage précédant le séjour, plus certain, de 1539.

La faveur du cardinal Ottaviano de' Medici lui vaut d'être appelé à décorer la grande salle d'entrée de la villa de Poggio a Caiano, ensemble commandé par le pape Léon X en mémoire de son père, Laurent le Magnifique, et réunissant les noms d'Andrea del Sarto, de Franciabigio et de Pontormo, responsable des deux lunettes se faisant face, percées d'un oculus. À la mort de Léon X (1521), le projet inachevé était abandonné. Pontormo n'avait réalisé qu'une seule des deux lunettes (Vertumne et Pomone), mais

avait donné au maniérisme florentin sinon son chef-d'œuvre, du moins l'expression la plus libre et la plus heureuse de sa fantaisie décorative en d'élégantes arabesques d'un graphisme serein et dépouillé, détachant des harmonies rares sur un fond clair.

Dans le cloître de la chartreuse de Galluzzo, près de Florence, il peint un cycle de 6 fresques sur le thème de la Passion (1522-1524), complété plus tard par une toile, les Disciples d'Emmaüs (1525, Offices) ; l'ensemble en mauvais état est détaché et conservé au musée de la chartreuse.

Au-delà de l'inspiration durérienne, évidente et souvent notée, l'ensemble frappe par sa force dramatique, l'allongement des silhouettes crispées, l'exaspération de la ligne, portée à son plus haut degré de vibration. Même tension

dans la Déposition de S. Felicita de Florence (v. 1526-1527 ; ce tableau d'autel est complété par une admirable décoration avec l'Annonciation, à fresque, et les Évangélistes, exécutés avec la collaboration de Bronzino, 1526-1528), aux harmonies singulières où n'apparaissent ni croix ni tombeau, mais seulement des figures hallucinées et comme privées de poids, dans lesquelles la douleur s'exprime en élans de tendresse. La Visitation de l'église de Carmignano, dans les environs de Florence (v. 1528), détache quatre personnages au lieu des deux traditionnels sur fond de perspective architecturale, en un bloc ondulant dans des tons de rouge et de jaune décolorés. Rythmes agités, figures instables, lignes brisées se retrouvent dans le Martyre des Dix Mille, peint pour l'hôpital des Innocents de Florence (v. 1529-1530, Offices), très marqué par l'art de Michel-Ange. Le portrait d'Alessandro de' Medici (v. 1525, musée de Lucques) prélude à une série de figures longues, lisses, aux poses compliquées, détachées en clair sur un fond neutre : Portrait de Cosimo Ier en hallebardier (v. 1527-1528, Los Angeles, J. P. Getty Museum). Il ne reste pas trace, hormis les projets dessinés, des réalisations décoratives de Pontormo aux villas de Careggi (1535-1536, pour Alessandro de' Medici) et de Castello (1537/1538-1543, pour le duc Cosimo). Réparties sur les murs des loggias ouvertes de part et d'autre du cortile d'entrée, elles étaient consacrées à des allégories des Vertus et des Arts libéraux. Deux tapisseries de l'Histoire de Joseph (Rome, palais du Quirinal), exécutées sur ses cartons (v. 1546-1553), dans une série de 20 scènes commandées à Pontormo, à Bronzino et à Salviati par le duc Alessandro pour le Palazzo Vecchio, témoignent néanmoins du caractère monumental du style tardif de l'artiste, qui trouvera sa forme la plus achevée dans la grande entreprise des dix dernières années : les fresques de S. Lorenzo (entre 1546 et 1556). L'ensemble commandé par la famille des Médicis était développé en 2 registres sur les 3 murs du chœur. Laissé inachevé par Pontormo et terminé par Bronzino, il fut détruit au XVIIIe siècle. De surprenants enchevêtrements de nus relataient les scènes de la Chute, du Déluge, de la Résurrection. Le programme général n'est connu que par les descriptions anciennes (Vasari) et le Journal du peintre (Florence, B. N.), qui mentionne les travaux de S. Lorenzo

mort. Sorte d'ultime et rigoureuse manifestation du style tardif de Pontormo, cet ensemble, dont l'ampleur apparaît comme un écho des recherches de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, ne nous est parvenu qu'à travers une suite de plus de 30 projets dessinés, la plupart à la pierre noire (aux Offices, notamment), faisant éclater une force plastique et une tension dramatique qui échappèrent totalement à la compréhension des contemporains de l'artiste et témoignent de son isolement.

La carrière solitaire de Pontormo, le caractère personnel de ses recherches, parallèles à celles de Rosso, excluent toute notion d'atelier. L'artiste eut des imitateurs (Naldini, Poppi), mais peu d'élèves, à l'exception de Bronzino, dont le faire précieux et froid prolongera fort avant dans le siècle la « maniera fiorentina ». Certaines oeuvres de Jacopino del Conte, de Vasari, de Salviati, en reprenant des éléments semblables, ne constitueront parfois que des commentaires aux propres réalisations de Pontormo.

POONS Larry,

peintre américain

(Tôkyô 1937).

Après des études musicales au New England Conservatory de Boston en 1955-1957, Poons entre à la School of Fine Arts de Boston, qu'il quitte six mois plus tard pour s'installer à New York. Autodidacte, il tente dans ses premières oeuvres de transcrire des thèmes musicaux en dessins géométriques noir et blanc (Art de la fugue, 1958). Rapidement, l'emploi de couleurs en vue d'effets optiques le pousse à utiliser un semis de taches colorées réparties mathématiquement sur un fond monochrome. Dans Orange Crush (1963, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.), les points de couleur bleu-vert, peints à l'huile sur un fond orange à l'acrylique, activent la surface et créent une sensation de vibration. À partir des années soixante-dix, redécouvrant l'importance du dripping de Pollock, Poons change d'orientation et réalise des oeuvres en versant verticalement une peinture épaisse sur des toiles non tendues. Les couleurs se mélangent librement, créant des motifs en cascades (596, 1969, Toronto, coll. David Mirvish) ou en jaillissement (Polish Mix, 1970, Boston, M. F. A.). Ces compositions solides ont été qualifiées par Michael Fried de « bas-reliefs colorés ». Dans ses derniers travaux, Poons ajoute aux pigments du papier, du coton et d'autres substances végétales, accentuant ainsi l'aspect granuleux de la surface. Lié au mou-

vement « optical art » au début de sa carrière, il participa à de nombreuses expositions : The Responsive Eye, 1965, Systemic Painting, 1966, The Structure of Color, 1971. Son oeuvre est présent dans les principaux musées américains ainsi qu'à la Tate Gal. de Londres et au Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven.

POP'ART.

Ce terme a été largement utilisé depuis 1960 pour désigner un style étroitement en rapport avec la culture de masse (mass media). Il dérive de l'expression « popular culture »,

mais il est difficile de déterminer exactement quand et dans quelles circonstances il a été utilisé pour la première fois. La paternité en est généralement attribuée au critique anglais Lawrence Alloway, qui, dès 1952, participa, aux côtés d'artistes tels que Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi et Reyner Banham, à la formation de l'Independent Group à l'Institute of Contemporary Art de Londres. De 1952 à 1956, ce groupe organisa à Londres plusieurs manifestations, parmi lesquelles « Collages and Objects » (1954), « Man, Machine and Motion » (1955) et surtout « This is Tomorrow » (1956), une exposition qui dégagait les thèmes majeurs du pop'art et qui comprenait notamment le collage de Richard Hamilton Just what is that makes Today's Homes so Different, so Appealing ? (1956), condensé de toute l'iconographie et de l'attitude « pop » qui allait connaître un retentissement considérable. En 1958, Alloway formula les positions du groupe dans un article célèbre « The Arts and the Mass Media » (Architectural Design, Londres, février 1958), qui allait à l'encontre des idées émises par Clément Greenberg dans un essai écrit en 1939, Avant-Garde and Kitsch, où il soutenait que la culture de masse ne pouvait être qu'un ersatz.

Parallèlement à l'évolution du pop'art en Angleterre (qui allait se continuer dans les années suivantes avec l'apparition de nouveaux noms, tels que ceux de Richard Smith, Peter Blake, Peter Phillips et David Hockney, non plus associés avec l'Institute of Contemporary Art, mais avec le Royal College of Art) ; aux États-Unis, Jasper Johns et Robert Rauschenberg réintroduisaient dans la peinture – alors dominée par le lyrisme de l'expressionnisme abstrait – la représentation (ou l'usage direct) d'objets réels et familiers (Jasper Johns : Flag on Orange Field, 1957, Cologne, W. R. M. ; Rauschenberg : Charlene, 1954, Amsterdam, Stedelijk Museum). D'autre part, vers la fin des années cinquante à New York, une série de ma-

nifestations eurent lieu, non directement liées à la production d'objets visuels : les « happenings » d'Allan Kaprow, de Jim Dine, de George Brecht, de Whitman et de Claes Oldenburg introduisirent cependant une sensibilité aiguë à un monde d'images directes, violentes et simples, du même ordre que celles qui allaient faire la fortune des grands noms du pop'art à partir de 1960. Cette année-là eut lieu chez Martha Jackson l'exposition « New Forms, New Media » et un an plus tard dans la même galerie l'exposition « Environment, Situation, Space ». Quelques critiques, marchands et collectionneurs, parmi lesquels Gène Swenson, Richard Bellamy, Leo Castelli et Robert et Ethel Scull, s'intéressèrent alors au nouveau mouvement, représenté principalement, en dehors de Johns et de Rauschenberg, par Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, Wesselmann, Oldenburg, Dine et Indiana.

S'il est difficile de parler d'esthétique commune à propos de ces artistes, du moins peut-on affirmer qu'ils partagèrent à cette époque des attitudes assez semblables, qui permirent de les rapprocher malgré des différences considérables, qui n'ont fait que s'accroître depuis.

La réhabilitation de l'image prit chez eux les formes les plus variées. Rosenquist et Wesselmann puisèrent leurs sujets dans la vie quotidienne, dont ils recomposèrent les éléments selon leur convenance. Alors que le premier, par son usage du très grand format, se tournait de plus en plus vers une sorte d'abstraction (F-111, 1965), le second adoptait pour sa part un art sériel, ainsi qu'en témoignent ses nombreuses variations sur le « grand nu américain ». Lichtenstein s'inspira du langage des bandes dessinées, Indiana de celui des signes et des mots clés de la civilisation américaine, et Warhol fonda la puissance de ses images sur la répétition d'un thème aussi banal et quotidien que possible. Stylistiquement, la situation était aussi diverse. Aux lourds empâtements de Dine s'opposaient le colorisme « hard edge » d'Indiana et l'aspect propre, lisse et brillant des compositions de Wesselmann ; aux procédés mécaniques de transposition photographique sur toile (ainsi que le pratiquait Warhol), la lente et patiente technique d'un Lichtenstein. Mais, d'une façon générale, la présentation plutôt raide et brillante de motifs empruntés à la vie courante situait cet art « new-look » en opposition avec les maniérismes de la génération précédente. En utilisant – directement ou pas – des images de la vie quotidienne, les artistes pop durent affronter les techniques de collage et d'assemblage, telles que les surréalistes et, avant eux, les cubistes les avaient

déjà pratiquées. En 1961, une très importante rétrospective au M. o. M. A. de New York fit le point sur les diverses tendances et les multiples possibilités des techniques hybrides. « The Art of Assemblage » fut en fait autant une mise à jour qu'un point de départ. Non seulement les « ancêtres » cubistes, futuristes, dada ou surréalistes figuraient côte à côte avec Johns et Rauschenberg, mais de plus jeunes artistes étaient également représentés. Parmi eux, certains, tels que Kienholz, Connor, Samaras, Stankiewicz, Bontecou, occupèrent par la suite une place non négligeable dans la vie artistique américaine.

« The Art of Assemblage » fut l'une des premières manifestations qui restituèrent les oeuvres de la nouvelle génération dans un contexte plus amplement historique. Lorsque les premières productions pop arrivèrent dans les galeries, elles furent en effet reçues avec stupefaction par le public comme par les critiques. Certains d'entre eux, Max Kozloff, Gene Swenson, Leo Steinberg, Robert Rosenblum, firent cependant des observateurs attentifs – en particulier de l'oeuvre de Jasper Johns – et s'attachèrent à montrer les liens de ces oeuvres avec l'expressionnisme abstrait ainsi que la cohérence interne. Plus généralement, à partir de l'époque de l'exposition « The Art of Assemblage », toute une tendance de la critique américaine a souligné le caractère traditionnel du pop'art en définissant l'insertion logique de ce groupe dans le développement d'une école artistique proprement américaine après la Seconde Guerre mondiale. L'importance de figures intermédiaires entre l'expressionnisme abstrait et le pop'art, comme celle de Larry Rivers, a alors été justement soulignée. En

downloadModeText.vue.download 671 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

670

effet, les artistes pop ont fait revivre un aspect déjà ancien de l'art américain, apparenté idéologiquement à certains éléments de l'Ash-can School et visuellement aux meilleurs peintres de la vie américaine, tels que Hopper, Gerald Murphy et surtout Stuart Davis. Si le contenu de l'oeuvre avait certes des affinités avec celles des années 1920 à 1940, les techniques, en particulier l'agrandissement d'un objet familier jusqu'à des proportions gigantesques, étaient en quelque sorte des allusions aux moyens de la grande peinture abstraite (à laquelle Lichtenstein rendit un hommage ironique dans la série des Brushstrokes en 1965).

Les sculpteurs George Segal, Robert Watts, Red Grooms, Richard Artschwager peuvent directement ou indirectement être rattachés au mouvement pop. Sur la côte ouest, dont l'héritage de vulgarité commerciale est encore plus lourd, une école californienne, la West Coast School, s'est développée en accord avec les mythologies locales. Billy Al Bengston, Mel Ramos, Edward Ruscha, Wayne Thiebaud et Joe Goode sont les principaux représentants de ce mouvement dans la région de Los Angeles. En Europe continentale, des mouvements parallèles se développaient – surtout en France et en Italie –, mais on ne saurait assimiler le « nouveau réalisme » (ainsi que l'a défini Pierre Restany) à la brutalité directe du pop'art. La vitalité du pop'art ne s'est pas démentie au cours des années. Des mouvements récents comme le funk art, apparu surtout dans la région de San Francisco, voire l'art conceptuel doivent beaucoup de leur démarche à l'attitude pop.

POPOVA Lioubov Serguéievna,

artiste russe

(Ivanovo 1889 - id. 1924).

De 1907 à 1908, elle travaille des paysages et des scènes de genre dans les ateliers moscovites de Stanislas Joukovski puis voyage en Italie et en Russie. En 1912, elle s'installe à Moscou avec Nadiejde Oudaltsova et Véra Pestel et travaille avec Tatline et Alexandre Vesnine. À l'académie de la Palette à Paris (1912-1913), elle découvre le cubisme et subit l'influence de Léger (Composition avec figure, 1913). En 1914, elle voyage à travers la France et en Italie où elle entre en contact avec les futuristes et expose pour la première fois au Valet de carreau à Moscou. Elle atteint alors un style cubo-futuriste très mature (Portrait d'un philosophe, 1915, Saint-Pétersbourg, Musée russe). Entre 1916 et 1918, elle est membre du groupe de Malevitch, Supremus, et exécute des oeuvres assimilées au suprématisme des « Architectoniques picturales ». Elle enseigne au Svomas puis aux Vhutemas (1920), devient membre de l'Inkhok (1920-1923) et commence ses premiers dessins pour le théâtre. En 1919, son oeuvre évolue vers le constructivisme. En 1921, elle prend part à l'exposition constructiviste « 5 × 5 = 25 » à Moscou avec des « Constructions espace-force ». Elle abandonne la peinture en 1922 pour se tourner vers la conception de livres, céramiques et textiles et réalise le dispositif scénique du Cocu magnifique, 1922 et de la Terre cabrée, pour le théâtre Meyerhold à Moscou, 1923). Une rétrospective de son

oeuvre a été présentée en 1991 au M. o. M. A.

de New York.

PORCELLIS Jan, peintre néerlandais

(Gand 1580/1584 - Zoetewoude, près de Leyde, 1632).

Cité à Anvers en 1615, où il est maître en 1617, puis à Haarlem en 1622 et à Amsterdam en 1624, il fut un aquafortiste assez estimé et le meilleur peintre de marines de sa génération (Prado ; Rotterdam, B. V. B. ; 1629, musée de Leyde), et plus spécialement de tempêtes et de naufrages (Marine par temps orageux, musée de Rouen ; Mer orageuse, 1629, Munich, Alte Pin.), traités avec un sens dramatique certain. Il fut le père et le maître de Julius (1609-1645), qui, après avoir été l'élève de Simon de Vlieger, peignit, tout comme son père, des marines : Mer tranquille (musée de Darmstadt), Mer orageuse (Rotterdam, B. V. B.).

PORDENONE

(Giovanni Antonio de' Sacchis, dit),

peintre italien

(Pordenone v. 1483 - Ferrare 1539).

Cet artiste dut se former dans l'ambiance attardée de Tolmezzo et suivre les âpres exemples d'empreinte mantegnesque de Gianfrancesco da Tolmezzo, son maître présumé, comme on en peut juger par le style du triptyque (Saints Michel, Valérien et Jean-Baptiste) à fresque de Valeriano (église S. Stefano), première oeuvre datée (1506) de Pordenone. Un voyage à la cour de Ferrare, où il se rend en 1508 avec Pellegrino da San Daniele, peintre important de Pordenone, marque le début de ces pérégrinations en Italie qui, tout au long de sa carrière, enrichiront d'apports culturels variés son art complexe. L'influence de Melozzo da Forlì et de Signorelli, dont l'artiste put connaître la peinture à la faveur d'un passage probable à Lorette, apparaissait dans les fresques, maintenant détruites, de l'église S. Salvatore à Collalto (1508-1511) ; mais, de façon plus « moderne », le retable avec la Vierge et l'Enfant avec quatre saints (1511), autrefois à l'église S. Salvatore (auj. à Venise, Accademia), révèle par le rôle constructif donné à la couleur sa sensibilité à la manière vénitienne, et en particulier à celle de Giorgione et de Titien jeune. Cependant, cette adhésion au giorgionisme, bien déclarée dans les tableaux d'autel des églises de Susegana

(Vierge et l'Enfant avec quatre saints), de Vallesoncello (id.) et du dôme de Pordenone (Vierge de la miséricorde, 1515-1516), se limite surtout à l'aspect formel, mais n'a guère d'incidence sur le sentiment de Pordenone, plus proche des réalités simples que des idéalizations. Une destinée analogue à celle de Sebastiano del Piombo conduit Pordenone à une rencontre décisive avec la culture romaine, provoquée certainement par un voyage à Rome en 1516, précédé d'un séjour en Ombrie (Vierge avec saint Grégoire et saint Jérôme et la donatrice Pentesilea Baglioni, fresque, église d'Alviano, près de Terni). Si la connaissance de Raphaël amène une transformation des modes picturaux de l'artiste en l'entraînant vers la « grande manière » tentée dans les fresques de l'église paroissiale de Rorai Grande (Évangélistes, la Vierge et saint

Thomas) et dans celles de la chapelle Malchiotro (Auguste et la Sibylle, Visitation, Adoration des mages, Saints) au dôme de Trévise (1520) – où se retrouvent aussi des réminiscences léonardesques –, un « romanisme » d'empreinte michélangesque par la plasticité plus affirmée des structures formelles et par le renforcement du clair-obscur s'accroît dans les fresques avec les Scènes de la passion du Christ au dôme de Crémone (1520-1522).

Mais, dans ce chapitre grandiose et émuvant de la peinture italienne de l'époque, qui, par sa nouveauté, valut à l'artiste le titre de « pictor modernus », l'inspiration michélangesque est dépassée par le dynamisme explosif des figures, entraînées dans un tourbillon dramatique par leur expressionnisme, par la charge émotive que leur donne l'artiste, aboutissant en somme à une antithèse de l'art de la Renaissance et débouchant sur le courant maniériste. En opposition désormais déclarée avec la tradition vénitienne, la peinture de Pordenone de la troisième décennie, riche en contrastes violents d'éclairage, en raccourcis hardis et en effets de trompe-l'œil, d'une fougue impétueuse (Assomption, Conversion de saint Paul, Chute de Simon le Mage, volets d'orgue du dôme de Spilimberg, peints à son retour dans le Frioul en 1524), se charge dans les œuvres vénitiennes (Saint Christophe et saint Martin, 1528, église S. Rocco), d'une signification polémique précise face au chromatisme harmonieux et serein propre à Titien et à son école. Cette rupture avec la Renaissance met en lumière le rôle déterminant de Pordenone dans l'orientation maniériste qui se précisera à Venise à partir de la quatrième décennie et son importance particulière dans l'orientation de Tintoret. Écrasé par Titien, son grand rival, le maître quitte Venise pour l'Émilie. À

Cortemaggiore, il donne encore des preuves de la vitalité de ses hardiesses plastiques et de sa fougue dramatique (Mise au tombeau, église des Franciscains ; Immaculée Conception, peinte pour la chapelle Pallavicini, auj. à Naples, Capodimonte).

Plus tard, d'autres sollicitations, des éléments parmigianinesques surtout, semblent tempérer le langage de Pordenone d'accents plus élégants : un nouvel équilibre stylistique et un mode narratif plus détendu, fondé sur une observation plus tranquille de la réalité, se font jour dans les fresques remarquables (Scènes de la vie de la Vierge et de sainte Catherine) de l'église Madonna di Campagna à Plaisance (1531). Après un séjour à Gênes (v. 1532) et un autre dans le Frioul (Sainte Trinité, dôme de Cividale), Pordenone revient à Venise de 1532 à 1538 et travaille alors avec plus de succès. Les fresques du cloître de San Stefano, quoique très abîmées, révèlent un sens romain de la monumentalité ; et l'influence de Parmesan peut être décelée dans l'élégante élongation des corps (Adam et Ève chassés du Paradis terrestre, le Christ et la Samaritaine, Noli me tangere, Venise, gal. Franchetti). Le retable de S. Lorenzo Giustiniani, peint pour l'église S. Maria dell'Orto (auj. à l'Accademia de Venise), est une nouvelle affirmation de sa dernière manière, qui, à l'extrême fin de son activité (Noli me tangere, downloadModeText.vue.download 672 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

671

Cividale, dôme), s'épuise en motifs illustratifs et pathétiques. Appelé à Ferrare en 1538 par Ercole II, l'artiste y meurt un an plus tard empoisonné, dit-on, par des rivaux.

La comparaison avec les succès parallèles de Titien et avec sa personnalité poétique, d'une plus haute stature, a certainement nui à une juste appréciation de la véritable importance artistique de Pordenone. Dans le panorama de la peinture vénitienne, non seulement Pordenone s'impose comme chef de l'école du Frioul, mais la qualité élevée et l'originalité de son style « provincial » permettent de le considérer comme l'un des plus remarquables représentants de la culture picturale, si complexe, de la première moitié du XVIe s. en Italie. Une exposition a été consacrée à l'artiste dans sa ville natale en 1984.

PORPORA Paolo, peintre italien

(Naples 1617 - Rome 1673).

Personnalité majeure de la peinture napolitaine du XVII^e s. dont on ne conserve qu'un tableau signé (Nature morte de fleurs, Rome, coll. Agostino Chigi), il est l'initiateur, après Luca Forte, de la grande école de nature morte napolitaine. Il tempère la rigueur volumétrique et les violents effets de contraste des précédentes expériences caravagesques (Luca Forte) par un rythme décoratif propre aux peintres de natures mortes napolitains (de G. B. Ruoppolo à A. Belvedere). Selon les documents, il se serait formé dans l'entourage de Giacomo Recco dès 1632, mais suivant une tradition du XVIII^e s. (De Dominici), il serait un élève d'Aniello Falcone. Son aspect le plus caractéristique est une sensibilité assez prononcée au goût nordique du pittoresque – il subit en effet l'influence d'Otto Marseus van Schrieck arrivé à Rome en 1652 et de Withoos –, unie cependant à une tendance naturaliste et à une verve décorative pénétrée de luminisme. Mais cet aspect est celui de sa maturité, de la période postérieure à 1654, date à laquelle il s'installe à Rome où il devient en 1656 membre de l'Académie de Saint-Luc. Il ne semble plus possible maintenant comme on le crut naguère, de dater de ses années de jeunesse un groupe d'oeuvres entourant la grande Nature morte de la pin. de Bari, aujourd'hui exclue de sa production : la critique tend en effet à voir dans ce chef-d'oeuvre de la peinture de genre la main d'un artiste intermédiaire, plus proche d'Aniello Falcone, ou peut-être même son collaborateur. Paolo Porpora fut aussi un peintre animalier distingué et il aime peindre des oiseaux, tortues, grenouilles ou serpents dans une atmosphère étrange et sombre. La majorité de ses oeuvres sont à Naples (bel ensemble à Capodimonte), mais on en trouve aussi au Louvre (Nature morte avec une chouette et un ibis), au musée de Valence ainsi que dans les coll. Bonello de Malte et Guerra de Naples.

PORTINARI Cândido, peintre brésilien
(Brodösqui, São Paulo, 1903 - Rio de Janeiro 1962).

En 1918, il se rend à l'École des beaux-arts de Rio de Janeiro et fait des photographies pour vivre. En 1928, il obtient une bourse de voyage,

se rend en Europe et s'installe à Paris de 1930 à 1935. De retour dans son pays, il se consacre à l'art monumental civil et religieux, où il exprime, à travers sa peinture, son idéal social : Travail de la terre brésilienne (1936, Rio de Janeiro, ministère de l'Éducation nationale), la Musique nègre (1943) et Cycle biblique (1944,

Rio de Janeiro, Radio Tupi). Ses compositions sont marquées par la violence de la lumière, la vibration des couleurs, l'expression tragique des visages. Ses peintures destinées à l'art religieux sont empreintes de mysticisme et d'intensité dramatique (Chemin de croix, 1945, cathédrale de Belo Horizonte). On lui doit également les fresques de la Guerre et la Paix (1954-1955) pour le palais de l'O. N. U. à New York.

PORTRAIT.

Doté d'un héritage important venu de l'art antique (il est vrai plus dans le domaine de la sculpture que de la peinture), l'art du portrait traverse sans interruption notoire l'histoire de la peinture occidentale. Stimulé et canalisé par le christianisme : « Bien peindre, ce n'est pas reproduire, mais voir l'âme » (saint Jean), le portrait byzantin a des allures officielles, voire propagandistes. La crise iconoclaste marque une césure brutale, mais elle permet à l'image de l'individu de réintégrer le décor mural sous l'humble forme du donateur.

L'individualisation croissante et le naturalisme gothique vont donner au portrait du donateur une importance croissante : Giotto (Enrico Scrovegni, v. 1305, Padoue) et Simone Martini (Saint Louis de Toulouse couronnant Robert d'Anjou, Naples, Capodimonte). Ensuite, le donateur va être portraituré sur les volets, présenté ou reçu par un saint, et cette présentation annonce l'indépendance complète du portrait sur tableau autonome. Dès le début du XIV^e s., le portrait héroïsé profane fait son apparition avec S. Martini (Guidoriccio da Fogliano, 1328, Sienne, Palazzo Pubblico), renouant avec la tradition romaine et ouvrant la voie aux nombreux portraits équestres de la Renaissance.

L'éclosion du portrait individuel se situe entre 1350 et 1420 dans le milieu courtois du Gothique international (Jean le Bon) ; le duc de Berry possédait à Bicêtre une galerie de portraits des papes et grands seigneurs morts et vivants. Le Portrait de femme de la N. G. de Washington, de profil sur fond noir, et Louis II d'Anjou (aquarelle, Paris, B. N.), de profil sur fond d'or, reflètent une société raffinée, et le style franco-flamand, à dominante française, évoque les modes composites et extravagantes du Gothique international.

L'épanouissement du portrait se situe entre 1420 et 1460, simultanément en Flandre et en Italie : Arnolfini est peint 2 fois par Van Eyck. Le portrait des marchands en Flandre ou celui des cours visitées par Pisanello revêt

un aspect profane et reflète la stratification sociale. Le portrait flamand de la première moitié du XVe s. est un buste de trois quarts ou de face ; dans un intérieur ou sur fond neutre, c'est le type du portrait eyckien (L'Homme au turban rouge, Londres, N. G.). Le Maître de Flémalle en a donné une interprétation, où les

bustes emplissent presque entièrement la surface du panneau peint, où les moindres rides sont décrites dans un volume et une matière denses, sous une lumière plus brutale que la délicate atmosphère de Van Eyck. Les portraits de Rogier Van der Weyden sont des visages présentés de trois quarts (Portrait de femme, Washington, N. G.). Petrus Christus, dans son portrait de jeune fille de Berlin, donne l'un des derniers exemples de l'art issu du Gothique international.

LE XVe SIÈCLE. Le portrait est un thème essentiel du XVe s. italien, qu'il revête un aspect courtois, héroïque ou familial. Dans la deuxième décennie se développent parallèlement 2 tendances : l'une traditionnelle, courtoise, dans la lignée de Pisanello, l'autre novatrice, monumentale et réaliste, chez Masaccio. La révolution qu'il opère dans sa Trinité de S. Maria della Novella, avec les donateurs Lorenzo Lenzi et son épouse (1427-1428), consiste dans l'utilisation d'une même échelle pour les portraits et pour la scène sacrée. Ainsi se définit le portrait florentin de la première moitié du XVe s. : buste de profil sur fond sombre, style linéaire, comme ciselé et un peu sec. Avec Andrea del Castagno, l'animation augmente : le Jeune Homme brun (id.) se découpe de trois quarts sur un fond de ciel bleu animé de nuages blancs, dans un style dur mais puissamment modelé. L'Italie du XVe s. honore ses condottieri de portraits héroïsés soit équestres (Uccello : Giovanni Acuto, 1436, fresque du dôme de Florence ; Andrea del Castagno : Niccolò da Tolentino, 1456, id.), soit simplement campés de façon énergique et vus « da sotto in su ». Pisanello est plus un gothique attardé ; son portrait type est la Princesse Ginevra d'Este (Louvre), portrait dans lequel le buste, de profil, se détache sur un fond de feuillage naturaliste, et ce goût décoratif encore gothique contribue au refus d'un espace vrai. Dans la seconde moitié du XVe s., la recherche de synthèse diminuera au profit du souci narratif.

Le portrait en France est représenté surtout par Fouquet : portrait de Charles VII (Louvre), buste de face entre deux rideaux, traité dans un style mi-réaliste, mi-officiel, qui crée déjà un type de portrait royal français et allie le sens du général à l'observation psychologique.

La fin du XVe s. marque une étape dans le développement du portrait : les rapports plus étroits entre la Flandre et l'Italie expliquent la diffusion dans la péninsule de la technique à l'huile et les progrès du réalisme. Les donateurs deviennent une galerie de « portraits civils ». La référence religieuse ou antique s'efface devant le goût d'une caractérisation psychologique de plus en plus poussée ; d'autre part, le portrait n'est plus un luxe : il est devenu accessible à la petite bourgeoisie, et le développement du portrait roturier avec Antonello annonce les futures variations individualistes du XVIe siècle. En Italie, on peut distinguer 3 grands centres : Florence, Rome et le Nord. À Florence, l'accent est mis sur le profil décoratif ; Botticelli, le plus grand portraitiste de la fin du siècle, évoque l'élégance et l'anxiété de ses personnages de profil (Portrait de femme en brun, Florence, Pitti). Vers 1480, Florence adopte aussi la pré-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

672

sentation des bustes de trois quarts. Piero della Francesca conserve le profil florentin : Frédéric de Montefeltre et Battista Sforza (Offices) se détachent sur un fond de paysage. Dans le foyer cosmopolite d'Urbino, les traditions se mêlent : profil italien et exécution flamande (Frédéric de Montefeltre dans la Communion des apôtres de Juste de Gand, 1474, Urbino, G. N.). À Rome, capitale de la chrétienté, le portrait est commémoratif et idéalisé : Sixte IV avec son bibliothécaire Platina et deux cardinaux par Melozzo da Forlì (fresque, Vatican). Le Nord, de tradition plus naturaliste, est la région qui connaît le développement le plus fécond : portraits en pied, en buste, sur fond neutre ou de ciel. Le portrait vénitien, en buste de trois quarts, est représenté surtout par 3 artistes : Gentile Bellini (Catherine Cornaro, musée de Budapest), Antonello de Messine (le Condottiere, Louvre), Giovanni Bellini, qui a profité de la leçon d'Antonello et est le plus grand portraitiste officiel de son temps (Doge Loredan, 1505, Londres, N. G.). À Mantoue, Mantegna participe de la tradition du buste italien avec énergie et naturalisme (Cardinal Mezzarota, 1459, Berlin).

En Flandre, la fin du XVe s. n'est pas une période novatrice ; les artistes vivent sur les grands exemples du début du siècle ; Memling est un très grand portraitiste, d'ailleurs plus énergique dans ses portraits que dans sa peinture religieuse : Jean de Candida, médailleur de

Marie de Bourgogne (1478, musée d'Anvers).
L'introduction de la famille du donateur dans les tableaux religieux – Triptyque Portinari de Van der Goes (Offices) – annonce les portraits collectifs.

La France, à la fin du XVe s., est placée sous l'influence du Nord en Bourbonnais, où le Maître de Moulins (Jean Hey) campe des portraits objectifs, en général à mi-corps, dans une pâte dense, de ses maîtres, Anne et Pierre de Beaujeu ; il en est de même en Provence, où Nicolas Froment, influencé par les Néerlandais installés en Avignon, fixe « les traits essentiels du roi René » et de son épouse (Diptyque Mathéron, 1492, Louvre).

LE XVIe SIÈCLE. Le XVIe s. voit l'essor du portrait. Les galeries se multiplient. C'est au XVIe s. que le genre se codifie : portrait psychologique ou évoquant la fonction et dans un décor fixé ; le buste émerge de derrière un parapet chez Léonard, la figure en pied apparaît entre rideau et colonne chez Titien. La diversification intervient dans la formule adoptée : traditionnel (buste ou figure en pied), allégorique (personnage avec attributs de dieux ou de déesses), emblématique (avec allusions littéraires), dans le type choisi, de l'autoportrait au portrait collectif ; enfin dans l'emploi de la technique (peinture ou « trois crayons »). Les « passions de l'époque inclinent à l'ostentation », soit d'une manière sobre et descriptive (Moro, Coello, Fourbus), soit d'une manière lyrique, ce dont témoignent de nombreux portraits d'artistes et d'amants.

L'Italie élabore le type du portrait complet, isolé ; la figure monumentale sous une forme classique apparaît dans 3 grands centres : Florence, Rome et Venise, et le portrait maniériste se développe à partir de Florence. Le portrait

classique monumental, stable, serein, de lecture claire, est illustré par Léonard et Raphaël entre 1500 et 1520, puis par Titien. Léonard évolue depuis le style précis et incisif de *Ginevra dei Benci* (v. 1480, Washington, N. G., visage sur fond de feuillage) jusqu'à celui de la *Joconde* (v. 1508, Louvre) : le portrait isolé, à mi-corps, se profile sur un fond qui ne mobilise pas l'attention ; Raphaël (à Florence, puis à Rome) met l'accent sur le caractère de ses modèles, enserme ses silhouettes d'un contour net et les valorise par des couleurs denses : il part du buste de Léonard à mi-corps, de trois quarts, mains croisées, sur fond de paysage (*Angelo et Maddalena Doni*, Offices), trouve un accord privilégié entre le peintre et son modèle dans *Balthazar Castiglione* (Louvre), enfin

idéalisée d'une manière personnelle la Dona Velata, Florence, Pitti).

Vers 1530, la primauté du portrait en Italie revient à Venise ; il est représenté avec magnificence par Titien, portraitiste officiel qui sait concilier panégyrique et souci de vérité. Titien, portraitiste de Charles Quint, créa le portrait impérial, en pied (1533, Prado). Il représente aussi le pape (Paul III et ses neveux, Naples, Capodimonte), l'homme de lettres (l'Arétin, Pitti). On rencontre à Venise deux conceptions : celle, « officielle », de Titien et Tintoret, à laquelle se rallient Palma et Savoldo, et celle, « romantique », de Giorgione (portraits d'hommes rêveurs au visage penché : Jeune Homme, musée de Budapest) ou Lotto. Hors de Venise, on trouve un sentiment direct de la vie dans un style moins officiel, à Brescia avec Moretto, à Bergame avec Moroni, vif, froid et naturaliste, et enfin avec Paris Bordone. Parallèlement au portrait classique vénitien s'élabore le portrait maniériste : il naît à la cour de Florence v. 1517-1520 avec Pontormo (Un hallebardier, New York, prêt à la Frick Coll.) et Bronzino (Éléonore de Tolède, Offices). Hors de Florence, les élèves de Raphaël l'interprètent selon leur tempérament personnel : G. Romano, Franciabigio vers le sfumato, que celui-ci transmettra à Bugiardini. Parmesan mettra l'accent sur le merveilleux (Comte de Fontanellato, Naples, Capodimonte).

À côté de ces grands genres classique et maniériste se développent des catégories mineures : les portraits allégorique et emblématique : ainsi Andrea Doria en Neptune par Bronzino (Brera). Outre ces portraits allégoriques, le XVI^e s. s'est complu dans l'ésotérisme des portraits emblématiques à allusions littéraires et à jeux d'esprit : Laura.

L'Allemagne voit fleurir un très grand nombre de portraits. Deux courants, l'un de tradition autochtone (Cranach, Dürer), l'autre plus international (Holbein), se développent dès le 1^{er} tiers du XVI^e s., avant qu'un italianisme plus précis ne s'impose à l'Allemagne. Lucas Cranach l'Ancien présente ses personnages à mi-corps avec ampleur (Frédéric le Magnanime, coll. part), quelquefois devant un paysage (les Époux Cuspinian, Winterthur, coll. O. Reinhart) ; Dürer commence par un rappel de la tradition et de son apprentissage d'orfèvre avec des bustes de trois quarts sur fond neutre (Portrait de jeune homme, Munich,

Alte Pin.), mais son goût du faste et son voyage à Venise lui font peindre au retour de somptueux portraits avec échappées de paysage

(Autoportrait, Prado ; Oswolt Krel, Munich, Alte Pin.).

Parallèlement à la tradition autochtone s'élabore le grand portrait classique de style linéaire et respectueux du modèle avec Hans Holbein le Jeune (les Ambassadeurs, Londres, N. G. ; Érasme, Louvre). Il crée le type du portrait anglais du XVI^e s. : de face, selon la tradition anglaise, précis, avec un luxe d'accessoires, mais de présentation sobre sur fond neutre.

En Angleterre, la peinture officielle est pratiquée par des étrangers : Holbein, puis la famille flamande des Gheeraerts (portraits froids avec un luxe de détails) ; un courant « romantique » mettant l'accent sur l'émotion, le raffinement, surtout représenté dans les miniatures, est adopté par les Anglais : surtout P. Oliver (Anne de Danemark) et N. Hilliard (la Reine Élisabeth, Jeune Homme adossé à un arbre, Londres, V. A. M.).

Dans le Nord, Anthonis Moor et Peter de Kempener deviennent Antonio Moro et Pedro Campana en Espagne, et, s'ils reviennent chez eux, ils sont convertis à des influences étrangères : l'italianisme est introduit dans les 3 centres romanistes d'Utrecht, de Haarlem et de Bruxelles. En Flandre, Anvers et Bruxelles sont les principaux centres de production. Anvers est le foyer économique ; l'italianisme s'y révèle dans une détente générale ; Joos Van Cleve, si célèbre qu'il sera appelé à la cour de France en 1530 pour peindre François I^{er} et Floris, le plus populaire, réaliste et romaniste à la fois ; plastique romaine de Gossaert (Portrait de fillette, Londres, N. G.).

La Hollande subit l'influence de Dürer et celle de l'Italie, que celle-ci soit diffuse (Lucas de Leyde, Portrait de femme, Rotterdam, B. V. B.) ou précise comme chez les romanistes (Scorel). Une particularité apparaît en Hollande : le portrait collectif, qui fleurit du XVI^e au XIX^e siècle. Le premier grand portrait collectif est encore semi-religieux : les Chevaliers de Terre sainte en procession par Scorel (1528, Haarlem, musée Frans Hals).

En France, 2 courants s'interpénètrent : courant à la fois bellifontain et italianisant, et courant nordique, d'un réalisme traditionnel. Le petit portrait en buste sur fond de couleur (vert ou bleu) est pratiqué par Corneille de Lyon (Pierre Aymeric, Louvre) ; dans cette voie, mais sous l'influence italianisante, on rencontre Joos Van Cleve, qui ajoute à l'héritage flamand un sfumato particulier, Jean Clouet, sensible au luxe des vêtements d'outre-monts (François I^{er},

Louvre), son fils François, plus éclectique, auteur de nombreux bustes de petit format, mais qui introduit quelquefois l'ampleur du portrait italien (rideau de taffetas du Portrait de Pierre Quthe, Louvre), enfin François Quesnel. Le goût croissant pour le portrait, les nécessités économiques explique la vogue des « portraits aux trois crayons » (gris, brun et bleu ou vert pour les yeux), où excella François Clouet : à
downloadModeText.vue.download 674 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

673

sa suite citons la dynastie des Dumoustier et Lagneau.

L'Espagne du XVI^e s. connaît deux genres de portrait : le portrait de cour avec Pedro Campana et surtout Antonio Moro, créateur du type du portrait espagnol, et le portrait mystique avec Greco, où le personnage n'existe que par son visage et ses mains démesurément allongées, dans un style où le dessin et une touche très libre contribuent à dématérialiser le modèle (Frère Hortensio Felix Paravicino, 1609, Boston, M. F. A.).

LE XVII^e SIÈCLE. Le portrait au XVII^e s. élargit l'éventail social du siècle précédent : portrait de cour dans les monarchies de France, d'Angleterre et d'Espagne, portrait bourgeois et collectif en Hollande. L'influence du portrait flamand royal, décoratif, de grand format, est internationale à travers Van Dyck et Rubens. Inspiré du portrait vénitien, il est en général un portrait en pied, de coloris chaud, présentant un personnage entre rideau, colonne et paysage. Les portraits de Rubens sont soit des portraits de cour, soit des portraits intimes. Van Dyck, peintre de cour, a tendance à idéaliser davantage et à harmoniser les portraits par une coloration nacrée ; sa peinture est un écho aussi bien de la noblesse génoise que de la société raffinée de la cour anglaise : Charles I^{er} (Louvre). Ce type de portrait dans un paysage fera école durant tout le XVIII^e s. anglais.

En France, le portrait sévère de la première moitié du XVII^e s. fait place à un style plus opulent : l'appel aux talents décide des Flamands à venir travailler en France (Pourbus). Philippe de Champaigne, de formation flamande lui aussi, peint Richelieu : il crée le type du portrait janséniste strict, dans la tradition nordique, en buste presque monochrome, noir sur fond neutre. Un art d'importation flamande fleurit à Toulouse grâce à J. Chalette dans ses portraits

collectifs des Capitouls (musée de Toulouse). Au milieu du XVIIe s., le portrait va revêtir un aspect plus officiel avec les effigies d'apparat des grands dignitaires du régime : Séguier par Le Brun (Louvre). Des recherches psychologiques raffinées se font jour dans les portraits d'hommes rêveurs de Sébastien Bourdon comme dans les autoportraits de Poussin. Dans la seconde moitié du XVIIe s., les fastes de Versailles se reflètent dans les portraits de Mignard, peintre de la femme et de l'accessoire, de Rigaud, peintre fastueux de la réalité « posée » (Louis XIV, Louvre), et de Largillière, plus sensible au mouvement. À côté de ce style pompeux, la province baroque trouve ses interprètes : Rivalz à Toulouse. La transition vers le XVIIIe s. est annoncée par un goût croissant pour le mouvement et les couleurs gaies (Largillière dans ses portraits de groupe).

Le XVIIe s. est la plus riche période du portrait hollandais. Le goût du portrait s'épanouit dans ce pays protestant où l'on insiste sur les valeurs individuelles : le portrait est bourgeois, soit individuel, soit collectif et quelquefois de caractère ; le style se limite quasiment à une monochromie brun-noir, et les fonds sont neutres. Les portraits sont très nombreux et évoluent depuis les figures droites un peu figées de Cornelis de Vos, Pot, Soutman, Mie-

revelt et Ravesteyn jusqu'aux figures plus mobiles de F. Hals, Verspronck, G. Netscher, Van der Helst. Les portraits collectifs connaissent leur plus grand développement au XVIIe s. : corporations pour le commerce (Rembrandt : Syndic des drapiers, Rijksmuseum), université (Rembrandt : Leçons d'anatomie du professeur Tulp ou Leçon du professeur Deijman), milice (Rembrandt : la Ronde de nuit, Rijksmuseum) ; nombreuses Compagnie d'arquebusiers de Saint-Georges et de Compagnie Saint-Adrien de F. Hals à Haarlem de 1616 à 1639 ; les Hospices et leurs régents (du même peintre, 1664, Haarlem, musée Frans Hals). Deux personnalités émergent : Frans Hals, par la puissance de la forme, la nouveauté de la technique et l'audace de certains portraits de caractère, et Rembrandt, par la puissance de son imagination et la ferveur de sa quête de l'âme du modèle. En Angleterre, des étrangers fondent un style : Mytens, Van Dyck, Honthorst. Vers 1650, des talents autochtones se révèlent : W. Dobson, au talent grave, énergique, ou R. Walker, précis et un peu sec. À la fin du XVIIe s., sir Peter Lely, d'origine hollandaise, est le peintre des femmes de la cour de Londres ; Wright est le portraitiste officiel du roi, et Dahl celui de la reine.

Dans l'Espagne du XVIIe s., se côtoient le

portrait divin de Zurbarán, le portrait de genre de Ribera et de Murillo, le portrait de cour de Velázquez. Velázquez va peindre à la gloire de la royauté dans une technique très libre et un style héroïsé ou simplement somptueux pour la famille royale : il sera imité par Carreño de Miranda, dans un style plus sec, et Sánchez Coello, qui exploite une palette plus chaude.

LE XVIII^E SIÈCLE. C'est la période de l'expansion française à l'étranger : la France exporte le portrait de cour, figure en pied, parée, située dans un cadre raffiné ; la philosophie et l'esprit français pénètrent dans toutes les cours des despotes éclairés. On observe aussi un enrichissement de la sensibilité, qui mène au portrait dit « au naturel », sous l'influence anglaise. Le goût pour le portrait augmente (en 1699, ils représentaient au Salon déjà le tiers de l'ensemble des tableaux exposés). En France, à la suite de Rigaud et de Largillière, le portrait officiel est pratiqué par les Van Loo, de Troy et, avec plus de simplicité, par Raoux et Grimou. Au XVIII^e s., la femme est célébrée par des portraits allégoriques, d'apparat (Boucher : Madame de Pompadour, Munich, Alte Pin.), ou intimes (Boucher : Mademoiselle O'Murphy, Munich, Alte Pin.). Si Aved, Nonotte et Drouais se consacrent au portrait de cour international, la grande originalité du XVIII^e s. est le portrait psychologique : M. Quentin de La Tour réduit les visages à un regard, à un sourire ; il est suivi par J.-B. Perronneau, qui procède d'une manière encore plus moderne, par larges raies obliques et rencontres de couleurs, et Boze. Au cours du XVIII^e s., la simplification des goûts et le désir d'intégrer l'individu dans son univers expliquent les portraits d'artistes en négligé, les nombreux portraits de chasseurs dans un paysage (Autoportrait de Desportes, Louvre) et les portraits de genre de Chardin et de Lépicié. À la fin du XVIII^e s., une certaine sensiblerie fait augmenter le nombre

de portraits d'enfants, et l'essor de la bourgeoisie fait le succès de Duplessis ; enfin, une mode nouvelle apparaît chez Vestier, Ducreux, Danloux, Roslin, Wertmüller ; elle est déjà presque néo-classique avec Mme Vigée-Lebrun, dont les figures, monumentales, se distinguent par leur sentimentalité de celles, plus nerveuses et lumineuses, de Mme Labille-Guiard.

Le XVIII^e s. en Angleterre est placé sous le signe de l'art de Van Dyck et du Prérromantisme. Hogarth crée un style original et autonome : portrait reportage (Sarah Malcom, Édimbourg, N. G.) et portrait réaliste (Capitaine Coram, Londres, New Foundling Hospital). Enfin, le type du portrait anglais du XVIII^e s., peint au

naturel, en pied et dans un paysage, est traduit dans un style vigoureux, aux couleurs chaudes, par J. Reynolds, ou avec un lyrisme plus frais par Gainsborough. Ramsay fut peut-être le créateur d'un genre adopté, avec des solutions diverses, par Romney, Raeburn et Lawrence, dont se rapprochent Hoppner et les miniaturistes Cosway et Engleheart. Aux États-Unis, à côté de la peinture d'importation européenne, avec Stuart, les Pearl, Trumbull et Earl, se développe la peinture naïve autochtone, aux formes plates et au dessin incisif dans des coloris frais.

Ailleurs, la vogue du portrait est moins grande : l'Italie est surtout la terre des décorateurs ; signalons les portraits au pastel de Rosalba Carriera, le style sophistiqué, un peu lisse de P. Batoni (Rome), et de A. R. Mengs ; il faut mentionner aussi, à Bergame, les effigies chaleureuses de Ghislandi. En Allemagne et en Suisse, l'influence rococo fut grande sur Pesne, Mercier, Zick, Chodowiecki. Les deux grandes gloires de l'époque sont des maîtres attirés par le portrait psychologique : Liotard en Suisse (Madame d'Épinay, Genève), qui pratiqua aussi beaucoup le pastel, et Anton Graff en Allemagne. Le style néo-classique connaît deux aspects : glacé chez Mengs et préromantique chez A. Kauffmann et Tischbein (Portrait de Goethe, Francfort, Städel. Inst.). En Espagne, au début du XVIIIe s., prévaut l'influence du portrait de cour international d'origine française, avec Jean Ranc et M. A. Houasse, puis italienne, avec Mengs ; enfin, le portrait de genre est représenté avec bonheur par Luis Paret y Alcazar, alors que le portrait proprement dit est superbement incarné par Goya qui met au point un type de figure en pied, isolée, sur fond neutre, dans une technique de glacis nacrés.

LE XIXe SIÈCLE. Il n'y a plus de portraitistes professionnels comme Rigaud ou Van Loo, mais tous les peintres exécutent des portraits ; le genre connaît un grand essor pendant toute la première moitié du XIXe s., puis une crise, due autant à l'avènement de la photographie qu'à la naissance de l'impressionnisme. Jusqu'en 1850 un grand nombre de portraits relève de deux esthétiques différentes : le portrait néo-classique, ou davidien, linéaire, aux couleurs acides, situant l'individu dans son cadre social, et le portrait romantique, qui met l'accent sur une atmosphère générale enveloppant la figure, peut-être sous l'influence anglaise, et qui montre l'individu isolé sur fond neutre ou dans un paysage plus ou moins en accord avec son état d'âme ; le modèle, dont le regard fait

downloadModeText.vue.download 675 sur 964

pressentir la fièvre intérieure, est ici représenté hors de la société. Mais que le portrait soit néo-classique ou romantique, il correspond dans les deux cas à une idéalisation. Le thème du héros militaire ou romantique en est une manifestation soit allégorique, soit dramatique. David épure son style depuis le portrait équestre, aux riches empâtements, du Comte Potocki (musée de Varsovie) jusqu'aux Époux Pécoul (Louvre), et surtout aux portraits de Madame Récamier (id.) détachées sur un fond de léger frottis. Le thème du héros inspire à David des effigies réalistes comme Marat. Ingres peint ses portraits les plus séduisants avec ceux des Rivière (id.). En pleine maturité, il va peindre la bourgeoisie, dont l'assurance transparait dans un portrait comme Monsieur Bertin assis (id.). À côté de ces portraits de facture néo-classique, on trouve toute une série de figures raffinées et mélancoliques, souvent peintes par des élèves de David, mais touchées par une atmosphère sentimentale qu'ils doivent à l'influence anglaise : ainsi l'élégant Isabey et sa fille par Gérard (id.) ou dans un paysage accordé à la grâce souple du modèle (Gérard, Prud'hon). Prud'hon prolonge par sa grâce le XVIIIe s., et son goût d'une atmosphère enveloppante fait le lien avec le romantisme. D'esthétique pleinement romantique, Gros, Géricault ou Delacroix modèlent avec force leurs figures, tandis que Chassériau demeure ingriste dans son goût pour la perfection de la forme. Les portraits de fous de Géricault introduisent enfin une dimension nouvelle par leur thème et l'objectivité supérieure dont ils témoignent.

LES CRISES : APRÈS 1850. Vers 1850, le grand développement de la photo, introduite vingt ans plus tôt, provoque des polémiques : au réalisme de Millet (portraits de jeunesse, officiers ou jeunes bourgeoises) et de Courbet, Daumier oppose un art d'expression dans la lignée de Lavater, Hogarth et Goya. La Cour a ses artistes (Winterhalter), la bourgeoisie, les siens : Couture puis Bonnat et Carolus-Duran, enfin Boldini et J.E. Blanche en France, Feuerbach en Allemagne, Whistler et Sargent aux États-Unis.

La référence au modèle étant contraignante en elle-même et riche d'une longue tradition, chaque artiste confère désormais au portrait un style dont il développera l'élément le plus singulier dans d'autres genres ou dans sa maturité. Corot baignait déjà ses figures dans une atmosphère sensible à la moindre variation

de lumière ou d'humidité ; Manet évolue d'un style dense vers des figures cernées à la manière de « cartes à jouer » ; Degas saisit ses modèles à un instant donné ; Monet passe d'une figure pesante à un style léger proche de celui de Sisley et de Pissarro. Renoir est le portraitiste du Tout-Paris ; le monde du spectacle, des amateurs d'art s'anime sous sa longue touche fluide et ses couleurs pures, que lui emprunteront B. Morisot et M. Cassatt. Les grands portraitistes prolongent les veines naturaliste avec les nabis (Vuillard est le dernier peintre de la bourgeoisie) et caricaturale avec Toulouse-Lautrec, l'ironique et féroce peintre du monde du spectacle. Le rôle de l'estampe japonaise est manifeste dans les deux cas, et l'introduction de cet

orientalisme a pu retarder la dépréciation du portrait au profit du paysage et de la nature morte. D'autre part, la figure va passer dans la vie quotidienne grâce à l'affiche (Cappiello), où elle subsistera. L'art des années 1890 annexe le portrait à ses diverses recherches d'ordres technique, esthétique et psychologique, lui donnant ainsi des dimensions inédites, de Seurat, Signac à Redon, Van Gogh, Gauguin, Cézanne et Klimt.

LE XXe SIÈCLE. Les fauves et les cubistes vont continuer dans la voie ouverte par leurs prédécesseurs : le portrait, désormais, importe moins que le tableau qu'il faut faire. Le portrait fauve (Matisse, Van Dongen, Derain, Vlaminck) existe ainsi au même titre que le portrait cubiste (Picasso, Gris, Gleizes), et Picasso comme Matisse consacreront une partie de leur longue carrière au portrait, peint ou dessiné. Chez leurs contemporains, le portrait est traité avant 1914 surtout en Allemagne (Die Brücke) et en Autriche (Schiele, Kokoschka). L'école de Paris a de véritables portraitistes avec Modigliani et, secondairement, Chagall.

Le retour au réalisme classique des années vingt a redonné vie à un portrait plus conventionnel. Malgré leur soumission à la mode, Tamara de Lempicka et Boutet de Monvel ont su trouver un cachet original. Les interprétations les plus intéressantes sont celles de la nouvelle objectivité allemande (Dix, Schad, Beckmann), celles, plus rares, des surréalistes en France (Ernst, Valentine Hugo, Bellmer) ou d'indépendants comme Soutine et Balthus. Après sa participation à Abstraction-Création, Villon a gravé des beaux portraits (Le Savant, 1933 ; Miss Bea, 1934). La Libération eut surtout la révélation des portraits de Dubuffet et de Giacometti, puis la vague de l'abstraction a limité beaucoup plus que précédemment la production de portraits. Citons, expressionnistes et

lyriques, les portraits d'Appel (1957), et, plus fréquents, ceux de Bacon, un des maîtres de la nouvelle figuration. Mais ce sont encore là attitudes subjectives Le pop'art (Blake, Hockney, Kitaj, Lichtenstein, Warhol), le néo-réalisme (Raysse et Klein), puis l'hyperréalisme (Close, Nucleux) allaient s'approprier plus flegmatiquement la figure humaine, d'Andy Warhol et ses productions sérielles d'images-identités (Marilyn Monroe, 1967 ; Mao Tsétoung, 1974) à Chuck Close et ses copies énormément agrandies de portraits photographiques.

Mais le portrait n'a rien perdu de ses exigences picturales ni de sa fonction strictement figurative avec des artistes comme Arikha ou Lucian Freud.

POST Frans, peintre néerlandais

(Leyde 1612 - Haarlem 1680),

Fils d'un peintre de vitraux, Jan, il fut aquafortiste et peintre de paysages. De 1636 à 1644, il accompagne Jean Maurice de Nassau pendant son voyage au Brésil, alors colonie hollandaise, et peint pour lui un grand nombre de paysages. Il est de retour à Haarlem en 1644 et est inscrit à la gilde de Saint-Luc en 1646. Ses vues du Brésil, sujet qu'il continua de traiter de retour en Hollande (près de 150 oeuvres au total), lumineuses et précises, eurent un grand succès

à l'époque, surtout sur le plan ethnographique. Ce n'est que de nos jours qu'on a reconnu la pleine mesure de l'artiste. Ses oeuvres les plus célèbres sont l'Île de Tamaraca, l'Habitation d'un colon hollandais (Rijksmuseum) et surtout la série des sept Vues du Brésil (1638-1639, Louvre), qui fit partie des tableaux que Maurice de Nassau offrit à Louis XIV en 1679.

POSTHUMUS Hermannus → POSTMA

POST-IMPRESSIONNISME.

Ensemble de tendances artistiques de la fin du XIXe et du début du XXe s. qui soit vulgarisent l'impressionnisme, soit utilisent ses acquis au service d'esthétiques assez différentes (néo-impressionnisme, synthétisme, nabis, préfigurations de l'expressionnisme ou du fauvisme).

POSTMA Herman

(dit Hermannus Posthumus),

peintre néerlandais

(? v. 1513/1514 - Amsterdam v. 1566).

Son nom apparaît à côté de celui de Maerten Van Heemskerck et de Lambert Sustris parmi les graffiti d'artistes découverts à la voûte de la grotta nera de la Domus Aurea à Rome, et dans les comptes concernant les décors dressés à la Porta San Sebastiano et près du Palazzo Venezia lors des cérémonies organisées pour l'entrée de Charles Quint à Rome en 1536. De cette même année date aussi le Paysage de fantaisie orné de ruines et de fragments d'antiques, signé Hermannus Posthumus (Vaduz, coll. Liechtenstein), qui confirme les affinités de l'artiste avec le romantisme archéologique de Heemskerck. C'est par analogie avec cette oeuvre signée que lui ont été attribués certains des dessins d'après l'antique inspirés de Giulio Romano et de Baccio Bandinelli groupés dans un des deux carnets de Berlin, le Mantuaner Skizzebuch, traditionnellement rattachés à l'activité romaine de Heemskerck. Posthumus dut séjourner non seulement à Rome mais aussi à Mantoue, avant de travailler entre 1540 et 1542 à Landshut, au service du duc Guillaume de Landshut-Bavière, qui, à l'instar des Gonzague, avait modernisé sa résidence sur le modèle du palais du Té de Mantoue. C'est là qu'il peignit le retable de la Nativité encore conservé dans la chapelle de la Stadtresidenz de Landshut. En 1549, on le trouve à Amsterdam auprès de Cornelis Anthonisz, occupé aux décorations du couronnement de Philippe II. Quelques autres oeuvres ont été attribuées à cet artiste probablement formé dans l'orbite de Scorel et de Heemskerck, sujet à la séduction de la culture antiquisante de l'Italie du milieu du XVIe s., mais au fait aussi des inventions de Jan Cornelisz Vermeyen.

POT Hendrick Gerritsz, peintre néerlandais (Haarlem v. 1585 - Amsterdam 1657).

Élève de Van Mander à Haarlem v. 1603, il fut inscrit en 1626, 1630 et 1635 à la gilde de cette ville. Il partit v. 1631 pour l'Angleterre, où il peignit des portraits de la famille royale, dont le Charles Ier du Louvre. Il retourna l'année suivante à Haarlem, où il est encore cité en 1648 comme doyen de la gilde. Il peignit aussi des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

675

scènes de genre dans le style de Buytewech et de Dirck Hals (Réunion de fête, 1630, Londres, N. G. ; la Partie de tric-trac, musée de Lille ; le Jeu de cartes, Londres, Wallace Coll.), des por-

traits individuels (l'Amiral Maarten Tromp, musée de Gand ; Jeune Femme de qualité, Mauritshuis ; Portrait d'homme en noir, Paris, Petit Palais ; Glorification du prince Guillaume le Taciturne, Haarlem, musée Frans Hals) ainsi que des portraits collectifs (Officiers du corps des archers de saint Adrien, 1630, id.), fortement influencés par Frans Hals. Comme de nos jours comme portraitiste, il peignit de la peinture d'histoire de qualité, aujourd'hui disparue, ou désattribuée, dont le seul vestige est un Sacrifice d'Abraham (musée de Mayence). Il fut le maître de W. Kalf et de Palamedes.

POTTER Paulus, peintre néerlandais

(Enkhuysen 1625 - Amsterdam 1654).

Fils et élève de Pieter Simonsz, il est l'un des plus célèbres paysagistes et animaliers de la Hollande du XVIIe siècle. Artiste au talent précoce (sa première oeuvre est datée de 1642) il fut influencé par Claes Cornelisz Moeyaert et G. Bleeker. Il est cité en 1646 à Delft, où il fut inscrit à la gilde de Saint-Luc. Une de ses premières oeuvres peintes est le fameux Taureau du Mauritshuis (1647), provocation d'un jeune artiste, dans son format excessif et dans son traitement appliqué ; dans le même registre, on peut citer une Tête de taureau (Brera). Toutefois, le paysage de l'arrière-plan, d'une grande fraîcheur et d'une jolie lumière, montre en Potter un véritable et remarquable paysagiste, plus que l'animalier traditionnellement connu et excessivement vanté aux XVIIIe et XIXe siècles. Les dessins de la même période, les Cerfs combattant (1647, Rijksmuseum), confirment la liberté d'écriture et les dons d'observation de l'artiste.

En 1649, Potter s'établit à La Haye, chez le peintre Jan Van Goyen, et c'est à cette époque qu'il peint ses oeuvres de maturité, caractérisées par une lumière d'une extrême délicatesse ; parmi les plus célèbres, on citera les Chevaux à la porte d'une chaumière (1649, Louvre), la Vache qui pisse (1649, Ermitage), les Boeufs au pré (1649, Turin, Gal. Sabauda), les Chevaux au pâturage (1649, Rijksmuseum), la Vue du bois de La Haye (1650, Louvre), le Paysage avec du bétail (1651, Rijksmuseum), les Vaches au pâturage (id.). N'ayant pas de succès à La Haye, Potter s'installe en 1652 à Amsterdam, où il peint ses dernières oeuvres : la Prairie (1652, Louvre), le Bétail au pâturage (1652, Mauritshuis), le Départ pour la chasse (1652, Berlin), le Cheval pie (1653, Louvre). Un très bel ensemble de ses oeuvres, démontrant sa variété, se trouve dans les musées de Berlin. Son oeuvre de graveur mérite également mention

pour le brio de la technique et la chaude coloration des noirs. Paulus Potter fut le fondateur du genre animalier (dans un curieux tableau de l'Ermitage, il montre les animaux régnant sur les hommes), propre à l'art hollandais du XVIIe s. ; dans ses oeuvres de jeunesse, il met en scène un animal dans un paysage sommaire ; plus tard, il cherchera des accords subtils entre les figures et la nature. Par son art juste, délicat,

mais toujours poétique et malgré une carrière trop brève, il a exercé la plus unie influence sur des peintres animaliers tels que A. Van de Velde et A. Cuyt.

POUGNY Ivan, artiste français d'origine russe (Kouokkala, Russie, 1892 - Paris 1956).

Encouragé par Répine, il reçoit tout d'abord un enseignement académique (1908-1909). Dès 1910, il suit les cours de l'académie Julian à Paris, où il reçoit la révélation du fauvisme naissant (Autoportrait, 1912, Paris, M. N. A. M.). En 1912, il rentre à Saint-Petersbourg et expose à l'Union de la jeunesse. Il participe alors à la naissance du suprématisme, organise les expositions « Tramway V » (1915) puis « 0,10 » (1916) à Petrograd et publie à cette occasion le manifeste de Malevitch. Sa peinture est essentiellement cubo-futuriste (Coiffeur, 1915, Paris, M. N. A. M.). Cependant, attiré par l'expression plastique, il réalise une série de reliefs picturaux et d'objets entre 1913 et 1919 (la Boule blanche, 1915, Paris, M. N. A. M. ; exposée à « 0,10 »). Refusant de s'enfermer dans cette formule, il peint également des tableaux cubistes et des oeuvres réalistes. Invité par Chagall, il enseigne en 1919 à l'Académie de Vitebsk puis part pour la Finlande. En 1920, il s'installe à Berlin, entre en relation avec Richter, Eggeling, Van Doesburg et la société russe. Sa première exposition personnelle se tient à la gal. Der Sturm (1921). Il peint alors quelques chefs-d'oeuvre dans le style du cubisme synthétique (Nature morte au bal, 1921, Paris, M. N. A. M.), un grand nombre de natures mortes proches du purisme et continue à s'intéresser au constructivisme. Après plusieurs voyages, il s'installe à Paris (1924), où il se lie d'amitié avec Marcoussis, Severini, Léger et Ozenfant. Il a une première exposition gal. Barbazanges (1925) puis gal. Katia Granoff et chez Paul Rosenberg (1931). Il évolue en France vers un style classique marqué par ses expériences suprématistes et cubistes et aborde les petits formats. En 1940, il part dans le Midi avec Robert Delaunay. Il revient à Paris en 1942. Naturalisé français en 1946, il expose désormais dans le monde entier. En 1949, il prend part à une série d'expositions, organisées par le collectionneur Meers, et qui sont présen-

tées pendant un an dans les principaux musées d'Amérique. Ses oeuvres des années quarante montrent des intérieurs fauves très matissiens où il utilise une pâte épaisse et des traits grossiers (Atelier, 1944-1945, Paris, M. N. A. M.). La donation Pougny est présentée en 1966 à Paris, Orangerie. En 1993, une rétrospective lui a été consacrée au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

POURBUS (les), peintres flamands.

Pieter (Gouda 1524 - Bruges 1584). Il avait à peine seize ou dix-sept ans lorsqu'il quitta sa ville natale pour se fixer à Bruges, où il épousa la fille de Lancelot Blondel et où il devint franc maître en 1543. Il fut plusieurs fois juré de la corporation des peintres, dont il fut élu doyen en 1569 et en 1580. Artiste fécond, il fut également décorateur, cartographe, géomètre, portraitiste et peintre de compositions religieuses et allégoriques.

Formé sous l'influence de Blondel comme en témoigne les Sept Joies de Marie (v. 1546, Tournai, cathédrale Notre-Dame), de Van Scorel et de Benson, il renonça bientôt au style de l'école brugeoise au profit d'un maniérisme sévère, assez froid et académique, d'inspiration italienne, mais également tributaire de l'école de Fontainebleau. Par sa technique, il resta cependant fidèle à la tradition flamande. Le Jugement dernier du musée de Bruges, portant un monogramme et la date de 1551, fut exécuté pour le tribunal de cette ville. Plusieurs figures y rappellent le modèle de Michel-Ange à la chapelle Sixtine, et l'oeuvre constitue, en même temps qu'un précoce exemple d'influence michélangesque dans l'art septentrional, un équivalent des recherches menées parallèlement à Anvers par Frans Floris, de retour d'Italie. Les affinités de Pourbus avec Floris sont plus nettes encore dans l'Assemblée galante ou Allégorie de l'Amour, datée de 1547 (Londres, Wallace Coll.) L'Annonciation (1552, musée de Gouda) représente l'apport de l'art nouveau sous forme de figures élancées, proches de celles de l'école de Fontainebleau, évoluant gracieusement dans un intérieur spacieux de style Renaissance. Dans la Vierge des Sept-Douleurs, dite Triptyque Van Belle (1556, conservée dans l'église Saint-Jacques de Bruges), le peintre a créé, sur un schéma très traditionnel, une oeuvre d'une puissante simplicité et d'un grand raffinement chromatique. À Bruges sont conservées 3 versions de la Dernière Cène (1556, musée du Saint-Sang ; 1559, musée de la cathédrale Saint-Sauveur ; 1562,

église Notre-Dame), très différentes les unes des autres : l'une proche de celle de Coecke Van Aelst, l'autre plus proche de W. Key. Dans ses meilleures peintures religieuses, Pourbus parvient à créer un style sévère et monumental qui lui est propre (Déploration du Christ, 1558, Annecy, église Saint-Maurice). Cette monumentalité se retrouve dans le triptyque en grisaille de la Descente de croix (1570, musée de Bruges). Comme portraitiste, Pourbus a surtout tenté de rendre les physionomies le plus exactement possible, sans s'appesantir sur la psychologie de ses personnages. Les effigies austères de J. Van der Gheehste (Bruxelles, M. R. B. A.), de Jan Van Eyewerve et son épouse Jacquemine Buuck (1551, musée de Bruges) n'en ont pas moins une impressionnante dignité. Le Portrait de François Van der Straeten (1567, Anvers, musée Mayer Van den Bergh) fait exception par son caractère allégorique, indiqué par un texte, un crâne et un sablier qui concourent ensemble à dénoncer la vanité.

Frans I, dit l'Ancien (Bruges v. 1540 - Anvers 1581). Fils et élève du précédent, il partit jeune encore pour Anvers, où il entra dans l'atelier de Frans Floris. Il devint franc maître à la fois à Anvers et à Bruges en 1569. La même année, il épousa Suzanne de Vriendt, fille du sculpteur Cornelis Floris et nièce de Frans Floris. Ses compositions religieuses rappellent celles de son père et celles de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

676

Frans Floris, mais ses portraits, plus personnels, ont presque autant de qualités que ceux de Antonio Moro, de Willem Key et de Nicolas Neufchatel.

Dans ses compositions religieuses, comme le Retable d'Antoine Wydoot et d'Anne Stormers (1564, Bruges, église Saint-Gilles) ou la Descente du Saint-Esprit (1568, Courtrai, église Saint-Martin), Frans Pourbus ne dépasse point la moyenne des productions courantes de son époque. Sa recherche du grand style, malgré ses maladroites, annonce cependant l'épanouissement de l'âge baroque avec Rubens (volets du Triptyque de saint Georges, 1577, musée de Dunkerque). Le triptyque avec Jésus parmi les docteurs (1571, Gand, cathédrale Saint-Bavon) n'est guère mieux conçu que les précédents, mais les 8 panneaux de la Pas-

sion de la chapelle du séminaire de Tournai figurent parmi les productions religieuses les mieux réussies de l'artiste. Remarquable par sa conception et son atmosphère toute particulière est le portrait signé de la Famille Hoefnagel (Bruxelles, M. R. B. A.). Cet ensemble grave et distingué de 20 personnages, assis et debout, représente une réunion de famille, où quelques membres musiciens accompagnent sur divers instruments un couple de danseurs, tandis que d'autres s'entretiennent, écoutent et regardent. Une des meilleures oeuvres de Frans I est le Portrait de femme (1581) du musée de Gand. Frans II, dit le Jeune (Anvers 1569 - Paris 1622). Fils du précédent, il devint franc maître à Anvers en 1591. À partir de 1600 environ, il a commencé à travailler pour les archiducs Albert et Isabelle à Bruxelles. De 1600 à 1609, il fut peintre des Gonzague à Mantoue. Il voyagea pour exécuter des travaux à Innsbruck, Naples, Paris et Turin. Appelé à Paris en 1609 par Marie de Médicis, il y devint peintre de la Cour, titre qu'il conserva jusqu'à sa mort. Il jouissait d'une renommée européenne. Ses premières oeuvres, peintes à Anvers v. 1590, sont influencées par son père et Key : citons le Portrait de Pierre Richard (1592, musée de Bruges), où se retrouvent la précision de Key et le modelé mou de Frans I. Les tableaux peints à la cour de Bruxelles, à Mantoue et à Paris trahissent les influences d'Antonio Moro, d'Alonso Sanchez Coello et de Pantoja de la Cruz. Les personnages sont alors représentés en pied, comme le montrent le Portrait d'Henri IV en costume noir du Louvre et celui de Claude de Lorraine de la coll. Spencer à Althorp, tous deux de 1610. Les tendances nouvelles se manifestent dans l'importance accordée à l'entour du personnage. Mais souvent le décor amplifié est en opposition avec la pose rigide et conventionnelle, héritage du maniérisme, que l'artiste n'abandonnera pas ; ainsi, dans le monumental Portrait de Marie de Médicis du Louvre. On retrouve cet aspect complexe dans ses compositions religieuses (Annonciation, 1619, musée de Nancy ; Saint François, 1620, Louvre ; Vierge de la famille de Vic, Paris, église Saint-Nicolas-des-Champs). La Cène (1618, Louvre), peinte pour le maître-autel de Saint-Leu-Saint-Gilles à Paris, considérée jadis comme

le chef-d'oeuvre de l'artiste et dont l'importance pour le développement de la peinture parisienne fut considérable, illustre bien la manière sobre et réaliste, le solide et beau métier propres à l'artiste.

POUSSIN Nicolas, peintre français

(Les Andelys 1594 - Rome 1665).

LES DÉBUTS. Poussin reçut sa première formation en peinture de Quentin Varin, qui visita Les Andelys en 1612 et incita le jeune homme à devenir artiste. La même année, il partit pour Paris et s'arrêta probablement pour une courte période à Rouen, où l'on dit qu'il travailla dans l'atelier de Noël Jouvenet, grand-père de Jean. Après de brefs et peu satisfaisants séjours dans l'atelier du portraitiste Ferdinand Elle et dans celui du Lorrain Georges Lallemant, il semble avoir pris son indépendance, travaillant tantôt à Paris, tantôt en province et exécutant toutes les commandes qu'on lui proposait. On connaît fort peu son activité durant ces années qui suivent son arrivée à Paris, mais Poussin a certainement travaillé dans le Sud-Ouest, probablement au château de Mornay, près de Niort, et aussi à Lyon et à Blois. Il était à Paris en 1622 quand il obtint des commandes des Jésuites et de l'archevêque de Paris, et il collabora avec Philippe de Champaigne à des travaux décoratifs au Luxembourg (tous perdus). Il rencontra au même moment le poète italien Marino, qui l'encouragea et lui demanda des dessins pour illustrer les Métamorphoses d'Ovide (Windsor Castle) et aussi, vraisemblablement, ses propres poèmes.

PREMIER SÉJOUR À ROME. Au cours de cette période, Poussin tenta vainement, à deux reprises, de se rendre à Rome. Il alla une fois jusqu'à Florence et, on ne sait pourquoi, rebroussa chemin. Il arriva enfin à Rome au printemps de 1624, après s'être arrêté à Venise un court moment. Son unique ami italien, Marino, était parti pour Naples, où il devait mourir l'année suivante, mais il avait donné à l'artiste des introductions auprès des collectionneurs romains, qui devaient devenir ses meilleurs clients. Parmi ceux-ci, le plus puissant était le cardinal Francesco Barberini, neveu du pape récemment élu, Urbain VIII, pour lequel il peignit la Mort de Germanicus (1628, Minneapolis, Inst. of Arts), mais le plus important pour lui fut le secrétaire du cardinal, Cassiano dal Pozzo, amateur d'art passionné qui portait un vif intérêt à l'étude de l'Antiquité et cherchait à entrer en contact avec les hommes de savoir de l'Europe entière. Ce fut sous son influence que Poussin devait mûrir et devenir le peintre érudit, le « peintre philosophe », le « peintre des gens de goût ». Dans ces mêmes années, Poussin commença à montrer sa virtuosité comme dessinateur. De son vivant même, ses dessins furent collectionnés par ses amis, surtout par Cassiano dal Pozzo et le cardinal Camillo Massimi, dont les albums sont conservés

à la Bibliothèque royale de Windsor Castle. La magnifique collection du cabinet des Dessins du Louvre offre des exemples de ses esquisses de compositions et de paysages.

Pendant ses premières années romaines, Poussin apparaît cependant comme un artiste

d'une espèce et même d'un caractère tout à fait différents. Il était ardent et impétueux ; sa vie semble avoir été fort désordonnée, et il participa à plusieurs rixes contre des membres de la faction antifranaise. En même temps, il tenta de s'imposer comme peintre de grands sujets religieux et obtint même, en 1627, la commande d'une pala pour Saint-Pierre (le Martyre de saint Érasme, Vatican). Mais cette peinture fut froidement accueillie, et Poussin essuya un nouvel échec en ne réussissant pas à se faire attribuer la décoration d'une chapelle à Saint-Louis-des-Français, qui fut confiée à Charles Mellin. Tombé gravement malade, il épousa à sa guérison Anne Dughet, fille du cuisinier français Jacques Dughet, qui s'était occupée de lui pendant sa maladie et dont le frère, Gaspard, devait devenir un de ses élèves.

C'est à cette époque qu'il semble s'être fixé dans la voie qu'il devait suivre durant le reste de sa carrière, dans sa vie comme dans son art. Il cessa peu à peu de briguer les grandes commandes officielles et s'en tint à la production de toiles de dimensions moyennes destinées aux demeures privées d'un groupe de collectionneurs modestes mais attentifs, dont le principal était Cassiano dal Pozzo. Les sujets de ces toiles étaient, quelquefois, des thèmes religieux traditionnels (le Triomphe de David, Prado et Londres, Dulwich College Art Gal. ; Annonciation et Massacre des Innocents, Chantilly, musée Condé ; Lamentation sur le Christ mort, Ermitage et Munich, Alte Pin.). Mais les tableaux les plus personnels de Poussin sont inspirés par des sujets poétiques plus originaux. Certains sont de simples allégories, comme l'Inspiration du poète (Louvre et musée de Hanovre). D'autres expriment des idées plus mélancoliques, telle la fragilité du bonheur humain : les Bergers d'Arcadie (Chatsworth, coll. duc de Devonshire), dont le thème sera repris beaucoup plus tard dans la version du Louvre, Narcisse (Louvre), telle encore la futilité de la richesse (Midas, musée d'Ajaccio et Metropolitan Museum). Des allusions plus érudites aux allégories de la mort et de la résurrection se dégagent de Diane et Endymion (Detroit, Inst. of Arts), de la Mort d'Adonis (musée de Caen), de l'Empire de Flore (Dresde, Gg), du Triomphe de Flore (Louvre). Le style de Poussin est alors dominé par son admiration pour Titien, dont il

étudia et même copia les Bacchanales à la villa Ludovisi à Rome. Vers 1635, la renommée de Poussin commence à s'étendre et atteint Paris grâce, probablement, aux peintures envoyées en guise de présents par le cardinal Francesco Barberini au cardinal de Richelieu. En 1635-1636, l'artiste commença 2 toiles commandées par ce dernier et qui devaient être mises à la place d'honneur dans le château de Richelieu (Indre-et-Loire), alors en construction (Triomphe de Pan, Londres, N. G., et Triomphe de Bacchus, musée de Kansas City). Durant les années suivantes, les liens avec la France se resserrèrent, et, en 1639, Poussin fut invité à venir à Paris travailler pour Louis XIII et le cardinal de Richelieu. Il montra beaucoup de réticence à quitter Rome, et ce fut seulement quand il reçut des ordres nets et même comminatoires

downloadModeText.vue.download 678 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

677

qu'il consentit à prendre la route de Paris, où il arriva dans les derniers jours de 1640.

Juste avant ce voyage, Poussin avait commencé pour Cassiano dal Pozzo une série de tableaux représentant les Sept Sacrements (5 sont conservés à Belvoir Castle, coll. du duc de Rutland, qui en possédait un 6e, détruit ; le Baptême est à la N. G. de Washington), dans laquelle une solennité nouvelle apparaît, dans un style beaucoup plus étudié que dans les oeuvres peintes librement au début et au milieu des années 1630. Les compositions sont plus simples et plus statiques, les couleurs plus froides, l'exécution est plus douce et les personnages montrent l'influence que l'étude de la sculpture romaine a exercée sur l'artiste. Poussin emporta à Paris le dernier de la série, le Baptême, qu'il n'acheva qu'au cours de l'année 1642.

SÉJOUR À PARIS (1640-1642). Ce séjour fut pour Poussin lui-même un désastre. Après une courte période d'euphorie due à l'accueil enthousiaste que lui réservèrent le roi, le cardinal et le surintendant des Bâtiments, Sublet des Noyers, l'artiste se rendit compte que les travaux qu'on attendait de lui ne lui convenaient pas du tout : grands tableaux d'autel (Institution de l'Eucharistie pour Saint-Germain, Miracle de saint François Xavier pour le Noviciat des Jésuites, tous deux au Louvre), vastes peintures allégoriques pour Richelieu (Le Temps révélant la Vérité, Louvre ; le Buisson ardent, Copenhague, S. M. f. K.) et, surtout, la décoration de la grande galerie du Louvre

(jamais terminée et plus tard détruite).

Ses difficultés furent accrues par les intrigues de Vouet et des autres peintres, qui sentaient que leur situation était menacée par sa présence à Paris. Poussin regagna finalement Rome, où il arriva à la fin de 1642. Il était parti en principe pour y chercher sa femme, mais il est tout à fait certain qu'il n'avait pas l'intention de revenir à Paris, décision favorisée par la mort de Richelieu et celle du roi quelques mois plus tard. Si sa visite à Paris fut officiellement un échec, elle lui permit d'affermir ses relations avec des collectionneurs français qui devinrent ses meilleurs clients à la fin de sa carrière. Le plus célèbre d'entre eux fut Paul Fréart de Chantelou, secrétaire de Sublet des Noyers, à qui Poussin écrivit une série de lettres qui restituent l'image la plus intime et la plus vivante de la personnalité de l'artiste.

SECOND SÉJOUR À ROME. CHRISTIANISME ET STOÏCISME. Pendant les dix années qui suivirent son retour à Rome, Poussin se révéla comme l'une des figures dominantes de la peinture européenne et exécuta les séries d'œuvres sur lesquelles sa réputation reposa deux siècles durant. La plus fameuse de celles-ci fut la seconde suite de toiles représentant les Sept Sacrements, peinte pour Chantelou entre 1644 et 1648 (coll. du duc de Sutherland, en prêt à la N. G. d'Édimbourg).

La solennité, déjà sensible dans la première série, s'intensifie dans ces peintures. Les compositions sont monumentales, établies selon une symétrie sévère et une parfaite intelligence de l'espace ; les figures ont la gravité de statues de marbre ; les couleurs sont claires et même dures ; les gestes sont expressifs, et tout ce qui

n'est pas essentiel est éliminé. La conception des séries est également originale, parce que Poussin s'attache délibérément à représenter les sujets selon les doctrines et la liturgie des origines de l'Église chrétienne ; ses savants amis romains l'y aidèrent, ainsi que l'étude des sarcophages et des fresques que les fouilles récentes des catacombes avaient mis au jour.

Ces graves compositions chrétiennes ont leur pendant avec une série de peintures inspirées par le paganisme et particulièrement par la philosophie stoïcienne, en laquelle Poussin lui-même croyait, ce qui se reflète dans ses lettres et dans la conduite même de sa vie. Poussin aime maintenant à peindre des sujets tirés des Vies de Plutarque (les Funérailles de Phocion, coll. de lord Plymouth ; les Cendres de Phocion, Liverpool, Walker Art Gal. ; Corio-

lan, supplié par les siens, musée des Andelys) ou offrant des leçons d'une haute élévation morale quelquefois empruntés à des écrivains non stoïciens (Testament d'Eudamidas, Copenhagen, S. M. f. K.). Comme nombre de ses contemporains, il n'éprouva aucune difficulté à concilier l'éthique du stoïcisme avec la doctrine du christianisme.

LES PAYSAGES. Durant les années 1640, Poussin eut la révélation de la beauté de la nature. Le paysage n'était jusque-là pour lui qu'un arrière-plan pour situer les personnages, bien qu'il ait reflété souvent l'esprit du thème. Il prend désormais une importance tout à fait nouvelle. Parfois, comme dans les 2 peintures illustrant l'Histoire de Phocion, la noblesse presque sculpturale des arbres et la ville classique, à l'arrière-plan, sont utilisées par l'artiste pour souligner la grandeur du caractère du héros. Dans le Diogène (Louvre), la luxuriante végétation exprime l'idéal du philosophe, considérant la nature comme source de tout ce qui est nécessaire au bonheur de l'homme. Dans le mystérieux Paysage avec un homme tué par un serpent (Londres, N. G.), il n'y a pas de thème explicite, mais le paysage exprime les forces mystérieuses de la nature, plus puissantes que l'homme (le Temps calme, Los Angeles, J. P. Getty Museum, et son pendant l'Orage, musée de Rouen). Ce sentiment du mystère et du pouvoir écrasant de la nature est la caractéristique essentielle des paysages que Poussin peignit dans les dernières années de sa vie. Dans l'Orion (Metropolitan Museum), l'humanité n'est rien et le géant Orion lui-même est écrasé par les grands chênes au milieu desquels il se meurt. Poussin songeait à une allégorie des mouvements cycliques de la nature – ici à l'origine des nuages et de la pluie, forces fortifiantes –, qui lui fut probablement suggérée par les écrits du poète philosophe Tommaso Campanella, et des allusions similaires apparaissent dans la Naissance de Bacchus (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum) et dans sa dernière oeuvre, Apollon et Daphné (Louvre). En fait, dans ses derniers tableaux, Poussin semble avoir suivi un étrange itinéraire dans les derniers développements du stoïcisme antique quand des écrivains, tel Macrobie, transformaient les mythes helléniques et romains en allégories de l'évolution de la nature et inauguraient une tradition du symbolisme

qui fut reprise à la Renaissance, mais rarement avec la ferveur et la compréhension poétique de Poussin dans les dernières années de sa vie.

LES DERNIÈRES OEUVRES. Ces paysages allégoriques d'un monde de rêve (parmi lesquels

on peut encore citer Orion du Metropolitan Museum de New York, Polyphème de l'Ermitage, Hercule et Cacus du musée Pouchkine de Moscou) sont peut-être les plus émouvants des témoignages ultimes de l'oeuvre, mais les sujets religieux ne sont pas abandonnés. Dans une certaine mesure, ils prolongent ceux des années quarante, mais ils s'en distinguent à la fois par un lointain détachement et un calme monumental (Sainte Famille, Ermitage, et Sarasota, Ringling Museum ; Mort de Saphire, Louvre ; Repos de la Sainte Famille en Égypte, Ermitage ; Vision de sainte Françoise Romaine, Louvre). Les Quatre Saisons (Louvre), peintes pour le duc de Richelieu entre 1660 et 1664, représentent une synthèse de tous les éléments du style tardif de l'artiste. Le cadre général expose la beauté de la nature ; le récit biblique se combine avec des allusions aux catégories médiévales (type et antitype) et, probablement aussi, à la mythologie classique. Le Printemps est dominé par Apollon autant que par Dieu le Père ; l'héroïne de l'Été est non seulement Ruth, mais Cérès ; les grappes de raisins de l'Automne sont le symbole de Bacchus aussi bien que du sang du Christ, et le serpent de l'Hiver appartient tout autant à Hadès qu'au Déluge. Là encore, la synthèse du christianisme et des croyances du paganisme est complète.

Quand Poussin mourut, les cercles artistiques le respectaient, mais on ne l'aimait point et on ne l'imitait pas davantage. On lui reprochait en particulier son caractère rigide (Autoportrait, Louvre) et la dureté de ses commentaires sur les autres peintres. Il vivait de plus comme une sorte d'ermite séparé de la société romaine, fréquentant seulement quelques amis très intimes et se consacrant exclusivement à son art. Il n'eut pas d'imitateur parce que, contrairement à ses contemporains romains, il n'utilisa jamais d'assistant ni n'ouvrit d'atelier. Enfin et surtout, il développa dans son isolement un style uniquement destiné à satisfaire sa propre sensibilité et celle de ses plus proches admirateurs, et qui était en fait contraire au goût alors en faveur à Rome.

FORTUNE CRITIQUE DE L'ARTISTE. À Paris, et en particulier à l'Académie royale de peinture et de sculpture, bien que le nom de Poussin fût le deuxième après celui de Raphaël, qu'on le présentât comme modèle à tous les jeunes peintres et que ses travaux fussent pris comme sujets de conférences sur la nature de l'art, Le Brun lui-même et ses collègues académiciens ne comprirent pas vraiment les qualités réelles de ses dernières oeuvres. En outre, la situation culturelle devait bientôt changer. Les défenseurs de la couleur opposée au dessin et

les partisans des Modernes contre les Anciens discutèrent la suprématie de Raphaël et de Poussin et prônèrent à leur place Rubens et les Vénitiens ; si bien que vers 1700, en dehors de quelques imitateurs plutôt ternes, comme Nicolas Colombel et François Verdier, les artistes parisiens les plus inventifs se dirigèrent vers

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

678

une conception tout à fait différente de la peinture et contraire à l'idéal de Poussin.

Au XVIII^e s., les critiques français continuèrent à honorer Poussin, mais les peintres ignoraient ses leçons, et, dans la période dominée par Boucher et Fragonard, son influence fut presque nulle. Avec le changement de goût à la fin du siècle, la fortune de Poussin tourna ; Vien et surtout son élève David reconnurent et proclamèrent son génie. Parmi les artistes de la génération suivante, il est naturel qu'Ingres l'ait cité comme un de ses dieux, mais il est révélateur de la relation ambiguë entre le classicisme et le romantisme que Delacroix ait manifesté un enthousiasme presque égal pour lui et écrit en son honneur l'un des essais les plus perspicaces. Poussin continua à être vénéré par les suiveurs d'Ingres, mais il eut une influence beaucoup plus féconde sur des artistes comme Degas et Cézanne, qui ne cherchèrent pas à l'imiter, mais qui appliquèrent les principes sous-jacents à son art aux problèmes qui étaient les leurs et propres à leur temps.

Le XX^e s. a manifesté un incontestable regain d'intérêt pour Poussin, stimulé par l'admiration de Cézanne et par les affinités que présentait son art avec le cubisme et la peinture abstraite. Ce n'est pas fortuitement que Picasso, après 1918, s'est rapproché du classicisme du Poussin des années 1640 ou que les puristes (Ozenfant, Jeanneret) ont considéré au même moment l'artiste comme un précurseur. Il est donc possible que la renommée actuelle de Poussin auprès des historiens d'art puisse, dans un avenir prochain, s'étendre aux peintres et que l'artiste devienne le héros d'une nouvelle génération. Une importante rétrospective Poussin comportant près de 250 oeuvres (peintures et dessins) a été présentée (Paris, Grand Palais ; Londres, Royal Academy) en 1994-1995.

POYET Jean, peintre et enlumineur français

(Tours, fin du XVe s.).

Poyet était réputé jusqu'au XVe s. comme un des artistes les plus importants de son époque, à la suite de Fouquet, et était particulièrement renommé pour sa science de la perspective. Poyet est seulement connu par de rares documents, qui le signalent en 1483, 1491, 1497 et 1498 comme peintre et enlumineur de Tours ; quoiqu'il soit payé en 1497 pour les 23 miniatures d'un petit livre d'heures pour la reine Anne de Bretagne, il ne semble pas avoir été au service attitré de la famille royale. Faute de document attestant un ouvrage conservé, on lui attribue un groupe d'oeuvres d'une exceptionnelle qualité, qui révèlent un artiste d'une puissante originalité dans les compositions, la richesse iconographique, la mise en scène spatiale, le sens du paysage et la richesse du coloris, et qui ont été peintes pour les plus hauts personnages du temps. Si ce groupe comporte essentiellement des manuscrits enluminés, on conserve cependant un important témoignage du talent du peintre, le Triptyque du Liget daté de 1485 (Loches, musée). Son activité d'enlumineur s'étend de 1485 à 1515 environ : avant 1500 on relève les Heures anonymes du musée Teyler de Haarlem, son chef-d'oeuvre, vers

1485-1490, les Prières d'Anne de Bretagne, vers 1492, et les Heures de Charles VIII, vers 1495 (New York, P. Morgan Library), ainsi que les Heures de Jean Lallemant, vers 1498 (Londres, British Library). Du siècle suivant doivent dater les Heures de Marie d'Angleterre (bibl. de Lyon), les Heures du Tilliot (Londres, British Library), les Heures dites de Henry VIII, son manuscrit le plus richement enluminé, et le Missel de Guillaume Lallemant (New York, P. Morgan Library). Il est aussi l'auteur d'une série (dispersée) de beaux dessins aquarelles à sujets bibliques. Comme l'on ne possède pas de preuve documentaire de l'activité de Poyet au-delà de 1500, l'attribution de ce vaste ensemble, digne de la réputation de l'artiste, demeure cependant sujet à controverse.

POZZO Andrea (dit le Père), peintre italien (Trente 1642 - Vienne 1709).

Dans son extrême jeunesse, il copia les oeuvres vénitiennes des églises de Trente : il fut un autodidacte réceptif à toutes les influences. Ses modèles fondamentaux furent alors les grands Vénitiens, surtout Véronèse. Entré dans l'ordre des Jésuites en 1665, il fut en contact avec l'oeuvre de Rubens, qui l'influença lors de son noviciat à Gênes. Puis il passa neuf ans à Milan, travaillant surtout pour l'église S. Fedele. Il se perfectionna dans la voie de la grande déco-

ration au cours de voyages à Venise, Parme et Bologne. À Parme, auprès de Mitelli et de Colonna, à Bologne, autour des Bibbiena, il apprend l'art de la quadrature. Le premier témoignage documenté connu est la décoration de l'église Saint-François-Xavier à Mondovì (1676-1677) : tout y est vénitien – les motifs serliens des architectures feintes, la composition de l'abside inspirée de Véronèse, le goût de la couleur – mais c'est une oeuvre baroque par l'aspect mouvementé des architectures. Pour la première fois, on voit apparaître le motif de la coupole feinte, systématique dans ses décorations d'église, que l'on retrouvera à Saint-Ignace de Rome, à Modène, à Arezzo et à Montepulciano. Pozzo emploiera ce langage qui lui est propre dans toutes ses décorations, tandis que, dans ses tableaux de chevalet, il changera sans cesse de style selon les influences. L'influence bolonaise domine dans ses tableaux peints à Turin de 1677 à 1679 : le Christ en croix et le Massacre des Innocents, peints pour la chapelle de la Congrégation des marchands. En 1679-1680, Pozzo donne les grandes lignes de la décoration de S. Bartolommeo à Modène, qui fut exécutée par un collaborateur médiocre, frère Barberis. En 1681, il est appelé à Rome, où il restera jusqu'en 1702. Il commence par décorer une galerie de la maison professe de Saint-Ignace, pur exercice de spécialiste de la quadrature. Sa virtuosité établira sa renommée, mais fera méconnaître la réelle valeur picturale de certaines de ses oeuvres. On la retrouve dans les autels peints en trompe-l'oeil de l'église de Frascati et dans la colonnade feinte du réfectoire du couvent du Sacré-Coeur à la Trinité-des-Monts (1694). Mais c'est dans le chef-d'oeuvre de cet artiste, la décoration de Saint-Ignace (1685-1694), que cette virtuosité révèle une véritable sensibilité picturale : après avoir peint

à l'abside Saint Ignace protecteur des affligés et à la tribune le Siège de Pampelune, Pozzo ouvre dans la nef un espace infini où se déploient le Triomphe de saint Ignace et Mission des Jésuites (esquisse à Rome, Galleria Nazionale), lisibles à partir d'un seul endroit précis de la nef. C'est le terme mis par un peintre étranger à la tradition décorative romaine, l'aboutissement des recherches illusionnistes de Pietro da Cortona et de Gaulli, où l'espace feint se confond avec l'espace réel. À Rome, où commençait à triompher le classicisme de Maratta, cette oeuvre fut partiellement incomprise. Dans ses dernières oeuvres à Rome de 1695 à 1702, il décore la chapelle Saint-Louis de Gonzague à Saint-Ignace (1692), crée l'autel de Saint-Ignace au Gesù (1695-1699), son oeuvre architecturale la plus importante ; il subit alors l'influence de Maratta, visible dans les 3 tableaux envoyés à

Turin pour la chapelle de la Congrégation des marchands.

Appelé à Vienne par la maison impériale, il s'arrêta en chemin en Toscane – où il donna de 1702 à 1703 les directives pour la décoration des églises d'Arezzo, de Montepulciano et du palais Contucci de cette ville – et à Trente. Il arriva à Vienne à la fin de 1703 pour y rester jusqu'à sa mort. Il y accomplit une oeuvre considérable : les décorations de la Favorite et du théâtre impérial, disparues, et celle de l'Universitätskirche, défigurée au XIXe siècle. Il n'en reste plus que 2 témoignages : l'Apothéose d'Hercule au plafond du salon de la villa du prince de Liechtenstein (1704-1708) et sa dernière oeuvre, l'Assomption de la Vierge (1709), à l'Universitätskirche. Avec ces deux oeuvres, il termine sa carrière dans le style de la grande tradition vénitienne, issue de Titien et de Véronèse et qui se continuera avec G. B. Tiepolo. On saisit la personnalité du virtuose de la perspective et de la couleur dans son Autoportrait (Offices), où il s'est représenté montrant la coupole de Saint-Ignace. Nourri d'art vénitien, libéré de la tradition du cinquecento par l'influence rubénienne, initié par les Bolonais à la quadrature, Pozzo n'aurait pu s'épanouir sans Rome, qui le stimula et où il a clos la tradition baroque. L'aspect systématique de ses recherches plut aux pays germaniques, où il fut le principal propagateur de la peinture baroque.

POZZOSERRATO Lodovico

(Lodewijk Toeput, dit),

peintre flamand

(Malines v. 1550 - Trévisé v. 1603/1605).

Très jeune, il devint, à Anvers, l'élève de Maerten de Vos, qui lui conseilla d'entreprendre le voyage d'Italie. Il travaillait v. 1573 à Venise dans l'atelier de Tintoret, où il avait pour compagnon le Flamand Paolo Fiammingo. En 1581, il quitta Venise pour se rendre à Florence et à Rome, où il dessina des vues de ruines antiques (Vue du Colisée, Vienne, Albertina, datée 1581). Enfin, il s'établit en 1582 à Trévisé, où il fit carrière de décorateur sous le surnom de Pozzo da Treviso. Il est l'auteur des six Paysages avec des scènes bibliques qui ornent la chapelle du Mont-de-Piété de Trévisé ; il réalisa également des fresques à Praglia, à Schiavon (allégories des Mois et du Zodiaque et à Conegliano.

downloadModeText.vue.download 680 sur 964

Ses premières oeuvres signées et datées, le Paysage à la tour de Babel (1583 ou 1587, Souabe, château de Kirchheim), le Paysage montagneux (Brera), portent encore des traces d'archaïsme, bien qu'elles aient été réalisées en Italie. Par la suite, Pozzoserrato profita des leçons de Tintoret et des Bassano. Il devint alors l'un des créateurs du paysage maniériste aux grands panoramas. L'aspect fantastique de son Paysage à la chute de Phaéton (1599, Hanovre, Kestner Museum) et du Paysage à l'ermite (1601, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlung), la largeur de la facture, les vives colorations de son Paysage (Venise, Ca'd'Oro), de sa Vue d'une villa vénitienne (Bergame, Accad. Carrara) et sa fantaisie poétique influenceront directement le jeune Joos de Momper et probablement bon nombre des paysagistes flamands antérieurs à Rubens.

PRAMPOLINI Enrico, peintre italien

(Modène 1894 - Rome 1956).

Marqué par Ballà et Boccioni à Rome, il participe, très jeune, dès 1913, au futurisme. Avec Fillia, il fonde et dirige les revues futuristes les plus importantes : La Città nuova, Vetrina futurista, Stile futurista, Città futurista. Son oeuvre critique se développe parallèlement à son activité picturale, qu'elle complète (Scenotecnica, 1940 ; Picasso scultore ; L'Arte polimaterica, 1944, où il élabore la théorie de l'introduction de matériaux nouveaux dans les tableaux). Prampolini évolue rapidement vers l'abstraction. De nombreux séjours hors d'Italie, en particulier à Paris, le mettent directement en rapport avec les groupes d'avant-garde européens. L'artiste se lie avec les dadaïstes à Zurich, mais entretient surtout des rapports avec des mouvements plus engagés dans les recherches abstraites : à Berlin, aux Pays-Bas (contacts avec Théo Van Doesburg et De Stijl), à Paris avec le groupe de la Section d'or, puis Cercle et carré. Sensible à cette ouverture et sans cesse curieux de nouvelles expériences, il accueille les suggestions et les modèles stylistiques les plus divers : du purisme d'Amédée Ozenfant et Charles-Édouard Jeanneret (Prampolini signe avec Panaggi et Paladini le manifeste l'Art mécanique en 1923), jusqu'à l'abstraction la plus rigoureuse pour aboutir, vers 1935, à des recherches de matières différentes. Dans ses dernières oeuvres, la structure abstraite est subordonnée aux recherches informelles (Animisme géométrique, 1952, Rome, G. A. M.). Prampolini a eu pour but constant

de dépasser les limites de la peinture de chevalet. Dans cette conception, issue du futurisme, il s'est particulièrement intéressé à l'art de la scène : il présente à Paris en 1925 le « Teatro magnetico », où l'acteur est remplacé par un jeu de lumière, et met en scène peu après la pièce les Trois Moments (1927, Paris, théâtre de la Madeleine), pantomime futuriste où les personnages se trouvent être des éléments mécaniques (ascenseur, ventilateur, phonographe). Il a exécuté des décorations monumentales, ainsi que l'architecture des pavillons futuristes à Turin (1928) et à la Triennale de Milan (1933) et présenté les premiers ameublements futuristes à la Maison d'art italien à Rome en 1916. Une

grande rétrospective de son oeuvre a été organisée à la G. A. M. de Rome en 1961. L'artiste est surtout représenté dans les principaux musées d'art moderne italiens, en particulier à Rome, ainsi qu'au musée de Grenoble (Scaphandrier des nuages, v. 1930). Prampolini est avec Fortunato Depero l'artiste le plus important du second futurisme.

PRECISIONISM ou « IMMACULATES »

(en fr., précisionnisme).

Nom donné à l'esthétique d'un groupe d'artistes américains formé à la suite de l'exposition de l'Armory Show à New York en 1913. Ces artistes cherchèrent, tout au long de leur carrière, à adapter les réalités de la « vie américaine » aux qualités formelles qu'ils discernaient surtout dans la peinture cubiste. Charles Demuth fut le premier à se soumettre spontanément à cette réforme visuelle. Avant 1917, il avait déjà modifié son style pour soumettre l'architecture des villes américaines aux angles aigus et aux plans transparents du cubisme. Charles Sheeler s'intéressa aussi à la structure fondamentale des objets, libérant le sujet de son côté anecdotique et romantique pour n'en retenir que les aspects essentiels, mais tout en conservant des références visibles. Ces peintres avaient appris que leurs collègues français regardaient les États-Unis avec admiration, comme s'ils étaient l'expression du modernisme industriel, la réalisation même de la beauté du XXe siècle. Ils en vinrent à concentrer leur effort artistique sur l'activité contemporaine industrielle ou urbaine. Cependant, dans les limites de ce style, des artistes comme Georgia O'Keefe, qui simplifiaient et idéalisaient les formes organiques offertes par la nature, eurent également du succès. Niles Spencer, George Ault, Ralston Crawford, avec Demuth, Sheeler et O'Keefe tentèrent la mise à jour d'une beauté exclusivement moderne en acceptant les qualités

extérieures de la peinture française et les réalités des apparences américaines. Celles-ci leur parvinrent souvent par la photographie, qu'ils pratiquaient eux-mêmes le plus fréquemment (Sheeler, Crawford) et qu'ils transposaient avec une fidélité (chez Sheeler) qui anticipe les méthodes des hyperréalistes.

PRÉDELLE.

Ce terme (de l'italien *predella*, escabeau), désigne la partie inférieure d'un retable ou d'un tableau d'autel, auquel elle sert de soubassement. Les prédelles sont le plus souvent constituées de plusieurs panneaux correspondant au découpage de la composition ou du récit iconographique. Comme le retable, la prédelle est peinte ou sculptée. Lorsque celui-ci est fermé, elle est parfois dissimulée par les volets, mais, en général, elle demeure apparente. Les peintures qui ornent les prédelles évoquent le plus souvent des scènes de la vie du Christ et de la Vierge ou des saints, représentés dans la partie principale du retable. De nombreux panneaux peints, surtout du trecento et du quattrocento, sont en fait des éléments de retables démembrés, notamment des compartiments de prédelles, qui parfois ont été encadrés et transformés ainsi en tableaux. Un des exemples les

plus célèbres de prédelle dispersée est celui du retable de S. Zeno de Vérone, peint par Mantegna, dont le Louvre conserve le panneau central (Crucifixion), tandis que le musée de Tours conserve les 2 panneaux latéraux (le Christ au jardin des Oliviers et la Résurrection).

PREDIS Giovanni Ambrogio de,

peintre italien

(Milan v. 1455 - ? apr. 1508).

Il débuta probablement comme apprenti de son frère aîné, le miniaturiste Cristoforo, qui devint peut-être un de ses collaborateurs. Un autre de ses frères, Evangelista, mal connu, fut vraisemblablement son collaborateur. Cette formation serait confirmée par les portraits de Ludovico il Moro et de son fils Massimiliano, qu'on lui attribue dans la *Grammatica* di Elio Donato (Milan, Bibl. Trivulziana). En outre, si l'on excepte sa collaboration (objet de discussions fort complexes, il est possible qu'il ait peint avec son frère Evangelista, l'un des Anges musiciens constituant les volets du retable) avec Léonard pour la seconde version de la Vierge aux rochers (Londres, N. G.), le catalogue très discuté de De Predis ne comprend que des portraits : Maximilien Ier, signé,

du K. M. de Vienne (1502), Archinto (1494, Londres, N. G.), Portrait d'un jeune homme (Brera), Bianca Maria Sforza du Louvre et, à l'Ambrosienne de Milan, l'effigie dite de Béatrice d'Este.

PREISLER Jan, peintre tchèque

(Popovice, près de Dvůr Králové, 1872 - Prague 1918).

Il fit ses études à l'École des arts et métiers de Prague (1887-1895). Ses débuts furent marqués par le luminisme néo-baroque de V. Hynais. À partir de 1896, il expose régulièrement avec le Kunstverein puis la Société Mánes. En 1902, un voyage en Italie lui fait découvrir la peinture du quattrocento. Il voyage en 1906 à Paris, puis à Venise et Rome (1807-1811). Il est nommé professeur à l'école des Arts et métiers de Prague puis à l'Académie. L'atmosphère d'angoisse et de pessimisme qui avait pénétré en Bohême avec les romans de Strindberg et les drames d'Ibsen imprégnera fortement son oeuvre de jeunesse (Cycle du chevalier errant, 1898, musée de Prague). Dans le Printemps (1900, id.), il dépasse l'impressionnisme, dont il pratique la technique : dans sa composition rythmée de grandes verticales, il trouve des accords proches de ceux de Maurice Denis. Preisler construisit ensuite l'espace et modela les figures par aplats de tons purs, vifs et contrastés (le Lac noir, 1904 ; le Paysage jaune, 1908, id.) et campa des personnages immobiles dans une atmosphère intemporelle. Il s'engagea dans cette voie avant 1906, année de son voyage à Paris, où il est séduit par Gauguin, découvrant une certaine parenté entre sa propre démarche et celle du peintre français. Dans les années 1909-1912, il exécute une série de peintures murales et de cartons de mosaïques, conçus dans l'esprit du style 1900 (décorations du musée de Hradec Králové, de la Banque du royaume de Bohême et de la Maison municipale de Prague). Il subit l'influence du groupe

downloadModeText.vue.download 681 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

680

des Huit, notamment dans les thèmes (le Bon Samaritain, 1912, musée de Prague ; Léda et le cygne, id.). Son oeuvre, contemporaine de celles de Marées, Böcklin et Puvis de Chavannes, est à la fois une expression pure du symbolisme en peinture et le témoignage de recherches originales sur le plan de la couleur. Preisler exécuta

également des affiches, notamment pour l'exposition Munch en 1905.

PRENDERGAST Maurice, peintre et

aquarelliste américain

(Saint-Jean, Terre-Neuve, 1859 - New York 1924). Il travailla d'abord en Nouvelle-Angleterre comme peintre de cartes-souvenirs. Plus qu'aucun autre membre du groupe des Huit, Prendergast fut attiré par l'Europe. Il y fit 6 voyages (le premier en Angleterre, 1886) et y résida suffisamment longtemps pour comprendre et adopter les canons du néo-impressionnisme. Lors de son deuxième séjour, de 1891 à 1894, il peignit en plein air, comme le préconisaient les impressionnistes, à Paris (Seven Sketches of Paris, 1893, Andover, Phillips Academy), ainsi qu'en Bretagne et en Normandie (Dieppe, 1892, New York, Whitney Museum). Whistler et Manet comptaient alors parmi les artistes qui l'influençaient le plus profondément, mais, au cours de sa carrière, ces influences allaient disparaître au profit de celles des nabis, de Toulouse-Lautrec puis de Seurat. En 1898, il retourna pour la troisième fois en Europe, où il resta jusqu'en 1900. Il travailla à Saint-Malo, à Paris et surtout à Venise, où, inspiré par Carpaccio, il exécuta des compositions animées, parfois ponctuées par le flottement de bannières colorées (Piazza di San Marco, Metropolitan Museum). Dans ses monotypes de 1899 (Orange Market, id.), Prendergast adopta l'espace artificiel de Gauguin et des nabis et, vers le début du siècle, brisa la surface de ses aquarelles en petites touches parallèles, à la manière des néo-impressionnistes. À la même époque, à New York, il fréquenta Sloan, Glackens, Shinn, Davies (il exposera avec eux lors de l'exposition des Huit en 1908). East River (1901, New York, M. o. M. A.) atteste un intérêt, rare dans son oeuvre, pour un sujet similaire à ceux que les peintres de l'Ash-can School traitaient volontiers.

En 1913, Prendergast participa à l'Armory Show. À cette époque, une certaine tendance au symbolisme apparut dans ses compositions. Des figures nues côtoient des personnages quotidiens dans The Promenade (1914-1915, Detroit, Inst. of Arts) ou The Picnic (Ottawa, N. G.). Vers la fin de sa vie, l'artiste adopta dans ses aquarelles une touche plus large et plus libre, souvent proche de celle de Matisse (In the Park, 1918-1919, Chicago, Art Inst.). Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Los Angeles, County Museum of Art) en 1991.

PRÉPARATION.

Couche de matière uniforme, possédant un corps ou une épaisseur variable, appliquée sur un support pictural (toile, bois, papier). La préparation permet de contrôler le pouvoir absorbant du support et sert de base à la couche picturale tout en assurant son adhésion. Elle

permet également de dissimuler les irrégularités du support et contribue à l'aspect esthétique final d'un tableau. Elle peut être colorée ou blanche, et sa texture est lisse ou granuleuse.

PRÉRAPHAÉLITES (LES).

« Association préraphaélite » (The Preraphaelite Brotherhood) est le nom choisi en 1848 par de jeunes étudiants de l'école de la Royal Academy pour désigner le groupe qu'ils avaient formé, en opposition aux tendances contemporaines. Holman Hunt, Millais et D. G. Rossetti en furent les membres les plus représentatifs ; parmi les 4 autres adhérents, Stephens et Collinson furent des peintres d'importance secondaire ; le sculpteur Woolner émigra en Australie, et W. M. Rossetti n'eut de rapport avec l'art que par son activité de critique. Les buts de cette association, tels que Hunt les définit plus tard, étaient l'ingénuité de l'expression, l'étude directe sur nature sans tenir compte des règles académiques concernant la lumière, la composition et la traduction des événements tels qu'ils durent se produire et non suivant un schéma théorique. Au point de vue du style, les préraphaélites cherchaient à créer des œuvres d'un réalisme minutieux et hautes en couleur, et étaient attentifs à rendre les aspects de la nature servant de cadre à des sujets d'un moralisme édifiant. La littérature les inspira, en particulier Keats, alors peu connu, et ces artistes voyaient dans leurs illustrations de sujets poétiques, religieux ou sociaux un moyen de s'opposer à la frivolité d'une grande partie de l'art contemporain, notamment les « singeries » de Landseer. Ce renouveau n'était pas sans précédent et on en retrouve ailleurs bien des aspects. À Rome, les nazaréens allemands avaient formé une association qui, comme celle des préraphaélites, se proposait une réforme de l'art et dont le principe, l'imitation de la simplicité des peintres italiens du XVe s., était bien connu en Angleterre, où il avait des adeptes comme le peintre Dyce. Le terme même de « préraphaélites » témoigne d'un but semblable, mais, si les préraphaélites admiraient la liberté prise par les « primitifs » vis-à-vis des règles académiques, ils ne souhaitaient cependant pas les imiter totalement, par esprit de fidélité à la représentation naturaliste. Cet aspect de

leur art – leur abstention critique, qu'ils poussaient jusqu'à « ne rien choisir et ne rien écarter » – se retrouve également chez certains artistes anglais comme J. F. Lewis et Mulready, alors que leurs préoccupations sociales, illustrées par des oeuvres comme le Travail de Madox Brown (1852-1865, Manchester, City Art Gal.), offrent quelque parenté, bien que fort différemment exprimées, avec celles des peintres réalistes français comme Courbet. De 1840 à 1850, alors que les futurs préraphaélites étaient de simples étudiants, les projets de décoration pour les nouveaux bâtiments du Parlement avaient révélé les limites des artistes anglais en matière de décor monumental, et l'attention s'était alors portée sur l'art continental, en particulier sur celui de l'Allemagne. L'effort accompli par les artistes anglais pour « germaniser » leur art servit cer-

tainement de stimulant aux 7 jeunes artistes qui devaient former leur association en 1848, mais l'absence de toute spontanéité devait nuire au style. Rossetti, qui n'eut jamais vis-à-vis du préraphaélisme l'attitude doctrinaire adoptée par Hunt et Millais, fut davantage attiré par l'art allemand et travailla quelque temps avec Madox Brown ; ce dernier était alors sous l'influence des nazaréens et des peintres munichois, ce qui ne l'empêcha pas, par la suite, d'être en relations étroites avec les préraphaélites. Si les premières oeuvres préraphaélites exposées – l'Enfance de la Vierge (1849, Londres, Tate Gal.) de Rossetti, Rienzi (1849, coll. part.) de Hunt et Laurent et Isabelle (1849, Liverpool, Walker Art Gal.) de Millais – furent accueillies avec intérêt, il fallut attendre l'année suivante pour qu'apparaisse pleinement le sens des initiales P. R. B. et que leur volonté antiacadémique soulève de violentes attaques (Rossetti, Ecce ancilla Domini, Londres, Tate Gal. ; Hunt, Prêtre chrétien échappant aux druides, Oxford, Ashmolean Museum). La réaction de Dickens dans Household Words devant le Christ dans la maison de ses parents (1850, Londres, Tate Gal.) de Millais (où, selon les principes chers au préraphaélisme, l'artiste a poussé le souci de réalisme au point de prendre un charpentier pour modèle de saint Joseph), qui lui fit crier au sacrilège, fut typique de la réaction populaire, ce qui jeta vivement le trouble dans l'association. Rossetti, frappé par ce discrédit, cessa d'exposer pendant plusieurs années et se consacra temporairement à l'aquarelle. Mais, en 1851, Ruskin (déjà célèbre depuis les premiers volumes des Peintres modernes) prit la défense du mouvement, et la faveur publique tourna à son avantage. C'est l'année où Hunt exposa Valentin sauve Sylvia de Prôteus (Bir-

mingham, City Museum), et Millais le Retour de la colombe à l'arche (Oxford, Ashmolean Museum) ; 1852 fut la dernière année d'exposition commune avant la dispersion du groupe (Hunt, le Berger de louage, Manchester, City Art Gal. ; Millais, Ophelia, Londres, Tate Gal.). Vers 1850-1860, le préraphaélisme recruta un nombre considérable de disciples parmi les artistes secondaires, comme Arthur Hughes, Walter Deverell, Martineau, Brett et Windus, attirés par son réalisme poétique. Parallèlement, les fondateurs évoluaient différemment. Rossetti, qui avait abandonné le groupe en 1850, cultivait un mysticisme médiéval qui attira par la suite Morris et Burne-Jones, avec lesquels il forma un néo-préraphaélisme qui avait peu de rapport avec le mouvement originel. Millais, le plus doué du groupe, sacrifia son talent pour devenir un artiste hautement populaire ; un éventuel candidat à la Royal Academy. Seul Hunt demeurera fidèle à la quête de cette vérité littéraire, en renonçant à la beauté conventionnelle. Vers 1860, il était déjà isolé, bien que les effets du préraphaélisme fussent toujours sensibles dans l'oeuvre d'artistes comme Dyce et que des peintres de genre, comme Egg et Frith, forts de l'expérience audacieuse du mouvement, en aient profité pour aborder de façon plus directe les sujets sociaux. Parado-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

681

xalement, ce fut l'oeuvre de Rossetti et de ses associés qui, aux yeux du public, représenta le préraphaélisme et qui resta source d'inspiration jusqu'à Beardsley, vers 1890. Aujourd'hui encore, c'est cet aspect qui est le plus souvent évoqué à propos du préraphaélisme, plutôt que les buts de l'association de 1848.

PRETI Mattia, peintre italien

(Taverna 1613 - La Valette, Malte, 1699).

On sait peu de choses de la formation du jeune Preti, qui arriva à Rome vers 1630. Son premier contact avec le climat artistique romain fut orienté vers le caravagisme nordique (Concert, mairie d'Alba), représenté à cette époque par Valentin, Serodine et le Néerlandais Mathias Stomer. Toutefois, Preti subit parallèlement l'influence du style néo-vénitien et put parfaire son enseignement au contact de Testa, de Mola et de Poussin entre 1630 et 1640 (Triomphe de Silène, musée de Tours ; Suite de la vie de

Moïse, musée Fabre, Montpellier) et lors de nombreux voyages qu'il effectua dans la péninsule, au cours des années 1640.

Dans la décoration à fresque de l'abside de S. Andrea della Valle (Scènes de la vie de saint André), exécutée en 1650 et 1651, à la dualité entre les composantes caravagesque et néo-vénitienne se substitue peu à peu chez Preti un goût marqué pour la culture émilienne, celle de Lanfranco et de Guerchin, évidente dans l'implantation large des compositions et dans un vigoureux luminisme. Les fresques de la coupole (le Paradis) de S. Biagio à Modène (1651-1653), où l'influence de Pietro da Cortona est sensible dans la recherche d'un rapport spatial matière-lumière qui assouplit la volumétrie compacte des formes, représentent alors la meilleure réalisation de Preti.

Il était présent à Naples dès 1653 et son second séjour qui dura jusqu'en 1660 marqua un retour aux anciennes tendances : des méditations sur Ribera, sur le luminisme de Caracciolo accompagnent un souvenir des modes de la culture vénitienne, donnant naissance à des œuvres très remarquables, comme le cycle des peintures illustrant des Scènes de la vie de sainte Catherine et de saint Pierre Célestin de S. Pietro à Maiella (1657-1659). Mais, pour Preti, le moment essentiel de cette période est la découverte de Giordano. C'est en effet à Luca Giordano que Preti doit sa nouvelle technique d'empâtement, son trait rapide et sommaire, dont le goût résolument baroque apparaît dans le Festin de Balthazar (Naples, Capodimonte), dans le Festin d'Absalon (id.), dans le Retour du fils prodigue (Naples, Palazzo Reale) ou dans les esquisses pour les Ex-voto de la peste de 1656 (1656-1659 ; Naples, Capodimonte).

Preti travaille à Malte de 1660 à sa mort ; ces quarante années d'activité hors du continent le détachent presque totalement de tout courant nouveau. Dans cette atmosphère provinciale, ses méditations se cristallisent en un langage immuable, d'un académisme apaisé, comme en témoignent la vaste entreprise décorative de l'église et de l'oratoire de S. Giovanni à La

Valette et le Baptême du Christ (musée de La Valette).

L'œuvre de Preti est fort abondante. En dehors de l'ensemble capital de toiles conservées à Naples (Capodimonte), de celles qui sont restées dans les églises de Naples ainsi que dans celles de Taverna, d'une part, et de ses œuvres maltaises, de l'autre, on trouve de ses peintures dans la plupart des galeries de Rome et dans

un grand nombre de musées du monde entier. Citons, parmi ceux qui conservent des chefs-d'oeuvre du peintre, la Gg de Dresde, le Prado, l'Art Inst. de Dayton (Ohio), le Museum of Art de Toledo (Ohio), les musées de Grenoble, du Mans, de Chambéry et de Lyon, le K. M. de Vienne, la Brera, l'Accad. Albertina de Turin.

PREVIATI Gaetano, peintre italien

(Ferrare 1852 - Lavagna 1920).

Après avoir fréquenté l'École des beaux-arts de Ferrare, il fréquente l'atelier de Cassioli à Florence (1876-1877), puis l'Académie de Brera à Milan. En 1879, il gagne le prix Canonica avec les Otages de Crema (Brera ; Crema, Museo Civico). En 1889, Vittore Grubicy l'initie au divisionnisme, sur lequel il publie différents ouvrages théoriques entre 1905 et 1913 (La Tecnica della pittura, 1905 ; I Principi scientifici del divisionismo, 1906 ; Della Pittura tecnica del arte, 1913). Previati participe à l'exposition de la Rose-Croix à Paris en 1892 et à l'exposition de la Sécession à Berlin en 1902. En 1907, il organise la salle du Rêve à la Biennale de Venise. Ses oeuvres sont marquées par une facture inquiète ; sous les couches épaisses de couleur, l'artiste exprime des intentions symboliques, des mutations sentimentales et mystiques : Paolo et Francesca (Bergame, Accad. Carrera), le Roi-Soleil (Bruxelles, M. R. B. A.). La fluidité de ses cadences décoratives, que l'on retrouve dans les premières toiles de Boccioni, le situe dans le cadre de l'Art nouveau : Maternité, 1890 (Novara, Banco Popolare) ; les Funérailles d'une vierge (Rome, G. A. M.), les 14 stations du Chemin de croix (terminé en 1902).

PREVITALI Andrea, peintre italien

(Brembate Sopra, Bergame ? 1470/1480 -

Bergame 1528).

Il se déclare lui-même « disciple de Giovanni Bellini » dans sa première oeuvre, signée et datée de 1502 : la Vierge à l'Enfant et un donateur (Padoue, Museo Civico) ; puis il peint la Vierge et deux saints (1506, Bergame, Accad. Carrara). Mais le peintre fut aussi sensible à l'influence d'Antonello de Messine et de Carpaccio, et plus tard à celle de Palma Vecchio, de Giorgione et surtout de Boccaccino. Après son long séjour à Venise, il rentre à Bergame vers 1511 ; après 1515, il se montre sensible à l'influence de Lorenzo Lotto, comme le dénotent la fresque de l'Adoration de la Vierge (1518, Bergame, Santuario di Campi di Stezzano) et les lignes ondulées de la Sainte Conversation

Casotti (Bergame, Accad. Carrara), à l'aimable réalisme. En 1525, Lotto l'employa pour dessiner les marqueteries de Sainte-Marie-Majeure à Bergame. Il est représenté par une série d'oeuvres à l'Acad. Carrara de Bergame et dans les églises de la ville et de la région (Almenno

San Salvatore, Cusio, Serina), ainsi qu'à la N. G.

de Londres par plusieurs tableaux.

PRIMATICE

(Francesco Primaticcio,

dit il Bologna ou),

peintre italien

(Bologne 1504 - Paris 1570).

Élève à Bologne d'Innocenzo da Immola, puis de Bagnacavallo, disciples de Raphaël, Primatice se forma surtout, dès 1526, à Mantoue sous la direction de Giulio Romano. On lui attribue, au Palais ducal, le Cabinet d'Apollon (dessin à Turin, Bibl. royale) et, au palais du Té, la Salle des stucs (Triomphe de Sigismond empereur, 1530). Primatice fut aussi marqué, à cette époque, par Corrège et Parmesan. En 1532, Giulio Romano l'envoya à sa place à Fontainebleau au service de François Ier : Primatice y retrouva Rosso, plus célèbre et mieux payé que lui. On lui confia la décoration de la Chambre du roi (1533 et 1535, Histoire de Psyché], connue par un dessin (Louvre) et des copies qui nous permettent d'imaginer son décor de stucs et de fresques, d'une élégante symétrie, bien différent du décor varié et dynamique de Rosso. En même temps, Primatice commença à décorer la Chambre de la reine, dont seule la cheminée subsiste encore (1534-1537). En 1535, il travaillait au portique de la porte Dorée, entrée principale du château de Fontainebleau au XVIe s. (Scènes de l'histoire d'Hercule), au pavillon de Pomone avec Rosso (1532-1535, détruit ; les Jardins de Pomone, dessin au Louvre), et commençait aussi la décoration de la galerie basse (1535-1542) au rez-de-chaussée du pavillon des Poesles (disparu ; dessins au Louvre).

La mort soudaine de Rosso, en 1540, allait lui permettre de mener sans partage sa carrière de décorateur : Primatice était alors en Italie, envoyé par François Ier pour en rapporter des oeuvres d'art, surtout des antiques. Dès son retour à Fontainebleau, il compléta les décorations inachevées de Rosso. Il décora, peut-être à cette date ou avant, dans la galerie François-

Ier, deux cabinets (supprimés), qui s'ouvraient au centre de la galerie, d'une Danaé, sujet placé auj. au milieu de la galerie (dessin au musée Condé de Chantilly), et d'une Sémélé, disparue. Il peignit ensuite le Cabinet du roi (1541-1545, détruit, dont nous connaissons la cheminée par des dessins ; la Forge de Vulcain, Louvre) et le décor des armoires (les Vertus cardinales, dessins au Louvre et coll. part.). En même temps, il ornait de 6 compositions le vestibule de la porte Dorée (1543-1544), encore en place. La chambre de la duchesse d'Étampes (1541-1544), défigurée par un escalier sous Louis XV et par de fâcheuses modifications au XIXe s., conserve encore en partie son merveilleux décor, où les grandes figures de stucs rythment symétriquement les fresques, préparées par de magnifiques dessins : la Mascarade de Persépolis (Louvre). Primatice orna ensuite la grotte du jardin des Pins (1543, fresques, ruinées) de sujets vus en perspective (Minerve, Junon, dessins au Louvre), puis, au rez-de-chaussée de la galerie François-Ier, l'appartement des Bains (1541-1547, auj. disparu), une des merveilles de Fontainebleau, qui reçut les chefs-d'oeuvre des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

682

collections royales, qu'encadraient des stucs et des compositions peintes : Histoire de Callisto (dessins au Louvre et au British Museum).

Cette intense activité, coupée par des voyages en Italie (en 1543 et en 1546), où Primatice subit probablement de nouvelles influences (en particulier celle de Perino del Vaga), était facilitée par toute une équipe d'auxiliaires, dont certains étaient des artistes de premier ordre. Primatice dirigeait également l'atelier des fontes d'après les antiques ramenés d'Italie et l'atelier de tapisserie : Tenture d'après la galerie François-Ier (Vienne, K. M.). Il était alors à l'apogée de sa puissance, et tout dépendait de lui en matière d'art : valet de chambre du roi, il fut nommé, en 1544, abbé de Saint-Martin-ès-Ayres, près de Troyes. La mort du roi en 1547, la nomination de Philibert Delorme à la direction des Bâtiments allaient passagèrement entamer son pouvoir. La mort ou le départ de certains de ses collaborateurs l'amènèrent aussi, peut-être, à concevoir autrement le décor, où le stuc va disparaître. Primatice avait entrepris, dès 1541, de peindre la Galerie d'Ulysse (auj. disparue), à laquelle il travailla presque jusqu'à sa mort : elle tirait son nom des 58 compositions des parois, tan-

dis qu'à la voûte, divisée en 15 travées ornées de grotesques, apparaissait une multitude de sujets aux audacieux raccourcis (nombreux et admirables dessins ; gravures). Entre 1552 et 1556, Primatice décora la Salle de bal, entièrement peinte à fresque de sujets mythologiques sur les murs et entre les fenêtres. Il fut aidé par Nicolò dell'Abate, nouveau venu à Fontainebleau, qui deviendra son collaborateur habituel. Ces entreprises ne l'empêchaient pas de travailler pour des particuliers : hôtel de Ferrare (1548), chapelle de Guise (dessins au Louvre, à Chantilly, à Meudon, à Montargis). Il dirigeait l'atelier de Nesles (sculptures réalisées par Germain Pilon et son atelier : Monument du cœur de Henri II, Louvre ; Tombeau de Henri II, Saint-Denis), et faisait aussi oeuvre d'architecte (aile de la Belle Cheminée, Fontainebleau). Il donnait des projets pour les fêtes et les « entrées » (suite de dessins dite la Mascarade de Stockholm, au Nm de Stockholm) ainsi que des modèles aux émailleurs, aux lissiers. Parmi ses dernières oeuvres, il faut mentionner 2 compositions ajoutées en 1570 dans la chambre de la duchesse d'Étampes et, à la même date, le nouveau décor de la Chambre du roi (perdu ; sujets tirés de l'Iliade, décrits par le père Dan et l'abbé Guilbert ; copies de Belly et de Van Thulden ; quelques dessins préparatoires au Louvre) ; tous ces ensembles furent réalisés par Nicolò dell'Abate. Surchargé de commandes, Primatice peignit sans doute assez peu lui-même ; on lui attribue de rares tableaux : les plus sûrs semblent la Sainte Famille (Ermitage) et Ulysse et Pénélope (Toledo, Ohio, Museum of Art) ; l'Enlèvement d'Hélène (Barnard Castle, Bowes Museum) paraît une oeuvre d'atelier. Il est difficile de juger de l'Évanouissement d'Andromaque (musée de Providence, Rhode Island), à cause de son état. Les décorations de l'artiste étant souvent perdues ou mal conservées, c'est grâce à de nombreux dessins (séries très importantes au Louvre, à l'Albertina et au

Nm de Stockholm), surtout à la plume et au lavis ou à la sanguine avec rehauts de blanc, que nous pouvons connaître sa manière, d'une grâce précieuse et recherchée, et ses inventions poétiques de grand décorateur. Diffusé par les graveurs (particulièrement bien par le Maître L. D.), servi par une longue carrière, Primatice a exercé une influence décisive sur l'art français, en particulier sur le XVIIIe siècle.

PRIMITIFS (LES).

Terme qui désigne les peintres italiens des XIVE et XVe s. et, par extension, les autres peintres européens de la fin du Moyen Âge. Il s'est dit aussi, par extension, des peintres autodidactes

des XIXe et XXe s., dont l'art naïf rappelle celui des primitifs.

PRIMITIVISME.

L'intérêt des artistes occidentaux pour l'art des peuples « primitifs » est ancien. C'est cependant à l'aube des transformations profondes de la modernité picturale (1880-1920) que l'art aborigène, africain ou ibérique va servir de tremplin à de nombreuses recherches plastiques sur la libération de la couleur, le démantèlement de la perspective classique, et plus généralement l'abandon des canons de l'art occidental. Les artistes découvrent cet art dans les nouveaux musées d'ethnologie qui s'enrichissent considérablement à la faveur des butins des récentes expéditions en Afrique ou en Océanie. Gauguin, dans une quête plus essentielle de l'Éden primitif, va découvrir sur place l'art des îles Marquises. Les Fauves découvrent au musée du Trocadéro les masques nègres qui influenceront ensuite la décomposition analytique du cubisme « nègre » de Picasso dans les Demoiselles d'Avignon (1907). À la vue des œuvres du musée d'Ethnographie de Dresde, les expressionnistes allemands du groupe Die Brücke trouvent dans la rudesse des primitifs les moyens stylistiques incision rapide, simplification des modelés d'une libération exutoire de la forme qui inspire, tout au long du siècle, de nombreuses pratiques artistiques. Nombreux sont les artistes qui feront collection d'objets d'art africain et océanien (Picasso, Derain, Magnelli), notamment sous l'influence d'André Breton.

PRIX DE ROME → ROME (prix de)

PROCACCINI (les), peintres italiens.

Camillo (Bologne v. 1551 - Milan v. 1629) est le créateur éclectique de grandes compositions théâtrales aux tonalités nordiques empruntées à Calvaert ; il introduit à Milan, dans la dernière décennie du XVIe s., le style des maniéristes tardifs. Parmi ses meilleures œuvres, citons les 8 Volets d'orgue du dôme de Milan (1592-1600) et les deux Miracles de saint Charles (Venise, église S. Nicolò dei Tolentini).

Giulio Cesare (Bologne 1574 - Milan 1625) est le grand personnage de la famille. D'abord sculpteur (bas-reliefs sur la façade de l'église S. Maria près S. Celso, Milan), il conservera, dans ses premiers tableaux, le goût des

éclairages contrastés, des modelés vigoureux (Martyre de saint Nazaro et de saint

Celso, 1610, église S. Maria près S. Celso, Milan). Ces caractères sont assez tôt remplacés par un dessin très souple, un coloris varié et brillant à effets argentés influencé par Baroque (Miracles de saint Charles, 1610, dôme de Milan), observés probablement dans les oeuvres génoises de Rubens, et qui préludent à une vision franchement baroque. Les meilleurs exemples de cette manière sont la Circoncision (1616, Modène, Pin. Estense), la Vierge au rosaire (Novare, église S. Maria del Rosario), les toiles de Miasino et de l'église paroissiale d'Orta, la Pala de Santa Afra à Brescia. Le Mariage mystique de sainte Catherine (v. 1610, Brera) est au contraire un dernier hommage à l'art de Parmigianino. Procaccini marque son observance des goûts sévères de la Contre-Réforme dans ses oeuvres tardives, comme la Mort de la Vierge (musée de Crémone) et la Mort du Christ (Milan, église S. Angelo). Il est un des premiers auteurs d'« ébauches » (bozzetti) baroques conçues non comme préparations, mais comme expressions picturales autonomes (Sainte Agathe, Florence, Fond. Longhi ; Madone, Naples, Capodimonte).

PROGRESSIVEN (DIE).

« Die Progressiven » désigne un groupe d'artistes de Cologne qui a été fondé en 1929 par Franz-Wilhelm Seiwert, Heinrich Hoerle, Augustin Tschinkel et Gerd Arntz, intitulé « Gruppe Progressiven Künstler » (Groupe des artistes progressistes). Ces artistes ont voulu réaliser un « art engagé » en représentant des sujets contenant une résonance sociale et politique très marquée, dans la mouvance directe du parti communiste allemand, sans tomber dans l'imagerie réaliste et en se situant au contraire dans la direction des avant-gardes. Leur art sera très proche dans sa forme des préoccupations des artistes de l'abstraction géométrique, du purisme et de Fernand Léger. Ils disposeront d'un organe de diffusion, la revue a bis z, fondée en 1929 à Cologne : dirigée par Franz-Wilhelm Seiwert, cette revue paraîtra jusqu'en 1933 avec un contenu politique social et culturel très « engagé » et comportant des bois gravés comme illustrations. De nombreux artistes ont été proches des progressistes, tels qu'Otto Freundlich, Otto Coenen, Gottfried Brockmann, Anton Raderscheidt, mais aussi les dadaïstes Max Ernst et Theodor Baargeld, ainsi que le grand photographe August Sander.

PROVOST Jan, peintre flamand

(Mons v. 1470 - Bruges 1529).

Franc maître à Anvers en 1493, il acquiert le droit de citoyenneté l'année suivante à Bruges, où se développera sa carrière artistique. En 1506, il épouse la veuve de Simon Marmion ; il se remariera ensuite trois fois. En 1520, Dürer le rencontre à Bruges et fait de lui un portrait dessiné. Le Jugement dernier (musée de Bruges), que Provost peignit en 1525 pour la salle des Échevins de l'Hôtel de Ville de Bruges, et qui est sa seule oeuvre sûre, a servi à regrouper son oeuvre profondément ancré

downloadModeText.vue.download 684 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

683

dans la tradition brugeoise (Memling, Gerard David). Le cadre sculpté et doré en a peut-être été conçu par son compatriote Lancelot Blondeel. Le musée Groeningue de Bruges conserve en outre deux volets d'un retable provenant du couvent des Dominicains de Bruges, dont le centre est perdu, qui représentent au revers des portraits de donateurs, une allégorie morale sous la forme d'un Avare visité par la mort, ainsi qu'une grande Crucifixion (dépôt de l'église Saint-Nicolas de Koolkerke). Une Vierge de l'Immaculée Conception (Ermitage) doit probablement être identifiée avec le Retable de l'autel de saint Daniel, peint en 1524 pour l'église Saint-Donatien de Bruges.

L'absence de toute oeuvre documentée des premières années du peintre a conduit à regrouper sous son nom un ensemble de peintures accusant souvent des emprunts à Rogier Van der Weyden, mais dont l'attribution reste incertaine. Les peintures les plus personnelles de l'artiste – les volets avec des Scènes de la légende de sainte Catherine (Rotterdam, B. V. B. et musée d'Anvers) –, présentent des personnages lourds, aux têtes puissantes et quasi caricaturales. Parmi les oeuvres qui sont attribuées à Jan Provost, on peut encore citer Abraham, Sara et l'Ange ainsi que l'Allégorie chrétienne du Louvre, une Sainte lisant (id.), pendant d'un Saint Zacharie (Prado), une Vierge à l'Enfant au Museo Civico de Plaisance, un triptyque avec la Vierge à l'Enfant et des saints dans les coll. royales britanniques et un triptyque de l'Adoration des mages à Stourhead (National Trust).

PRUD'HON Pierre-Paul, peintre français

(Cluny 1758 - Paris 1823).

En 1774, il vint à Dijon, où il fut élève de

Devosge. Les études de ce dernier, d'après Bouchardon et Greuze, eurent une influence sur le modelé des ébauches du jeune artiste. Grâce à la protection du baron de Joursanvault, Prud'hon put faire un premier séjour à Paris (1780-1783), où il connut Wille et Pierre ; il gagna ensuite le prix des États de Bourgogne, qui lui permit de se rendre à Rome (1784-1788), où il exécuta sa première grande composition décorative, une Gloire des Condé, interprétation du plafond de Pietro da Cortona au palais Barberini (1786-1787, musée de Dijon, qui conserve aussi l'esquisse de cette oeuvre) ; on trouve déjà dans cette oeuvre le type des figures de Pietro da Cortona, qu'adoucissent un sfumato et une atmosphère vaporeuse appris chez Léonard et Corrège, les modèles préférés de l'artiste tout au long de sa carrière. À Paris et à Rigny, en Franche-Comté (1794-1796), sous la Révolution, Prud'hon fut un républicain enthousiaste (Cadet de Gassicourt, 1791, Paris, musée Jacquemart-André ; Saint-Just, 1793, musée de Lyon), qui devait bientôt recevoir des commandes officielles pour de grandes allégories politiques et patriotiques : la Sagesse et la Vérité descendant sur la Terre (1799, Louvre), le Triomphe de Bonaparte (1800, esquisse au musée de Lyon, d'attribution discutée), Diane implorant Jupiter (plafond au Louvre), la Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime (1808, Louvre, provenant du Palais de Justice

de Paris). Pour une société nouvelle, avide de jouissances après les troubles révolutionnaires, Prud'hon ranima la tradition décorative du XVIIIe s., ainsi qu'en témoigne le décor allégorique, malheureusement démembré, fait pour l'hôtel du fournisseur Lanoy (1799), où, dans deux salons, il avait peint de gracieuses figures symbolisant les arts, la richesse, les plaisirs et la philosophie (esquisses peintes au musée de Montpellier ; éléments du décor au Louvre et coll. part).

Du fait de son isolement, il dut, pour vivre, se livrer à des travaux mineurs (vignettes, illustrations de livres). C'est ainsi qu'il illustra la Nouvelle Héloïse par des compositions encore proches du XVIIIe s., alors que, pour Daphnis et Chloé, l'illustration traduit une sensualité qui annonce le romantisme. S'il fut en butte à l'hostilité des davidiens, s'il ne fut élu à l'Institut qu'en 1816, il n'en fut pas moins le peintre favori de la famille impériale, faisant le portrait du Roi de Rome endormi, (1811, Louvre) et de l'Impératrice Joséphine (1805, Louvre, esquisse au musée Jacquemart-André), dessinant le mobilier offert par la Ville de Paris à la nouvelle impératrice Marie-Louise. Sous la Restauration, il ne s'adonna plus guère qu'au

portrait et à la peinture religieuse (Christ en croix, 1822, commandé pour la cathédrale de Metz, au Louvre), où il exprime toute son inquiétude morale. D'un naturel tourmenté, qui ne fut guère apaisé qu'au moment de sa liaison avec son élève Constance Mayer (1803-1821), Prud'hon traduit, particulièrement dans ses portraits, sa sensibilité et ses sentiments de sympathie humaine, comme on en peut juger par la vigueur du Devosge (musée de Dijon), par l'exquise subtilité de Madame Anthony (1796, musée de Lyon), tout en rose, blanc et bleu, par la sensibilité calme et mélancolique de Monsieur Anthony (1796, musée de Dijon), ou par la délicatesse sensuelle de Madame Jarre (1822, Louvre). De cette étonnante galerie, où il cherche surtout à émouvoir par des expressions de douceur mélancolique très attentive, le sommet est peut-être son portrait de l'Impératrice Joséphine (Louvre), où il a su accorder aux teintes de l'automne tant le charme flexible de la silhouette que l'inquiétude de l'expression ; de même, le couple des Anthony, comparable à celui des Sériziat de David, témoigne, à travers le jeu des masses lumineuses, d'une poésie plus secrète, moins éclatante que celle des brillantes silhouettes de David.

Dans ses autres tableaux, Prud'hon montre la complexité de sa culture et celle de son milieu : néo-classique, précurseur du romantisme, encore attaché par maints aspects au XVIIIe s., il travaille dans des directions opposées, marquant les différentes tendances d'une fraîcheur et d'un charme personnel qui font de lui véritablement un isolé au milieu de son époque. La forte impression que lui fit la révélation de l'art élégant de Léonard et des corrégiens est à l'origine de sa « manière » : la lumière rayonne à partir du centre de ses figures, dont l'arabesque est conduite avec une grande délicatesse, ainsi qu'en témoigne Vénus et Adonis, peint en 1812 pour Marie-Louise aux Tuileries (Londres, Wallace Coll.). Ce même charme sensuel,

obtenu par un modelé doux, un regard et un sourire mystérieux (Jeune Zéphyr se balançant au-dessus de l'eau, 1814, musée de Dijon, ébauche en grisaille au Louvre), est encore renforcé par un clair-obscur lunaire (l'Enlèvement de Psyché, 1808, Louvre) et une atmosphère floue qui préfigurent, autant que la violence des ombres portées (ces tableaux sont fondés sur l'opposition des valeurs), le romantisme (la Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime, Louvre). À cela s'ajoute un goût très net pour l'Antiquité, pour la composition en frise, le classicisme des formes, adouci seulement par des coloris estompés, bien différents des teintes claires des davidiens.

L'obsession de retrouver l'âme même de l'Antiquité plutôt que d'en donner une imitation de pastiche, le souci de perpétuer la grâce du XVIIIe s. – et plus particulièrement celle des sculpteurs (l'Amour et l'Amitié, 1793, Minneapolis, Inst. of Arts) – dans des créations poétiques évocatrices de la beauté féminine (l'Amour endormi, Chantilly, musée Condé), conduisent Prud'hon à résister aussi bien à la froideur romaine qu'à la facilité des émules de Boucher, et, en unissant l'atticisme et le charme, il crée un nouvel alexandrinisme.

Si les peintures ont souvent souffert par l'excès de bitume, il nous reste en revanche d'admirables dessins (séries importantes au Louvre et à Chantilly) qui nous transmettent la richesse et la variété de l'imagination de l'artiste. La prédilection de Prud'hon pour les études au crayon noir (avec des rehauts de blanc sur un fond gris ou bleuté) lui permet d'obtenir des effets de lumière argentée d'une rare délicatesse, où s'exprime pleinement la mélodie de formes souples, aux contours estompés. Les études de nus, de femmes et d'hommes (plus de 300 pièces recensées) sont justement célèbres, mais ne doivent pas faire négliger pour autant les nombreuses esquisses préparatoires pour les tableaux, telles que celles du grand portrait de l'impératrice Joséphine dans le parc de Malmaison.

C'est aussi grâce à son oeuvre dessiné que l'on peut mesurer l'importance de Prud'hon comme décorateur : projets de plafonds, de décorations murales, décors de fête, modèles de médailles, de colonnes votives, de meubles. Pour la décoration d'une salle de la Sorbonne, il compose un Séjour de l'Immortalité (grand dessin sur papier bleuté, Chantilly, musée Condé) qui préfigure les créations d'Ingres. À l'occasion du sacre de Napoléon, du traité de Tilsitt et du mariage de Napoléon et de Marie-Louise, Prud'hon reçoit la commande de décors, malheureusement détruits, mais dont le souvenir nous est gardé par une série de dessins et 2 esquisses peintes, dont les Noces d'Hercule et Hébé (Louvre). C'est aussi à lui que la Ville de Paris s'adresse pour fournir les modèles du berceau du roi de Rome et de la toilette de vermeil destinée à la jeune impératrice Marie-Louise,

downloadModeText.vue.download 685 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

684

modèles dessinés qui nous révèlent un orne-

maniste plein de verve et d'invention.

Une exposition organisée à Paris et à New York a été consacrée à Prud'hon en 1998.

PSEUDO-FÉLIX CHRESTIEN,

peintre néerlandais

(actif en France, dans la région d'Auxerre, en 1535 et en 1537).

Selon une tradition ancienne, Félix Chrestien aurait été l'auteur du Retable de sainte Eugénie (église Saint-Pierre-ès-Liens, Varzy) et d'une Lapidation de saint Étienne (cathédrale d'Auxerre) : autour de ces deux tableaux, quelques historiens groupèrent d'autres oeuvres. Des documents retrouvés par Jacques Thuillier permettent d'affirmer que Félix Chrestien, chanoine érudit, ne fut vraisemblablement jamais peintre ; les oeuvres rassemblées sous son nom sont, visiblement, de mains différentes. On s'accorde donc, aujourd'hui, à attribuer à un même artiste, baptisé le « Pseudo-Félix Chrestien », le Retable de sainte Eugénie (1535), le Moïse et Aaron devant Pharaon (1537, Metropolitan Museum), la Descente dans la cave (1537, Francfort, Städel. Inst.). Ces tableaux furent tous peints pour les Dinteville par un artiste assez jeune, vraisemblablement d'origine septentrionale, comme semble l'indiquer une inscription en néerlandais sur le Retable de sainte Eugénie, où apparaît probablement son portrait. Le style de cet artiste, assez proche de celui de Lambert Lombard, révèle, avec une tendance italianisante, l'influence du milieu français, préoccupé de perspective. Le Pseudo-Félix Chrestien possède de remarquables qualités de portraitiste (un Portrait d'homme, à l'antique, au Louvre, paraît aussi en témoigner).

PSEUDO-JACOPINO DI FRANCESCO

ou JACOPO DA BOLOGNA,

peintre italien

(actif à Bologne dans le deuxième quart du XIV^e s.).

Cet artiste fut d'abord identifié avec un certain Jacopino di Francesco, connu par des documents de 1360 à 1383. De récentes recherches ont prouvé que l'auteur de peintures groupées sous ce nom appartenait à une génération antérieure, celle de Vitale da Bologna. Il s'agit d'un

artiste de premier plan, qui est donc avec Vitale le cofondateur de l'étonnante école de Bologne du XIV^e s., mais qui doit rester anonyme tant qu'un document le nommant ne peut être mis en rapport avec l'une des oeuvres groupées (principalement par R. Longhi) sous le nom de Jacopino di Francesco. Récemment, la lecture de la date 1333 au revers du triptyque du Louvre qui appartient à la même génération a confirmé sa situation chronologique.

Après les peintures qui semblent les plus anciennes, comme les Obsèques de saint François de Rome (Pinacoteca Vaticana), le Couronnement de la Vierge (Bologne, P.N.) où se note une admiration initiale pour l'école de Rimini (dont témoigne aussi la Crucifixion du Petit Palais d'Avignon), la grande fresque de Saint Jacques à la bataille de Clavijo, récemment contestée (Bologne, église S. Giacomo, exposée à la P. N. de Bologne), et après une

brève apparition dans l'équipe des fresquistes de l'église de Mezzaratta, le peintre accentue le caractère bolonais et la violence de son langage, dont témoignent des oeuvres comme le cruel Crucifix (Bologne, église S. Giovanni in Monte), la Crucifixion mouvementée (de Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson) ou la série si vive des polyptyques (Bologne, G. N.) du Couronnement de la Vierge (avec des Saints et la Crucifixion), qui vient de S. Domenico, de la Dormition de la Vierge (avec 8 scènes de la Vie du Christ et de Saint Grégoire) et de la Présentation au Temple (avec des Saints et la Pietà), provenant de S. Maria Nuova. C'est un protagoniste de la diffusion de la culture bolonaise dans les régions de la vallée du Pô, et l'on reconnaît sa présence à Mantoue, dans des oeuvres qui lui sont attribuées, et de façon certaine à Vérone (le Baptême du Christ, la Vierge à l'Enfant avec quatre saints, la Vierge à l'Enfant avec saint Gothard, fresques à S. Anastasia).

PSEUDO-MULTSCHER, peintre d'origine

bavaroise ?

(actif à Ulm en 1437).

Ce peintre est l'auteur des 2 volets d'un grand retable situé à l'origine dans l'église paroissiale de Landsberg-sur-le-Lech, en Bavière (musées de Berlin). Dans la caisse centrale du retable se trouvaient des sculptures, dont faisait vraisemblablement partie une Vierge à l'Enfant encore in situ. Chaque volet comporte 4 panneaux (2 sur chaque face). L'une des deux faces (probablement la face interne – retable ouvert –) est consacrée à la Passion (le Christ au jardin des

Oliviers, le Christ devant Pilate, le Portement de croix, la Résurrection) ; sur l'autre côté sont représentées quatre scènes de la vie de la Vierge (la Nativité, L'Adoration des Rois, la Pentecôte, la Mort de la Vierge). Au bas de la Mort de la Vierge figure la date de 1437, accompagnant la signature du sculpteur Hans Multscher (actif à Ulm entre 1427 et 1468), à qui on a longtemps attribué l'exécution de ces panneaux. Ch. Sterling (1972) a cependant démontré que Multscher, auteur des sculptures de la caisse, n'a signé le retable qu'en tant que responsable de l'exécution de la commande. Il utilisa à ce titre les compétences d'un peintre que l'on peut considérer, avec Hans Hirtz et K. Witz, comme l'une des grandes figures du premier réalisme germanique. Une grande force se dégage en effet de ces scènes, où se tiennent de puissantes figures aux visages grossiers et grimaçants. Leur auteur a probablement connu le réalisme de Robert Campin tout en puisant dans le langage expressionniste propre à la tradition allemande. L'influence de ce maître est sensible dans la peinture bavaroise du milieu du XVe siècle.

PUCELLE Jean, enlumineur français

(actif à Paris v. 1320 - Paris 1333/1334).

On associe son nom à trois oeuvres, dont deux ont été exécutées en collaboration : le Bréviaire de Belleville et la Bible de Robert de Billyng (Paris, B. N.) ; la troisième, sûrement de sa main, est un « petit livret d'oraisons que Pucelle enlumina », commandé entre 1325 et 1328 par le roi Charles IV pour sa femme, la reine Jeanne

d'Évreux, et identifié aujourd'hui avec un petit livre d'heures (New York, Cloisters). Toutefois, la critique moderne, grâce à des rapprochements stylistiques, s'est efforcée d'attribuer à l'atelier de l'artiste une production beaucoup plus riche ; il s'agit en général de livres commandés par de très grands personnages, tels le Bréviaire de Blanche de France, les Heures de Jeanne de Savoie, le Psautier de la reine Bonne de Luxembourg, les Heures de Jeanne II de Navarre, les Heures de Yolande de Flandre. De plus, il est intéressant de constater une parenté de style entre l'art de Pucelle et les émaux translucides qui ornent la base de la célèbre Vierge d'argent doré, dite « de Jeanne d'Évreux » et datée de 1339 (Louvre). Le Bréviaire de Belleville et les Heures d'Évreux sont des oeuvres vraiment représentatives de la manière de Jean Pucelle : il s'y révèle un artiste de premier plan.

Ce qui frappe de prime abord, c'est la force de son imagination, sa liberté d'invention dans

les miniatures principales et le décor marginal (bas de pages, bouts de lignes), qu'il peuple de nombreuses figures grotesques, humoristiques et exubérantes. Cela prouve une connaissance des manuscrits de la Flandre et du nord de la France du XIII^e siècle. Mais Pucelle est avant tout un enlumineur qui a connu l'exemple de Maître Honoré et de ses suiveurs : ses qualités de perfection formelle, de subtilité dans les modelés, ses recherches anatomiques et psychologiques s'inscrivent dans une tradition parisienne. Bien plus, l'artiste arrive à dépasser ses prédécesseurs au moyen de la technique : s'il utilise le contour noir, le pointillé foncé, le contour rouge avec des ombres de sanguine et des couleurs brillantes, dans les Heures de Jeanne d'Évreux, il découvre surtout le lavis en grisaille rehaussé de couleurs, nouveauté qui, par son effet de monochromie, lui permet d'assurer à la page une plus grande unité décorative, à ses personnages une plus grande plasticité, au style une plus grande spontanéité. Subit-il en cela l'influence du vitrail contemporain ? Connaît-il les trouvailles de Giotto ? Quoi qu'il en soit, la leçon italienne apparaît tant dans son iconographie que dans son style : on retrouve certains monuments et certains détails architecturaux. Plusieurs scènes semblent même des transpositions, en langage gothique français, de panneaux de la Maestà de Duccio. D'autre part, les méthodes nouvelles de peinture illusionniste découvertes en Italie, la perspective et le clair-obscur trouvent en Pucelle un admirateur : il tente de placer ses sujets, non sans quelque maladresse et ambiguïté, dans un univers à trois dimensions (intérieurs de « maison de poupée ») et de traiter ses personnages en raccourci. Ces nouveautés ne se concevraient pas sans une connaissance de l'art italien, qui semble justifier l'hypothèse d'un voyage ultramontain. Peu à peu ces références italiennes se feront moins directes : les manuscrits regroupés sous le nom de l'atelier de Pucelle semblent prouver que l'artiste ou ses élèves les plus doués ont assimilé les éléments antérieurs pour atteindre un style raisonné, fait d'élégance décorative et d'ingéniosité narrative typiquement parisiennes, s'accompagnant d'une description toujours plus naturaliste de

downloadModeText.vue.download 686 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

685

la silhouette et plus approfondie de l'expression : ainsi, il est évident que Pucelle a dominé toute l'école de Paris dans la première moitié du XIV^e s. et ouvert la voie aux développements

ultérieurs de l'enluminure.

PUGA Antonio, peintre espagnol

(Orense 1602 - Madrid 1648).

Venu de Galice à Madrid, il semble avoir été un artiste cultivé, lecteur des mystiques et amateur d'estampes ; mais son oeuvre reste mal connue. Disciple de E. Cajés, Puga s'intéressa aussi à Velázquez, et l'on sait qu'il peignit dans son style des paysages et des natures mortes. On ne conserve qu'un tableau signé (Saint Jérôme, 1636, Bamard Casde, Bowes Museum). La Madeleine pénitente (Los Angeles, J. P. Getty Museum) lui est attribué et on rejette aujourd'hui une série de scènes de genre (le Rémouleur, Ermitage ; la Soupe des pauvres, Puerto Rico, musée de Ponce).

PUGET Pierre, peintre et sculpteur français

(Marseille 1620 - id. 1694).

De 1640 à 1643, il travaille en tant que peintre aux côtés de Pietro da Cortona à Florence et à Rome. Il s'installe ensuite à Toulon et à Marseille, puis à Gênes, où son passage laissera des marques profondes sur la sculpture locale. En 1670, il entreprend sa sculpture la plus célèbre, le Milon de Crotone (Louvre), qui sera reçu triomphalement à Versailles en 1682. Mais jamais il ne s'imposera véritablement à Paris, bien que Fouquet, avant sa disgrâce, ait voulu lui accorder une place essentielle dans la réalisation de Vaux-le-Vicomte. La peinture ne constitue qu'un aspect mineur de sa production artistique, après le dessin (en particulier une série de remarquables études de galères et de navires, mais aussi de très belles ébauches, telles que l'Éducation d'Achille du musée de Marseille et le Milon de Crotone du musée de Rennes, libre et nerveux, ou, à l'inverse, un dessin très fini, comme le Saint Sébastien des Offices), et, bien entendu, la sculpture. La série de toiles des musées d'Aix et surtout de Marseille (Sainte Cécile, 1650 ; Baptême de Clovis et Baptême de Constantin, 1652 ; Sacrifice de Noé, 1654 ; Salvator Mundi, 1655) montre l'influence qu'a pu exercer sur Puget la peinture génoise de la première moitié du XVIIe s., en particulier celle d'un Valerio Castello.

PULZONE (Scipione da Gaeta, dit),

peintre italien

(Gaète v. 1550 - Rome 1598).

Élève de Jacopino del Conte, Pulzone est sur-

tout connu comme portraitiste officiel de la famille Farnèse (Portrait d'un cardinal, Londres, N. G. ; Portrait de jeune femme, New York, coll. Spark ; Portrait du cardinal Granvelle, Londres, Courtauld Inst. ; Portrait du cardinal Scipion Borghese, coll. part.), s'appliquant à suivre les modèles diffusés par F. Pourbus et A. Moro. Après 1570, il se tourne vers une peinture à sujet religieux en rapport avec la crise de la Contre-Réforme (Assomption, Rome, S. Silvestro al Quirinale ; Crucifixion, Rome, S. Maria in Vallicella ; Assomption, Rome, S. Caterina dei Funari). Cette nouvelle orientation est ren-

due décisive par sa rencontre avec le peintre jésuite Giuseppe Valeriano, avec lequel il travaille au Gesù (1584-1588) [Naissance de la Vierge, Mariage et Annonciation]. Ensemble, ces deux artistes établissent les formules dévotives, un peu impersonnelles et stylisées à l'extrême, de la nouvelle peinture religieuse (Annonciation, 1587, Naples, Capodimonte ; Sainte Famille, 1590, Rome. Gal. Borghèse).

PURISME.

Le purisme est un mouvement artistique français dont l'existence se place entre 1918 et 1926, et qui trouve des correspondances dans de nombreux pays européens et aux États-Unis. Il a été créé en 1918 par deux peintres, Charles-Édouard Jeanneret, qui deviendra plus tard Le Corbusier, et Amédée Ozenfant, qui ont publié un manifeste, intitulé *Après le Cubisme*, qui d'emblée a précisé leur théorie, en même temps que ces artistes montraient leurs œuvres à Paris. « L'art est avant tout dans la conception », écrivent-ils. Cette théorie, qui présente des rapports avec les préoccupations de Fernand Léger telles qu'elles ont été exprimées au cours de sa période « mécanique » (*Éléments mécaniques*, 1919-1923, Bâle, K. M.), a été développée ensuite dans une série d'articles publiés dans la revue *l'Esprit nouveau*, créée par le poète Paul Derme, Ozenfant et Jeanneret en 1920 et qui deviendra l'un des principaux organes de diffusion des idées de l'avant-garde internationale en paraissant jusqu'en 1925.

Le purisme se veut avant tout une technique, c'est-à-dire « une grammaire générale de la sensibilité ». Les tableaux sont composés à partir de schémas orthogonaux, les « schémas régulateurs », les formes disposées dans le plan, le dessin, la couleur et la facture étant strictement contrôlés. Le sujet va rester présent, sinon primordial (Ozenfant : *Nature morte à l'éventail et au violon*, 1922, musée d'Art moderne de la Ville de Paris ; Jeanneret : *Guitare verticale*, 1920, Paris, M. N. A. M.), et

être constitué de natures mortes composées d'objets courants et produits industriellement. Ozenfant et Jeanneret déclarent : « Le tableau est comme une machine. Le tableau est un dispositif à émouvoir. » L'esthétique de ces tableaux sévères, mais qui frappent par leur abstraction et leur aspect monumental, connaîtra un grand retentissement, en particulier grâce à l'enseignement de Fernand Léger et d'Ozenfant à l'Académie moderne, à Paris, Marcelle Cahn et Florence Henri pouvant être considérées comme deux émules du purisme, ainsi qu'à l'étranger, où ses idées étaient déjà partagées par des artistes comme Willi Baumeister et Oscar Schlemmer et diffusées par une institution telle que le Bauhaus en Allemagne par exemple. À Cologne même, le groupe des « artistes progressistes », principalement animé par Franz-Wilhelm Seiwert, a été marqué par l'influence du purisme, de même qu'aux États-Unis ces idées se retrouvent dans les représentations de

machines ou les vues de paysages industriels des peintres précisionnistes américains.

PUTTO.

Ce mot italien, passé dans toutes les langues de l'Europe désigne une représentation peinte ou sculptée d'enfant nu : ange, amour ou petit génie. Cette image, où se confondent et se mêlent les traits de l'ange, du cupidon et de l'enfant, a été un des motifs ornementaux essentiels de l'art à partir du XVe siècle. Donatello, qui a été considéré comme l'inventeur moderne du « putto », s'est directement inspiré des cupidons grecs et des enfants héroïsés de grand nombre de sarcophages. Les putti ont des activités très diverses (putti musiciens, putti porte-guirlandes), et leur emplacement est très variable. Associés à l'idée de vertus, ils figurent sur la selle des chevaux et sur l'armure du Gattamelata (Padoue, 1453).

Le plus souvent les putti s'ébattent sur toutes les corniches et surmontent les niches avec leurs guirlandes ou prennent place dans les « grotesques » avec d'autres créatures de fantaisie, telles que les faunes.

PUVIS DE CHAVANNES Pierre,

peintre français

(Lyon 1824 - Paris 1898).

Appartenant à une famille de la grande bourgeoisie lyonnaise, il reçut une solide éducation classique. Attiré par la peinture, il passa un an dans l'atelier d'Henri Scheffer, mais ne décou-

vrir sa vocation qu'en voyageant en Italie en compagnie de Bauderon de Vermeron. Celui-ci le présenta à Delacroix, qui l'accepta parmi ses élèves. Le maître ayant dispersé son atelier quelques semaines plus tard, Puvis étudia plusieurs mois chez Couture, puis, en 1852, s'installa dans un atelier de la place Pigalle, où il réunit, pour dessiner le modèle vivant, trois amis convaincus : Bida, Picard et le graveur Pollet. Cette formation éclectique se retrouve dans ses premières oeuvres : ses portraits ont le coloris sombre de Couture, ses toiles romantiques montrent les bleus et les rouges intenses de Delacroix (Jean Cavalier au chevet de sa mère mourante, 1851, musée de Lyon). Certaines scènes de genre atteignent même au pathétique expressionniste de Daumier (la Leçon de lecture). Mais Puvis professait aussi une grande admiration pour Chassériau, dont les fresques de la Cour des comptes l'orientèrent vers l'art décoratif mural. C'est en 1854 qu'il réalisa son premier ensemble décoratif, le Retour de l'enfant prodigue et les Quatre Saisons pour la salle à manger de son frère à Brouchy.

Il devait, durant cette période, être refusé huit fois au Salon, et sa participation à l'exposition des Galeries Bonne Nouvelle lui attira les quolibets. Sans se décourager, Puvis de Chavannes présenta au Salon de 1861 ses grands panneaux Concordia et Bellum, qui furent acceptés. La Paix ayant été achetée par l'État pour le musée d'Amiens, il donna aussitôt son pendant et, deux ans plus tard, le Travail et le Repos. Puis il composa, pour compléter l'ensemble, son Ave Picardia nutrix (1865), hymne aux dons champêtres de la vieille province, et son Ludus pro patria (1880-1882), chant de la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

686

virilité et du courage serein où il évoquait fugitivement l'amour fier, l'enfance heureuse et la vieillesse recueillie. Puvis de Chavannes réalisa ensuite pour le palais de Longchamp, à Marseille, 2 belles évocations de la cité phocéenne : Massilia, colonie grecque et Marseille, pont de l'Orient (1869).

En 1874, l'hôtel de ville de Poitiers reçut 2 nouvelles décorations de l'artiste, qui y abordait, pour la première fois, les thèmes religieux : Charles Martel sauvant la chrétienté par sa victoire sur les Sarrasins et surtout Sainte Radegonde écoutant une lecture du poète Fortunat expriment sa compréhension profane des ver-

tus médiévales.

Devant ces oeuvres si nouvelles, la critique réagit avec vigueur : d'aucuns, comme Charles Blanc, About, Castagnary, hurlèrent au barbouilleur ; d'autres, comme Delécluze, Théophile Gautier, Paul de Saint-Victor, Théodore de Banville, le défendirent avec enthousiasme et, plus particulièrement Claude Vignon, une des premières laudatrices de l'artiste à qui elle avait demandé, en 1866, le décor mural du hall de son hôtel parisien : 4 peintures allégoriques aujourd'hui dispersées (trois au musée d'Orsay, une au musée de Kurashiki, Japon).

Puvis, maintenant sûr de lui, désirait arriver à l'accord parfait entre la surface plane du mur et ses compositions décoratives, où il supprimait volontairement tout modelé, jouant seulement de l'équilibre des masses, de l'arabesque de la ligne et de l'harmonie en camaïeu de couleurs adoucies. Il adaptait pour ces vastes toiles, marouflées sur le mur, mais traitées plastiquement comme des détrempe, la leçon picturale des fresques du quattrocento florentin et de Giotto. Paradoxe, d'ailleurs, que cet intérêt pour les débuts de la conquête de la troisième dimension de la part de l'artiste, qui, le premier, chercha à nier la grande tradition dont il était l'héritier. Il exécuta ensuite successivement ses trois plus célèbres décorations pour le musée de Lyon, la Sorbonne et le Panthéon. Dans son Bois sacré cher aux Arts et aux Muses, commandé en 1883 par la ville de Lyon pour le palais des Arts, il exprime ses convictions les plus intimes : les Muses, hiératiques et tendres, confient au poète et à l'artiste adolescents les secrets sublimes de l'esprit. Le peintre compléta cette délicate allégorie par sa Vision antique, à la sérénité mélancolique, et par son Inspiration chrétienne, où il rend un silencieux hommage à Fra Angelico. Il développa pour le grand amphithéâtre de la Sorbonne ce thème de la culture qu'il avait déjà effleuré dans son Inter artes et naturam (1890, musée de Rouen). L'équilibre rythmé de la composition et la beauté grave des figures en font une méditation plastique d'une grande qualité. L'Enfance de sainte Geneviève, au Panthéon, commandée en 1874, fut l'oeuvre primordiale de sa carrière. Dans ce vaste ensemble décoratif, où l'histoire prime le style, on mesure l'apport original de Puvis de Chavannes, délaissant l'anecdote pour donner toute sa place au mur.

Le peintre atteint, dans ces 3 oeuvres, à une solennité calme, à une grâce simple qui font de lui le plus grand des décorateurs de la fin du XIXe siècle. Mais il y mêlait parfois un peu de

cette émotion purificatrice qu'inspirait la nature à Rousseau. Puvis de Chavannes se révéla, en effet, paysagiste sensible : il entourait ses allégories et ses idylles pastorales de paysages de prairies, de vallons et de forêts qui évoquent, transcrits poétiquement, la campagne d'Île-de-France, les molles collines de Picardie et les brumes lyonnaises sur les étangs. Il y plaçait, avec une grande justesse d'observation, le paysan au labour, le bûcheron et sa famille, le pâtre et ses troupeaux ; il ne s'agit pas ici d'un réalisme social à la Courbet, mais plutôt d'une vision virgilienne des travaux des champs.

Puvis peignit aussi, pour la maison de son ami Bonnat, le Doux Pays (1882, musée de Bayonne). Il décora ensuite l'Hôtel de Ville de Paris de ses admirables poèmes naturalistes : l'Été (1891) et l'Hiver (1891-1892), si évocateurs et si subtils. Lorsqu'il eut achevé les Muses inspiratrices acclamant le génie messenger de la lumière (1894-1896), grand ensemble décoratif pour la bibliothèque publique de Boston, il accepta la commande officielle, pour le Panthéon, de sa seconde série de décorations illustrant la Vie de sainte Geneviève et s'y consacra avec la passion d'un artiste qui se sent menacé (Sainte Geneviève ravitaillant Paris, esquisse au musée d'Orsay). Profondément affecté par la mort de sa femme, la princesse Marie Cantacuzène, son amie et inspiratrice de toujours qu'il venait d'épouser en 1897, il lui survécut quelques mois pour terminer sa Sainte Geneviève veillant sur Paris endormi, où il l'a représentée dans une composition très stricte, en camaïeu de bleus et de gris, d'une grande noblesse et d'une poésie religieuse un peu triste.

Les très nombreux dessins de l'artiste sont conservés, pour la plupart, dans les collections du Louvre, du Petit Palais à Paris et du musée de Lyon. Ce sont uniquement des études préparatoires pour les grandes décorations, tantôt croquis d'attitudes, tantôt figures plus poussées, inlassablement reprises jusqu'à la perfection. Puvis de Chavannes exécuta aussi des tableaux de chevalet, qui furent souvent blâmés par ses admirateurs, comme Albert Wolff, et, par contre, curieusement loués par J.-K. Huysmans, qui n'appréciait guère ses fresques. À côté de quelques beaux portraits d'un dépouillement déjà moderne (Portrait de Mme Puvis de Chavannes, 1883, musée de Lyon), il peignit des toiles essentiellement symbolistes qui portent, en outre, un message pictural : le Sommeil (1867, musée de Lille), les deux versions de l'Espérance, d'une synthétique simplicité, montrant une jeune fille naïve et fraîche dans les décombres de la guerre franco-

prussienne (1872, Baltimore, Walters Art Gal., et musée d'Orsay), l'Été (1873, id.). Les Jeunes Filles au bord de la mer (panneau décoratif, Salon de 1879, id.) détachent sur un ciel de soufre et un océan orageux, parmi les bruyères, leurs figures helléniques, verticales ou lovées. Le Fils prodigue (1879, Zurich, coll. Bührle) exprime le dénuement moral de l'homme qui a déchu en renonçant à l'idéal. Le Pauvre Pêcheur (présenté au Salon de 1881, musée d'Orsay), qui fut une des oeuvres les plus fortement controversées de sa carrière, nous apparaît comme le

premier manifeste de l'art symboliste français. Picasso ressentira directement ce message à la fois sur le plan de l'esprit et sur celui de la technique picturale : il n'y a pas loin de ce Pauvre Pêcheur à l'homme de la Tragédie (Washington, N. G.).

L'oeuvre de Puvis de Chavannes eut, en effet, un grand retentissement parmi ses contemporains, qui le considérèrent comme le maître du symbolisme. S'il fut toujours un professeur consciencieux, aimé de ses élèves, Puvis n'eut pas de disciples de grand talent. Paul Baudoin, Ary Renan ou Auguste Flameng ne furent que des épigones. Comme président estimé de la Société nationale des Beaux-Arts, il marqua cependant Cormon et Ferdinand Humbert et influença profondément non seulement les peintres purement symbolistes comme René Ménard, Odilon Redon, le Belge Xavier Mellery, le Danois Vilhelm Hammershøi ou le Suisse Ferdinand Hodler, mais aussi les académiques convertis, tels Henri Martin ou Osbert. Et même les peintres les plus éloignés des préoccupations académiques et des commandes officielles, tels Gauguin, Seurat, Maurice Denis et les nabis, trouvèrent dans les subtilités révolutionnaires de l'oeuvre classique de Puvis de Chavannes le ferment et la source de leurs audaces.

Une exposition a été consacrée à l'artiste en 1976-1977 (Paris et Ottawa).

PUY Jean, peintre français

(Roanne 1876 - id. 1960).

Après une première formation à Lyon, puis à Paris, à l'Académie Julian, il subit l'influence des impressionnistes. En 1899, il s'inscrit à l'Académie Carrière, où il fait la connaissance de Derain et d'Henri Matisse, dont il restera l'ami. D'abord impressionniste (Personnages au café-concert, 1901), il utilise dès 1903 des couleurs vives, mais cependant moins violentes que chez les autres fauves, et ne pousse jamais

très loin la transposition (Fleurs et fruits, 1903 ; Chantier de bateaux, 1903) ; il commence aussi à réaliser des décors de céramique pour André Metthey. Il recherche bientôt ses thèmes dans de nombreux voyages en Bretagne, dans le Midi et dans son Forez natal (Paysage noble, 1904, musée de Rouen ; Paysage de Saint-Alban-les-Eaux, 1904, Paris, M. N. A. M. ; la Plage au couchant du soleil, 1907, Genève, Petit Palais). Il continue à exécuter des nus, des natures mortes, des paysages et des marines dans une palette chaude (des roses, des violets, des ocres et bleus lumineux), utilisant des cernes et des aplats. Son oeuvre est très inégale. En 1919, il grave pour Vollard des illustrations du cycle d'Ubu. Il est surtout représenté au musée de Poitiers.

PYJNACKER → PIJNACKER Adam

PYNAS (les), peintres néerlandais.

Jan (Haarlem 1583/1584 - Amsterdam 1631). Vers 1605, il se rendit avec son frère Jacob en Italie, où il rencontra Lastman et surtout Elsheimer, qui influença de façon décisive les deux frères. Il était à Leyde en 1610, à Amsterdam en 1613 et fit sans doute un

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

687

second voyage à Rome en 1615. En 1616, il reçut une importante commande, des peintures bibliques pour décorer la chambre à coucher du roi Christian de Danemark. Les quelques tableaux sûrs qu'on conserve de lui (Résurrection de Lazare, 1605, musée d'Aschaffenburg ; Mise au tombeau, 1607, Louvre ; Résurrection de Lazare, 1615, Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson ; la Tunique de Joseph, 1618, Ermitage) révèlent un peintre d'histoire biblique dans la lignée d'Elsheimer et de Lastman ; Pynas est en fait assez indépendant, voire plus original que ce dernier par sa verdeur narrative un peu naïve et maladroite comme par son sens des effets de lumière et de coloris pittoresques, qui viennent probablement de Venise. Aussi, moins académique que Lastman, a-t-il certainement constitué à côté de ce dernier un exemple capital pour la formation du jeune Rembrandt dans son approfondissement du message d'Elsheimer et sa recherche d'une peinture d'histoire plus humaine et éloquente, qui sera la marque de son génie (selon Houbraken, Rembrandt, après son

séjour chez Lastman, aurait passé quelques mois chez le frère de Jan, Jacob ; mais il est possible que l'historiographe ait confondu Jan et Jacob). Mentionnons aussi que, selon Oehler, on pourrait attribuer à Jan un petit groupe de paysages elsheimériens plus menus et moins secs que ceux de son frère – et fortement marqués, eux aussi, par Saraceni –, ce qui constitue une heureuse adjonction à l'oeuvre traditionnellement connue de Jan (Rencontre d'Esau et Jacob, Rijksmuseum ; Prédiction de saint Jean-Baptiste, Vienne, K. M. ; Portement de croix, Rome, Gal. Doria-Pamphili). Fort célèbre en son temps, loué

par Vondel, Jan eut de nombreux élèves, tels que Gerrit Pietersz, Steven Van Goor, Rombout Van Troyen, et ses tableaux se payaient à l'époque très cher, ce que ne saurait ratifier le jugement actuel sur ce peintre modeste, mais dont l'importance historique est, certes, plus grande que son talent réel.

Jacob (Haarlem v. 1585 - Delft apr. 1650). Frère du précédent, il est mentionné à Amsterdam en 1608, en 1641 et en 1643, à La Haye et surtout à Delft, son principal lieu de résidence (en 1632, il s'inscrit à la gilde de cette ville).

Ses oeuvres – des paysages à la manière d'Elsheimer, agrémentés de scènes bibliques ou mythologiques – ont été souvent attribuées à ce dernier ou à son frère Jan, et ce n'est que depuis peu qu'on a regroupé (Oehler notamment) sous son nom un certain nombre d'oeuvres caractérisées par des formes aux contours plus tranchés (le peintre affectionne le motif de falaises rocheuses latérales, qu'il transmettra à Breenbergh, qui lui doit beaucoup), par une séparation plus nette des plans et des zones ombrées ou éclairées, par une utilisation plus mécanique de l'art d'Elsheimer, où il manque finalement ce parfum de poésie et de rêve qui en fait tout le charme. À l'influence d'Elsheimer se joint d'ailleurs au début (son premier tableau daté est de 1617) celle, non moins nette, de Saraceni, notamment dans le motif des arbres isolés et s'élevant haut dans le ciel, l'assombrissement de l'avant-plan, les moutonnements des masses de feuillage, le profil rigoureux des figures (cf. la Salmacis et Hermaphrodite de Saraceni au Museo di Capodimonte de Naples, reprise en sens inverse avec quelques modifications de détail dans la gravure de Magdalena Van den Passe d'après Jacob Pynas). Le Mer-

cure et Argus du musée de Kassel, récemment rendu à Jacob Pynas, comme la Madeleine des musées de Berlin sont de bons exemples de

cette influence, qui s'affaiblira par la suite.

Parmi les oeuvres caractéristiques de Jacob Pynas citons la Rencontre de Moïse et d'Aaron (coll. du marquis de Bute à Rottesay), la version presque identique du musée de Kassel, le Mercure et Argus (coll. Leatham à Finchampstead) signé J. C. P. et daté 1618, le Bon Samaritain (musée de Nancy, autre version au musée de La Fère), qui est analogue, lui, au Pseudo-Elsheimer de la coll. du duc de Buccleuch, qui doit être rendu également à Jacob Pynas, le Joseph et ses frères (Dresde, Gg), le Paysage à la tombe de Virgile (Londres, anc. coll. Schapiro), le Mercure et Hersé (Offices) et le Hagar dans le désert (1626, Amsterdam, coll. de Boer), toutes oeuvres si utiles à la compréhension de Breenbergh.

PYNE James Baker, peintre britannique

(Bristol 1800 - Londres 1870).

Autodidacte, il fut disciple de Turner. Il vint s'établir à Londres en 1835 et exposa régulièrement à la Royal Academy de 1836 à 1855. Il voyagea beaucoup sur le continent, principalement en Italie. Sa production comprend surtout des paysages minutieusement peints à l'huile ou à l'aquarelle, représentant généralement des scènes lacustres ou fluviales (Fête nocturne à Olivano, 1853-1854, Londres, V. A. M., Bethnal Green Museum). Il est, avec W. Müller, l'un des derniers représentants de l'école de Bristol.

downloadModeText.vue.download 689 sur 964

Q

QUADRATURA.

L'usage de simuler sur les murs, à l'aide de la perspective, des décors scéniques qui prolongent artificiellement l'espace réel était déjà connu de l'art classique. Cet artifice fut repris à la Renaissance, mais il se développa tout particulièrement aux XVIIe et XVIIIe s., où il devint l'objet d'une véritable spécialisation. Dans les traités de peinture italiens du XVIIe s., le terme de quadratura est parfois employé pour définir la veduta. Les peintres qui pratiquèrent cette spécialité furent appelés « quadraturisti ».

QUARTARARO Riccardo, peintre italien

(Sciacca 1443 - Palerme 1506).

Il a surtout travaillé en Sicile (Palerme, Trapani, Agrigente) et à Naples. Il est l'un des artistes

les plus influencés par Cristoforo Scacco, dont il put connaître les oeuvres durant son séjour à Naples entre 1489 et 1492, années particulièrement significatives pour le maître véronais. Mais, en dehors de sa manière lombarde tirée justement de Scacco, il faut noter la composante nordique de sa formation, à mettre en parallèle avec la présence d'artistes espagnols et flamands contemporains en Sicile et dans la région napolitaine : le goût précieux et analytique pour le détail, la qualité cristalline et lumineuse de la matière picturale en sont la preuve évidente.

Parmi les oeuvres les plus significatives de Quartararo, citons la Vierge et l'Enfant (Palerme, coll. Santocanale), exécutée en 1491 durant la période napolitaine du peintre et où se fondent les influences d'Antoniazio Romano et de C. Scacco, et le Couronnement de la Vierge (Palerme, G. N.), un des plus nobles exemples de toute la peinture méridionale où prévalent les éléments nordiques et espagnols.

QUARTON ou CHARRETON Enguerrand,
peintre français originaire du diocèse de Laon

(connu en Provence de 1444 à 1466).

Son nom picard était Charreton ou Charretier (et non Charenton), latinisé en Provence en Quarton ou Carton. Sa naissance doit se situer aux alentours de 1415 et son éducation vers 1430-1440. À en juger par les nombreux élé-

ments gothiques de son style, c'est dans le nord de la France qu'il a dû être formé. À la sculpture des cathédrales, il doit l'esprit monumental de sa composition et certains de ses types. En même temps, son art est inconcevable sans la connaissance de celui de Van Eyck, de Robert Campin (le Maître de Flémalle) et de Van der Weyden ; la Picardie des années 1430-1440, qui évoluait dans l'aire de l'État bourguignon, devait faciliter ce contact. Grâce à l'exemple de leur réalisme total, Quarton est un artiste pleinement « moderne » au milieu du XVe s., sensible à la surface des formes selon leur matière, aux traits distinctifs d'un visage ou d'un paysage, aux aspects fascinants, car fraîchement découverts, de la vie citadine. Mais, toute cette richesse du détail, l'artiste la soumet aux forces de synthèse qui lui viennent tant de la France du Nord que de la France du Midi. La séculaire tradition gothique lui a légué le maniement des grandioses arabesques linéaires, à la fois expressives et décoratives. La Provence l'a nourri de sa lumière et de ses paysages, qui lui ont dicté un modelé abrupt, souligné d'une ombre brève, des volumes simplifiés taillés par

facettes. Elle mit également Quarton en face d'un peintre comme lui venu du Nord, formé par l'art eyckien et tournaisien, et affecté par le Midi au point d'être le premier à formuler la stylisation « cubiste » provençale : l'auteur du Retable de l'Annonciation, exécuté à Aix entre 1443 et 1445, au moment précis où Quarton habitait cette ville. Toute cette réceptivité tend à prouver que le Picard arriva en Provence relativement jeune. On rencontre Quarton en 1444 à Aix, en 1446 à Arles, en 1447 en Avignon, qu'il ne quittera plus jusqu'en 1466, date à laquelle il est mentionné pour la dernière fois. Nous connaissons 7 contrats passés entre Quarton et divers clients, noblesse, riche bourgeoisie, clergé et confréries. Ces contrats concernent de grands retables comportant des prédelles et des dais (1446-1447, 1452, 1453-1454, 1461, 1462-1464 et 1466) ainsi qu'une bannière de procession (1457-1458). Deux des peintures décrites par les documents ont été préservées et permettent, par voie de compa-

raison, de rendre à l'artiste deux oeuvres non documentées.

LA « VIERGE DE MISÉRICORDE ». Ce retable (Chantilly, musée Condé) a été commandé en 1452, en Avignon, à Quarton et à Pierre Villate, du diocèse de Limoges, par Pierre Cadard, seigneur du Thor, qui désirait faire représenter aux pieds de la Vierge ses parents décédés, accompagnés de leurs saints patronymiques, les deux saints Jean. Le contrat parle également de prédelle sans en préciser le sujet. La question se pose de savoir si le panneau de Chantilly est l'oeuvre commune des deux artistes ou de l'un d'eux exclusivement. L'examen du tableau montre qu'il est d'une seule main, et la comparaison avec le Couronnement de la Vierge, dont Quarton est le seul auteur documenté, prouve qu'il s'agit de ce dernier. Il convient donc de conclure que Villate exécuta la partie la moins importante du retable, la prédelle perdue. Aucune oeuvre de Villate, artiste important dont la carrière s'étendit jusqu'en 1495, n'est connue. En 1452, au moment de s'associer avec Enguerrand Quarton, il était encore jeune et arrivé récemment en Avignon, ce qui exclut l'idée qu'il ait été formé par Quarton et qu'il faille chercher ses ouvrages parmi ceux que détermine l'influence de ce dernier. Ce retable impressionne par sa composition large et aérée, d'une cadence monumentale.

LE « COURONNEMENT DE LA VIERGE ».

Le contrat, un des plus détaillés de la peinture médiévale (publié inexactement par l'abbé Requin en 1889, puis rectifié en 1940 par H. Chobaut), a été passé en 1453 entre Quar-

ton et Jean de Montagnac, chanoine de Saint-Agricol d'Avignon et chapelain à l'église des Chartreux de Villeneuve. Le Couronnement de la Vierge (musée de Villeneuve-lès-Avignon), tableau destiné à l'autel de la Sainte-Trinité de la chartreuse, devait être terminé en septembre 1454 ; il ne devait pas comporter de prédelle, mais le dais mentionné par le contrat est perdu. Le programme est très ambitieux ; l'ordre chrétien entier de l'univers y est évoqué : le paradis céleste avec les saints et les élus, le purgatoire, la Terre avec les deux cités saintes de Rome et de Jérusalem et leurs monuments

downloadModeText.vue.download 690 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

689

majeurs, enfin l'enfer. La représentation de la Trinité sous la forme de la colombe et des deux personnes absolument identiques est une illustration du dogme de l'identité du Père et du Fils, promulgué par le concile de Florence en 1439. Certains changements de détail, laissés à la liberté du peintre, s'expliquent par des raisons purement artistiques dans le sens de l'allègement et de la clarification plastique. En 1449, malade, Montagnac avait par testament stipulé d'être représenté en donateur avec saint Agricol devant la Vierge, dans un tableau à placer auprès de sa tombe dans l'église des Chartreux ; il semble que, guéri, il ait renoncé à ce projet et fait le pèlerinage de Rome et de Jérusalem. Le Couronnement (auj. transposé sur toile) serait ainsi la commémoration de ce voyage inoubliable.

Ce retable révèle Quarton se souvenant des ensembles sculptés des cathédrales du nord de la France : la bande inférieure est strictement à l'horizontale de la Terre et du monde souterrain qui abrite le purgatoire, et l'enfer tient lieu de prédelle ; c'est un véritable linteau qui soutient le tympan, dominé par le groupe de la Trinité (H. Focillon). La tradition des tapisseries et de l'enluminure franco-flamande est également patente dans le voisinage des grandes figures stylisées et des figurines vibrantes de vie, évoquées d'une touche sobre et légère.

La Provence est liée indissolublement à cette peinture : on y reconnaît ses paysages et, bien plus, le langage plastique particulier qu'elle inspire au peintre. Au XVe s., le style forgé par le Maître de l'Annonciation d'Aix et par Enguerrand Quarton est un des grands styles de l'Europe latine, parallèle à celui de la Toscane et à celui de la péninsule Ibérique (N. Gonçalves,

B. Bermejo).

LA « VIERGE À L'ENFANT ENTRE SAINT JACQUES ET SAINT AGRICOL ? AVEC UN COUPLE DE DONATEURS ». Aucun document connu ne correspond à ce retable (Avignon, Petit Palais), sans doute incomplet ; on ignore sa provenance ancienne ; les armoiries sont effacées, ce qui enlève l'espoir d'identifier les donateurs. La couleur, le modelé, les visages tendus, aux yeux enfoncés, le type de la Vierge, les mains, la touche fine, hachurée traduisent le pinceau de Quarton. Le costume correspond aux années 1445-1450. Le style s'y accorde. Le trône de la Vierge, étonnamment archaïque, avec des colonnettes d'une minceur d'orfèvrerie, est hérité de l'enluminure franco-flamande des alentours de 1400. Mais Quarton le réduit à une sorte d'épuré architecturale, et cette simplicité répond profondément aux volumes synthétisés des chairs et des étoffes. Si l'évêque est saint Agricola, particulièrement vénéré en Avignon, la période des débuts avignonnais de Quarton, vers 1447-1450, conviendrait le mieux au tableau.

LA « PIETÀ DE VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON ». L'iconographie particulière (saint Jean enlève la couronne d'épines) et la composition de ce tableau (Louvre) ont influencé celles de la Pietà de Tarascon, peinte en 1456 ou en 1457 (Paris, musée de Cluny) : il est donc antérieur à ces dates. Sa destination à la

chartreuse de Villeneuve, toujours discutée, est cependant très vraisemblable. La comparaison avec les oeuvres certaines de Quarton (composition, type du Christ, dessin et modelé des yeux, des mains, des plis, des rochers) persuade que la Pietà est son oeuvre. La saleté actuelle du tableau altère la couleur, qui est en réalité claire et froide ; elle déforme également le modelé en y ajoutant un faux clair-obscur. Le donateur de la Pietà, chanoine portant l'aumusse, offre une ressemblance frappante avec le portrait de Montagnac, qui apparaît deux fois dans le Couronnement. Il n'est donc pas déraisonnable de supposer que Montagnac, de retour de son voyage en Terre sainte, ait repris son projet de 1449 de placer auprès de sa tombe, à la chartreuse, un tableau votif avec lui-même en donateur. Le Couronnement de la Vierge, destiné à servir de retable d'autel, ne remplaçait pas ce tableau votif (il n'accompagne pas la tombe du donateur et montre celui-ci fort discrètement en orant minuscule). Par contre, la Pietà, avec sa Jérusalem orientale et le donateur-chanoine à l'avant-plan, peut prétendre à être une nouvelle version véritablement « moderne » du projet de 1449, conçue après le pèlerinage : en

suivant les exemples donnés par Campin, Van Eyck et Rogier, le donateur n'y apparaît plus en archaïque figurine, mais sur la même échelle que les personnages sacrés. La Pietà aurait été peinte entre 1454 et 1456. Son attribution à Quarton place l'artiste parmi les plus grands peintres du XVe s. en Europe. En France, on peut affirmer qu'elle le met au même rang que Jean Fouquet. Peintres du Nord l'un et l'autre, ils affirmèrent leur sensibilité française en affrontant la vision artistique latine, en Italie ou en Provence. Leur synthèse du réalisme quasi flamand et de la stylisation quasi italienne est plus spontanée, plus subtile, plus secrète que celle qui fut tentée par Antonello de Messine, laquelle équivaut à un programme esthétique, mais où se retrouve peut-être le plus net écho de l'art de Quarton dans le circuit artistique méditerranéen.

Bien qu'aucun document ne mentionne Quarton comme enlumineur, on a pu redécouvrir dernièrement son activité de miniaturiste aux deux extrémités de sa carrière. Un livre d'heures inachevé (New York, P. Morgan Library) le montre collaborant v. 1445 avec le Maître du Roi René, le présumé Barthélemy d'Eyck, à la date même où il apparaît dans un acte notarié récemment retrouvé en compagnie du même Barthélemy d'Eyck (1444). De 1466 est daté un somptueux missel peint pour le chancelier de Provence Jean des Martins à l'usage de sa chapelle à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix (Paris, B. N.). Entre les deux peut se situer un livre d'heures plus modeste mais aussi caractérisé, exécuté pour une dame inconnue (San Marino, Huntington Library). Tout comme dans la peinture, Quarton semble avoir exercé une influence marquante sur l'enluminure provençale de son temps et de la génération suivante (2 miniatures ajoutées

pour Jean III Le Meingre aux Heures de Bouci caut, Paris, musée Jacquemart-André).

QUAST Pieter Jansz, peintre

et graveur néerlandais

(Amsterdam 1605/1606 - id. 1647).

Inscrite la gilde des peintres de La Haye en 1634, Pieter Quast résida dans cette ville jusqu'en 1644, date à laquelle il s'établit à Amsterdam, où il mourut trois ans plus tard. Peintre de scènes de genre satiriques et grotesques dans le goût de Brouwer et de Van de Venne (Les Joueurs de cartes, Mauritshuis ; Chez le dentiste, Munich, Alte Pin. ; Un homme et une femme dans une cour d'écurie, Londres, N. G.),

il est surtout connu pour ses représentations du monde du théâtre (les Farceurs dansants, Paris, musée de la Comédie-Française ; le Triomphe de la folie, Amsterdam, musée du Théâtre), qui ne sont pas sans rappeler l'oeuvre de Callot.

QUATTROCENTO.

Terme italien désignant le XVe siècle.

QUELLINUS Erasmus, peintre flamand

(Anvers 1607 - id. 1678).

Fils et élève du sculpteur Erasmus Quellinus, frère du sculpteur Artus et du graveur Hubert Quellinus, il fut inscrit comme peintre à Anvers v. 1633-1634. Disciple de Rubens, il participa avec celui-ci en 1635 à la décoration d'Anvers pour l'Entrée solennelle de Ferdinand d'Autriche, puis de 1636 à 1638 à la décoration de la Torre de la Parada ; quelques-unes des oeuvres provenant de ce pavillon sont conservées au Prado : l'Enlèvement d'Europe, Bacchus et Ariane, la Mort d'Eurydice, Jason et la Toison d'or, les Harpies, Cupidon monté sur un dauphin. À la mort de Rubens, Erasmus devint peintre officiel d'Anvers et dessinateur attitré de l'imprimerie Plantin ; son succès fut considérable, et il réalisa des commandes officielles pour les municipalités d'Anvers, de Gand et même d'Amsterdam. On lui doit de nombreuses compositions mythologiques ou religieuses (Jésus chez Marthe et Marie, musée de Valenciennes ; Salomon et la reine de Saba, musée de Lille ; Artémise, 1652, université de Glasgow ; la Sainte Famille, musée d'Anvers) ainsi que des portraits (Portrait d'enfant, id.). Erasmus fut peintre de batailles, comme en témoignent 8 esquisses (Bruxelles, M. R. B. A.) exécutées pour le comte de Tour et Taxis, esquisses qui peuvent être rapprochées de tapisseries conservées au château de la maison princière de Tour et Taxis à Ratisbonne. Enfin, il faut noter qu'il travailla encore pour des peintres de natures mortes (P. Boel ou J. Fyt) et de nombreux peintres de fleurs, dont le célèbre Daniel Seghers, qui lui demandèrent d'exécuter les personnages de leurs tableaux de guirlandes. Il collabora avec son beau-frère J. Philippe Van Thielen (Vierge à l'Enfant, ornée de fleurs, Offices et Vienne [K. M.]), Daniel Se-

downloadModeText.vue.download 691 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

690

ghers (la Vierge et l'Enfant écrasant le serpent,

Dresde, Gg) et J. Van Son.

QUESNEL (les), artistes français.

Pierre, dessinateur (actif à la fin du XVe s.), l'ancêtre de cette dynastie, fut, selon l'abbé de Marolles, emmené par Marie de Lorraine à la cour de Jacques V d'Écosse à Édimbourg. En 1557, il dessina pour les Grands-Augustins de Paris un projet de vitrail (Ascension, le roi Henri II, la reine et les docteurs de l'Église, auj. disparu). Il donna aussi des cartons de tapisseries. On lui attribue un dessin portant l'inscription « P. Quesnel », Naissance, baptême et éducation d'un prince (Paris, E. N. S. B. A.).

François, dessinateur et peintre (Édimbourg v. 1545 - Paris 1616). Il fut le plus célèbre de ses trois fils peintres. Il apparaît dès 1571 sur les comptes pour des dessins de jetons et de médailles. François est mentionné en 1609 pour un portrait du Dauphin et dessine en 1608 le plan de Paris, gravé en 1609 par

Pierre Vallet. En 1610, avec ses frères et Louis Beaubrun, il travaille à l'entrée de Marie de Médicis à Paris. Marolles vante son désintéressement, sa modestie et sa culture. Les gravures de ses oeuvres par Isaac Briot (Henri IV, 1610 ; Marie de Médicis et Louis XIII, 1610) et Thomas de Leu (Couronnement de Louis XIII à Reims, 1610) nous donnent une idée de son style, mais son oeuvre, très diverse, reste mal connue, et Quesnel est surtout apprécié, aujourd'hui, comme portraitiste et dessinateur. On lui a attribué plusieurs peintures, dont la plus certaine est le Portrait de Mary-Ann Waltham (monogramme et daté de 1572, Althorp, coll. du comte Spencer). En se référant à des feuilles signées (Portrait d'enfant, Angoulême, coll. Biais ; Crucifixion, Albertina) ou aux gravures de ses portraits (Louis de Lorraine, gravé par Thomas de Leu ; dessin, Paris, B. N.), on a pu lui attribuer de nombreux dessins. F. Quesnel a un style brillant, plus superficiel que celui de Clouet, avec lequel, selon Marolles, on le confondait. Ses dessins

montrent une recherche de l'effet pictural, ce qui le différencie des autres dessinateurs de portraits.

Nicolas (v. 1543-1632) et Jacques († 1629), frères du précédent, sont peu connus. Le premier dessina, en 1574, avec un remarquable talent le portrait de Pierre Quesnel (Paris, B. N.) ; le second exerça les activités de décorateur et de peintre religieux.

Augustin I (Paris 1595 - id. ? 1661), fils de François, qui fut aussi marchand de tableaux, et Augustin II (1630-1697), neveu de ce dernier, sont les derniers de la dynastie. La Guitariste (1687, musée de Budapest), souvent attribuée à Augustin I, reviendrait, de par sa date, à Augustin II, à moins que la date ne doive se lire 1637, ce qui correspondrait mieux au costume de la jeune femme et confirmerait l'attribution à Augustin I.

downloadModeText.vue.download 692 sur 964

R

RABEL, famille d'artistes français.

Jean, graveur (Beauvais v. 1545 - Paris 1603), réalisa au burin les portraits de François Ier, Henri II, Henri III, Henri IV, les Trois Frères Coligny, Jeanne d'Albret, Marie Stuart, Catherine de Médicis, Élisabeth d'Angleterre. On lui doit l'illustration gravée des Antiquités de Paris de Gilles Corrozet (1588).

Daniel, peintre, dessinateur et graveur (Paris v. 1578 - id. 1637), son fils et élève, fut envoyé à Madrid en 1616 afin d'y dessiner le portrait de la future épouse de Louis XIII, Anne d'Autriche. Ses dessins (Fleurs, Paris, B. N. et Muséum d'histoire naturelle), ses costumes de ballets (Paris, Louvre et B. N.), ses illustrations pour l'Astrée d'Urfé (1633), encore de goût maniériste, plus que ses gravures (portraits dans le goût de Léonard Gaultier), le classent parmi les bons artistes de la transition entre le XVIe et le XVIIe siècle.

RACCOURCI.

Procédé par lequel on rend l'aspect des objets dont certaines dimensions sont réduites par l'effet produit par la perspective linéaire.

RÄDERSCHIEDT Anton, peintre allemand

(Cologne 1892 - id. 1970).

De 1910 à 1914, Räderscheidt étudie à l'École des arts appliqués de Cologne et à l'école des Beaux-Arts de Düsseldorf. Au retour de la guerre, en 1919, il enseigne le dessin à Cologne, rencontre Ernst, Hoerle et Freundlich au sein du groupe Lunari et fonde les groupes Stupid et Progressiven Künstler. Ses premières figures géométriques traduisent l'influence de De Chirico et de Carrà, dont il connaît les oeuvres à travers la revue Valori Plastici. En 1925, certaines de ses oeuvres sont présentées

à l'exposition de la nouvelle objectivité organisée par la Kunsthalle de Mannheim. En 1926, la galerie Dr Becker et Neuman lui consacre à Cologne sa première exposition personnelle. En 1934, quittant l'Allemagne pour la France, il expose au Salon des surindépendants. Interné en 1940, il s'enfuit dans le sud de la France puis en Suisse. De retour à Cologne en 1949,

la peinture abstraite retient désormais son attention. Dès 1921, ses oeuvres évoquent le thème de la solitude et de la rencontre manquée (la Rencontre, 1921 – Jeune couple, 1922). Ses modèles ont l'apparence de silhouettes solitaires, éloignées du monde, distantes également des êtres qui les frôlent. À partir de 1925, le peintre privilégie la représentation de la femme nue s'exerçant aux barres parallèles ou disputant une partie de tennis, indifférente au regard de l'homme à l'allure chaplinesque (Joueuse de tennis, 1926, Munich, Neue Pin). Ses autoportraits (Autoportrait avec femme, 1923, Cologne, Wallraf Richartz Museum, et Autoportrait, 1928) semblent s'inspirer de l'image que le photographe A. Sander a saisie de lui dans une rue déserte. Beaucoup de ses oeuvres ont disparu.

RADZIWIŁŁ Franz, peintre allemand

(Strohhausen an der Weser 1895 - Varel-Dangast 1983).

Individualiste et en partie autodidacte – il avait, en effet, appris le métier de maçon et suivi des cours d'architecture à Brême –, il fut d'abord séduit par les peintres de Die Brücke et par Chagall, dont l'irrationalité lui plaisait (les Lampes, 1920). Au début des années vingt, il séjourne souvent à Berlin : élu membre de la Libre Sécession, il fréquente les cercles expressionnistes, se lie avec Dix et se joint au Novembergruppe avant de se retirer à Dangast, dans le golfe du Jade. Il s'applique dès lors à rendre la réalité en peignant des natures mortes et étudie, au cours de voyages aux Pays-Bas, la technique des maîtres néerlandais anciens (surtout Rembrandt, Vermeer et Van Goyen). À Dresde, où il travaille en 1927-1928 dans l'atelier de son ami Dix, il découvre les peintres romantiques Carus et Friedrich. En 1933, il est nommé professeur à l'Ecole des beaux-arts de Düsseldorf et participe à l'exposition des « Nouveaux Romantiques allemands » à la Kestnervesellschaft de Hanovre. Destitué en 1935 de ses fonctions d'enseignant par les nazis, il part pour l'Amérique du Sud et l'Afrique. En 1937, certaines de

ses oeuvres sont visibles à l'exposition de l'Art dégénéré.

C'est en 1925 que Radziwill trouve son style définitif, qui se rattache au réalisme magique. Par le ciel et les murs qui se fendent, l'irréel pénètre dans la réalité tranchée des villages, des canaux, des rivages et des intérieurs (le Mur bleu, 1928). D'étranges corps célestes, sphères organiques ou disques purement décoratifs, planent au-dessus d'un monde immobile, conférant aux objets hétérogènes et sans contexte un caractère insolite (la Grève, 1931, Münster, Westfälisches Landesmuseum). Les avions en forme d'insecte, les tombeaux, les cercueils et les bateaux sont autant de motifs récurrents, visant à rendre une réalité frôlée par la catastrophe (la Chute mortelle de Karl Buchstätter, 1929, Essen, Museum Folkwang). Le monde magique de Radziwill rayonne par son coloris intense. D'une touche lisse, semblable à celle des maîtres anciens, il définit l'objet par la couleur, qui crée aussi l'impression.

Ses oeuvres sont conservées dans de nombreux musées d'Allemagne, notamment à Essen, Hambourg, Cologne. Deux importantes expositions rétrospectives ont été organisées en 1968 à Cologne et en 1970 à Brême.

RAEBURN Henry, peintre britannique

(Stockbridge, près d'Édimbourg, 1756 - Édimbourg 1823).

Son père était artisan lainier et lui-même fut d'abord forgeron. Son premier contact avec le monde des artistes date de l'époque où il put copier les oeuvres du portraitiste David Martin, ancien élève de Ramsay. On compte, parmi ses premiers maîtres, David Deuchar, spécialiste de l'eau-forte et de la miniature, qui lui donnait une leçon d'une heure chaque soir après son travail. Il est probable que Raeburn s'initia à la technique de Romney et de Reynolds par le truchement des graveurs à la manière noire, qui diffusaient alors largement leurs oeuvres.

Il partit pour Rome en 1784, où il rencontra Gavin Hamilton, et il revint à Édimbourg en 1787, où il s'établit comme portraitiste et connut immédiatement le succès. Il reçut la charge de miniaturiste de Sa Majesté en

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

692

Écosse. Il se lia très tardivement avec le milieu

artistique londonien, exposa pour la première fois à la Royal Academy en 1792 le Garçon au lapin, son morceau de réception (Londres, Royal Academy). Il ne sera élu R. A. qu'en 1815. Les contacts épisodiques et tardifs avec les ateliers londoniens, malgré le bon accueil qui lui fut réservé en 1810, s'expliquent par sa place enviable dans la société d'Édimbourg, opposée pour le monde des lettres de l'époque à la prédominance de Londres. Anobli en 1822 par le roi George IV lors de la visite de celui-ci à Édimbourg, Raeburn fut nommé l'année suivante, peu avant sa mort, King's Limmer d'Écosse, consécration exceptionnelle d'un des portraitistes les plus prolifiques de son époque avec les 1 000 portraits qu'on lui attribue. Le style de Raeburn, dont les peintures sont rarement datées, a peu évolué au cours de sa carrière. L'artiste s'était créé un langage pictural à la touche très libre, supprimant des détails et usant de contrastes audacieux d'ombre et de lumière, susceptible de donner cet étonnant chef-d'oeuvre qu'est le portrait de Sir John et lady Clerk, propriétaires de Penicuik House (1792, Dublin, N. G. of Ireland).

Très souvent, ses oeuvres répètent les poses stéréotypées des portraits londoniens, attirant toutefois l'attention par une certaine simplicité : Mrs. Barbara Murchinson (1793, musée de Budapest). La rutilance des plaids écossais et les paysages des Highlands leur donnent une note d'exotisme et de pittoresque : portrait de MacNab (v. 1795, autref. coll. Mrs. Baillie Hamilton) ou du Colonel Alastair Macdonell of Glengarry (1812, Édimbourg, N. G.). Habile à portraiturer les enfants, Raeburn a peint très curieusement, dans un grand effet de contraste lumineux, le portrait de son Fils monté sur un poney (id.).

La majeure partie de la production de cet artiste, surnommé à juste titre le Lawrence écossais, protégée par l'isolement de la province, se trouve encore conservée dans les collections privées ou publiques d'Écosse. La N. G. d'Édimbourg conserve plus de 40 portraits de sa main, dont le très curieux Révérend Robert Walker patinant sur le Duddington Loch (1784). L'Art Gal. de Glasgow en possède une dizaine. Raeburn est moins bien représenté à Londres – au Courtauld Inst. et à la Tate Gal. : Bryce MacNurdo –, et une partie importante de son oeuvre se trouve aujourd'hui dispersée dans les collections américaines. En France, le Louvre conserve un portrait d'officier, celui du Major Lee Harvey et celui de Miss Nancy Graham. Une exposition lui a été consacré, en 1997-1998 (Édimbourg, et Londres, N. P. G.).

RAFFAELLI Jean-François, peintre français
(Paris 1850 - id. 1924).

Élève de Gérôme, il exposa pour la première fois au Salon de 1870. Après quelques recherches d'un statisme dépouillé, peut-être marqué par Legros, Raffaelli peint des ouvriers ou des pauvres de la banlieue parisienne (le Chiffonnier, 1879, Reims, musée Saint-Denis) dans des oeuvres naturalistes qu'il définit lui-même comme « portraits types de gens du peuple ». Il ne généralise jamais mais caracté-

rise volontairement l'être humain (les Déclassés ou les Buveurs d'absinthe, 1881). Sa facture, souple, fut très influencée par la technique des impressionnistes : il rencontrait ces derniers au café Guerbois et, poussé par Degas, participa très largement à leurs expositions en 1880 et 1881, ce qui accentua les dissensions au sein du groupe. Il exposa aussi à Bruxelles, aux manifestations des Vingt. Il fut en outre le paysagiste des faubourgs, évoquant avec simplicité une rue enneigée, un jardinet ou un mur d'usine, un réverbère sous la pluie. Dans ses portraits comme dans ses intérieurs de café, il emprunte souvent à Degas ses recherches de mise en page et sa technique du pastel ; cependant, sans doute influencé par les toiles claires et légères de Berthe Morisot, il sut aussi délaisser les sujets populaires pour des portraits familiers un peu conventionnels, à la touche aérienne et au charme heureux (les Deux Soeurs, 1889, musée de Lyon ; le Réveil, Birmingham, City Museum). Caricaturiste âpre et illustrateur de talent (Types de Paris, 1889) il exécuta des eaux-fortes raffinées (les Croquis parisiens de Huysmans, Germinie Lacerteux des Goncourt).

RAFFET Auguste, peintre et illustrateur

français

(Paris 1804 - Gênes 1860).

Il débuta comme décorateur sur porcelaine, puis entra en 1824 dans l'atelier de Charlet, qui lui enseigna la lithographie. Il entreprit alors les séries de planches qui établirent sa célébrité. Sa vie durant, il ne cessa de pratiquer cet art en poursuivant une carrière de peintre. Élève de Gros à partir de 1829, il échoua au concours pour le prix de Rome en 1831. Ses débuts avaient été fortement influencés par Charlet, Horace Vernet et Bellangé, mais il trouva vers 1830 une expression plus personnelle. S'abandonnant à son inspiration, il peignit avec brio des tableautins et, dépassant la scène de genre, atteignit parfois à une réelle grandeur épique.

Dans ces oeuvres, le plus souvent suscitées par son admiration pour Napoléon, il joignit les qualités d'une imagination visionnaire à celles d'un oeil observateur, donnant à ses évocations une apparence de « chose vue » (Épisode de la retraite de Russie, 1856, Louvre). L'avènement du second Empire vivifia encore son culte napoléonien. Accompagnant les armées dans la guerre d'Italie, Raffet voulut voir dans cette campagne la continuation des victoires impériales. Intimement lié depuis 1837 avec le prince Demidov, il parcourut en sa compagnie l'Orient et une grande partie de l'Europe. Il en rapporta des études de paysages, traitées « sur le motif » dans un sentiment réaliste, qui constituent un fonds documentaire important (exemples au cabinet des Dessins du Louvre).

Son oeuvre graphique commence v. 1830 avec des lithographies qui le rendirent populaire : les Adieux de la garnison, le Bal, la Revue, Lützen, Waterloo (1830-1831). Raffet illustra les chansons de Béranger, la Némésis, Bonaparte en Égypte, les Journées de la Révolution, les oeuvres de Chateaubriand, l'Histoire de Napoléon par Norvins et l'Histoire de la Révolution française de Thiers, tout en continuant à

produire des compositions isolées, comme ses Grognards, son Bataillon sacré de Waterloo, sa fameuse Grande Revue ou la Nuit du 5-Mai (1848). Puis il se fit l'historiographe du Siège de Rome, de la Campagne d'Italie de 1859, et publia des albums sur des expéditions dirigées par le prince Demidov dans les principautés danubiennes, la Crimée, les côtes d'Espagne (1837 et 1849), et dans lesquelles il l'accompagna. Parmi les autres ouvrages qu'il illustra (plus de quarante), on cite le Plutarque français (1847), les Girondins (id.), le Peuple de Paris en février 1848 (1848), Walter Scott de Defauconpret (1855).

RAHL Carl, peintre autrichien

(Vienne 1812 - id. 1865).

Élève, à partir de 1827, de l'Académie de Vienne, il se perfectionna au cours de ses voyages en Allemagne, en France et en Angleterre. En 1836, il se fixe à Rome, où, sous l'influence de Koch et de Genelli, il acquiert un style personnel. Il fut, en effet, le principal représentant de la peinture monumentale (allégories et scènes d'histoire), largement développée à Vienne, en particulier dans la Ringstrasse, pour la décoration des grands édifices publics et privés durant la seconde moitié du XIXe siècle. Parmi les rares travaux qui nous ont été conservés, il faut citer les peintures murales du portique de l'église

grecque au Fleischmarkt et celles de l'escalier du musée de l'Armée dans les bâtiments de l'Arsenal ; ouvrages réalisés en collaboration avec Theophil Hansen, l'un des architectes les plus en vue du Ring. Rahl revient à Vienne en 1843 ; des compositions comme *Chrétien dans les catacombes* (1844, Hambourg, Kunsthalles), aux couleurs vénitienes et aux qualités monumentales, lui attirent des commandes. Il accomplit de nouveaux voyages, jusqu'à Copenhague et Athènes, où il dessine des cartons pour la décoration de l'université de cette ville, sur le conseil du baron Sina, ambassadeur grec à Vienne, mais les événements politiques empêchent la réalisation de ce projet. En 1863, Rahl fut nommé professeur à l'Académie de Vienne. Il fut très apprécié, dans son pays et à l'étranger, comme portraitiste de la société aristocratique et de la grande bourgeoisie au temps du roi Christian VIII. On compte parmi ses meilleures effigies celle, sobre et naturelle, de Luise von Schwind (1845), femme d'un de ses amis peintres, et son Autoportrait, qui appartint d'abord à Theophil Hansen (auj. tous deux à Vienne, Österr. Gal.).

RAIMONDI Marcantonio, graveur italien

(Bologne v. 1480 - ? av. 1534).

On connaît peu sa biographie, bien que Vasari lui ait fait place dans ses *Vite*. Il fut élève de Francesco Francia, auprès de qui il apprit sans doute le dessin et l'art du nielle. Dès 1504, sa réputation était établie. Il se rendit à Venise, puis à Florence, avant de se fixer à Rome, probablement en 1510. Au cours des premières années de sa carrière, il est influencé par ses devanciers italiens, dont Campagnola, par Dürer, dont il copie les oeuvres, et par Lucas de Leyde. Il est déjà artiste expérimenté lorsqu'il connaît Raphaël, dont il devient le graveur attitré, ce

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

693

qui lui confère un rôle capital dans l'histoire de l'estampe. Marc-Antoine a répandu dans l'Europe entière les compositions du maître et de son entourage. En 1525, il est emprisonné pour avoir gravé les 16 *Modi* (« postures ») d'après Giulio Romano, qui inspirèrent à l'Arétin ses *Sonetti lussuriosi*. On perd sa trace après le sac de Rome de 1527. Sa manière romaine, d'abord délicate et fine (Didon, Lucrèce), gagne ensuite en force et en expression (*Jugement de Paris*, *Massacre des Innocents* et surtout la *Pietà*, dite

« au bras couvert », pour la distinguer d'une autre version où le bras est nu).

RAINER Arnulf, peintre autrichien

(Baden, près de Vienne, 1929).

Autodidacte, il aime à rappeler qu'il n'a fréquenté l'Académie des beaux-arts de Vienne que trois jours et l'Académie des arts décoratifs une demi-journée seulement. Il partage son temps entre Vienne et Paris, faisant la connaissance, en 1950, d'artistes de l'avant-garde viennoise, Ernst Fuchs ou Erich Brauer ; il crée le « groupe du chien », en opposition à l'Art Club de Vienne. Il a exécuté entre 1949 et 1951 des dessins surréalistes géants d'une grande vigueur et représentant de fantastiques paysages sous-marins fourmillant de personnages. En 1951 parut l'album Perspectives d'anéantissement, dont les feuilles sont recouvertes – peut-être à l'exemple de l'artiste américain Mark Tobey – d'une sorte de trame de végétaux enchevêtrés. Cet album marque le début d'une période abstraite, qui devait se prolonger pendant douze ans. « Il ne peut s'agir aujourd'hui que de représenter la mort et la fin du monde, que d'apposer la signature finale », déclarait Rainer en 1953. À une série de dessins exécutés les yeux fermés (Blindmalerei, 1952) succèdent des recouvrements de peintures (Übermalungen), d'abord réalisés sur ses propres toiles puis sur celles d'autres artistes. Ces tableaux, presque entièrement monochromes avec une bordure de couleur préservée (Reduktionen), vont aussi être exécutés dans diverses couleurs en reprenant souvent le thème de la croix (Croix, 1956, Munich, Städtische Gal. am Lenbachhaus ; Croix, 1959, Paris, M. N. A. M.). À partir de 1959, il crée avec Hundertwasser et Fuchs, à Vienne, le Pintorarium, véritable « anti-académie ». En 1963, Rainer commence à peindre sur des photographies (reproductions d'œuvres d'art ou de visages), qu'il retravaille au dessin ou à la peinture, procédé qu'il utilise désormais tout au long de sa carrière. L'ensemble de ces œuvres repose sur l'accentuation par le trait ou par la couleur du sens présent dans des images déjà porteuses d'un contenu expressif considérable, avec un intérêt marqué pour les expressions de la souffrance et de la folie (il collectionne depuis 1963 des œuvres d'artistes aliénés), l'image de la mort ainsi que l'expression des mimiques et des physionomies. Parallèlement, Rainer poursuit son œuvre dans des peintures très souvent de couleur rouge, réalisées, à partir de 1973, avec les mains, les doigts ou les pieds, expression picturale proche de l'art corporel des actionnistes viennois. Vers 1982-1984, il réalise avec la même technique

des oeuvres multicolores très saturées. En 1980,

il reprend le thème de la croix dans des peintures, parfois formées de planches croisées. Présent aux Documenta de Kassel en 1972, 1977 et 1982, son oeuvre a fait l'objet de rétrospectives à Berlin, N. G., 1980-1981, à Paris, M. N. A. M., 1984, à Vienne, Musée historique de la Ville, 1989, et de nombreuses expositions (Castres, Centre d'Art contemporain : Valence, C. R. A. C.) en 1996.

RAMSAY Allan, peintre britannique

(Édimbourg 1713 - Douvres 1784).

Fils du poète Allan Ramsay, il reçut une éducation approfondie et, en 1729, fréquenta l'Académie de Saint-Luc à Édimbourg. Arrivé à Londres en 1734 pour travailler dans l'atelier du Suédois Hans Hysing, il revint bientôt à Édimbourg pour y exercer son métier de peintre. En Italie, de 1736 à 1738, il rencontra Batoni et travailla avec Francesco Imperiali à Rome et avec Solimena à Naples. Il prit l'habitude de peindre ses portraits sur une préparation rouge, pratique héritée probablement de Benedetto Luti. À son retour, il s'établit à Londres comme portraitiste, travaillant dans le style de Hudson et de Highmore, et obtint assez de succès pour déclarer, en 1740 : « J'ai éliminé tous vos Van Loo, vos Soldi et vos Rusca et me voici maintenant promu au rôle de premier violon. » En 1746, il exécuta le portrait du Dr Mead (Londres, Foundling Hospital), inaugurant le « grand style » du portrait anglais et donnant ainsi un parallèle intéressant au Captain Coram de William Hogarth (1740, id.). Ce portrait du Dr Mead assure la transition entre le style de Hudson et de Highmore, dérivé de Kneller, et l'emphase de celui de Reynolds. Peu après 1750, on note un changement dans le style de Ramsay : l'artiste donne aux chairs plus d'éclat et, probablement sous l'influence de l'oeuvre de Velázquez, introduit dans ses fonds un gris velouté. Ses portraits deviennent également plus libres dans leur exécution, sans doute parce que Reynolds accaparait alors la plupart des commandes de l'aristocratie.

En 1754, Ramsay partit pour la seconde fois en Italie, où il subit l'influence du portrait français tel que le pratiquaient Aved et Subleyras. Il travailla également à l'Académie de France à Rome. Le chef-d'oeuvre de cette période est le Portrait de sa seconde femme (v. 1755, Édimbourg, N. G.) ; il mit tout son talent à rendre les dentelles et le modelé délicat de la tête. À ce moment, il renonce à la collaboration de praticiens pour l'exécution de draperies : il étu-

die désormais lui-même avec soin la pose et les attitudes du modèle, dont l'originalité tient à l'abandon des attitudes conventionnelles et guindées, prisées par Hudson. À son retour en Angleterre en 1757, il exécute des portraits royaux (George III, prince de Galles, 1757, coll. royale) et, lors de l'accession au trône de George III, en 1760, il devient peintre du roi et l'auteur des effigies du souverain, qui furent constamment reprises dans son atelier. Lors du séjour de Jean-Jacques Rousseau auprès de Hume en Angleterre, il exécuta son portrait en costume arménien (1766, Édimbourg, N. G.). Il semble avoir abandonné la peinture v. 1769 et passé le reste de sa vie à des travaux littéraires.

C'est dans la création du « portrait de salon », équilibre entre l'emphase du « grand style » que pratiquera Reynolds et la familiarité de la peinture hollandaise, que réside sa plus grande originalité. L'artiste est représenté à la Tate Gal. et à la N. P. G. de Londres (Autoportrait), à la N. G. d'Édimbourg par 9 tableaux, à la Walker Art Gal. de Liverpool (Emily, comtesse de Kildare, 1765), au City Museum de Birmingham (Mrs. Martin, 1761), au Louvre (Portrait présumé de lord Elcho).

RANC Jean, peintre français

(Montpellier 1674 - Madrid 1735).

Élève de son père, Antoine, et de Hyacinthe Rigaud, dont il épousa la nièce, il fut reçu à l'Académie en 1703 avec les portraits de Platemontagne et de Verdier (Versailles), qui sont avec le Lamoignon de Basville (musée de Montpellier) et la belle allégorie de Vertumne et Pomone (id.) ses seules oeuvres notables conservées en France. En 1723, sans doute sur la recommandation de Rigaud, il fut engagé comme peintre de Philippe V, à défaut des portraitistes en vogue Rigaud, Largillière ou de Troy, que le roi d'Espagne avait demandés au cardinal Dubois. Sa carrière madrilène se déroula sans grand éclat ; elle ne fut coupée que par un séjour à Séville avec la Cour et une mission au Portugal pour y faire le portrait des souverains, beaux-parents du futur Ferdinand VI ; elle devait s'achever sur un épisode pénible : c'est dans le logement de Ranc au palais, tandis qu'il réveillonnait avec des amis la nuit de Noël 1734, que débuta le terrible incendie qui devait détruire le vieil Alcazar avec une grande partie de ses précieuses peintures. Revenu à Madrid, Ranc y mourut quelques mois plus tard.

Son oeuvre, dont le Prado conserve de bons exemples, est celle d'un portraitiste habile et minutieux, mais sans personnalité. Le seul

portrait conservé, celui de Philippe V à cheval couronné par la Victoire (Prado), s'inspire de compositions semblables de Rubens. Celui de la Famille de Philippe V, resté inachevé et disparu, n'est connu que par une version de petit format (Prado) qui est sans doute l'oeuvre la plus agréable du peintre. D'autres portraits individuels, toujours en costumes d'apparat, fixent l'image des souverains, des infants et de leurs épouses : Philippe V et Isabelle Farnèse, la jeune Reine Louise-Isabelle d'Orléans, veuve de Louis Ier ; Ferdinand VI enfant ; Charles III enfant ; Ferdinand VI en prince des Asturies, sa femme Barbe de Bragance (tous au Prado).

RANCILLAC Bernard,

peintre et graveur français

(Paris 1931).

Il abandonne tôt le professorat de dessin pour se consacrer exclusivement à la peinture et à la gravure, en proposant d'abord des oeuvres figuratives, puis informelles. En 1963, il découvre un style personnel et percutant qui lui vaut d'être remarqué. Il se distingue alors par un ton nouveau de verdeur, de franchise graphique et de liberté, qui conjugue heureusement l'héritage de Cobra et les premières aspirations d'une peinture que l'on baptisera bientôt « pop'art » (Un tour de clef 1964). Rapidement,

downloadModeText.vue.download 695 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

694

son style évolue dans l'esprit de la bande dessinée, à laquelle il emprunte, à la suite de J. Johns, Rauschenberg, Lichtenstein et Warhol, ses effets de découpage et même ses personnages. Il adapte ainsi des techniques extrapicturales et les codifie suivant un registre humoristique et contestataire (Mickey, dit-il, est un agent de la C. I. A.), qu'il abandonne v. 1966 pour élaborer, à partir de documents empruntés au domaine de l'information (photographies de magazines), un monde dont il accentue la froide objectivité en y introduisant bientôt des éléments de matière plastique. Outre sa participation à la Biennale de Paris (où il obtient un prix en 1963) et à des manifestations internationales, deux rétrospectives lui ont été consacrées, par le musée de Vitry (1969) et par le musée de Saint-Étienne (1971). En 1985, il a présenté des travaux récents au pavillon des Arts.

RANSON Paul, peintre et décorateur français

(Limoges 1861 - Paris 1909).

Après quelques années d'études à l'École des arts décoratifs de Limoges, puis à celle de Paris, il entra, en 1888, à l'académie Julian, où il subit fortement l'influence de Sérusier, propagandiste des idées de Gauguin et d'Émile Bernard. L'atelier de Ranson et de sa jeune femme, situé boulevard du Montparnasse, devint, autour de 1890, le centre de réunion des nabis et prit le surnom de « Temple ». Ranson a obéi jusqu'à l'exclusive au dogme nabi de peintre-décorateur, et l'on retrouve dans son style, mêlées avec plus ou moins de bonheur, les réalisations du Modern Style et les théories de Pont-Aven sur la simplification des formes et l'aplat de la couleur. Quant à son iconographie, elle est empruntée au registre le plus ésotérique du symbolisme (Christ et Bouddha, v. 1890). Le nom de Ranson resta associé à celui de l'académie fondée en 1908, peu avant sa mort précoce, et que sa femme continua de diriger. Les amis de l'artiste, en particulier Sérusier et Maurice Denis, vinrent y enseigner. Située à Paris rue Joseph-Bara, l'académie a été, en 1968, livrée à la pioche des démolisseurs. Le musée Maurice-Denis à Saint Germain-en-Laye lui a consacré une rétrospective en 1997.

RAOUX Jean, peintre français

(Montpellier 1677 - Paris 1734).

Il fut l'élève d'Antoine Ranc à Montpellier, où il peignit Ariane à Naxos (1701, musée de Montpellier), et de Bon Boullogne à Paris, où il remporta le premier prix de l'Académie (1704). Il séjourna à Rome, à Florence, à Padoue, où il laissa l'Annonciation et la Visitation (cathédrale), à Venise, où il devint le favori de Philippe de Vendôme, grand prieur de l'ordre de Malte, qui l'hébergera au Temple (1714), faveur qui lui sera octroyée (1719) par son successeur Jean Philippe, chevalier d'Orléans, bâtard du Régent. Pygmalion amoureux de sa statue (1716, musée de Montpellier) est son morceau de réception à l'Académie royale présenté le même jour que le Pèlerinage à Cythère de Watteau (28 août 1717). Raoux a peint quelques portraits, comme Joseph Bonnier de La Mosson (musée de Montpellier), Joachim Colbert, évêque de Montpellier (id.), Françoise Prévost,

danseuse de l'Opéra (1723, musée de Tours), parfois représentés à l'antique, Mme Boucher, née Perdrigeon, en vestale (1734, Versailles). Dans des sujets de genre, comme la Jeune Fille lisant une lettre (Louvre), il imite Netscher ou Schalken, plus que Rembrandt, à qui le comparait indûment Voltaire.

RAPHAËL

(Raffaello Santi ou Sanzio, dit),

peintre italien

(Urbino 1483 - Rome 1520).

LES DÉBUTS. La première formation de Raphaël reste obscure. Selon Vasari, l'artiste aurait débuté dans l'atelier, fort actif, de son père, le peintre Giovanni Santi († 1494), qui l'aurait ensuite confié à Pérugin, mais ce récit est peu vraisemblable, Raphaël n'ayant que onze ans à la mort de son père. Les seules oeuvres certaines de sa première jeunesse sont trois retables peints pour des églises de Città di Castello. Du premier, le Couronnement du bienheureux Nicolas de Tolentino, ne subsistent que des fragments, conservés à Naples (Dieu le Père et la Vierge, Capodimonte), au Louvre (Ange) et à Brescia (Ange, Pin. Tosio Martinengo), ainsi que des dessins préparatoires (musée de Lille) ; le contrat daté du 10 décembre 1500 mentionne Raphaël comme chef d'atelier (magister) en compagnie d'Evangelista di Pian di Meleto, assistant dix ans durant de Giovanni Santi. Le deuxième retable est une Crucifixion avec saint Jérôme terminée en 1503 (Londres, N. G. ; panneaux de prédelle avec des Scènes de la vie de saint Jérôme à Lisbonne, M. A. A., et à Raleigh, North Carolina Museum). Le troisième, enfin, est le Mariage de la Vierge, ou Sposalizio, de 1504 (Brera).

Si l'on admet que Raphaël est passé dans l'atelier de Pérugin, l'époque de cet apprentissage varierait selon les historiens entre 1495 et 1505. On a de bonnes raisons de penser qu'elle ne peut être postérieure à décembre 1500 et qu'il faut probablement la placer en 1499-1500. On renonce aujourd'hui à donner à Raphaël certains beaux morceaux d'oeuvres de Pérugin datant des années 1500. On a aussi proposé de situer avant cette date le Couronnement de la Vierge (Vatican) peint pour l'église S. Francesco de Pérouse. Mais l'autorité des dessins préparatoires (Oxford, Ashmolean Museum ; British Museum ; musée de Lille) rend difficilement acceptable cette hypothèse, qui bouleverse la chronologie des premières oeuvres.

Ces quatre grands ouvrages et quelques tableaux voisins, comme la Vierge Solly (musées de Berlin), montrent un Raphaël entièrement soumis à Pérugin. C'est seulement dans le Mariage de la Vierge, dont la composition s'inspire directement du tableau sur le même sujet de Pérugin (musée de Caen), que l'anima-

tion organique des figures et un sens nouveau de l'espace annoncent déjà nettement l'orientation que suivra l'art de Raphaël. Il semble probable que le Rêve du chevalier (Londres, N. G.) et les Trois Grâces (Chantilly, musée Condé), qui formaient un délicieux diptyque, appartiennent aussi à cette période. Il faut peut-être rapprocher cette dernière oeuvre du voyage que Raphaël fit à Sienne pour aider Pinturic-

chio à exécuter les fresques de la bibliothèque Piccolomini. Cet épisode du récit vasarien a été contesté sans raison. Or, le prototype antique des Trois Grâces avait été envoyé à Sienne par les Borghèse en 1502. Si le diptyque est bien une commande Borghese (« exhortatio ad juvenem » pour Scipione di Tommaso di Borghèse), celle-ci a pu être exécutée à Sienne lors du passage de Raphaël dans cette ville, en 1502-1503.

LES ANNÉES FLORENTINES (1504-1508). Raphaël se rendit à Florence probablement à l'automne de 1504, et son séjour se prolongea jusqu'en 1508. Il ne faut pas, cependant, envisager cette période comme celle d'une résidence ininterrompue. Les commandes le ramenèrent en Ombrie à plusieurs reprises. Non seulement la fresque de la Gloire de la Trinité (1505-1508, Pérouse, San Severo), mais aussi trois retables durent être exécutés à Pérouse : le Retable Colonna (la Vierge et l'Enfant avec le jeune saint Jean et quatre saints, Metropolitan Museum ; à la lunette : Dieu le Père ; à la prédelle : le Christ au jardin des Oliviers ; autres panneaux de la prédelle à la N. G. de Londres et au Gardner Museum de Boston), le Retable Ansidei (la Vierge et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et saint Nicolas, Londres, N. G.) et la Mise au tombeau (1507, Rome, Gal. Borghèse ; prédelle avec les Vertus théologiques, Vatican). Cependant, l'art florentin joua un rôle capital dans la formation de l'artiste. La suite des Vierges et des Saintes Familles de cette époque montre comment la manière encore tout ombrienne de la petite Vierge Conestabile (1504 ?, Ermitage) fait place à un classicisme profondément infléchi par l'étude de Léonard de Vinci, du jeune Michel-Ange et de Fra Bartolomeo : Vierge du grand-duc (1504, Florence, Pitti), où l'influence de Léonard est particulièrement évidente, Petite Vierge Cowper (1504-1505, Washington, N. G.), Vierge dans la prairie (1506, Vienne, K. M.), Vierge au chardonneret (1507, Offices) et la Belle Jardinière (1508, Louvre). La Sainte Famille Canigiani (1507-1508, Munich, Alte Pin.), la Grande Vierge Cowper (1508, Washington, N. G.) et la Vierge Tempi (1508, Munich, Alte Pin.) marquent l'aboutissement de ce déve-

loppement au terme duquel Raphaël apparaît comme une figure capitale de la Renaissance classique. Il faut mentionner encore, pour cette période de jeunesse, un Saint Michel et un Saint Georges, considérés parfois comme des oeuvres très précoces, v. 1501 (tous deux au Louvre), mais que la critique s'accorde aujourd'hui à placer plutôt v. 1505. Le Saint Georges de Washington (N. G.) est certainement postérieur à celui du Louvre. On conserve aussi quelques portraits de cette époque, en particulier ceux d'Agnolo et de Maddalena Doni (Florence, Pitti), où l'influence de la Joconde est sensible (en témoigne aussi la variante dessinée du Louvre qui a servi à la Dame à la licorne de la Gal. Borghèse, à Rome).

ÉPOQUE ROMAINE. LES DÉCORATIONS DU VATICAN (1508-1520). Appelé par Jules II, Raphaël se rendit à Rome probablement vers la fin de 1508. Il va maintenant déployer une

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

695

activité prodigieuse et s'entourer d'élèves et de collaborateurs, d'un atelier nombreux et efficace. Au cours de ces dernières années capitales, où la Renaissance arrive à sa maturité, Raphaël travaille surtout pour le Saint-Siège (Jules II, 1503-1513 ; Léon X, 1513-1521) et exécute dans le palais du Vatican toute une suite de décorations. Chacun de ces grands cycles constitue une unité, une étape et une synthèse stylistiques, Raphaël trouvant chaque fois un équilibre nouveau fait d'éléments de plus en plus tendus. Ce sont, dans l'ordre chronologique, la Chambre de la Signature (1508-1511), la Chambre d'Héliodore (1511-1514), la Chambre de l'Incendie du bourg (1514-1517), les cartons des tapisseries de la chapelle Sixtine (Londres, V. A. M.), la Salle des palefreniers (1517, détruite), les Loges du Vatican (1517-1519), où l'intervention directe de Raphaël, au-delà du système décoratif d'ensemble, est sujette à discussion ; enfin, il est chargé de la Salle de Constantin, qui sera peinte après sa mort par ses héritiers, Giulio Romano et G. F. Penni (1520-1524).

Dans les dernières années, Raphaël fut contraint, en raison du nombre des entreprises dont il était chargé, de se fier de plus en plus à ses collaborateurs, en particulier Giulio Romano et Penni ; cependant on a tendance aujourd'hui à minimiser cette collaboration. Non seulement submergé de commandes de pein-

tures, il avait été, en outre, nommé architecte de Saint-Pierre à la mort de Bramante, en 1514, puis chargé du contrôle des antiquités en 1515.

La Chambre de la Signature est toute sérénité avec quelques réminiscences ombriennes, en particulier dans la Dispute du Saint Sacrement, la première des grandes compositions, alors que l'École d'Athènes fait preuve d'une maîtrise complète de la grande décoration. Dans la Chambre d'Héliodore, Raphaël explore les possibilités dramatiques du style classique, non seulement par le mouvement qui anime les épisodes violents (Expulsion d'Héliodore, Attila arrêté par Léon le Grand), mais aussi en utilisant la lumière et l'espace dans la Délivrance de saint Pierre et même dans la Messe de Bolsène. Dans la Chambre de l'Incendie, l'exécution semble moins homogène, moins contrôlée, et l'ensemble moins satisfaisant que les précédents, en dépit de l'intérêt suscité par ses compositions spectaculaires (tels l'Incendie du bourg et le Couronnement de Charlemagne). Les sept cartons qui représentent des épisodes des Actes des Apôtres (Londres, V. A. M.) allient l'emphase du langage à une sévérité accrue, tandis que les Loges, en revanche, avec leur développement de « grotesques » à l'antique, sont d'un effet tout décoratif.

LES COMMANDES CHIGI. Le banquier siennois Agostino Chigi (1465-1520), l'un des plus grands personnages de Rome, fut, après les papes, le plus important patron de Raphaël. L'artiste peignit la fresque du Triomphe de Galatée (1511, Rome, Farnesina) pour sa résidence suburbaine, dont Peruzzi fut l'architecte. Raphaël se chargea aussi de deux chapelles, l'une à S. Maria della Pace (où il peignit les Sibylles, 1514, et projeta pour l'autel une Résurrection dont il avait exécuté des dessins), l'autre

étant la chapelle funéraire de Chigi à S. Maria del Popolo, pour laquelle il a fourni les dessins de l'architecture, des mosaïques de la coupole (Dieu et les planètes, 1516) et de la statue de Jonas, sculptée par Lorenzetto. Il laissa la décoration de ces deux chapelles inachevée mais un autre ensemble, le plafond de la Loggia de Psyché à la Farnesina, exécuté en 1517, est resté, malgré certaines faiblesses de l'exécution dues aux collaborateurs et malgré les ravages du temps, l'un des ensembles les plus exquis et l'une des conceptions illusionnistes les plus brillantes de la Renaissance.

TABLEAUX DE DÉVOTION, RETABLES, PORTRAITS. Durant les douze années de son séjour à Rome, Raphaël n'a cessé de produire des oeuvres dans les genres qu'il avait abordés

précédemment : retables, tableaux de dévotion et portraits. La Madone de Foligno (1511-1512, Vatican), l'illustre Madone Sixtine (1513-1514, Dresde, Gg), la Sainte Cécile (1514, Bologne, P. N.), la Vierge au poisson (v. 1514, Prado), le Portement de croix ou Spasimo di Sicilia (1517, id.) constituent une série imposante de retables d'une expression de plus en plus intense, au coloris de plus en plus sonore, d'une complexité croissante, qui trouve son terme dans la sublime Transfiguration (1517-1520, Vatican), presque achevée à la mort de l'artiste et qui fut exposée au-dessus de son catafalque.

Dans les tableaux de dévotion, Raphaël abandonne de même la manière simple, naturelle et encore détendue de l'époque florentine pour une animation plus grande et des compositions plus tourmentées. Les exemples les plus frappants sont la Vierge du duc d'Albe (Washington, N. G.) et surtout la Vierge à la chaise (Florence, Pitti) et la Vierge della Tenda (Munich, Alte Pin.), où les figures, d'une imbrication incroyablement complexe, ne s'harmonisent que par la science (désormais sans égale) du peintre. Dans la Sainte Famille de François Ier (Louvre), datée de 1518, ce style atteint des proportions monumentales.

Raphaël a mis la même imagination et la même force dans ses portraits, qu'il faudrait tous citer, car l'artiste découvre chaque fois une solution nouvelle (Portrait d'un cardinal, Prado ; Jules II, Londres, N. G. ; Laurent de Médicis, coll. part.). Les portraits les plus marquants sont sans doute le Portrait de Balthazar Castiglione (v. 1515, Louvre), modèle du gentilhomme humaniste, et le Portrait de jeune femme, dit « La Velata » (v. 1516, Florence, Pitti), qui en est l'équivalent féminin et où certains pensent pouvoir reconnaître la maîtresse du peintre. Raphaël et son maître d'armes (v. 1518, Louvre ; l'identification du personnage du premier plan est incertaine) et Léon X et deux cardinaux (1518-1519, Offices) illustrent le style final de l'artiste appliqué à la réalisation de portraits à deux et à trois personnages.

LES DESSINS. Raphaël est peut-être aussi célèbre comme dessinateur que comme peintre. C'est dans ses dessins qu'il s'exprime de la façon la plus directe et la plus personnelle. Aussi ceux-ci ont-ils été collectionnés avec avidité ; l'Ashmolean Museum d'Oxford, Windsor Castle, le British Museum, le Louvre, les Offices, l'Albertina, les musées de Lille, de Franc-

fort, de Bayonne en conservent des ensembles particulièrement importants. L'artiste occupe aussi une place dans l'histoire de l'estampe,

non qu'il ait gravé lui-même, mais par sa collaboration avec Marc-Antoine Raimondi, qui nous a transmis certaines compositions qui, autrement, seraient restées inconnues, comme l'admirable Jugement de Pâris. Cette diffusion par l'estampe a contribué à l'importance historique de Raphaël, qu'il est impossible de sous-estimer. Les nombreuses manifestations organisées pour célébrer le 500^e anniversaire de sa naissance ont été l'occasion de remises en cause, parfois fondées sur des examens approfondis suscités par les restaurations. Ainsi, l'Autoportrait (Offices) est authentifié par un dessin sous-jacent récemment découvert, ressemblant à celui de l'École d'Athènes et permettant donc de le dater vers 1510. L'attribution des dessins est en plein bouleversement. Ceux des dernières années, d'une veine plus picturale, accentuant les contrastes, d'une violence parfois prérubénienne, ont souvent été attribués aux élèves. Des dessins préparatoires pour la Transfiguration (sanguine), pour la Bataille de Constantin (pierre noire, Oxford, Chatsworth, Louvre), des modelli pour les Loges sont aujourd'hui redonnés au maître lui-même. La Vision d'Ézéchiël, elle aussi, apparaît comme autographe, parmi les peintures prêtant à discussion.

Ainsi, le Raphaël des dernières années se dépasserait constamment lui-même, et le recours aux collaborateurs ne suffit plus à expliquer l'ultime évolution du style.

L'appréciation de l'art de Raphaël n'est pas aisée et a été rendue plus difficile encore par le parallèle inévitable entre l'artiste et Michel-Ange, qui existait déjà chez leurs contemporains. Le sens infaillible de l'équilibre, la réserve même dans les grands mouvements rhétoriques, la personnalité effacée de Raphaël souffrent, à nos yeux du moins, de la comparaison, mais ils sont indissociables d'une fertilité d'invention sans égale. Le pouvoir d'assimilation et d'adaptation, joint à la profondeur du génie, alliant l'intensité à la grâce et à la mesure, fait de l'oeuvre de Raphaël non une encyclopédie, mais une synthèse de la Renaissance classique et l'expression définitive de l'humanisme dans l'art.

RASPAL Antoine, peintre français

(Arles 1738 -id. 1811).

Une certaine naïveté et une grande franchise d'observation chez ses modèles ont fait le succès de ce « naïf » arlésien qui fut, pendant quelques années, l'élève du néo-classique Le Barbier l'Aîné (apr. 1767). Les oeuvres les plus

célèbres de Raspal sont des portraits populaires peints dans un métier lisse. Chaque détail y est observé avec minutie, traité dans un coloris d'une exquise fraîcheur ; et l'artiste, lorsqu'il rend très attachante l'expression de ses personnages – notamment quand il leur dessine de grands yeux sombres –, se fait l'écho dans
downloadModeText.vue.download 697 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

696

sa province de l'art sensible du portrait parisien (la Famille du peintre, musée d'Arles).

RATGEB Jerg, peintre allemand

(? Schwäbisch Gmünd v. 1480 - Pforzheim, Bade-Wurtemberg, 1526).

Sa carrière se déroula essentiellement en Wurtemberg et dans la région du Rhin moyen. On le suit à Heilbronn, à Schwaigern v. 1509-1512, à Hirschorn v. 1512-1514, à Francfort en 1514-1517, à Herrenberg en 1518-19, puis à Stuttgart de 1520 à 1525.

Ratgeb fait preuve, dans les singulières Scènes de la Passion qui ornent le retable de l'église S. Maria de Herrenberg (Stuttgart, Staatsgal.), peintes v. 1518-1519, d'un tempérament tourmenté, inquiet et véhément, épris d'un réalisme dramatique qui n'est pas sans évoquer celui de Grünewald. Le retable, dont le centre a disparu, comportait 4 volets, avec la Cène, la Flagellation, la Crucifixion, la Résurrection (au revers, les Apôtres, le Mariage de la Vierge et la Circoncision), et une prédelle (le Voile de Véronique, Annonciation). Mêlé aux troubles politiques qui éclatèrent v. 1525 (guerre des Paysans), Ratgeb devait mourir écartelé à Pforzheim.

RAUSCHENBERG Robert,

peintre américain

(Port Arthur, Texas, 1925).

Il étudia (1946-1947) au Kansas City Art Institute (Missouri) et, avec Josef Albers, au Black Mountain College, en Caroline du Nord (1948-1949), où il connut le compositeur John Cage. Sa première exposition particulière se tint à la gal. Betty Parsons de New York en 1951 ; il passa ensuite deux ans à voyager en Italie et en Afrique du Nord. Dès son retour à New York, les collages l'occupèrent de plus en plus ;

Rauschenberg comprit en effet que de cette technique naissent des associations significatives et une iconographie simultanée d'une étonnante richesse. Dans ses œuvres de 1953 à 1955, il utilisa les matériaux les plus divers, tels que corde, oiseaux empaillés, papier mural. Ces travaux, mélanges d'images peintes, aboutissaient à des objets qu'on appela « combine paintings », et le titre de l'un d'entre eux, Rébus (1955), suggérait bien la manière métaphorique selon laquelle on devait les lire. Issu de l'expressionnisme abstrait américain, le style pictural de Rauschenberg, par l'introduction délibérée d'éléments hétérogènes, attaquait en profondeur le concept traditionnel de « peinture abstraite » (Peinture rouge, 1953, New York, Guggenheim Museum). À maints égards, sa conception révolutionnaire, comparable aux théories musicales de John Cage et qui anticipe sur l'une des principales doctrines de Marshall McLuhan, rappela la « simultanéité » telle qu'elle fut formulée à Paris au début du XXe s. par Delaunay, Apollinaire, Barzun, les futuristes italiens.

Les « combine paintings » se transformèrent sensiblement après 1960. L'artiste utilisa alors beaucoup l'impression sérigraphique pour fixer sur la toile des images issues de l'actualité américaine, comme le président Kennedy (Retroactive I, 1964, Hartford,

Wadsworth Atheneum) ou le parachutiste, qui revient souvent au moment où la guerre du Viêt-nam se durcit (Creek, 1964), ainsi que des reproductions de tableaux célèbres : la Vénus au miroir de Velázquez (Bicycle, 1963), la Toilette de Vénus de Rubens (Tracer, 1964). Les énergiques rehauts de peinture sur ces images et le processus plus ou moins affirmé de leur apparition sur la toile donnent une impression de tohu-bohu à la fois ordonné et hagard, à l'égal de la vie. « La peinture est en relation à la fois avec l'art et avec la vie », a dit Rauschenberg, qui ajoute : « J'essaie de situer mon travail dans la brèche qui existe entre les deux. » Il s'est orienté ensuite vers des recherches plus abstraites, notamment avec les Revolvers (1967), grandes plaques circulaires de Plexiglas recouvertes d'impressions et peintes, dont le mouvement accentue l'idée de la simultanéité des perceptions. À partir de 1973, ses constructions d'objets (Early Egyptian Series) sont proches de l'art pauvre européen. Il travaillera ensuite sur le précaire et le fragile (impressions d'images sur de fines toiles transparentes puis toiles sans images tendues sur des mâts de bois : séries « Jammer », 1976). Il est revenu depuis à des œuvres où différentes techniques sont combinées et qui constituent une sorte d'encyclopé-

die de ses thèmes iconographiques (séries des « Spreads » et des « Scales »), sans abandonner toutefois les assemblages d'objets dans l'espace (série « Kabal American Zephyr » commencée en 1981). Il a mis en oeuvre depuis 1985 le programme d'expositions du Rauschenberg Overseas Cultural Interchange. Il s'agit d'une exposition de ses travaux des vingt dernières années qui circule depuis cette date dans 22 pays et où, à chaque étape, l'artiste traduit l'identité culturelle du pays dans une nouvelle oeuvre réalisée sur place. Cette exposition évolutive termina son périple en 1989 à la N. G. de Washington.

Avec la série des « Hoarfrosts » (Givres, 1974-1975) il explore les qualités de transparence des tissus, allant de la gaze au satin ou à la soie. Accrochés sans être tendus, ils portent les empreintes des photographies caractéristiques de son répertoire. Sans impression d'images, les « Jammers » de 1975 combinent en général la rigidité de perches appuyées au mur à divers effets de voilage. Les grands panneaux muraux de Rodeo Palace (1975-1976) appartenant à la série « Spreads » comprennent trois portes ouvrables séparées par des images transférées sur des séries qui se substituent au papier peint. Une exposition rétrospective organisée à Washington en 1976 a ensuite été présentée dans plusieurs villes des États-Unis, avant celle que lui a consacrée à New York (M. o. M. A.) en 1996.

RAVESTEYN Dirck de Quade Van,

peintre néerlandais

(? 1565/1570 - ? apr. 1619).

Issu d'une famille d'artistes de La Haye, Ravesteyn figure dans les registres de la cour de Rodolphe II à Prague dès 1589. En 1594, il accompagne l'empereur à Ratisbonne. Il semble avoir joui d'une renommée et d'une fortune considérables. Il perçoit pour la dernière fois son traitement de peintre à Prague

en 1608. Après quoi, il rentre probablement aux Pays-Bas et l'on perd sa trace. Son oeuvre, redécouvert récemment, est caractéristique de l'érotisme tendu, propre au style maniériste pragois avec une certaine douceur féminine (Allégorie du règne de Rodolphe II, 1603, musée de Prague ; les Trois Grâces, Poltava, Ukraine ; tableaux du même thème à Münster, Westfälisches Landesmuseum, et à Baltimore, Museum of Art). Il est l'auteur de deux tableaux célèbres, représentant le même sujet, des nus presque grandeur nature : la Vénus endormie (Dijon ; Vienne, K. M.).

RAVESTEYN Jan Anthonisz,

peintre néerlandais

(La Haye v. 1570 - id. 1657).

Inscrit à la gilde de Saint-Luc de Delft en 1598, puis, à La Haye, il subit l'influence de Mierevelt, dont il a peut-être été l'élève, et de Jacob Delff le Vieux ; auparavant il avait fait un court séjour en Italie qui l'avait ramené à Delft en 1587. Éditeur, il publia en 1637 à Leyde la première version de la Bible officielle, ou Statenbijbel ; mais il fut surtout connu comme portraitiste, et à ce titre vanté par Van Mander dès 1604 (ses premières oeuvres datées ne remontent cependant qu'en 1611). Il est proche de Mierevelt, avec toutefois plus de souci du décoratif et moins de dureté d'exécution ; il révèle aussi des affinités avec Voort et Elias. On doit éviter de le confondre avec les autres membres de sa famille. Parmi ses nombreuses oeuvres, citons ses Portraits de femme (musées de Gand et de Lille ; 1633, Louvre), Anna Van Lockhorst (1634, Louvre), son importante série de Portraits de capitaines, exécutée pour le château de Laarsdijk (Rijksmuseum ; Mauritshuis), Philips Doublet et Geetruid Doublet (Haarlem, musée Frans Hals), Sir John Burroughs (Rijksmuseum). En 1656, Jan participe à la fondation de la Confreria Pictura de La Haye, et il eut de nombreux élèves.

RAVIER Auguste, peintre français

(Lyon 1814 - Morestel 1895).

En 1834, il se rend à Paris pour achever ses études de droit. Sa licence acquise, il décide de devenir peintre et suit les cours de Léon Cogniet et de Caruelle d'Aligny à l'École des beaux-arts. Les vues de Montmartre et de Fontainebleau qui datent de cette époque montrent l'influence de ces derniers. Ravier travaille dans divers endroits : le Forez, la Bresse, l'Auvergne. À Royat, il rencontre Corot, qui l'encourage probablement à partir pour Rome en 1840, où il reste deux ans. Peintre de l'aube et du crépuscule, il allie le calme et la limpidité des oeuvres de Corot à des hachures colorées pré-impresionnistes (les Deux Pins parasols, musée de Lyon). Il partage jusqu'en 1846 son temps entre l'Italie, Lyon et Paris puis travaille dans le Velay et le Forez. C'est à Crémieu, où Ravier retrouve ses amis Daubigny, Corot, Fontanesi, Fleury, Carrand, Appian, qu'il se fixe jusqu'en 1868 (les Remparts de Crémieu, v. 1855-1865, Saint-Étienne, M. A. M.), année où il se rend à Morestel. Désormais, l'artiste ne retient de ses

sujets que la lumière traduite par la couleur ; il a une prédilection pour les étangs et cours d'eau
downloadModeText.vue.download 698 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

697

(Étang à Morestel, apr. 1868, Saint-Étienne). En 1879, une attaque ralentit son activité ; en 1884, il perd la vue. Artiste préimpressionniste, son oeuvre presque exclusivement faite de paysages se rapproche de celle de Monet mais, par la violence de la couleur, il est proche de Monticelli. Une exposition importante lui a été consacrée (Lyon, M. B. A.) en 1996.

RAYNAUD Jean-Pierre, artiste français

(Courbevoie, Hauts-de-Seine, 1939).

Ses études d'horticulture terminées, il commence par réaliser des assemblages proches du nouveau réalisme. Dès 1963, avec ses « Psycho-objets » de couleur blanche et rouge, qui associent quelques éléments simples (jauges, échelles et pelles de secours, panneaux de signalisation ou pots à fleurs), il tente de mettre en évidence les rapports du monde mental et du monde réel. Glaciale et distante, son oeuvre se présente comme une vision du monde, cruelle certes, mais située au-delà de l'angoisse et de la violence : l'homme en est absent, et « rien ici », comme l'a écrit Alain Jouffroy, « n'est exprimé, mais tout est montré... ». Le pot à fleurs rouge rempli de ciment (et donc inutilisable), exposé en grand nombre (300 exemplaires à « Prospect » de Düsseldorf en 1968, 4 000 à Londres, Jérusalem et Hanovre en 1971) et réalisé à diverses échelles (notamment 8 exemplaires de 1,80 m de hauteur et 2 m de diamètre, dont un figure au M. N. A. M. de Paris), devient un signe dénué de toute expressivité. En 1972, Raynaud aborde la quadrichromie (rouge, vert, jaune, bleu) pour reproduire sur des panneaux grandeur nature les éléments constitutifs de la camionnette Renault « 4 » et des panneaux de signalisation routière. Plus proches de la violence de ses premières oeuvres sont ses Funéraires (1973), cercueils, crucifix et plaques votives traités en quadrichromie. En 1974, Raynaud ouvre au public sa maison-blockhaus (2 portes blindées et une seule fenêtre) entièrement tapissée intérieurement de carreaux de faïence blancs et sans cesse modifiée pendant plus de vingt ans, le carrelage devenant par ailleurs le thème d'une série d'oeuvres de la même année (les « Espaces zéro »). En 1977 sont mises en place les 55 fenêtres et les 7 rosaces

de verre incolore conçues pour l'abbaye cistercienne de Noirlac. Les espaces publics, urbains ou naturels, ainsi que les mises en situation d'objets de collection deviennent dès lors le terrain privilégié de la démarche austère de Raynaud : projet d'un disque noir au sommet d'une montagne à Flaine, en Haute-Savoie, réalisation d'un jardin pour la principauté de Monaco (1981), construction d'un « Espace zéro » pour l'entrée de l'exposition de la collection de Menil au Grand Palais (1984), projet (abandonné) pour couvrir entièrement de céramique une tour d'habitation désaffectée dans le quartier des Minguettes près de Lyon, présentation des gisants des Plantagenêts de l'abbaye de Fontevraud (projet, 1986), Container Zéro, 1988 (Paris, M. N. A. M.), Carte du ciel en marbre et granité au sommet de la Grande Arche de la Défense (1989). En 1993, Raynaud représente la France à la Biennale de Venise. Par ailleurs, il offre, par la destruction de sa maison la même

année, une nouvelle existence à celle-ci (exposition des débris à Bordeaux, C. A. P. L., 1993). Ses oeuvres les plus récentes mettent l'accent sur le danger nucléaire (Ruban « Tri-Secteur », 1994). La G. N. du Jeu de Paume a organisé une rétrospective de l'oeuvre de Raynaud en 1999.

RAYONNISME.

Ce mouvement (en russe « Loutchisme »), fondé à Moscou par Michel Larionov, est l'une des premières manifestations de peinture abstraite. Une exposition de Turner que Larionov voit à Londres en 1906 le conduit à réfléchir sur le problème de la lumière en peinture et l'artiste se met à concevoir les formes comme des faisceaux de lignes à la manière de rayons lumineux – d'où le terme « Rayonnisme ». En 1909, à la Société de la libre esthétique à Moscou, Larionov expose sa première toile à tendance rayonniste, le Verre (New York, Guggenheim Museum), qu'il laisse accrochée un jour seulement, et qu'il présentera de nouveau trois ans plus tard, à l'exposition de la Queue d'âne, en compagnie d'autres oeuvres rayonnistes. En 1910, Natalia Gontcharova et les frères David et Vladimir Burliuk se joignent à lui : ils fondent le groupe du Valet de carreau et exposent des oeuvres de Gleizes, Le Fauconnier, Lhote, Kandinsky. En 1911, ils accueillent le groupe de Munich, mais Larionov quitte le Valet de carreau, qui se constitue en société à statuts, et rédige le Manifeste du Rayonnisme, signé par 11 artistes. Publié seulement en 1913, le Manifeste fait connaître les principes de Larionov : le but de la peinture est de suggérer une 4e dimension, la toile doit donc se situer d'elle-même hors du temps et de l'espace et, pour

cela, être composée uniquement de rayons de couleur, non seulement parce que la couleur est la « loi gouvernante », mais aussi parce que c'est sa tonalité et le degré de sa force qui donnent une signification aux formes nouvelles que crée le peintre. Larionov illustre ses théories en organisant à Moscou l'exposition « la Cible » (1913), première manifestation rayonniste importante. En juin 1914, il expose à Paris chez Paul Guillaume en compagnie de Gontcharova et trouve en Apollinaire, qui rédige le catalogue, un défenseur convaincu du rayonnisme.

La déclaration de guerre le ramène en Russie. Démobilisé pour raison de santé, Larionov participe à l'exposition « Année 1915 », où l'on peut aussi voir les premiers contre-reliefs de Tatline. Il rejoint alors Diaghilev en Suisse. La carrière du rayonnisme s'acheva ainsi, mais son influence fut très grande. Si la publication du Manifeste est tardive, puisqu'elle est contemporaine du Carré noir sur fond blanc de Malevitch, l'utilisation des « rayons » de couleur pure reste une des premières manifestations de la peinture non figurative. De plus, la place du rayonnisme dans le mouvement des idées est de première importance, puisqu'elle se situe juste avant l'apparition du constructivisme et que les conceptions de Larionov ont présidé à l'élaboration du futurisme russe. Seuls les liens avec le futurisme italien à ses débuts n'ont jamais été bien déterminés, Larionov s'étant toujours défendu de s'en être inspiré. Marinetti était venu faire une tournée de conférences en

Russie en 1914, date à laquelle il se lia avec Larionov. Par la suite, les rapports seront plus étroits : le Manifeste est partiellement traduit en italien en 1917, à l'occasion de l'exposition « Radiantismo » à Rome. En France, les principes rayonnistes apparaîtront dans les décors de ballet, auxquels Larionov consacra son activité à partir de 1915. On peut aussi en voir un prolongement dans les derniers « bouquets de lumière » qu'a peints Gontcharova. Un colloque international, qui s'est tenu au M. N. A. M. de Paris en 1995 à l'occasion de la présentation du fonds Larionov et Gontcharova a tenté de faire le point sur cette tendance.

RAYSKI Ferdinand von, peintre allemand

(Pegau 1806 - Dresde 1890).

Il étudie de 1823 à 1825 à l'Académie de Dresde, tout en étant cadet militaire. De 1825 à 1829, il est officier à Ballenstedt ; puis, abandonnant l'armée, il poursuit ses études à l'Académie de Dresde de 1831 à 1834. De 1834 à 1839, il entreprend des voyages en Allemagne

et à Paris, où il suit l'enseignement d'H. Vernet et de P. Delaroche, et est fortement marqué par la peinture de Géricault et de Delacroix. En 1837, il travaille à Würzburg et à Munich ; il est de nouveau à Würzburg en 1838 et, à partir de 1840, à Dresde, où il réside dans les châteaux appartenant à l'aristocratie. Les principales qualités de son art de peintre d'animaux et de batailles, d'une facture traditionnelle, sont la forte structure colorée et la spontanéité de la touche. À partir des années 1860, sa peinture tombe dans l'oubli, jusqu'à sa redécouverte en 1906 à la Nationalgalerie de Berlin, lors de l'Exposition centennale de l'art allemand (1775-1875). La Gemäldegalerie de Dresde possède la plus intéressante collection de ses oeuvres (Portrait d'enfant, 1850). L'artiste est aussi représenté dans les musées d'Altenburg, de Berlin (Portrait du comte Haubold von Einsiedel, 1855), de Mannheim, de Munich et de Stuttgart.

RAYSSE Martial, peintre français

(Golfe-Juan, Alpes-Maritimes, 1936).

Il débute par une période de caractère informel et lyrique, mais, dès 1959, entreprend ses premières recherches à partir d'objets en matière plastique. Participant à la fondation du groupe du nouveau réalisme, il expose aux diverses manifestations organisées sous ce vocable. L'Hygiène de la vision, qu'il propose à la Biennale des jeunes en 1961, inaugure une série de recherches tendant à spécifier le caractère réaliste et baroque de notre société de consommation. En isolant des objets de la vie courante, il cherche moins à concrétiser une attitude mentale de caractère dérisoire qu'à traduire un certain merveilleux moderne jusque dans son mauvais goût. Son environnement Raysse-Beach, à partir de montages photographiques, d'objets manufacturés et de néons, qu'il présente en 1962 au Stedelijk Museum d'Amsterdam, amorce les recherches ultérieures, qui l'éloignent catégoriquement de la peinture de chevalet. Parvenu à une grande célébrité vers 1965-1966 avec ses portraits féminins et ses baigneuses inspirés des magazines de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

698

mode, ses interprétations en couleurs tendres et fraîches de tableaux d'Ingres ou de Gérard, ses « sculptures » en néon (America, America, 1964, Paris, M. N. A. M.), il se retire brusque-

ment en 1968 du devant de la scène artistique, se consacre pendant un temps à la réalisation de films puis entreprend une oeuvre plus confidentielle, davantage repliée sur l'univers intime du peintre : Six Images calmes, 1972 ; série d'objets-fétiches « Coco Mato », 1974 ; séries « Loco Bello » et « Spelunca » (1976-1978) à thèmes méditerranéens et virgiliens, campagnes fertiles habitées de dieux anciens et modernes ; portraits et nus. Une exposition a été présentée à la G. N. du Jeu de Paume à Paris (1992-1993), montrant notamment à travers des oeuvres récentes et monumentales un retour à la figuration (Les Deux Poètes, 1991 ; le Carnaval à Périgueux, 1992, Paris, B. N.). Raysse pratique aussi la sculpture (Liberté chérie, 1990 ; Rie de Hop la Houppes, 1991).

RÉALISME.

LE RÉALISME EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE.

Le XIX^e s., en France, emploie le mot réalisme dans une acception purement historique que nous conserverons, parce qu'elle est universellement acceptée et somme toute commode, mais qui reste, en fait, fort discutable. Si ce terme pouvait recouvrir, à partir de 1820, toute la peinture qui réagissait face au néo-classicisme et au romantisme par un retour à l'étude de la nature et aux sujets quotidiens, il nous paraîtrait assez juste. Nous pourrions alors y englober les études d'après nature d'un Géricault, les paysages des maîtres de Barbizon peignant sur le motif en forêt de Fontainebleau et les toiles de plein air de Boudin ou de Lépine, et bien sûr tout l'impressionnisme, cet hyperréalisme de la vision, s'attachant au spectacle des campagnes paisibles, au rendu de la lumière sur la neige ou sur les meules, au papillotement du soleil sur l'eau ou à travers les feuilles, mais aussi l'impressionnisme avec son amour des scènes familiales, balançoire dans un jardin, enfants courant dans les prés ou mère près d'un berceau, et avec lui les artistes indépendants épris de « modernité », comme Degas, Steinlen, Raffaelli ou Toulouse-Lautrec.

Pourtant, le mot réalisme ne recouvre qu'un groupe assez étroit d'artistes qui gravitent, ou qu'une critique imprécise a fait à tort graviter autour de Courbet. Le mot même de réalisme apparaît, en 1836, dans la Chronique de Paris, sous la plume de Gustave Planche. Influencé par Balzac, Planche y voit une possibilité de régénération de l'art. Cependant, dix ans plus tard, il sera un des adversaires les plus acharnés de Courbet et de son goût du « laid ». On retrouve ensuite le terme dans les critiques de Champfleury, qui est un des promoteurs du roman réaliste et qui prône le recours au réel

pour se libérer de la peinture littéraire troubadour et s'opposer à l'« art pour l'art » de Théophile Gautier. Il trouve un écho favorable chez Castagnary et Edmond Duranty, qui fonde en 1856 la revue *Réalisme* avec Jules Assezat, alors que, face aux paysans de Millet et au goût social de Courbet, Paul de Saint-Victor parle de révolte et Jean Rousseau prédit la jacquerie. Vers

1838, Thoré-Bürger utilise le terme dans un sens péjoratif, synonyme de « imitation matérielle » et c'est seulement après 1855 qu'il y verra une définition presque élogieuse. Théophile Silvestre, lui, approuve ces sujets populaires, qu'il préfère aux « grimaces à l'antique », mais il refuse la « prééminence de la vérité palpable sur la fiction poétique ». Baudelaire, ami de Courbet dès 1847, encourage les débuts du réalisme, puis s'en éloigne, par prudence, au moment de la parution des *Fleurs du mal* et, par conviction esthétique, quand il découvre Edgar Allan Poe et son surnaturalisme. Courbet adopte définitivement le terme, sur le plan historique, dans le catalogue qu'il rédige pour son exposition particulière dans une baraque de l'avenue Montaigne « Exhibition de quarante tableaux » de son oeuvre à proximité de l'Exposition universelle de 1855 qui avait repoussé un enterrement à Ornans (1849-1850, musée d'Orsay). Pour lui, qui exalte le sens social de l'oeuvre d'art et l'« allégorie réelle », c'est plus un constat qu'une profession de foi : « Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 celui de romantique. »

Ce qualificatif apparaîtra un peu plus tard, chez les critiques littéraires, pour définir la littérature française du XIXe s., de Balzac à Zola, qui s'oppose au romantisme d'imagination et explore le monde quotidien : réalistes Henri Murger, Monnier, les frères Goncourt et Alphonse Daudet. Plus, peut-être, que Zola, apôtre du naturalisme, qui, vers 1871, mêlera à sa description du monde ouvrier un goût certain de la canaille et du grossier, des préceptes socialistes et des provocations politiques. Cet aspect polémiste, encore romantique en un sens, l'éloigné du véritable constat réaliste, qui ne prend pas position.

Il en est de même de Courbet. Qualifié de réaliste par les critiques d'art, il reprend le terme pour le titre de son exposition personnelle en marge de l'Exposition universelle de 1855, *Du Réalisme*, et en justifie l'adoption en avant-propos du catalogue. Endoctriné par les thèses socialistes de Proudhon sur le peuple et sur l'art (*Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865), Courbet adopte ensuite une attitude intellectuelle extrémiste, qui fait à la fois sa

célébrité et son malheur. Si l'on s'en tient à ses théories un peu prétentieuses et à ses propos, souvent confus, Courbet est le maître du Socialisme artistique et du naturalisme pictural. Si l'on regarde essentiellement sa peinture, la force irrésistible de sa pâte et de sa composition, son sens inné du paysage rural, sa traduction instinctive des gestes – effort des Casseurs de pierres (autrefois à Dresde) ou lourde langueur des Demoiselles du bord de la Seine (1856, Paris, Petit Palais) – font de lui l'un des plus grands virtuoses de la vision réaliste. Même si la notion d'« Allégorie réelle » appliquée à Un enterrement à Ornans et à l'Atelier du peintre (1855, musée d'Orsay) ramène l'artiste à une conception plus intellectuelle de l'art, proche du « grand goût », la plénitude de la facture le rattache au réalisme. Le rôle primordial joué par l'art de Courbet en Europe a été souligné successivement par l'exposition de Hambourg en 1978 et la récente rétrospective de Brooklyn

de 1988. Le réalisme de Courbet a fortement influencé aussi d'autres artistes français comme Alexandre Antigna dont les toiles sombres sont encore teintées de sentimentalisme (l'Incendie, 1850, musée d'Orléans), Octave Tassaert, aux oeuvres moralisantes (l'Abandonnée, 1852, Montpellier, musée Fabre) ou Armand Leleux (le Contrebandier, 1849, musée de Tours). Alphonse Legros peint des toiles fortes aux figures sculpturales (la Bénédiction de la mer, 1872, Sheffield City Art Galleries), tandis que François Bonvin (l'École des orphelines, 1851, Langres, musée Saint-Didier) et Théodule Ribot (l'École maternelle, 1863, musée de Montréal) recherchent de fortes oppositions de noirs et de blancs empruntées à l'art espagnol du XVIIe siècle.

Comme Courbet, ces peintres réalistes vont s'intéresser à la nature morte, en se référant soit à la manière du XVIIe siècle hollandais comme François Bonvin, Philippe Rousseau ou Antoine Vollon, soit à la nature morte espagnole comme Théodule Ribot (Nature morte aux oeufs sur le plat, Senlis, musée du Haubergier). Ce mouvement a été très largement étudié sur le plan plastique par Gabriel Weisberg, en 1981, dans le catalogue de l'exposition du musée de Cleveland, The Realist Tradition, qui est une somme sur la question du réalisme français.

Daumier est le seul réaliste qui puisse partager avec Courbet l'acception purement historico-politique du terme : il exhale, au même moment, sa révolte politique et sociale dans des centaines de gravures, aux accents vigoureux, et dans des toiles d'une grande force

d'expression mais qui sont, par leur technique très personnelle d'oppositions d'ombres et de lumières, de volumes cernés et non décrits, assez éloignées de la notion habituelle de réalisme (Au tribunal, 1867, Rotterdam, musée Boymans-Van Beuningen). Le retentissement social de ces oeuvres, leur protestation contre la misère et l'injustice, dans la ligne de Zola, le rapprochent plus des charges de Forain (l'Acquittement, v. 1900, Chicago, Art Inst.) et des ouvriers de Steinlen (la Rentrée des ouvrières, 1909, musée de Saint-Denis) que des nus plantureux de Courbet. Ces oeuvres engagées, d'esprit profondément socialiste, sont, en fait, sa véritable postérité.

Millet, pour sa part, ne connaît guère Courbet et ne partage aucune de ses idées revendicatrices, mais il le rejoint dans l'évocation majestueuse du labeur paysan et de la gravité populaire (le Repas des moissonneurs, 1853, Boston, M. F. A.). Mais le regard posé par Millet sur les êtres et les choses est beaucoup plus proche de celui des Le Nain ou de Vermeer. Il veut simplement « faire servir le trivial à l'expression du sublime ». En ce sens. Millet, traditionnellement confondu avec le réalisme historique, devrait s'en dégager en partie pour trouver sa place de génie indépendant, jalon privilégié d'une conception tout intérieure du monde réel, entre Chardin et Puvis de Chavannes. Son oeuvre a cependant beaucoup marqué Bastien-Lepage (les Foins, 1878, musée d'Orsay) et Jules Breton, qui lui emprunte sou-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

699

vent sa sérénité et son coloris harmonieux (le Rappel des glaneuses, 1859, musée d'Arras).

Le réalisme, dans son acception historique, ne recouvre donc, en somme, ni une véritable école ni une réelle vérité picturale fondée sur la conception même de l'art, mais il exprime un élan socialisant et humanitaire qui a poussé quelques artistes du milieu du XIXe s., après la révolution de 1848, à se pencher sur la vie quotidienne du peuple et, pour certains, à projeter leurs doctrines politiques dans leurs oeuvres, conçues comme des manifestes. Ce qui explique facilement, d'ailleurs, les oppositions que ces derniers rencontrèrent dans le public contemporain, les querelles et les quolibets. Avec cent ans de recul, nous nous étonnons des sarcasmes de Geffroy, des réticences de Gautier, de Mantz ou de Silvestre. Cette hostilité

nous paraît bien vaine, car Courbet et Daumier nous apparaissent maintenant non comme des militants, mais essentiellement comme de grands peintres au talent indiscutable.

Mais, si nous élargissons cette notion de réalisme historique socialiste, nous découvrons tous ces artistes probes et attentifs qui gravitent autour d'eux, et nous pouvons leur rattacher, dans la génération suivante, les peintres « pompiers » naturalistes qui relèvent de la même inspiration comme Victor-Gabriel Gilbert (Porteurs de viande, 1884, musée de Bordeaux), Léon Lhermitte (la Paye des moissonneurs, 1882, musée d'Orsay) ou Pascal-Adolphe Dagnan-Bouveret (Chevaux à l'abreuvoir, 1884, musée de Chambéry). Si les véritables héritiers de Courbet et de Legros sont les artistes de la Bande Noire, Charles Cottet, Lucien Simon et Jean-Eugène Buland (la Visite à la Vierge de Bénodet, 1898, musée de Quimper), aux figures immobiles et graves, le naturalisme pictural, marqué par la littérature naturaliste et influencé par la lumière impressionniste, verra aussi le « populisme » de Jean-François Raffaelli (le Chiffonnier, 1879, Reims, musée Saint-Denis) et de Jules Adler ainsi que les grandes toiles sociales d'Henri Gervex (décors de la mairie du XIXe arrondissement) et d'Alfred Roll (la Grève des mineurs, 1884, musée de Valenciennes).

Il nous semble qu'on ne doit utiliser le terme de réalisme que pour les artistes académiques qui, dans la tradition de Courbet et des artistes de 1848, peignent des sujets sociaux. L'ensemble de l'art « pompier », s'il imite scrupuleusement le réel, relève plutôt de la notion de Vérisme, à la manière du XVIe s. et sans aucune implication de polémique ou de politique. L'art de la IIIe République, en effet, se réfère bien plus à la plastique ancienne, et le réalisme des nus de Bouguereau, des portraits de Bonnat ou des photographies de Nadar procède davantage de l'art du passé.

Si l'influence de Courbet se sent encore dans certains aspects de l'expressionnisme européen et des réalistes politiques du XXe s., tous ceux, tout proches, qui se réclament du réalisme pour sauvegarder l'art figuratif comme, vers 1950, les peintres misérabilistes du néo-réalisme, l'école de la Réalité poétique ou les Peintres témoins de leur temps se rattachent sans conteste aux traditions formelles antérieures, comme le groupe vériste

des Peintres de la réalité au trompe-l'oeil du XVIIe siècle. Seuls, sans doute, les artistes du pop'art et du nouveau réalisme, qui, à travers l'exposition de l'objet et l'exaltation de l'acte

matériel, veulent, depuis 1962, poser le problème du matérialisme, peuvent relever, en un sens, du réalisme social de Courbet par leur conception de l'art comme manifeste.

RÉALISME SOCIALISTE.

Doctrines artistiques soviétiques exigeant du créateur « une représentation véridique et historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire. Il doit en particulier contribuer à la transformation idéologique de l'éducation des travailleurs dans l'esprit du socialisme ». Les débuts du réalisme socialiste remontent à 1918 : au lendemain de la victoire, le Comité central du parti bolchevique préconise la création d'un « art réaliste de propagande révolutionnaire et compréhensible pour les masses ». Après 1920, les attaques contre la gauche artistique se manifestent avec une nouvelle vigueur ; la Pravda publie des colonnes entières contre les « élucubrations abstraites d'inspiration petite-bourgeoise ». Dans cette atmosphère de polémique, de nombreuses organisations artistiques cherchent à répondre à l'appel du parti : le groupe N. O. J. (Novoe Obchtchestvo Jivopistsev), avec G. G. Riasski à sa tête, préconise « la création d'une nouvelle peinture, en s'appuyant sur la tradition et en utilisant les formes les moins modernistes, donc les moins dangereuses » ; le groupe Bytje (P. P. Kontchalovski et V. Kouprine) souligne sa vision matérialiste du monde et l'importance du sujet traité. L'année 1922 apporte, avec la naissance du groupe A. H. R. R. (Association des artistes de la Russie révolutionnaire, devenue ensuite Association des artistes de la révolution), une nouvelle interprétation de l'art. Les membres de l'A. H. R. R. se donnent comme tâche de présenter d'une manière à la fois artistique et documentaire l'aspect solennel des grandes transformations intervenues après la révolution d'Octobre. Les sujets l'emportent alors sur la forme : la vie quotidienne (forcément heureuse) des paysans et des ouvriers, la vaillance des soldats de l'armée rouge, les portraits des chefs du parti – toute une gamme de thèmes baptisée dans son ensemble « le réalisme héroïque ». La tradition artistique des Peredvijnki, dont beaucoup de peintres de l'A. H. R. R. sont issus, est, grâce à son rôle éducatif, aussitôt remise à l'honneur par Lounatcharski (commissaire du peuple à l'Instruction publique). Soutenus officiellement par les autorités, les artistes de l'A. H. R. R. mènent une lutte impitoyable (et finalement victorieuse) contre de nombreux courants de l'avant-garde. Ainsi commence le règne d'un nouvel art, dont une des vocations est de montrer l'attachement du peuple

soviétique à ses chefs. Un des plus éminents artistes de l'A. H. R. R., Ysaak Brodski, peint, en 1918 déjà, plusieurs portraits de Lénine ; son exemple est aussitôt suivi par A. M. Guerassimov (Lénine sur la tribune, 1929, Moscou, Gal. Tretiakov), S. Malioutine (Portrait de Fourmanov, 1922, id.), N. Andreev (Portrait de Staline,

1922, id.), ainsi que par B. W. Ioganson (l'Interrogatoire des communistes, 1933, id.) et E. Katzman. Un autre sujet prédominant est l'épopée révolutionnaire et l'éloge fait à l'armée rouge ; M. Grekov peint en 1925 son fameux tableau Tatchanka (id.), K. P. Petrov-Vodkine donne en 1928 une image symbolique de la révolution, la Mort du commissaire (Moscou, musée central de l'Armée), A. Deïneka chante l'élan révolutionnaire (la Défense de Petrograd, 1928, id.). La beauté de la patrie inspire également de nombreux artistes comme Youon, Y. Machkov, B. Yalkovlev, A. Arkhipov. Jusqu'en 1933, l'A. H. R. R., tout en demeurant l'organisation artistique privilégiée, doit néanmoins accepter l'existence des autres. Mais, le 23 avril 1933, le Comité central du parti publie le décret sur l'« unification des organisations littéraires et artistiques », créant de la sorte des syndicats uniformes. La grande exposition rétrospective des quinze ans de l'art soviétique est préparée aussitôt après : elle doit démontrer le succès de la nouvelle méthode et aider encore davantage à sa cristallisation. L'introduction, désormais officielle, de l'expression Réalisme socialiste et la formulation théorique de ses prémisses, élaborée par M. Gorki, ouvrent une nouvelle étape : les artistes doivent « servir les idéaux du parti communiste et contribuer de cette façon à la construction du socialisme ». Assujettie à des fins politiques, la peinture soviétique reste alors jusqu'en 1955 un instrument efficace pour propager le « culte de la personnalité ». Les oeuvres de cette époque, exécutées avec un soin minutieux des détails, sont également limitées dans leur sujet. Les thèmes dominants sont en effet d'une monotonie exemplaire : la campagne enfin heureuse après la collectivisation (S. Guerassimov, la Fête au kolkhoze, 1937, Moscou, Gal. Tretiakov), la vaillance et la vigilance de l'armée (S. Tchouïkov, À la frontière, 1938, Saint-Pétersbourg, musée des Cultures orientales), les portraits des chefs d'État – parmi lesquels Staline occupe la place prépondérante (Guerassimov, Portrait de Staline, 1935, Moscou, Gal. Tretiakov). La guerre, en exaltant le nationalisme russe, fait revivre sur les toiles le passé militaire glorieux (N. Oulianov : Koutouzov, 1945, id. ; P. Korine : Alexandre Nevski, 1943, id.) lié à l'effort présent (G. Nisski : la Défense de Moscou, 1942, Moscou, ministère de la Culture ; V. Obincov : Stalingrad, 1943, musée

de Riga ; A. Deïneka : la Défense de Sébastopol, Saint-Petersbourg, Musée russe ; S. Guerassimov : la Mère du partisan, 1943, Moscou, Gal. Tretiakov). Après 1955, la « conception schématique et doctrinale de la méthode du réalisme socialiste » est stigmatisée, au bénéfice d'une interprétation plus souple et plus libre. Une nouvelle recherche des solutions formelles peut alors se manifester (par exemple chez G. Korjev, P. Smoline ou D. Jilinski). Néanmoins, la doctrine du réalisme socialiste est toujours restée la seule méthode artistique admise officiellement, jusqu'à l'effondrement de l'U. R. S. S.

RÉALITÉ (PEINTRES DE LA).

Expression fréquemment employée pour désigner des artistes qui s'inspirent du spectacle

downloadModeText.vue.download 701 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

700

de la vie quotidienne sans le tirer vers le réalisme caricatural ni le transposer sur le mode héroïque, et plus particulièrement ceux du XVIIe s. français.

Elle prend place dans l'histoire de l'art avec l'ouvrage de Champfleury (lui-même romancier réaliste) les Peintres de la réalité sous Louis XIII. Les frères Le Nain, mais elle ne devient d'usage courant qu'en 1934, à partir de l'exposition organisée à l'Orangerie des Tuileries par Paul Jamot et Charles Sterling autour des Le Nain et de Georges de La Tour, et intitulée « les Peintres de la réalité en France au XVIIe s. ». L'expression fut alors reprise par diverses expositions et divers livres (Philippe Erlanger, 1946), et parfois tirée vers le XVIIIe s. (Ceruti), voire l'art contemporain (néo-réalistes), mais rarement employée à propos des caravagesques italiens ou des petits maîtres flamands.

D'ordinaire, elle reste circonscrite à l'art français du XVIIe siècle. Malheureusement, l'approfondissement des études en ce domaine conduit de plus en plus à en limiter l'emploi. Elle qualifie de façon juste un des aspects principaux de cet art durant les deux premiers tiers du XVIIe s. et définit fort bien, comme le disait Paul Jamot en 1934, « une famille d'esprit ». Mais elle confond avec une facilité dangereuse des courants très divers : mouvement caravagesque (Valentin, Tournier, La Tour), inspiration burlesque symétrique, comme en

littérature, de l'inspiration précieuse (Lallemand, estampes de Lagniet), peinture de genre plus ou moins liée à la bamboche italienne (Bourdon) ou aux développements nordiques (Le Nain, Michelin), nature morte (Linard, Moillon), portrait (Champagne), paysage (Claude Lorrain). Enfin, elle contribue à fausser de nombreux problèmes (Baugin peintre de natures mortes, Stella portraitiste). Après avoir joué un rôle efficace dans la réhabilitation du XVIIe s. français, elle apparaît limitée désormais à la vulgarisation, et ne saurait prétendre à s'établir parmi les catégories reçues de l'histoire de l'art.

RÉALITÉS NOUVELLES (SALON DES).

Reprenant le titre d'une exposition d'art abstrait qu'il avait organisée, en 1939, à la gal. Charpentier sur l'initiative de Robert et de Sonia Delaunay, avec l'aide de Nelly Van Doesburg et d'Yvanhoé Rambosson, l'amateur d'art Fredo Sidès, en collaboration avec Auguste Herbin et Félix Del Marle, fonde en 1946 le Salon des réalités nouvelles, réservé exclusivement aux artistes représentant les différentes tendances de l'« art abstrait, concret, constructiviste, non figuratif ». Ce Salon reprend les principes qui ont guidé l'association Abstraction-Création au début des années trente et, parallèlement au catalogue proprement dit, le Salon des réalités nouvelles va éditer des cahiers (10 numéros jusqu'en 1956) qui reprennent le contenu et jusqu'à la mise en page des albums d'Abstraction-Création. Fredo Sidès assume la présidence du Salon jusqu'à sa mort, survenue en 1953. René Massat lui succède pendant quelques années puis, en 1956, c'est au tour du peintre Robert Fontené. Le premier Salon de

1946 rassemblait, autour d'un hommage aux précurseurs disparus, les principaux artistes abstraits qui s'étaient déjà manifestés avant la guerre, le Salon des réalités nouvelles n'a cessé par la suite de s'accroître. Dès ses débuts, il s'est tenu au musée d'Art moderne de la Ville de Paris puis s'est transporté ultérieurement dans d'autres lieux de la capitale française.

REBEYROLLE Paul, peintre français

(Eymoutiers, Haute-Vienne, 1926).

Il vint à Paris en 1944 et travailla à l'Académie de la Grande Chaumière. Participant au groupe de l'Homme témoin (1948), adepte d'un réalisme expressionniste, il fut d'abord influencé par Picasso. Vers 1955, à la faveur de thèmes d'inspiration rustique (l'étable, l'enfant et l'agneau), il acquit un style plus souple, des

parcours graphiques assez incisifs équilibrant les taches d'une couleur fluide et claire, à dominante rose et bleue : la suite des Fumeurs (1957) ainsi que celle des Couples (1961-1963) et des Paysages (1964), où la suggestion poétique enrobe l'anecdote initiale, représentent un des termes de cette évolution. Rebeyrolle intégra ensuite dans des oeuvres plus complexes des éléments empruntés aux techniques non figuratives afin de créer une synthèse nouvelle et qui va, au fil de son évolution, se préciser toujours plus « engagée » politiquement : la continuité plastique est dès lors obtenue grâce à une association très libre de matériaux divers (les Instruments, 1965, appartenant à l'artiste ; Sac de poudre bleue, 1967, Paris, gal. Maeght ; les Guérilleros, exposés à la gal. Maeght en 1970, oeuvre exécutée après un voyage à Cuba). Les 11 grandes toiles consacrées aux Chiens (1972, exposées en 1973 à la gal. Maeght à Paris) rendent plus explicite un retour au réalisme de ses débuts, mais amplifié par une réflexion sur le destin de la créature vivante, dont le chien prisonnier, torturé devient le symbole. La vérité des attitudes ainsi que celle de la cage, matérialisée par le grillage et les montants de bois, obstacles à l'espace libre et vaste nettement suggéré, concourent à la justesse péremptoire de l'exécution mais parfois aussi à sa grandiloquence. Rebeyrolle renchérit l'aspect politique de sa peinture par une série intitulée Faillite de la science bourgeoise, qui a notamment été exposée au Grand Palais, à Paris, en 1979. La suite de l'oeuvre (séries sur le Sac de Mme Tellikdjan, 1983, sur On dit qu'ils ont la rage, 1984-1985, sur Au royaume des aveugles), exposée en particulier à l'E. N. S. B. A. de Paris en 1988, derrière le brio de l'exécution, joue sur l'effet et témoigne d'une inspiration plus facile. Rebeyrolle est notamment représenté au musée d'Art moderne de la Ville de Paris (Sac de poudre bleue I, 1966). Un « espace Rebeyrolle » a été inauguré dans la ville natale de l'artiste en 1995.

RECALCATI Antonio, peintre italien

(Bresso, Milan, 1938).

Si sa formation se fit à Milan (sa première exposition personnelle à la gal. Tetti date de 1957), c'est à Paris, où il se rendit ensuite, que son oeuvre s'inséra dans le contexte culturel de la nouvelle figuration, et son influence eut

alors un rôle décisif sur nombre de jeunes peintres. La figure humaine est le thème central de sa peinture : dans ses oeuvres de 1958, elle apparaît comme une sorte de radiographie des corps, répétés dans une succession

d'images et insérés dans une sorte de « paysage » intérieur et surréel, halluciné et dramatique. La figure humaine se transforme ensuite en « empreinte », accroissant ainsi l'anonymat de l'image : l'Accident, 1965 ; Dans la verdure (id.). Dans les oeuvres suivantes, le thème du paysage est le plus fréquent ; à travers l'expérience formelle de la peinture pop américaine, il est transformé dans le souvenir stéréotypé de l'« image-carte postale » (I Remember, 1965 ; Mer cruelle, 1967 ; Ça c'est la Havana, 1967). Membre actif de la Jeune Peinture, il participe en 1963 et 1967 à la Biennale de Paris ainsi qu'à la première exposition des « Mythologies quotidiennes » en 1964 et, l'année suivante, à celle intitulée « Figuration narrative dans l'art contemporain ». Recalcati a exécuté, en collaboration avec Aillaud et Arroyo, des travaux qui sont particulièrement significatifs de la nouvelle figuration : Une passion dans le désert, 1965, Paris, gal. Saint-Germain, et Vivre et laisser mourir ou la Mort tragique de Marcel Duchamp, 1963. Il a présenté à l'A. R. C. (musée d'Art moderne de la Ville de Paris) en février 1972 une suite de toiles sur le thème d'un Intérieur américain, où la laideur banale du décor secrète un ennui qui ne connaît qu'une seule diversion, l'érotisme. La Bohème De Chirico (Paris, gal. Mathias Fels, 1973) explicite l'énigme chiriquienne au moyen de produits alimentaires (saucisson, tête de veau), succédanés de la frustration sexuelle. Il s'intéresse également au théâtre, tant pour les décors que pour les costumes. L'artiste est représenté notamment à Milan (G. A. M.).

RECCO (les), peintres italiens.

Giacomo (Naples 1603 - id. av. 1653 ?), fondateur de cette famille, bien qu'encore lié aux positions conservatrices par l'entrelacement des influences flamandes et des formules maniéristes (Giovanni da Udine), se spécialisa dans la représentation de fleurs. Ses oeuvres sont conservées à Naples (Capodimonte).

Giovan Battista (Naples v. 1615/1620 - id. v. 1660), longtemps confondu avec son frère Giuseppe, ne fut révélé que par des études récentes. Il fut formé sur des modèles archaïsants de dérivation espagnole, et son activité de la maturité n'atteignit jamais le raffinement et la modernité dont fit preuve son frère.

Giuseppe (Naples 1634 - Alicante 1695), son frère, l'artiste le plus doué du groupe, en fut également la personnalité la plus intéressante. Formé dans le cercle du Lombard

Evaristo Baschenis, Giuseppe représente donc la synthèse des formes lombardes et napolitaines de la peinture de genre. Sur ce fond de culture, qu'illustre notamment la Nature morte de Rotterdam (B. V. B.), s'inscrivent également certaines expériences de la culture espagnole, comme le démontre la Cuisine (1675, Vienne, Akademie). Ces

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

701

expériences auraient déterminé la préférence de Giuseppe pour les représentations d'étalages ou d'accumulations de poissons, souvent situés au seuil de grottes marines s'ouvrant sur des paysages inattendus. L'artiste apporte à ces compositions de formes toujours plus libres, enveloppées de vibrantes atmosphères aux reflets bleus, une fraîcheur et un lyrisme de couleur pénétrés de romantisme. Grâce également à ses contacts avec l'œuvre de Giovanni Battista Ruoppolo, Giuseppe oriente ainsi le genre de la « nature morte » dans le sens de la plus pure tradition napolitaine, qui avait trouvé dans l'enseignement laissé par Caravage un moyen de découvrir avec une émotion de plus en plus forte la réalité. Son attitude artistique servit d'exemple non seulement à la peinture napolitaine, où elle fut en partie reprise par A. Belvédère, mais aussi à d'autres peintres de « nature morte », ailleurs en Italie. Ses œuvres sont présentes à Naples (Capodimonte et Museo di S. Martino) ainsi que dans des musées italiens et étrangers (Florence, Pitti ; Rome, palais de Montecitorio ; Prado ; Metropolitan Museum ; musées de Łódź, Varsovie, Pesaro).

Elena, qui se rendit à Madrid en 1695, et surtout Nicola Maria, enfants de Giuseppe, continuèrent la tradition paternelle, dont ils accentuèrent le langage moderniste par l'assimilation des modes fantastiques de Luca Giordano. Giovan Battista, Elena et Nicola Maria Recco sont représentés dans des gal. publiques, italiennes et étrangères (1653, Stockholm, Nm ; Besançon ; Palerme ; La Valette pour Giovan Battista ; Donaueschingen pour Elena).

REDON Odilon, peintre français

(Bordeaux 1840 - Paris 1916).

Contemporain des impressionnistes, Redon est un indépendant dont l'art, intensément

personnel, développa ses recherches à l'écart des mouvements de son temps. Son oeuvre, longtemps incomprise, ne s'imposa qu'après 1890. Cet artiste est désormais considéré comme l'une des personnalités les plus riches et les plus complexes du XIXe s., créateur de formes et d'harmonies nouvelles dans le dessin, l'estampe, la peinture et l'art décoratif, grand écrivain dans son Journal et ses Notes, réunis en 1922 sous le titre de À soi-même.

DÉBUTS. Issu d'une famille de la bourgeoisie bordelaise, il naît peu après le retour à Bordeaux de son père, Bertrand, qui s'était établi à La Nouvelle-Orléans et s'y était marié ; son inspiration doit beaucoup aux premières impressions d'une enfance fragile, livrée à elle-même dans le domaine familial de Peyrelebade, aux frontières du Médoc et des Landes. Jusqu'en 1899, l'artiste reviendra chaque année « se mirer à ses sources », dans le lieu de l'enfance devenu lieu de la création. Il est initié au dessin par S. Gorin, élève d'Isabey, l'un des animateurs de la Société des amis des arts fondée à Bordeaux en 1851, qui lui apprend à admirer aux Salons les envois de Corot et de Delacroix, et, plus tard, les débuts de Gustave Moreau. L'adolescent hésite sur sa vocation, abandonne des études d'architecture et de sculpture, passe

dans l'atelier de Gérôme, où il se heurte à l'incompréhension du professeur. Sa rencontre avec R. Bresdin à Bordeaux, v. 1863, sera décisive ; auprès de ce dernier, il s'initie aux techniques de la gravure et de la lithographie, mais surtout la personnalité de Bresdin, ses propos (qu'il a recueillis) et les résonances que son oeuvre éveille en lui l'orientent définitivement vers un art libre, aussi éloigné du naturalisme que des conventions officielles, qui exprime, en faisant appel aux ressources de la pensée et du rêve, la vision subjective de l'artiste et son interprétation du réel. Les eaux-fortes que Redon expose aux Salons de Bordeaux, ses dessins à la mine de plomb et ses premiers fusains, comme Dante et Virgile (1865), attestent l'influence de Bresdin et s'inscrivent dans une tradition romantique. Au même moment, Redon définit sa position par rapport à l'art contemporain dans son compte rendu du Salon de 1868 et son étude sur Bresdin (1869), publiés dans la Gironde.

LES « NOIRS ». La guerre de 1870, à laquelle il participe, marque une date dans son évolution, « celle de ma propre conscience », écrira-t-il plus tard. Alors débute la période la plus féconde des Noirs ; c'est Redon lui-même qui donna le titre de Noirs à l'ensemble des fusains et des lithographies qui constituent

l'essentiel de sa production jusqu'en 1895. Le choix du fusain sur papier teinté, technique des dernières études de Corot, souligne la volonté de l'artiste de dépasser le romantisme de ses premiers essais vers une forme d'expression plus suggestive, laissant place à l'indéterminé, à l'ambigu : « L'art suggestif ne peut rien fournir sans recourir uniquement aux jeux mystérieux des ombres et au rythme des lignes mentalement conçues. » Utilisant d'abord la lithographie pour multiplier ses fusains, Redon parvient à une remarquable maîtrise des effets propres à cette technique du noir et blanc (181 numéros, catalogués par Mellerio en 1913) ; de 1879 à 1899, il publie, à côté de pièces isolées comme le célèbre Pégase captif (1889), 13 suites lithographiques traduisant son angoisse et dont les plus significatives sont Dans le rêve (1879), les Origines (1883), Hommage à Goya (1885), les 3 séries de la Tentation de saint Antoine (1888, 1889 et 1896) et l'Apocalypse (1899).

S'il a connu les oeuvres des grands visionnaires, de Goya à Moreau, s'il a découvert, grâce au microscope du botaniste Clavaud, les mystères de l'infiniment petit, la genèse des Noirs se situe sur un autre plan : ils apparaissent comme les jalons d'une aventure spirituelle qui ont conduit l'artiste, au terme de son voyage nocturne, jusqu'aux confins du conscient et de l'inconscient. Le mérite de Redon est d'avoir su mettre « la logique du visible au service de l'invisible » et exprimer en termes plastiques ses thèmes obsessionnels : hantise des origines, transmutations secrètes qui modifient le visage humain et dotent le monstre de vie morale, peur intellectuelle, vertige de l'absolu. Si de telles oeuvres firent scandale aux expositions de la Vie moderne (1881) et du Gaulois (1882), Redon eut tôt ses fidèles : E. Hennequin (article de la Renaissance, mars 1882), Huysmans, qui lui rend hommage dans À rebours (1884), Mal-

larmé et, parmi ses premiers amateurs, R. de Domecy et le Hollandais A. Bongers.

Il définissait admirablement la genèse de ses oeuvres visionnaires : « Mon régime le plus fécond, le plus nécessaire à mon expansion a été, je l'ai dit souvent, de copier directement le réel en reproduisant attentivement des objets de la nature extérieure en ce qu'elle a de plus menu, de plus particulier et accidentel. Après un effort pour copier minutieusement un caillou, un brin d'herbe, une main, un profil ou toute autre chose de la vie vivante ou inorganique, je sens une ébullition mentale venir ; j'ai alors besoin de créer, de me laisser aller à la représentation de l'imaginaire. » Une évolution est sensible dans les Noirs, depuis les

fusains hantés et pathétiques exécutés avant 1885, comme la Tête d'Orphée sur les eaux (Otterlo, Kröller-Müller), la Fenêtre (New York, M. o. M. A.), l'Araignée (Louvre), l'Armure (1891, Metropolitan Museum) ou la Folie (id.), jusqu'aux oeuvres plus secrètes et intériorisées des années 1890, telle Chimère (Louvre) ; aux puissants contrastes d'ombres et de lumières dramatisant le motif se substitue alors le souci de modulation et d'arabesque : le Pavot noir (Almen, anc. coll. Mme Bongers), le Sommeil (Louvre), Profil de lumière (Paris, Petit Palais et Louvre).

PEINTURES ET PASTELS. Par la détente de son inspiration, l'artiste est amené à rechercher dans la peinture et le pastel de nouveaux moyens d'expression. En fait, il n'a jamais cessé de peindre, qu'il s'agisse de copies d'après les maîtres (Chasse aux lions d'après Delacroix, musée de Bordeaux), de portraits (Autoportrait, 1867, musée d'Orsay), d'études de fleurs (musée de Karlsruhe ; musée d'Orsay) ou de paysages exécutés à Peyrelebad (la Maison de Peyrelebad, le Nuage blanc, musée d'Orsay) ou en Bretagne (les Rochers, Rotterdam, B.V.B. ; Port breton, musée d'Orsay). Mais ces oeuvres, d'une rare sensibilité, intitulées Études pour l'auteur et gardées à l'atelier, se situaient en marge de son activité essentielle.

À partir de 1890, Redon tente une transposition colorée des thèmes des Noirs dans les peintures (les Yeux clos, 1890, musée d'Orsay) et dans des fusains rehaussés de pastel (Vieil Ange, Paris, Petit Palais). En 1900, la couleur est présente et triomphe définitivement dans l'oeuvre de ce peintre âgé de soixante ans : « J'ai voulu faire un fusain comme autrefois ; impossible, c'était une rupture avec le charbon », écrit-il en 1902.

De cette période date le remarquable ensemble de portraits au pastel : Madame Arthur Fontaine (1901, Metropolitan Museum) ; Jeanne Chaîne (1903, musée de Bâle) ; Violette Heymann (musée de Cleveland), ainsi que les variations intensément colorées sur des thèmes mythologiques (Naissance de Vénus, pastel, Paris, Petit Palais ; Pégase, peinture, Otterlo, Kröller-Müller) ou religieux (Sacré-Coeur, le Bouddha, pastels, musée d'Orsay). L'oeuvre colorée est placée sous le signe des fleurs ; la qualité de la transposition s'allie à la beauté de l'exécution pour doter d'un exceptionnel rayonnement ces « fleurs venues au confluent de deux rivages, celui de la représentation, celui

downloadModeText.vue.download 703 sur 964

du souvenir », selon la définition de Redon lui-même (musée d'Orsay, Petit Palais ; coll. Hahnloser ; New York, Metropolitan Museum).

Isolé parmi ses contemporains, Redon était devenu le guide des générations suivantes. C'est sous sa présidence que fut fondée en 1884 la Société des artistes indépendants. Émile Bernard et Gauguin reconnaissent leur dette envers lui. Les nabis, Bonnard, Vuillard, Denis, sont ses amis : « Il était l'idéal de la jeune génération symboliste, notre Mallarmé », écrira Denis.

Après l'exposition de 1894 chez Durand-Ruel, de nouveaux amateurs s'intéressent à ses oeuvres, parmi lesquels A. Fontaine, G. Frizeau, G. Fayet. Des commandes orientent l'artiste vers l'art décoratif. Il exécute alors de vastes compositions inscrites dans un décor (comme celles de ses jeunes amis nabis), où ses thèmes symboliques sont baignés dans l'irisation colorée d'un univers végétal (château de Domecy, Yonne, 1901, auj. au musée d'Orsay ; hôtel de Mme E. Chausson, Paris, 1901-1902 ; abbaye de Fontfroide, près de Narbonne, pour Gustave Fayet, 1910-1914). À partir de 1905, le thème du Char d'Apollon apparaît comme l'ultime expression de son art suggestif et symbolique (Paris, Petit Palais ; musée de Bordeaux) : dans le dessin, sa dernière technique sera l'aquarelle.

REDOUTÉ Pierre-Joseph, aquarelliste et

lithographe belge, considéré comme français

(Saint-Hubert, près de Liège, 1759 - Paris 1840).

Il est le plus célèbre des membres de cette famille. Il fait son apprentissage chez son père, Charles-Joseph (1715-1776), puis sur les routes de Flandre et des Pays-Bas, exécutant portraits et tableaux d'église (1772-1782) ; à Amsterdam, il est frappé par les natures mortes de fleurs et de fruits de Jan Van Huysum. En 1782, il rejoint Antoine-Ferdinand (1756-1809), son frère aîné, peintre décorateur à Paris ; il l'aide, mais occupe surtout ses loisirs à dessiner et à peindre à l'aquarelle les fleurs du Jardin du roi. Il fait aussi un stage (1784) chez le graveur Demarteau, qui tire ses premières planches. Le botaniste Charles Louis L'Héritier de Brutelle le remarque, lui fait illustrer le *Stirpes novae* (1784-1785), puis l'appelle à Londres (1787) pour lui confier une grande partie des planches du *Sertum anglicum*, où

seront publiées (1788) les plantes du jardin de Kew. Entre-temps, Pierre-Joseph est nommé dessinateur du cabinet de Marie-Antoinette (1786). Les encouragements de L'Héritier le déterminèrent à se consacrer à l'iconographie botanique. En 1793, Pierre-Joseph est chargé avec son frère, Henri-Joseph (1766-1852), affecté à la zoologie, d'enrichir de nouvelles pièces la Collection des vélins de plantes et d'animaux du Muséum d'histoire naturelle (ancien Jardin du roi). Les études que Ventenat et lui font dans les jardins de Joséphine les amènent à publier en 1803 le Jardin de la Malmaison (2 vol., exemplaire à la bibl. Marmottan, Boulogne-sur-Seine), et Pierre-Joseph est nommé, en 1805, peintre de fleurs de l'impératrice. Cet artiste a tour à tour illustré la Flora Atlantica, par laquelle le botaniste Desfontaines fit connaître en 1798-1799 les plantes observées en Afrique

du Nord, et fait écrire par le jeune Pyrame de Candolle le texte qui accompagne la belle Histoire des plantes grasses (1799-1803). Mais ses deux principaux ouvrages sont les Liliacées (8 vol., 1802-1816) et surtout les Roses (3 vol., 1817-1824), célèbres pour la finesse du dessin, la subtilité et l'éclat des couleurs, le souci naturaliste. Redouté avait du reste innové, en 1796, un procédé de gravure en couleurs réalisé avec une seule planche, dont chaque épreuve était reprise au pinceau. En 1823, il est maître de dessin au Muséum ; parmi ses élèves figurent Mme Panckoucke et Pancrace Bessa, et aussi, à titre privé, les 2 filles aînées du duc d'Orléans. Les aquarelles originales de celui qu'on appela « le Raphaël des fleurs » sont aujourd'hui dispersées dans les musées (ensembles au Muséum d'histoire naturelle de Paris et au musée de Luxembourg [grand-duché] ; pièces isolées dans les musées de Meudon, Dieppe et Compiègne) et dans des coll. part. La série des Roses, achetée par la duchesse de Berry, a péri dans l'incendie des Tuileries en 1871. Les peintures à l'huile de Pierre-Joseph sont rares. Un tableau du musée de Rouen, le Vase fleuri, lui serait peut-être dû.

REFUSÉS (SALON DES).

Il fut organisé exceptionnellement en 1863, à la demande de Napoléon III, pour permettre au public de juger les oeuvres refusées, en très grand nombre, par le jury du Salon officiel et biennal de l'Académie des beaux-arts. Manet y fit scandale avec le Déjeuner sur l'herbe (1863, musée d'Orsay), mais attira sur lui l'attention des jeunes artistes, qui l'admirèrent. Whistler fut aussi honni avec la Jeune Fille en blanc (1862, Washington, N. G.). Pissarro y fut mieux considéré. Par la suite, le Salon officiel, toujours

très strict, devint annuel.

REGIONALISM (en fr. régionalisme).

Dans les années vingt et jusque v. 1945 où apparaît ce que l'on nomme l'expressionnisme abstrait, l'une des formes dominantes de la peinture américaine fut le regionalism, terme employé par les critiques, notamment par Thomas Craven, pour décrire un moderne et louable effort en vue d'exprimer les différentes images de la « véritable » Amérique, avec les sites au coeur du pays restés naturels, à l'abri de la civilisation. Dans ses idées comme dans son expression picturale, le regionalism avouait son caractère anti-européen, anti-intellectuel. Ce mouvement correspondait à une recherche similaire dans le monde entier : retrouver exclusivement des sources nationales – ou raciales. Thomas Hart Benton, John Stewart Curry et Grant Wood (*American Gothic*, 1930, Chicago, Art Inst.) étaient les principaux représentants de cette tendance, qui fut plus un idéal qu'un style. Entre 1930 et 1940, le gouvernement des États-Unis, par le canal du Federal Arts Project, se trouva engagé dans le regionalism, et une curieuse identité d'intention, sinon de fait, exista entre les efforts trop rhétoriques de Ben-

ton et la qualité héroïque de la peinture murale mexicaine.

REGNAULT Henri, peintre français

(Paris 1843 - Buzenval 1871).

Fils du célèbre chimiste Victor Regnault, il témoigna de dons précoces pour la peinture et remporta le grand prix de Rome en 1866. On reconnut le souffle de Géricault dans son principal envoi de la Villa Médicis (*Automédon*, 1868, Boston, M. F. A. ; esquisse au musée d'Orsay). Un voyage en Espagne détermina une nouvelle orientation de son art. Le Général Prim à cheval (1869, musée d'Orsay), la Comtesse de Barck (1869, id.) témoignent de ce qu'il dut à l'exemple de Velázquez et de Goya, passionnément étudiés. Poursuivant son voyage par un séjour au Maroc, l'artiste en rapporta de vastes scènes de genre brillamment colorées (*Exécution sans jugement*, 1870, id.), dont l'imagerie a popularisé le souvenir. Regnault fut tué lors d'un combat pendant la guerre de 1870. Il demeure un des maîtres de l'art éclectique de cette période. Il est représenté au Metropolitan Museum (*Salomé*, 1870) et aux musées de Douai, Marseille (*Judith et Holopherne*, 1869), Metz, Mulhouse, Reims, Rouen.

REGNAULT Jean-Baptiste, peintre français

(Paris 1754 - id. 1829).

À dix ans, il eut la chance de rencontrer Bataille de Montval, qui facilita ses débuts et lui permit de copier les dessins de sa collection ; après son retour d'Amérique, où il avait suivi son père et passé quatre années dans la marine comme mousse (1765-1769), son protecteur le fit entrer chez le peintre Bardin. Séjournant à Rome avec celui-ci (1770-1775), Regnault s'initia au néo-classicisme naissant. Il obtint le prix de Rome en 1776 (un an après David) avec Diogène et Alexandre (Paris, E. N. B. A.). En 1783, il fut reçu à l'Académie avec l'Éducation d'Achille (Louvre), qui, par l'équilibre de la composition et des formes, la pureté du style, la qualité du coloris, reste l'une de ses meilleures oeuvres, avec un tableau religieux, fait exceptionnel chez l'artiste : la Descente de croix, peinte pour la chapelle du château de Fontainebleau en 1789 (Louvre) dans la tradition académique des Carrache. Les thèmes qu'il aborde le plus souvent sont mythologiques : l'Amour et Psyché (1785, musée d'Angers), tableau encore animé de la sensibilité du XVIIIe s. ; Cérémonie nuptiale (1788, musée de Riom) ; les Trois Grâces (1799, Louvre), tableau par lequel Regnault voulut montrer à David, qui exposait alors les Sabines, le moyen d'assouplir les froids modèles antiques. Beau portraitiste (Madame Arnault, Versailles), Regnault aborde l'allégorie de façon très personnelle et parfois déconcertante (la Liberté ou la Mort, devise de la Convention, 1795, Hambourg, Kunsthalle ; tardif Autoportrait et allégorie maçonnique, musée de Brest) ou traite de thèmes historiques (Marche triomphale de Napoléon [commande impériale pour le Sénat en 1804, Versailles] ; Mort de Desaix, musée de Clermont-Ferrand ;

downloadModeText.vue.download 704 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

703

Mariage du prince Jérôme et de la princesse de Wurtemberg 1810, Versailles).

La peinture de mythologie galante, dont la grâce sensuelle s'apparentait aux tableaux de boudoir du XVIIIe s., occupa ses dernières années : la Toilette de Vénus (coll. part.), le Jugement de Pâris (Detroit, Inst. of Arts). Émule de David, dont il n'avait pas la magistrale personnalité, Regnault n'exerça d'influence dans l'art de la première moitié du XIXe s. qu'à travers deux de ses élèves : Gabriel-Christophe Guérin et Louis Hersent.

RÉGNIER Nicolas ou RENIERI Nicolò,

peintre français actif en Italie

(Maubeuge 1591 - Venise 1667).

Il se forma à Anvers auprès d'Abraham Janssens, puis se rendit à Rome (vers 1615 ?), où il entra dans le cercle caravagesque, se rapprochant surtout de Manfredi, avec qui on l'a parfois confondu. Il rencontra également Vouet, qui l'influença (la Bonne Aventure, Louvre ; Portrait d'un musicien, musée de Grenoble ; Joueurs de cartes, musée de Budapest ; Saint Sébastien soigné par Irène, musée de Rouen ; David, Rome, Gal. Spada ; le Repas d'Emmaüs, Potsdam, Neues Palais, la plus caravagesque de ses oeuvres). Il quitta Rome en 1625 ou 1626. Les deux Allégories du Palais Royal de Turin (1626) comptent parmi les premières oeuvres qu'il exécuta à Venise, sa ville d'adoption et qu'il ne devait plus quitter. Éloigné du foyer romain, son talent s'affaiblit : sous l'influence de la peinture émilienne, il adoucit son caravagisme initial, exécutant des scènes mythologiques et historiques, d'une belle emphase décorative, où il fait figurer ses filles somptueusement vêtues dans des appareils scénographiques (la Mort de Sophonisbe, coll. part. ; la Vanité, Stuttgart, Staatsgal. ; la Femme à sa toilette, Lyon, musée des Beaux-Arts ; la Madeleine, Birmingham, City Museum). Il créa ainsi une oeuvre séduisante parfois, mais souvent insipide, gardant toujours la marque de sa première période caravagesque dans les contours ombrés et la netteté des figures. Ses quatre filles furent ses élèves : l'une d'elles épousa Daniele Van Dyck, une autre Pietro della Vecchia.

REICHLICH Marx, peintre autrichien

(v. 1460 - région de Brixen ? apr. 1520).

On sait par des documents qu'il est, en 1489, dans le Tyrol, puis bourgeois de Salzbourg à partir de 1494, où sans doute il réside, travaillant dans l'entourage de Pacher. Le retable peint exécuté en 1499 pour l'église Saint-Lambert ne nous est pas parvenu. En 1508, l'artiste est chargé par l'empereur Maximilien de décorer de fresques le château de Runkelstein, près de Bozen. Son style comme sa conception artistique évolueront de la manière du Maître d'Uttenheim et du Maître de la Présentation de Wilten à celle de Pacher. Il se peut que ce dernier lui ait démontré la nécessité de s'initier directement à l'art italien. Mais ce ne fut sans doute qu'après la mort de Pacher que Reichlich partit pour l'Italie, où il subit, à Venise en particulier, l'influence durable des Bellini, de

Giovanni Mansueti et de Vittore Carpaccio.
C'est à l'école vénitienne qu'il doit ce coloris

lumineux, que l'on remarque chez lui pour la première fois vers 1500-1502. À partir de 1506, Reichlich semble s'être rapproché des peintres contemporains de l'école de Salzbourg et de leurs prédécesseurs (K. Laib, Maître de Grossgmain et les deux Frueauf). Principal représentant de l'art du Rhin supérieur, il exerce déjà à cette époque une influence sur les maîtres de l'école du Danube, en particulier sur Lucas Cranach. Sa dernière oeuvre connue est le retable à volets de Heiligenblut (1520), où les réminiscences vénitiennes sont nombreuses. Les remarquables créations de Reichlich résument l'évolution inspirée par Pacher et en marquent l'aboutissement.

Partant de quelques peintures signées M. R., on a groupé 14 oeuvres, ou groupes d'oeuvres, pouvant être considérées comme certaines : l'Épiphanie provenant de Wilten (1489, musée d'Innsbruck), l'Épiphanie de l'église de Mitterolting, la Nativité et Ecce homo (musée de Lienz), la Présentation de Marie au Temple et la Visitation, qui, en raison des armes de la ville, doivent provenir de Hall dans le Tyrol (1501-1502, Vienne, Österr. Gal.), 2 panneaux de prédelle (v. 1502, musée d'Innsbruck), 4 panneaux de retable avec des Scènes de la vie de Marie de Neustift (1502, Munich, Alte Pin.), 2 volets du retable, dont l'un avec le donateur Florian Waldhaus et ses patrons (Hall, hôtel de ville), le retable de saint Jacques et saint Étienne de Brixen (1506, Munich, Alte Pin.) avec des Scènes de la vie de saint Jacques et de saint Étienne, le Couronnement d'épines et la Flagellation.

REIGL Judith, peintre français

d'origine hongroise

(Hongrie 1923).

Elle fréquenta l'École des beaux-arts de Budapest de 1941 à 1945, voyagea en Italie (1946-1948) et s'installa à Paris en 1950 puis à Marcoussis en 1963. En 1954, elle expose à la gal. l'Étoile scellée avec une préface d'André Breton. Les débuts de Judith Reigl se situent donc sous le signe du surréalisme de l'après-guerre, que va décrier la rencontre avec l'Action Painting comme avec l'art du signe fertilisé par l'Extrême-Orient. L'artiste expose : en 1957, à la gal. Kléber avec S. Francis, Riopelle, Pollock, Tobey ; en 1964, à New York (Guggenheim Museum) avec Gottlieb, De Kooning, Motherwell et Newman ; en 1967-1968, à Pittsburgh

(Carnegie Inst.) avec Albers, Johns, Kelly, Noland, Olitski. Jusqu'en 1965 environ, sa peinture est en relation avec l'esthétique contemporaine du geste et du signe, en puissants contrastes ramassés, rouge et noir (Peinture, 1965). De 1958 à 1965 prend place aussi l'importante suite des « Guano », toiles ratées posées sur le parquet et sur lesquelles l'artiste a « travaillé, marché, déversé de la matière picturale qui coulait, imbibait, s'écrasait sous les pieds » (J. Reigl), faisant ainsi intervenir le « hasard objectif » que réclamait André Breton. De 1966 à 1972, la série des « Hommes » (un exemplaire au M. N. A. M. de Paris) donne une signification plus symbolique aux signes naguère abstraits, comme si le corps avouait enfin son rôle, se montrait. À partir de 1973, en revanche, il est renvoyé à sa discrétion

première, quand son intervention est, derechef, capitale dans la série des « Déroulements » (1973-1976), où l'artiste pose une couleur sobre en marchant le long d'une toile verticale non tendue (Déroulement, 1977, musée d'Art moderne de la Ville de Paris). Cette alliance de l'écriture et du geste, du temps et de l'espace, de la simplicité apparente et de la complexité des opérations techniques donne à cette peinture sans pesanteur un « état de grâce » assez rare dans la production contemporaine. La série de toiles intitulées « Entrée-Sortie », réalisée en 1986-1988, doit se lire comme un accès au monde de la peinture que Judith Reigl interroge depuis les grandes oeuvres non figuratives jusqu'à celles où intervient la figure humaine. L'artiste est représentée à Paris (M. N. A. M.) et au musée de Grenoble.

REINHARDT Ad, peintre américain

(Buffalo 1913 - New York 1967).

Élève de l'historien d'art Meyer Schapiro à Columbia University, il fréquenta par la suite la National Academy of Design. Au contraire de la plupart de ses contemporains, il n'adopta jamais une esthétique figurative ou surréaliste. Dès la fin des années trente, époque à laquelle il travailla au Federal Art Project, son style, pas encore totalement dégagé des influences cubistes, était cependant rigoureusement abstrait. Plus tard, entre 1946 et 1950, Reinhardt, lui-même spécialiste d'art oriental, adopta un style calligraphique qui trouvait sa source dans l'art décoratif arabe et japonais et qui n'est pas sans rapports avec l'oeuvre de Mark Tobey (Abstract Painting 1948, Oberlin, Ohio, Allen Memorial Art Museum). De 1950 à 1953, ses toiles, plus condensées, limitent leur organisation à des séries de touches parallèles et perpendiculaires, qui devaient aboutir aux

séries monochromes (rouges, bleues et surtout noires) de la fin de sa vie, où les toiles sont divisées en rectangles peints dans des valeurs si proches qu'ils sont presque imperceptibles (Painting, 1956, New Haven, Yale University Art Gal. ; Abstract Painting, 1957, New York, M. o. M. A.). Cette économie de moyens et le refus opéré par Reinhardt des schémas habituels soulignant texture, formes, couleurs et composition (ainsi que celui du caractère personnel, autobiographique, de l'art gestuel, qu'il considérait comme trop facile) firent de lui un artiste essentiel par rapport au développement du Minimal Art des années soixante. Pédagogue et théoricien, il écrivit de nombreux articles, dont la plupart sont inclus dans le livre de Barbara Rose : Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt (New York, 1971).

Une première exposition rétrospective de son oeuvre fut organisée au Jewish Museum de New York l'année même de sa mort. En 1980, le Guggenheim Museum de New York présenta toutes ses oeuvres de maturité. Une nouvelle

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

704

rétrospective Reinhardt a eu lieu (New York, Los Angeles) en 1991-1992.

REINHART Johann Christian,

peintre allemand

(Hof 1761 - Rome 1847).

Après avoir fréquenté l'atelier de A. F. Oeser à Leipzig et celui de Klengel à Dresde, il travaille de 1786 à 1789 à Meiningen. À partir de 1790, il réside à Rome, où il est avec J. A. Koch le chef de file de la peinture allemande de paysage. En 1804-1805, il réside à Naples. Son évolution le conduisit d'un réalisme alerte, attentif aux détails, à des paysages idéalisés, sévèrement composés, où l'on décèle l'influence de Poussin et de Dughet. Il exécuta aussi des paysages de ruines, tels que ses 4 grandes Vues de Rome prises de la Villa Malta (1825, Munich, Neue Pin.). Reinhardt a également exécuté des gravures.

REINHOLD (les), peintres allemands.

Friedrich Philipp (Géra 1779 - Vienne 1840) se forma de 1797 à 1804 dans l'atelier de Schenau à Dresde, où il fit la connaissance de Friedrich, puis à Vienne à partir de

1811. Après un court séjour à Gera, où il exécuta des portraits, il revint à Vienne en 1813. Il entra alors en relation étroite avec le cercle nazaréen des frères Olivier. En 1816, il renonça au portrait et au tableau d'histoire pour le paysage et entreprit deux ans plus tard, à l'exemple des Olivier, un voyage dans la région de Berchtesgaden pour y peindre des études de paysages (le Couvent des Capucins, 1818, musée de Leipzig). Un vif sentiment religieux le fit évoluer vers un type de paysage poétisé, dans l'esprit des paysages de Koch, et qu'il peupla de figures symboliques (Paysage aux huttes de moissonneurs, 1825, Hambourg, Kunsthalle ; Paysage au ruisseau, Vienne, Österr. Gal.). On lui doit aussi des gravures réalistes de sites auxquels il associe parfois des motifs rustiques (Alberтина et Hambourg, Kunsthalle).

Heinrich (Géra 1788 - Rome 1825), son frère, fréquenta l'Académie de Dresde et celle de Vienne. En 1809, Denon l'appelle à Paris, où il consacre un cycle de gravures aux campagnes de Napoléon. Ce n'est qu'à son retour à Vienne en 1814 que Reinhold, sous l'influence de Koch, s'adonne à la peinture de paysage. À l'instar des Olivier, adeptes des nazaréens, au cercle desquels il s'est joint, il entreprend un voyage à Salzbourg et à Berchtesgaden, qui exercera une influence décisive sur sa conception du paysage. Ayant su découvrir le caractère intime d'un coin de nature, il limitera ses motifs, préférant les plans rapprochés, et traduira de façon nouvelle les effets de la lumière (le Watzmann, Berlin, N. G., et Vienne, Österr. Gal.). L'artiste, qui se rend à Rome en 1819, poursuivra ces représentations fidèles de la nature dans un grand nombre d'études à l'huile et de dessins exécutés dans la Serpentera et à Olevano ainsi qu'au cours de ses voyages en Sicile (1820) et dans la baie de Naples (1823). Schinkel acquerra en 1824 certains de ces paysages (conservés à la Kunsthalle de Hambourg).

Bien que l'étude d'après nature constitue la partie essentielle de l'oeuvre de Reinhold, celui-ci partage l'opinion des nazaréens et la considère non pas comme un concept pictural définitif, mais comme une étape dans la recherche des motifs, le tableau étant, lui, le résultat d'« idées intéressantes et de la composition » (lettre de 1824). La nature, à laquelle s'intègre une scène biblique, est de nouveau idéalisée. Pour saisir le processus selon lequel, de l'étude au tableau, la nature s'ordonne et l'éclairage d'un instant se cristallise, il n'est que de comparer l'étude de la

Serpentera (Cologne, W. R. M.) au Paysage
au bon Samaritain (Copenhague, musée
Thorvaldsen).

REIXACH Pere, peintre espagnol

(documenté à Valence de 1452 à 1472).

Pere Reixach a reçu un paiement en 1452 pour
le Retable de sainte Anne exécuté pour la cha-
pelle funéraire des Borgia (collégiale de Játiva).
Si Père Reixach a bien exécuté cette oeuvre
célèbre, attribuée jusqu'alors à Jacomart, il doit
être considéré comme l'auteur des panneaux
regroupés par analogie stylistique autour de
ce retable : Saint Benoît (Valence, musée dio-
césain), Saint Jacques et Saint Gilles (musée
de Valence) et Sainte Marguerite (Barcelone,
coll. Torelló). Pere Reixach a dû tirer profit
des leçons de Jacomart et collaborer avec Juan
Reixach.

REMBRANDT

(Rembrandt Harmensz Van Rijn, dit),

peintre néerlandais

(Leyde 1606 - Amsterdam 1669).

FORMATION. Le nom même de Rembrandt
ne constituait à l'origine qu'un prénom, d'où
la signature RH (Rembrandt Harmenszoon,
« Rembrandt fils d'Harmen »), souvent utilisée
par l'artiste. C'est le père de Rembrandt, meu-
nier de son état, qui ajouta les mots de « Van
Rijn » par allusion à son moulin situé près du
Rhin.

Rembrandt, l'avant-dernier d'une famille de
neuf enfants, probablement plus doué que ses
frères, fut envoyé à l'école latine de Leyde, puis,
à quatorze ans, inscrit à l'université de cette
ville ; ses premiers biographes, notamment Or-
lers (1641), nous apprennent qu'il abandonna
bientôt les études pour affirmer une précoce
vocation d'artiste.

Son apprentissage chez le Leydois Jacob
Van Swanenburgh, peintre sans génie mais très
considéré dans la ville, dut commencer v. 1621
et durer trois ans. Choix décisif que celui de ce
maître « traditionaliste » qui a voyagé en Ita-
lie et peint des sujets « nobles » : ainsi, dès le
départ, Rembrandt est orienté vers la peinture
d'histoire, et la leçon d'un Swanenburgh ne fera
que prolonger celle du milieu « humaniste » de
l'école latine et de l'université de Leyde.

De Leyde, Rembrandt se rend à Amster-

dam chez Lastman, où il reste environ six mois, séjour déterminant pour la formation de son style (Rembrandt restera toute sa vie attaché au souvenir de son maître, comme le montre notamment la présence de nombre de ses dessins dans la collection qu'il constitue). Quant

au séjour de Rembrandt chez Jacob Pynas, relaté seulement par Houbraken (1718), qui doit d'ailleurs confondre ici Jacob avec Jan Pynas, il reste hypothétique, mais il existe d'indiscutables points de contact entre les deux artistes (par exemple, la Résurrection de Lazare de Jan Pynas, 1615, Philadelphie, Museum of Art).

LES DÉBUTS À LEYDE. Dès 1625, à son retour à Leyde, Rembrandt semble s'être établi à son compte (l'absence de gilde à cette date pouvait faciliter la chose), comme inclinent à le faire croire au moins 2 importants tableaux, la Lapidation de saint Étienne (1625, musée de Lyon) et la Harangue du consul Cercalis (musée de Leyde), qui paraît immédiatement antérieure au tableau lyonnais en raison de la gaucherie plus nette du style : oeuvres brutales, provocantes même, où l'artiste veut démarquer Lastman tout en cherchant, dans une maladresse sincère, à s'éloigner de sa manière facile et coulante, mais qu'il juge par trop extérieure et habile. Déjà perce ici le Rembrandt antiacadémique, indépendant, en quête d'une narration nouvelle, fortement expressive et convaincante. Le fameux Balaam du musée Cognacq-Jay (Paris) et l'Ange et Tobie du Rijksmuseum, peints en 1626, le David et Goliath du musée de Bâle (1625 ou 1626) s'inscrivent dans la même inspiration très proche de Lastman, tandis qu'apparaissent peu après des oeuvres plus concentrées, plus intimes et plus raffinées où joue sans doute l'influence de Pynas ; à la polychromie agressive des toutes premières oeuvres succède aussi un goût des harmonies brunes et bientôt des effets de clair-obscur mystérieux : saisissant progrès dans l'expression des émotions humaines qu'attestent le Reniement de saint Pierre (1628, Tōkyō, Bridgestone Museum), la Fuite en Égypte (1627, musée de Tours), Samson et Dalila (1628, musées de Berlin) ; au sommet de cette courbe se situent les Pèlerins d'Emmaüs (Paris, musée Jacquemart-André) et la Présentation au Temple (1631, Mauritshuis). Ce dernier tableau débouche, au-delà d'un prodigieux réalisme naturaliste qui fit la première réputation de Rembrandt, sur la réalité effective et par là même combien fascinante d'une vision fantastique. À cette date de 1631, jamais le clair-obscur, instrument de séduction poétique si rare, n'avait encore été manié avec autant de subtilité et d'aisance ni, remarquons-le, dans un

esprit aussi peu caravagesque.

Si le répertoire d'un peintre d'histoire ne peut, au XVII^e s., se limiter à la narration pure et comprend aussi, indépendamment du portrait, des figures d'expression de toutes sortes, Rembrandt, dès ses débuts, donne un grand développement à ce genre d'exercices picturaux. Son goût inné pour l'expression psychologique, son exceptionnelle virtuosité technique, qui frappa très tôt ses contemporains, enfin l'orientation résolument réaliste et « expressionniste » prise tout de suite par son art ne pouvaient d'ailleurs que convenir à de tels sujets ; mais, par rapport à ses contemporains, Rembrandt- jusque dans le pittoresque de ses « gueux » à la Callot que rappellent tant de ses premières gravures, qui influenceront à leur tour les Van Ostade - est singulièrement plus

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

705

tendu, moins descriptif et « bonhomme », plus émouvant et vrai. En fait, les mêmes méthodes intensives sont appliquées au traitement de l'histoire et de la vie quotidienne, car, pour lui, comme le dit très bien H. Gerson, « l'histoire possédait toute l'actualité de la vie et la vie toute la dignité de l'histoire ».

Ainsi, dès cette période leydoise, peut-on remarquer, dans l'oeuvre de Rembrandt, de nombreux Philosophes ou Apôtres en méditation dans des intérieurs tenus dans une demi-clarté, mais toujours puissamment construits (Savant dans une chambre haute, Londres, N. G. ; Saint Paul en prison, 1627, Stuttgart, Staatsgal. ; Jérémie, 1630, Rijksmuseum ; Saint Anastase, 1631, Stockholm, Nm). Mais l'exercice de bravoure favori du peintre est soit l'autoportrait très libre d'allure (musées de Kassel, de Stockholm, de Munich, de Liverpool, de Boston), soit la petite étude de tête de vieux ou de vieille aux traits plissés très expressifs, souvent des visages empruntés à ceux des proches de l'artiste (Vieillard au bonnet, Mauritshuis ; Mère de Rembrandt, Windsor Castle ; Officier à la chaîne d'or, Chicago, Art Inst. ; Vieillard à la toque, musée d'Innsbruck).

Tout au long de cette étonnante période leydoise, il faut noter que Rembrandt travaille en étroite collaboration, sinon temporairement dans le même atelier, avec un autre jeune Leydois non moins précoce et virtuose, Lievens, qui pourtant ne devait pas tenir toutes ses

promesses. Mais, à cette date, Lievens est si remarquable et si proche de Rembrandt qu'il est parfois très ardu de distinguer leurs apports respectifs (se rappeler par exemple l'énigmatique Festin d'Hérode du musée de Raleigh, tour à tour attribué à chacun des deux artistes), et ce d'autant plus qu'ils avaient tous deux fait leur apprentissage chez Lastman. On comprend le fameux parallèle entre les deux artistes esquissé v. 1629-1631 par Constantin Huygens dans son Autobiographie (inachevée, elle ne fut publiée qu'en 1891). C'est un document capital sur les débuts de Rembrandt, dont il vient confirmer la très rapide célébrité et qui atteste par ailleurs la faveur privilégiée dans laquelle était tenue au XVIIe s. la peinture d'histoire : si Lievens est jugé supérieur quant à l'invention, la beauté formelle et la monumentalité, Rembrandt est meilleur psychologue et donne plus d'intensité à ses effets ; si Lievens peint mieux les portraits, Rembrandt est incomparable dans l'histoire par la vie qu'il sait prêter à ses sujets, et, tandis que Lievens choisit volontiers de peindre en grandeur nature, Rembrandt déploie une prodigieuse virtuosité dans les petits formats, où l'on trouve plus à dire sur bien moins d'espace.

LES PREMIÈRES ANNÉES À AMSTERDAM.

Après juin 1631, Rembrandt, poussé par le succès, s'installe à Amsterdam chez le négociant d'art Hendrik Van Uylenburch, cousin de sa future épouse, Saskia (le mariage avec cette dernière ayant lieu en 1634). Ses succès de portraitiste auprès de l'active bourgeoisie de cette ville sont très rapides : sur 50 tableaux datés des années 1632 et 1633, 46 sont des portraits ou des études de têtes. L'un des plus célèbres reste, à juste titre, la Leçon d'anatomie du Dr Tulp

(1632, Mauritshuis), victorieuse tentative pour s'attaquer ambitieusement à l'une des spécialités les plus prisées de la peinture néerlandaise de l'époque, le portrait corporatif. Tous les portraits de la décennie de 1630 présentent des qualités d'observation réaliste et de finesse picturale qui rapprochent ici Rembrandt de Van der Helst et de Keyser tout autant que de Van Dyck ou de Rubens. Rembrandt devient alors le portraitiste mondain à la mode qu'il n'avait pas encore su devenir à Leyde. Peints le plus souvent sur un fond uni gris clair, subtil et vivant, fréquemment ovales et parfois de format ambitieux (effigies du Pasteur Ellison et de sa femme, 1634, Boston, M. F. A. ; du couple Soolmans, 1634, Paris, coll. Rothschild ; des Pellicorne, Londres, Wallace Coll.), frappant toujours l'attention par le face-à-face étonnamment direct du regard, d'une grande force plastique par la simplification des harmonies

de blanc et de noir, de clair et de sombre, ces portraits, toujours dignes et monumentaux, s'imposent également par l'aisance dynamique et la savante intelligence de leur mise en scène : tandis que la facture est plus lisse et plus souple qu'à Leyde, la pose d'ensemble, la rythmique très étudiée et sûrement symbolique des mains (l'une est souvent cachée à dessein), la direction du visage suggèrent une présence instantanée et mobile d'essence toute baroque. Parmi les meilleures réussites de ce type « aristocratique » de portraits, citons encore le Marchand Ruts (1631, New York, Frick Coll.), le Couple élégant dans un intérieur (1633, Boston, Gardner Museum), le digne Maarten Looten (1632, Los Angeles, County Museum of Art), le poète Herman Krul (1633, musée de Kassel), significativement représenté à l'entrée d'un porche, l'Homme (1633, musée de Cincinnati) et la Femme (Metropolitan Museum) ainsi que le Couple (Vienne, K. M.), proches de l'art de Van Dyck, le Polonais (1637, Metropolitan Museum), Maria Trip (1639, Rijksmuseum), qui est figurée dans un cadrage en trompe l'oeil, intention « maniériste » préparée par l'Amalia Van Solms (1632, Paris, musée Jacquemart-André).

Les tendances baroques, qui caractérisent chez Rembrandt le portrait officiel et mondain des années 30, ne sont pas moins évidentes dans ses autoportraits et dans les effigies de son épouse, Saskia, notamment par le biais de parures fastueuses et de déguisements orientaux, qu'il collectionnait avec ferveur. Ainsi Rembrandt porte-t-il, tel Van Dyck, des chaînes d'or (Louvre, 1633 et 1637), des hausse-cols d'armure (Offices, musées de Berlin, Mauritshuis), des casques (1634, musée de Kassel), de superbes chapeaux à plumes (musées de Berlin, tableau qui fait peut-être pendant à la Saskia souriante et pareillement chapeautée de la Gg de Dresde ; 1633-1635, Vaduz, coll. Liechtenstein ; Mauritshuis ; 1639, Dresde, Gg, tableau où on le voit curieusement suspendre un butor). Ainsi Saskia, précieusement coiffée d'un voile (1633, Rijksmuseum ; Washington, N. G.), devient-elle, agrémentée d'un somptueux béret rouge, une figure de rêve fascinante et lointaine dans la charmante effigie de Kassel où Rembrandt revient à l'antique usage

du profil. La transmutation poétique du visage de Saskia s'accomplit effectivement par le biais de l'allégorie avec les Flore de l'Ermitage (1634) et de Londres (N. G., 1635). Le sommet de la bravoure « baroque » est atteint par le fameux Double Portrait de la Gg de Dresde.

En tant que peintre d'histoire, Rembrandt,

fixé à Amsterdam, continue brillamment la voie explorée antérieurement à Leyde : ainsi le Savant du musée de Prague (1634), le Roi Ozias frappé de la lèpre (Chatsworth, coll. du duc de Devonshire) sont dans la tradition directe des Vieillards de Leyde. Mais, comme dans le domaine du portrait, ses moyens vont devenir plus subtils et plus ambitieux, ses effets de lumière, pour être aussi spectaculaires, se révèlent moins brutaux et plus raffinés ; la richesse des accessoires employés, le pittoresque des modèles – souvent des Juifs du ghetto d'Amsterdam – se ressentent à l'évidence de la fréquentation d'un riche marchand tel qu'Uylenburgh ; bref, la rivalité « baroque » avec Rubens et les Italiens se dévoile une fois de plus : elle va conduire à l'affirmation d'un art à la fois « triomphaliste » et très original dont la définition n'appartient qu'à Rembrandt, ce qui lui vaudra d'innombrables élèves et imitateurs.

De ces années 1630 date tout d'abord l'une des rares commandes officielles reçues par le peintre, la suite de 5 tableaux de la Vie du Christ conservés à l'Alte Pin. de Munich et exécutés à la demande de Huygens pour le stadhouder Frédéric-Henri : 2 tableaux sont livrés dès 1633 (l'Érection et la Descente de croix), les 3 autres de 1636 à 1639, dont l'Ascension et la Résurrection, comptent parmi les oeuvres les plus mouvementées du maître, qui utilise alors le clair-obscur comme moyen d'obtenir le maximum d'effets fantastiques et féériques, dans la tradition d'Elsheimer (Rembrandt utilise ici une lumière sacrée émanant du Christ, qui s'ajoute aux effets de lumière artificielle ou diurne). Une puissante rhétorique baroque et des formats vraiment monumentaux distinguent la Sainte Famille de l'Alte Pin. de Munich (1631), le Sacrifice d'Isaac (1635) de l'Ermitage et surtout le tumultueux et réaliste Aveuglement de Samson du Städel. Inst. de Francfort (1636), qui permet de mesurer quel enrichissement technique et psychologique Rembrandt a su apporter à la pratique du clair-obscur : alors que Honthorst et les autres caravagesques évoluent vers un classicisme clair, digne et froid, Rembrandt, au même moment, recherche de plus en plus l'animation. Les Noces de Samson (1638, Dresde, Gg) et le Mané, Thélcel, Phares (Londres, N. G.) se rattachent encore à ces démonstrations de grande peinture religieuse héroïque, tout comme la Sophonisbe (?) du Prado (1634).

Mais, en même temps, Rembrandt garde tout son attachement aux petits formats de la période de Leyde (la Toilette d'Esther de la N. G. d'Ottawa, 1633 ; l'Adoration des mages de l'Ermitage, 1632, réhabilitée comme original ;

l'« elsheimérienne » Fuite en Égypte (1634) et ne montre pas moins d'aisance qu'auparavant à détailler les visages d'une foule, à figurer les accessoires, à rendre un intérieur avec minutie. Mais une chaude tonalité brune, une tendance
downloadModeText.vue.download 707 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

706

croissante à la narration intime et délicate, une profondeur enveloppante vont, à partir de 1636, caractériser peu à peu l'art de Rembrandt : la Visitation (1640, Detroit, Inst. of Arts), les Ouvriers de la vigne (1637, Ermitage), Tobie et l'ange (1637, Louvre), le Christ apparaissant à Marie-Madeleine (1638, Londres, Buckingham Palace), la touchante Suzanne (1638, Mauritshuis), le mystérieux Philosophe (Louvre) en sont des témoignages excellents, tout comme la Prédication de saint Jean-Baptiste (musées de Berlin), avec un immense fond de paysage qui prend une sorte de dimension cosmique ; la même qualité lyrique du paysage se retrouve dans le grandiose Baptême de l'enfant de 1636 (en prêt au musée de Hanovre) ; Rembrandt commence justement à peindre des paysages v. 1636-1638 : Paysage au pont de pierre (Rijksmuseum), Paysage au bon Samaritain (1638, musée de Cracovie), Vue d'orage (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), tous remarquables par l'éloquence d'un effet de lumière à la fois concentré et dynamique. Ici encore, le « non-spécialiste » Rembrandt montre son originalité en tournant le dos à la voie naturaliste et descriptive suivie par les spécialistes : le paysage lui sert déjà à exprimer un état d'âme et prend une dimension poétique supérieure.

Quant aux sujets profanes, entre autres ceux qui sont repris de la mythologie antique, ils ne laissent pas d'avoir inspiré à Rembrandt quelques pages étonnantes où sa force d'imagination, sa faculté de recreation se donnent libre cours, encore stimulées par la triomphale esthétique baroque d'alors. Vieux sujets qui, dans leur iconographie profondément humanisée, reprennent une vie nouvelle et une présence inédite, non sans quelque secrète violence contenue (c'est une maîtrise conquise depuis la période de Leyde) : l'Enlèvement de Proserpine (musées de Berlin), l'Enlèvement d'Europe (1632, Los Angeles, Getty Museum), l'Envol de Ganymède dans les serres de l'aigle (1635, Dresde, Gg), Diane et Actéon (1635, château de Rhede en Westphalie), un chef-d'oeuvre insuffisamment connu. Le sommet reste, bien sûr,

la Danaé (1636, Ermitage), irrémédiablement endommagée aujourd'hui, la plus belle « odalisque » de Rembrandt, un excellent exemple de cette manière de conjoindre humanité et poésie qui est tellement propre à Rembrandt.

Dès l'installation à Amsterdam s'est constitué avec le succès croissant du maître un véritable cercle d'élèves : Jacob Backer, Willem de Poorter et Jacob de Wet dès 1631-1632, puis Flinck, Bol, Eeckhout, Victors, Horst ; un peu plus tard Heerschop, Verdoel, Furnerius, Paudiss, Doomer, le génial Carel Fabritius, Van der Pluym, Hoogstraten, qui écrivit d'une façon intéressante sur Rembrandt, peut-être les deux Koninck (Philips et Jacob), Ovens, Keil, le « Monsu Bernardo » danois qui renseigna si bien Baldinucci, Nicolaes Maes, Renesse, Drost et, jusque dans les dernières années, Leupenius et Aert de Gelder. Tous ces artistes se sont révélés très doués et sont associés étroitement à la production de Rembrandt, qui retouchait parfois le travail de ses élèves pour le vendre à son profit (ainsi le Sacrifice d'Isaac

de l'Alte Pin. de Munich, explicitement signé comme « Remanié et retouché par Rembrandt, 1636 »). Rembrandt dut ainsi gagner beaucoup d'argent. Autre signe de prospérité, ses nombreuses activités de collectionneur, qui s'exercent dans des domaines très variés : tableaux et dessins, notamment italiens, mais aussi armes, sculptures, gravures, curiosités exotiques. C'est un aspect fondamental de Rembrandt que celui du curieux et du trafiquant d'art, et toute une partie du répertoire orientalisant de l'artiste en est directement tributaire (il a même copié des miniatures indo-persanes).

LES DÉBUTS DE LA MATURITÉ. En 1639, Rembrandt, au faite de sa puissance, achète pour 13 000 florins une vaste demeure dans la Breestraat (actuelle Rembrandthuis), mais la difficulté d'en payer les échéances lui vaut dès lors de croissants soucis financiers. En 1641 naît Titus, mais Saskia meurt dès 1642. Puis survient la pénible affaire Geertge Dirck : nourrice de Titus, elle devient vers 1643 la maîtresse du peintre, mais le quitte en 1649 en lui intentant un procès en rupture d'une promesse de mariage ; c'est qu'elle avait été entre-temps supplantée par une jeune servante, Hendrickje Stoffels, qui vécut, elle aussi, en concubinage avec le peintre.

Au cours de cette décennie, les sujets religieux se multiplient, caractérisés par une intériorisation croissante et une intensification des effets lumineux : désormais la lumière, « irradiante », justifie le tableau, inonde et anime

les intérieurs, définit les formes ; la facture, jouant sur des empâtements puissants, tend peu à peu à cet aspect robuste et grumeleux qui a fasciné Fabritius et, jusqu'au XIXe s., un Decamps. En même temps s'affirme de plus en plus nettement le souci d'organiser l'espace, de le construire avec des mises en page fortement architecturées. D'incontestables réminiscences italiennes, d'autant plus explicables chez un collectionneur comme Rembrandt, enthousiaste amateur de Giorgione, de Palma ou de Titien, jouent ici : des Pèlerins d'Emmaüs (1648, Louvre), proches de Véronèse, ou de la Jeune Fille à la fenêtre (1645, Londres, Dulwich College Picture Gal.), qui rappelle J. Bassano, à la méditation de Mantegna dans la sublime eau-forte des Trois Croix (1653). Bien plus que la Ronde de nuit, éblouissante prouesse qui regarde en fait, à la date de 1642, vers le passé des brillantes années 1630, ce sont des oeuvres émues, recueillies, au luminisme intense, d'une coloration chaude et profonde, qui révèlent le vrai Rembrandt de la décennie 40, telles la Nativité du musée de Kassel (1646), célèbre à cause du trompe-l'oeil du rideau, la Bethsabée (1643) du Metropolitan Museum, les Adorations des bergers (1646) de Londres (N. G.) et de Munich (Alte Pin.). Le chef-d'oeuvre de la période, en gravité humaine comme en monumentalité formelle, ainsi que dans l'aspect doré et « vénitien » de la lumière-couleur, est l'Emmaüs du Louvre (1648). En gravure, ce sont, pour cette décennie, des pièces célèbres, d'une grande franchise technique, comme les Trois Arbres de 1643 ou la Pièce aux cent florins de 1649. Dans les portraits, on note le recours fréquent à des effets constructifs de trompe-l'oeil :

mais qui s'avancent dans la Conversation du mennonite Anslo (1641, musées de Berlin) ou dans l'Agatha Bas (1641, Londres, Buckingham Palace), sans oublier la figure centrale de la Ronde de nuit (1642), coudes posés sur des balustrades dans une pose ouvertement reprise de Titien (Autoportrait, Londres, Wallace Coll. ; Nicolaas Van Bambeck, Bruxelles, M. R. B. A.).

Au cours de ces années, enfin, se confirme bientôt le goût de Rembrandt pour les paysages, mais sur le mode grandiose et visionnaire des Trois Arbres, du Château (Louvre) et du Paysage au coche (Londres, Wallace Coll.), lesquels, dépassant infiniment le simple motif naturaliste, annoncent la sublime Ruine (musée de Kassel) et rejoignent ainsi le parti idéaliste et « littéraire » d'un Claude Lorrain.

L'APOGÉE DE LA MATURITÉ. Les années 1650 relèvent de la même maturité rayonnante,

avec toutefois la nouveauté d'une nuance « héroïque ». C'est la période des très grands chefs-d'oeuvre, comme Bethsabée (1654, Louvre), la Bénédiction de Jacob (1656, musée de Kassel), Aristote (1653, Metropolitan Museum), le Cavalier polonais (New York, Frick Coll., un temps discuté), le Boeuf écorché (Louvre) ou les figures bibliques michélangélesques de Berlin (Jacob avec l'ange, Moïse jetant les Tables de la Loi, 1659). Sur le plan de la facture et de la technique, les oeuvres des années 1650 manifestent une splendeur inégalée, notamment dans le jeu des ors et des rouges épais et maçonnés qui s'exaltent de plus en plus, depuis l'étincelant portrait de Six (Amsterdam, Fond. Six) jusqu'à la Bénédiction de Jacob (musée de Kassel). D'une façon très significative, Rembrandt recourt davantage aux grands formats, à la mesure même de ses ambitions de peintre d'histoire connu de l'Europe entière et de chef d'école soucieux de marquer son temps, de créer et de transmettre un style. De même se multiplient alors dans son oeuvre les portraits « moraux », les figures à résonance littéraire ou symbolique, tirées du monde héroïque ou légendaire de l'Antiquité et si bien accordées aux exigences culturelles de l'époque baroque (Alexandre, Aristote, Homère, Flore, Lucrèce, Vénus et l'amour). Du coup, l'incident survenu en 1654 avec le Portugais Andrada (Rembrandt refuse de retoucher un portrait jugé peu ressemblant) prend une singulière valeur symbolique qui remet à leur juste et secondaire place ces moments difficiles de la vie de Rembrandt qui font toujours le bonheur des biographes : banqueroute en 1656, vente de ses collections en 1657 et de sa maison en 1658, manoeuvres contre Geertge, concubinage avec Hendrickje Stoffels blâmé par l'Église réformée en 1654 et sanctions contre la jeune femme, admonestée et privée de communion.

LES ANNÉES FINALES. Elles montrent un Rembrandt de plus en plus libéré, original et hardi et, sur le plan artistique, constituent une apothéose inoubliable avec des oeuvres universellement admirées, comme le Syndic des drapiers et la Fiancée juive (Rijksmuseum), l'Homère (Mauritshuis), les Autoportraits à la palette (Louvre et Kenwood, Iveagh Bequest) – sorte de testament cézannien –, le Retour

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

707

du fils prodigue (Ermitage), la Vierge (musée d'Épinal), la Famille (Brunswick, Herzog

Anton Ulrich-Museum). Par la magie de son lyrisme pictural, par une harmonie exceptionnelle entre forme et contenu, Rembrandt, à la fin de sa vie, semble être parvenu aux limites mêmes de la peinture et parler un langage nouveau qui dépasse celui de l'art. Thèmes et facture ne diffèrent pas sensiblement de ceux des années précédentes. Les sujets religieux sont toujours prédominants ; en plus des oeuvres déjà citées, signalons encore des réussites comme le Reniement de saint Pierre (Rijksmuseum), la Circoncision (Washington, N. G.), la Disgrâce d'Aman (Ermitage), le Siméon au Temple (1669, Stockholm, Nm), une des dernières oeuvres du peintre, bouleversante dans son état d'inachèvement. De même, les sujets « antiques », principalement sous la forme de portraits « moraux », continuent d'intéresser beaucoup Rembrandt, comme le prouvent Homère (1663, Mauritshuis) et plus encore Lucrèce mourante (1664, Washington, N. G. ; 1666, Minneapolis, Inst. of Arts), Junon et la très émouvante et mystérieuse Femme à l'oeillet (Metropolitan Museum). Le processus de matérialisation picturale (qui a pour corollaire une émouvante dématérialisation – ou une transfiguration – du réel mis en peinture) est poussé à son maximum ; le commandement baudelairien « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or » résumerait à merveille l'oeuvre finale de Rembrandt, du fameux Serment de Claudius Civilis (Stockholm, Nm) à l'Autoportrait si révélateur du W. R. M. de Cologne, cet incroyable rictus saisi dans une épaisse pâte dorée, qui révèle doublement – par le sujet et par la technique – le non-conformisme foncier du peintre. Ainsi s'explique l'importance accrue prise dans les dernières oeuvres de Rembrandt par les aplats de couleurs, les triturations, les empâtements, les accents du modelé comme par les tailles rectilignes en gravure et l'usage du roseau, traceur de traits épais, en dessin. À tel point que l'artiste, s'il ne cherche plus à plaire, s'il néglige les détails des costumes et, de plus en plus, se meut dans un merveilleux éloigné de la vie quotidienne, ne sait pas éviter parfois une certaine lourdeur de facture. Il est fort caractéristique de cette ultime période qu'elle se prête à tant d'inflation, et l'on ne saurait être trop prudent et trop circonspect à l'égard de maintes oeuvres qui y prennent place.

Peintre totalement libéré, au demeurant ruiné, ayant dû quitter en 1661 sa belle maison pour un logement au Rozengracht, Rembrandt, dans ses dernières années, n'est pourtant jamais coupé du public : il reste un maître respecté, et la critique néo-classicisante des Laïresse, des Hoogstraten et des Houbraken le considère plutôt comme un grand original

inimitable que comme un artiste franchement démodé et condamnable. Vers 1661-1662, il reçoit même de l'officielle mairie d'Amsterdam sa plus grande commande picturale (avec la Ronde de nuit), la Conspiration de Claudius Civilis, preuve éclatante de son intacte renommée ; que la gigantesque toile – 5 × 5 m –, qui témoigne du large savoir-faire de Rembrandt jusque dans la grande peinture décorative à

l'italienne, ait été, peu après sa mise en place dans le nouvel hôtel de ville d'Amsterdam, reprise par le peintre, puis laissée en chantier et finalement remplacée par une peinture de Jurriaen Ovens, ne signifie pas forcément un désaveu pour le peintre. Son inventaire après décès prouve d'ailleurs qu'il avait pu reconstituer partiellement ses collections. Mais Rembrandt eut le malheur de perdre Hendrickje dès 1663, puis Titus en 1668, qui s'était marié la même année.

Au total, son oeuvre, qui a été considérablement et heureusement épuré par la critique récente, s'élève encore à plus de 400 tableaux repérés (sans compter les nombreuses oeuvres perdues et uniquement connues par des mentions d'inventaires ou des catalogues de ventes). L'oeuvre gravé comporte 287 gravures reconstruites, tandis que les dessins, eux, se recensent par milliers. Une importante rétrospective a été consacrée à l'artiste (Berlin, Amsterdam, Londres) en 1991-1992.

REMINGTON Frédéric, peintre américain

(Canton, New York, 1861 - Ridgefield, Connecticut, 1909).

Remington ne reçut pas d'autre formation artistique que celle d'un court séjour au département des Beaux-Arts de Yale University. Il partit pour l'Ouest en 1881, acheta un ranch mais le revendit peu après (1883-1884). Il avait entre-temps réussi à donner une illustration au Harper's Weekly (1882) et il décida de se consacrer désormais à la description de la « frontière ». Il ne cessa de voyager, en quête de sujets, non seulement dans l'ouest des États-Unis, mais également en Europe et en Afrique du Nord. Il couvrit les guerres indiennes de 1890-1891 et celle de Cuba en 1898. Le succès lui vint très tôt (il exposa régulièrement à la National Academy of Design après 1887), relayé par la reproduction de ses oeuvres dans le Harper's ou le Collier's Weekly, qui lui donna en 1903 un contrat d'exclusivité. Il se lança après 1895 dans la sculpture de petit format sur des sujets identiques. Ces bronzes furent eux aussi recherchés des amateurs. Remington

laissa plus de 2 700 peintures et dessins, ainsi que 25 sculptures, inséparables de la légende de l'Ouest, qu'il avait lui-même contribué à créer.

RENI Guido, peintre italien

(Bologne 1575 - id. 1642).

Comme Dominiquin et l'Albane, il étudie la peinture dans l'atelier de Denys Calvaert. Ayant atteint une maturité suffisante pour évaluer l'importance de l'école nouvellement ouverte par les Carrache en 1595, il se tourne vers celle-ci, déterminant ainsi d'une manière définitive son orientation artistique. Dès le début, toutefois, il effectue un choix particulier dans ce climat de retour au « naturel » que préconisaient les Carrache en réaction contre l'abstraction maniériste de la fin du XVI^e siècle. Esprit intransigeant et aristocratique, ne recherchant pas ses modèles au sein même de la nature, où Annibale et Ludovico Carracci avaient, au contraire, trouvé les motifs d'inspiration les plus valables pour leur courageuse affirmation d'un art nouveau, il choisit pour fondement de sa propre peinture le culte de la beauté et

de la grâce, dans une acception héroïque qui trouve son origine chez Raphaël. En effet, Reni a été littéralement fasciné par la Sainte Cécile de Raphaël, exposée alors dans l'église S. Giovanni in Monte à Bologne ; il s'en inspira pour sa première pala d'autel importante, le Couronnement de la Vierge (Bologne, P. N.), et en tira également une copie fidèle qui passa plus tard à Rome, dans la chapelle Sainte-Cécile à Saint-Louis-des-Français. Lent et replié sur lui-même, Reni met longtemps à s'affranchir des suggestions stylistiques qui l'empêchent d'affirmer sa personnalité. Dans les fresques de l'oratoire de S. Colombano, où il collabora avec d'autres élèves des Carrache, il traduit encore un certain embarras formel.

Il se rend à Rome en 1601 pour étudier les oeuvres de Raphaël et les sculptures antiques ; pourtant, c'est l'oeuvre de Caravage qui lui procure un choc bref mais très significatif et qui l'amène à se risquer dans l'interprétation de ce grand maître sans pour autant faillir à ses propres conceptions idéalistes. La Crucifixion de saint Pierre, peinte en 1603 pour Saint-Paul-aux-Trois-Fontaines (auj., Vatican), fut sa première grande création. Au-delà de l'expérience naturaliste de Caravage, estimé pour son luminisme et sa valeur picturale, Guido affirme sa conception personnelle de l'art en tant que représentation du naturel expurgé de toute laideur, de toute vulgarité. À partir de ce moment, les incertitudes se dissipent : d'un limbe cré-

pusculaire commencent à émerger des figures d'une beauté raffinée, animées d'une vitalité douce et ferme, et dont l'expression est tout à la fois romantique et héroïque. La réussite de Reni s'amorce simultanément dans les cercles artistiques les plus importants de Rome et de Bologne, où il se rend alternativement et sans marquer de préférence. Fermé désormais à toute influence extérieure, il perfectionne son propre langage expressif dans la ligne du plus pur classicisme rythmique, mais en termes picturaux affinés, avec des effets de tonalités d'une grande transparence et d'une précieuse délicatesse.

Les chefs-d'œuvre se succèdent alors à un rythme accéléré, dans un inépuisable élan créateur : le Martyre de saint André de S. Gregorio al Celio (1608, Rome), grande fresque où les réminiscences des célèbres compositions de Raphaël s'harmonisent avec l'atmosphère très moderne du paysage ; les Scènes de la vie de la Vierge, dans la chapelle de l'Annunziata au palais du Quirinal (1611), empreintes d'une douce et familière intimité ; le Samson victorieux et le Massacre des Innocents (1611, Bologne, P. N.), œuvres capitales du classicisme européen du XVIIe s., admirablement construites dans la juxtaposition des tons, dans les accentuations des rythmes ; la grande fresque de l'Aurore, décorant un plafond du Casino Rospigliosi à Rome (1614), la plus émouvante évocation, en termes figuratifs modernes, du climat sublime créé par Raphaël un siècle auparavant. En 1614, Guido, à l'apogée de son succès, s'établit à Bologne. Quelle qu'ait été la cause de cette décision (désaccord avec la cour papale, qui l'aurait contraint à quitter Rome, comme le

downloadModeText.vue.download 709 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

708

d'une plus grande indépendance, plus aisément concevable dans une ambiance provinciale), le retour dans son pays natal coïncide avec un enrichissement de ses thèmes picturaux et de ses expériences. La grande et sévère Pala des mendiants (Bologne, P. N.), construite sur deux registres (la pietà et les saints protecteurs de Bologne) comme un tableau du quattrocento, témoigne d'une crise spirituelle résolue en termes poétiques. Chacune des œuvres composées à cette époque représente une tentative nouvelle, toujours réussie, pour varier et enrichir intérieurement la vision de formes sublimées, inspirées par un sentiment religieux

intense et profond ou conçues dans le climat contenu d'une évocation nostalgique des paradis perdus.

De la Crucifixion de l'église des Cappuccini (1616, Bologne, P. N.) aux quatre Hercule (Louvre) peints pour le duc de Mantoue, de l'Annonciation (Gênes, S. Ambrogio) à Atalante et Hippomène (Naples, Capodimonte ; autre version au Prado), la tension croît et devient difficilement soutenable dans les limites de l'équilibre classique que Reni se proposait d'atteindre. En effet, après 1620, Guido se permet des moments de grâce, d'élégance, de sentimentalisme théâtral (Enlèvement d'Hélène du Louvre, 1627-1629) qui alternent avec des sommets d'expression spirituelle. Il créera ainsi les personnages de femmes célèbres (Madeleine, Cléopâtre, Lucrece, Sémiramis, Salomé, Judith), toutes exténuées par la même langueur amoureuse, caractéristique sur laquelle se fondera sa renommée la plus grande, mais aussi la plus caduque. À la même époque, il exécutera également de nombreuses toiles à sujets religieux d'un piétisme excessif. Parallèlement à la composition de ces oeuvres, il concevait des images nouvelles dont la beauté immatérielle naissait d'une lumière de plus en plus irréaliste. Sa palette s'éclaircissait peu à peu, prenant des reflets irisés. Ce furent ses évocations du paradis qui acquirent les premières une transparence lunaire (Pala de la peste : la Vierge et l'Enfant entourés d'anges avec les saints protecteurs de Bologne, 1631-1632, Bologne, P. N.).

Par la suite, son exaltation poétique, son état extatique le conduisent à ne procéder que par suggestions tonales, dans une gamme toujours plus claire et plus argentée, mais aussi avec plus d'inquiétude. Des images d'une spiritualité ineffable, que ses contemporains prenaient pour des ébauches, furent ainsi fixées sur la toile : Saint Sébastien (Bologne, P. N.) ; Saint Jean-Baptiste (Londres, Dulwich College Picture Gal.) ; Madone à l'Enfant et Saint Jean (Florence, Fond. Longhi) ; Lucrece (Rome, Gal. Capitoline) ; la Jeune Fille au diadème (id.) ; Cléopâtre (id.) ; la Flagellation du Christ (Bologne, P. N.). Par ces créations admirables, longtemps incomprises, Guido se détache de l'ensemble des peintres classicisants du XVII^e s., qui restèrent tributaires des rythmes raphaéliques et des canons archéologiques classiques, et se place parmi les purs lyriques et parmi les plus grands artistes de tous les temps. C'est dans sa ville natale, qu'il n'avait jamais quittée bien longtemps et toujours à contre-cœur, qu'il mourut, terrassé par une fièvre

maligne. Sa renommée était désormais inter-

nationale, et ses oeuvres étaient recherchées par toute l'Europe. Après la grande exposition tenue à Bologne en 1954, une rétrospective consacrée à Reni a été organisée à Bologne, Los Angeles et Fort Worth en 1988.

RENIERI → RÉGNIER Nicolas

RENOIR Pierre-Auguste, peintre français

(Limoges 1841 - Cagnes-sur-Mer 1919).

JEUNESSE. Il passe son enfance à Paris dans le quartier du Carrousel. Bien que ses dons musicaux soient encouragés par Charles Gounod, ses parents, ayant remarqué son goût pour le dessin, le placent en 1854 en apprentissage dans un atelier de décoration de porcelaine, où il restera pendant quatre ans tout en suivant, le soir, les cours de l'école de dessin et d'arts décoratifs de la rue des Petits-Carreaux. Lorsque l'atelier ferme, il va successivement colorier des armoiries pour son frère, graveur en médailles, reproduire des scènes galantes du XVIIIe s. sur des éventails, puis peindre des stores, et son habileté lui permet d'amasser un petit pécule grâce auquel il va pouvoir se consacrer totalement à la peinture. Reçu à l'École des beaux-arts en 1862, Renoir s'inscrit en octobre à l'académie Gleyre, où il fait la connaissance de Bazille, de Monet et de Sisley. Ils vont travailler ensemble en plein air aux environs de Chailly-en-Bière, dans la forêt de Fontainebleau, et c'est là qu'en 1863 Renoir rencontre Diaz, qui lui conseille d'éclaircir sa palette.

Son premier envoi au Salon de 1864, Esmeralda dansant avec sa chèvre, est accepté, mais Renoir détruira plus tard le tableau, le jugeant trop sombre et académique. Il sera ensuite très influencé par Courbet après l'avoir rencontré à Marlotte, en forêt de Fontainebleau. Cette influence se remarque dans sa première composition de grand format, l'Auberge de la mère Anthony (Stockholm, Nm), refusé au Salon de 1866, et aussi dans l'un de ses premiers nus, Diane chasseresse (1867, Washington, N. G.), refusée au Salon de 1867, tandis qu'il montre davantage de personnalité dans des portraits comme celui de Bazille (1867, musée d'Orsay), ceux des Fiancés (1868, Cologne, W. R. M.) ou la Femme à l'ombrelle (1867, Essen, Folkwang Museum), exposée au Salon de 1868.

L'IMPRESSIONNISME. Mais c'est l'impressionnisme qui va libérer Renoir de ces diverses influences. Dès 1869, lorsqu'il peint la Grenouillère (Winterthur, coll. Oskar Reinhart) en compagnie de Monet, on le voit s'adonner à l'étude des reflets dans l'eau et utiliser de petites

touches en virgule pour remplacer le dessin. Les deux peintres continueront dans cette voie après 1870, à Argenteuil, où ils représenteront les régates et divers paysages. Mais Renoir, à l'inverse de ses camarades, ne peut abandonner la figure, où il va essayer de traduire ces mêmes principes. S'il connaît des échecs avec les Parisiennes habillées en Algériennes (1872, Tōkyō, M. N. d'Art occidental), où le souvenir de Delacroix est évident, ou avec les Cavaliers au bois de Boulogne (1872, musée de Hambourg), non acceptés au Salon de 1873, mais exposés

au Salon des refusés, il se montre beaucoup plus brillant dans Madame Monet étendue sur un sofa (1872, Lisbonne, Fond. Gulbenkian) ou dans la Loge (1874, Londres, Courtauld Inst.) et la Danseuse (1874, Washington, N. G.), qui figureront toutes deux à la première Exposition impressionniste aux côtés de quatre autres tableaux et d'un pastel. Son évolution va cependant se précipiter, et, dès 1876, il applique au portrait les principes des impressionnistes, aux côtés desquels il figure de nouveau, avec quinze toiles, à la deuxième Exposition impressionniste, celle de 1876. Cette année 1876 est pour lui une année faste. Il loue un atelier rue Cortot, à Montmartre, et va y peindre quelques-unes de ses toiles les plus célèbres, comme le Moulin de la Galette (musée d'Orsay), la Balançoire (id.), Sous la tonnelle (Moscou, musée Pouchkine) ou Étude ; torse, effet de soleil (musée d'Orsay). Dans ces différentes toiles, qui seront exposées à la troisième Exposition impressionniste, celle de 1877, le souci de Renoir a été d'étudier l'effet d'une lumière tamisée par un feuillage sur les personnages, auxquels les critiques trouveront un aspect cadavérique. C'est également en 1876 que Renoir fait la connaissance de l'éditeur Georges Charpentier et fréquente son brillant salon, où il rencontre les personnalités politiques, littéraires et artistiques de l'époque. Pour gagner sa vie, il va alors exécuter de nombreuses commandes, décorations et surtout des portraits de femmes et d'enfants : Mademoiselle Georgette Charpentier (1876, coll. part.), l'Enfant à l'arrosoir (1876, Washington, N. G.), Madame Georges Charpentier (1876-1877, musée d'Orsay), Portrait de Jeanne Samary (1878, Ermitage) et le magnifique Portrait de Mme Charpentier et de ses enfants (1879, Metropolitan Museum). Ces deux dernières toiles figurèrent au Salon de 1879, tandis que Renoir refusait de participer à la quatrième Exposition impressionniste, craignant sans doute de compromettre son succès auprès de cette classe bourgeoise, dont il s'était fait le brillant portraitiste. Il se montre beaucoup moins mondain, mais tout aussi brillant lorsqu'il peint, à Chatou, les familiers des

guinguettes ou le Portrait d'Alphonsine Fournaise, appelé à tort « À la Grenouillère » (1879, musée d'Orsay). Il s'abstient de nouveau à la cinquième Exposition impressionniste, celle de 1880, pour être présent au Salon avec deux toiles, la Femme au chat (1880, Williamstown, Clark Art Inst.) et les Pêcheuses de moules à Berneval (1879, Merion, Barnes Foundation), peintes lors de son séjour à Wargemont, près de Dieppe, chez le diplomate Paul Bérard, qui le recevra souvent pendant l'été.

C'est peut-être cette double vie, mondaine et populaire, qui le pousse à partir se reposer quelque temps en Algérie, du début de mars au 15 avril 1881, d'où il rapportera quelques portraits d'Algériennes et quelques paysages aux couleurs vives : le Champ de bananiers (musée d'Orsay), le Ravin de la femme sauvage (id.), Fête arabe à Alger (id.).

MANIÈRE AIGRE. Après son retour en France, sous l'effet d'une crise morale et esthétique, Renoir va partir quelques mois pour l'Italie à la fin d'octobre 1881. Il passe par Milan et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

709

Venise, où il fait une série de toiles sur le thème des gondoliers ou de la basilique Saint-Marc, puis se rend à Florence et à Rome. La révélation de Raphaël va beaucoup influencer sa manière suivante, qu'il appelle « manière aigre » et que l'on nomme également « période ingresque », et où le dessin va prendre le pas sur la couleur. Cette prédominance du dessin, déjà amorcée dans les Parapluies (v. 1879-1880, Londres, N. G.), se remarque aussi dans la Baigneuse blonde (1881, Williamstown, Clark Art Inst.), mais il faut attendre 1883 avant de la voir s'étendre à toute sa production. Au cours de ce même voyage en Italie, Renoir visite également Naples et Pompéi et se rend en Sicile pour exécuter un rapide Portrait de Richard Wagner (1882, musée d'Orsay). À son retour en France, il s'arrête quelque temps à l'Estaque pour travailler en compagnie de Cézanne, puis repart de nouveau en Algérie (mars-avr. 1882). Pendant ce temps, à Paris, se tient la septième Exposition impressionniste, avec vingt-cinq de ses toiles, dont le Déjeuner des canotiers (1880-1881, Washington, Phillips Coll.), où figure Aline Charigot, qu'il épousa en 1890.

Pendant sa période ingresque, Renoir continue à privilégier la figure humaine : la

Danse à Bougival (1883, Boston, M. F. A.), la Danse à la ville (1883, musée d'Orsay), Danse à la campagne (1883, id.). Il ne néglige cependant pas les paysages ou les marines, qu'il observe lors de ses nombreux voyages dans les îles anglo-saxonnes (sept. 1883), sur les côtes normandes ou bretonnes, sur la Côte d'Azur, à La Rochelle (été de 1884) ; l'oeuvre la plus représentative de cette manière aigre reste les Grandes Baigneuses (1884-1887, Philadelphie, Museum of Art). Cette toile, qui s'inspire du Bain de Diane de Girardon (parc du château de Versailles), a été préparée par un grand nombre d'études, d'esquisses et de dessins au crayon et à la sanguine, et peinte en atelier (musée de Nice ; Louvre).

PÉRIODE NACRÉE. Renoir connaît une nouvelle période de découragement à l'automne de 1838. Trouvant trop de sécheresse à ses compositions, il détruit de nombreux tableaux et adopte une manière, dite « nacrée », abandonnant peu à peu son style linéaire au profit d'une facture plus souple à base de blancs et de rosés en demi-teintes : les Jeunes Filles au piano (1892, Metropolitan Museum ; musée d'Orsay).

Jusqu'à la fin de sa vie, il va alors utiliser presque exclusivement des modèles professionnels, à l'exception de sa servante Gabrielle, et les nus qu'il peint inlassablement portent presque tous le nom de baigneuses : Baigneuse assise sur un rocher (1892), Baigneuse endormie (1897, Winterthur, coll. Oskar Reinhart), Grande Baigneuse écartant sa chevelure (v. 1904-1906, Vienne, K. M.), Baigneuse aux cheveux longs (Paris, Orangerie, coll. Walter Guillaume). La sensualité de l'artiste ne s'est peut-être jamais mieux exprimée que dans la représentation de ces femmes aux formes opulentes et à la chair pulpeuse. Parallèlement, sa production s'enrichit de figures d'enfants, mais non plus seulement ceux des riches bourgeois. Renoir représente ses propres fils, Pierre, Jean

et surtout Claude, dit Coco, dans des attitudes diverses prises sur le vif, dans l'intimité de la vie quotidienne : Gabrielle et Jean (1895, Paris, Orangerie, coll. Walter Guillaume), la Leçon de lecture de Coco (v. 1906-1907, Merion, Barnes Foundation).

CAGNES-SUR-MER. Il est à noter qu'une certaine évolution se remarque dans son oeuvre après son installation définitive à Cagnes-sur-Mer, en 1903, où il se fait construire une maison sur le terrain des Collettes. Les figures qu'il peint dans ce jardin sauvage planté d'oliviers prennent une allure sculpturale, tandis

que le rouge devient sa couleur prédominante, d'autant plus exacerbé que le peintre en prévoit le vieillissement. C'est également la couleur principale de ses nombreuses natures mortes, généralement de petites dimensions : les Fraises (musée de Bordeaux), Nature morte aux pommes (musée de Nice), Roses dans un vase (musée d'Orsay). Une particularité de cette époque est l'habitude prise par le peintre d'exécuter sur une même toile, à titre d'exercice, de nombreux sujets indépendants les uns des autres et de très petite taille. Les minuscules études que l'on trouve sur le marché proviennent souvent de toiles qui ont été découpées par la suite. Tandis qu'on doit glisser des pinces entre les doigts du peintre recroquevillés par la paralysie, le génie créateur de Renoir continue de se manifester. Poussé par Ambroise Vollard, qui lui conseille de s'essayer à la lithographie et à l'eau-forte, et dont il fait le portrait à de nombreuses reprises, Renoir s'oriente également vers la sculpture, demandant à ses aides, Guino et Morel, de modeler la terre sous ses indications. Une quinzaine de pièces ont été fondues, parmi lesquelles on remarque la Vénus Victrix (Cagnes, maison des Collettes) et le Jugement de Pâris (plâtre au musée d'Orsay). Dans la production particulièrement intense et abondante de la période de Cagnes, où dominent les petits tableaux, se détachent les Baigneuses (v. 1918, id.), l'une des dernières grandes compositions avant sa mort.

L'oeuvre de Renoir, plus rapidement que celle de ses amis impressionnistes, fut assez tôt achetée par divers amateurs. Elle s'est ainsi trouvée dispersée dans le monde entier. Les ensembles les plus importants se trouvent au musée d'Orsay, au Metropolitan Museum, à la N. G. de Washington, à la Barnes Foundation de Merion, au Clark Art Inst. de Williamstown (États-Unis) et également à l'Ermitage. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Londres, Paris, Boston) en 1985-1986.

REPEINT.

Ce terme désigne la restauration locale pratiquée pour remplacer ou marquer une partie altérée de la peinture originale ou encore pour modifier les détails d'une composition qui n'est plus au goût du jour.

REPENTIR.

Changement de composition au cours de l'exécution picturale. Les repentirs ne doivent pas

être confondus avec les repeints, dus à une main différente de celle du peintre.

RÉPINE Ilia Iefimovitch, peintre russe

(Tchougouïev 1844 - Kuokkala,auj. Répino,
Finlande, 1930).

Issu d'une famille de colons ukrainiens, le plus doué et le plus célèbre du groupe des Peredvijniki est initié au dessin par un peintre d'icônes de la région de Kharkov. Arrivé à Saint-Pétersbourg en 1863, il fréquente l'école de dessin de la Société d'encouragement des beaux-arts, où il a pour professeur Kramskoï, l'inspirateur de la rébellion des élèves contre l'Académie des beaux-arts en 1863 et l'un des fondateurs des Peredvijniki. L'année suivante, il est admis à l'Académie, d'où il sort en 1871, doté d'une bourse pour la France. Il ne part qu'en 1873 pour Paris, où il travaille jusqu'en 1876 (Café parisien, 1875), entrecoupant son séjour de voyages en Italie. Il est à Paris en 1874 lors de la première Exposition impressionniste, qu'il juge intéressante du point de vue technique, mais parfaitement vide de sens. C'est pourquoi le sujet de son morceau de réception à l'Académie, exécuté pendant son séjour à l'étranger, a pour thème un vieux conte russe, Sadko, que le peintre charge de symboles. De retour en Russie, Répine s'installe à Moscou, où le mode de vie est plus propice à l'élaboration d'une peinture authentiquement russe. C'est là que, à partir de 1878, en compagnie de Polenov, de Sourikov et de Vasnetsov, il se joint au cercle de Savva Mamontov, tout en restant en rapports étroits avec Kramskoï et les Peredvijniki, avec lesquels il expose régulièrement. De 1878 à 1917, il participe à presque toutes les manifestations de la Société des expositions artistiques ambulantes, dont il est membre. Il se réinstalle à Saint-Pétersbourg en 1882, voyage (Hollande, Espagne, 1883), expose, fréquente peintres, musiciens, écrivains, princes, et connaît le succès. Lié avec le groupe de Mir Iskousstva à ses débuts, il participe aux premières expositions organisées par Diaghilev et fait partie du comité de rédaction de la revue fondée en 1898. Mais, malgré une admiration réciproque, la rupture intervient rapidement entre le partisan du réalisme didactique et le jeune groupe, que Répine accuse de dilettantisme. Le peintre se trouve alors à un moment crucial de sa carrière. Désireux d'instruire le peuple, il traite avec minutie le moindre détail de ses tableaux de genre ou de ses scènes historiques, mais le souffle épique lui fait défaut, son inconstance à l'égard du sujet qu'il traite lui fait remplir des carnets de croquis qui restent à l'état d'esquisses (Au piano, 1905, Moscou, Gal. Tretyakov, crayon et fusain), et bien des tableaux

conçus à cette époque ne seront jamais terminés ou même entrepris malgré les conseils qu'il requiert auprès de Tolstoï, qui voit en lui l'exécuteur pictural de ses idées (la Manifestation du 17 octobre 1905, 1906, Moscou, musée central de la Révolution).

Cependant, directeur d'atelier à l'École supérieure près l'Académie des beaux-arts depuis 1894, Répine connaît un grand succès : son enseignement est recherché, car il laisse la plus grande liberté au développement individuel.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

710

duel. Mais, dégoûté par la routine académique, contre laquelle il ne peut rien en dépit des promesses de réformes, il abandonne l'enseignement officiel en 1907 et se retire à Kuokkala, dans sa propriété « les Pénates », où il vit la plupart du temps à partir de 1905. Sa dernière apparition publique à Saint-Petersbourg a lieu en 1917, lors de la célébration de son jubilé.

Excellent dessinateur, Répine laisse, outre de nombreux carnets de croquis, des toiles vigoureuses aux thèmes variés, marquées dès les premières années non seulement par ce réalisme parlant dont se réclamaient les Peredvijniki, mais aussi par un caractère profondément russe. C'est bien le même attachement à sa terre d'origine qui le guide, autant dans la conduite de son premier grand tableau *Les Haleurs de la Volga* (1870-1873, Saint-Petersbourg, Musée russe), compris comme une accusation contre l'absence de liberté, que dans son *Sadko dans le royaume sous-marin* (1876, id.). Ce tableau ferait figure d'exception dans l'oeuvre de Répine, peu porté au rêve, si lui-même n'avait expliqué le contenu symbolique de la légende : de même que Sadko, tombé dans l'étrange royaume de la mer, choisit parmi les fiancées de tous les pays une jeune fille russe, de même Répine, perdu dans l'étrange faune occidentale, se raccroche à l'idée de la terre russe. Cette double référence à une réalité mise en accusation et à une tradition vénérée explique autant le choix des sujets que le traitement, où perçoit la recherche de l'expression psychologique. Les exemples les plus célèbres sont *Procession religieuse dans la province de Koursk* (1880-1883, Moscou, Gal. Tretiakov), Ils ne l'attendaient pas ou le Retour du déporté (1884, id.), *Ivan le Terrible* devant le cadavre de son fils (1885, id.), les Cosaques Zaporogues écrivant une lettre au sultan (1880-1891, Saint-Petersbourg, Musée

russe ; réplique à Moscou, Gal. Tretiakov). D'excellents portraits de contemporains, assez académiques, tels Moussorgski (1881, Moscou, Gal. Tretiakov), P. Tretiakov (1883, id.), L. Tolstoï (1887, id.), et des portraits plus libres de sa femme (Repos, 1882, id.) ou de ses enfants (Nadia Repina, 1881, Saratov, musée des arts Radichtchev) complètent une oeuvre variée que devaient consacrer la commande officielle de la Séance solennelle du Conseil d'État (1901-1905, Saint-Pétersbourg, Musée russe) et l'admiration dont jouit le peintre en Russie. Répine est présent dans la plupart des musées russes, à Moscou (Gal. Tretiakov) et à Saint-Pétersbourg (Musée russe).

RÉPLIQUE.

Répétition d'une oeuvre d'art, exécutée par l'auteur ou sous sa surveillance directe. Par comparaison avec l'oeuvre initiale, la réplique peut présenter des variantes de dimensions, de matière ou de dessin.

RÉQUICHOT Bernard, peintre français

(Asnières-sur-Vègre, Sarthe, 1929 - Paris 1961).

De 1947 à 1951, il fréquenta divers ateliers libres, les Arts décoratifs et les Beaux-Arts, où il suivit pendant deux ans des cours de gravure. En même temps, il rédigea le Cahier orange et le Cahier vert (1953-1958), notes et réflexions

qui seront publiées, en partie après sa mort, dans l'Arc et dans la N. R. F. Sa première exposition particulière eut lieu en 1955 à Paris, gal. Lucien Durand. Sa palette, alors très sombre, évoque grottes ou cavernes (Au commencement, 1954). Mais bientôt Réquichot se met à expérimenter diverses techniques - « Je révisais mon alphabet », dira-t-il plus tard -, parmi lesquelles le dessin tient une place importante : dessins à l'écriture « bouclée », où s'organisent des formes rayonnantes, souvent assez viscérales, à partir d'innombrables et dynamiques ressorts ou spirales. Ce dynamisme se trouve dans les oeuvres bouillonnantes, comme éclatées, de 1957-1958 (la Guerre des nerfs, 1958) où se mêlent les techniques du dessin à spirale, des empâtements de peinture et du collage de papiers déchirés. Mais Réquichot, perpétuellement insatisfait, remet constamment en question ses trouvailles. C'est aussi vers cette époque, qu'il introduisit dans ses oeuvres des éléments de collages, ou « papiers choisis », auxquels il s'attachera presque exclusivement par la suite, réalisant, à partir de motifs découpés à un grand nombre d'exemplaires, des compositions très originales (la Moisson des four-

mis buissonnières, en papier de reliure, 1958) qui prendront plus tard un caractère fortement obsessionnel. Entre-temps (v. 1960) prennent place les Reliquaires, boîtes ou vitrines chargées d'objets et de peinture compacte aux couleurs mêlées, d'une forte densité « magique », ainsi que quelques sculptures patiemment réalisées en anneaux de polyester collés, où se retrouve le thème des entrelacs viscéraux. C'est également en 1960 qu'il réalise sa première toile peinte, collée sur papier et mise en forme, pliée ou boudinée destinée à être suspendue (Portrait, 1961, Paris, M. N. A. M.).

Réquichot se donna la mort en décembre 1961, à la veille de sa seconde exposition à la gal. Daniel Cordier. Des rétrospectives de son oeuvre ont été organisées à la gal. Daniel Cordier en 1964, au C. N. A. C. en 1973, à la Kunsthalle de Brême en 1974 et au Centre d'Art contemporain de Toulay en 1992. Ses oeuvres figurent dans les musées de Mexico, Vienne (musée du XXe Siècle), l'Aquila (Italie), Paris (le Reliquaire de la forêt, 1958, M. N. A. M.).

RÉSERVE.

Dans les dessins au lavis ou à l'aquarelle, on appelle réserves les plages non colorées, non recouvertes d'encre ou de sépia et qui laissent ainsi apparaître le papier brut. Ces blancs ainsi réservés correspondent aux parties claires de la composition ; ils sont plus intenses que le blanc obtenu par un pigment. On dit alors réserver les lumières. Une exposition a été consacrée à ce thème (Louvre) en 1995. Ce procédé est également pratiqué dans la peinture à l'huile, les peintres laissant fréquemment apparaître la préparation ou la couche d'apprêt ; on dit réserver les dessous. Il arrive aussi que le support lui-même soit réservé ; le peintre, tirant parti de l'aspect et de la structure du matériau

de support (bois veiné, marbres, pierres dures), les fait ainsi entrer dans la composition.

RÉSINE.

Terme désignant des substances organiques solides ou semi-fluides, transparentes ou translucides, insolubles dans l'eau, malléables lorsqu'on les soumet à une température élevée et solubles partiellement ou totalement dans les liquides organiques, tels que l'alcool, l'éther, l'essence, l'essence de térébenthine, la benzine, l'acétone. On les désigne parfois de façon impropre sous le terme de « gomme ». Elles entrent dans la composition des vernis, du diluant à l'huile (env. jusqu'au XVIe s.). Enfin, la laque de Chine est une résine naturelle.

RESTAURATION.

DÉFINITION ET GÉNÉRALITÉS. Le sens et le contenu des mots conservation et restauration ont évolué au cours des âges et sont différents selon les pays.

La conservation est synonyme, dans les pays anglo-saxons, de soins préventifs (conditions climatiques...) ou curatifs mineurs (refixage d'amorces de soulèvements...) donnés à une oeuvre afin de prolonger son existence et d'éviter autant que possible les interventions profondes, alors que la restauration a le sens d'une intervention fondamentale, chirurgicale et esthétique, reconstituant les parties détruites pour redonner son unité et sa lisibilité à l'oeuvre et devenue indispensable à sa survie.

Dans les pays latins, le mot restauration a, en général, un sens plus vaste. Il recouvre l'ensemble des deux interventions, bien que, dans ces pays aussi, ces deux notions tendent de plus en plus à avoir leur sens propre.

Les soins curatifs mineurs sont en réalité l'unique moyen de soustraire l'oeuvre d'art à l'arbitraire du nettoyage et de la retouche, forcément fondés sur un jugement esthétique subjectif, qui évolue dans le temps et qui a fait commettre tant d'erreurs dans le passé.

Mais si la conservation est seule satisfaisante pour préserver l'oeuvre de la destruction en gardant l'« aspect historique de son passage dans le temps », elle ne peut, dans le cas d'oeuvres assez endommagées, redonner son pouvoir de message à ce qui n'est plus qu'un document. Une unité logique au moins « potentielle », sinon « réelle », de l'image est indispensable. Seule la restauration peut la lui rendre. Des îlots de peinture séparés par de nombreuses lacunes ne sont finalement plus chargés de pouvoir émotionnel. Inexposables dans les musées à tous les publics, conservés dans les réserves, ils deviennent des objets d'étude pour les spécialistes. Restaurer est l'aboutissement d'une étude « critique ». Celle-ci doit satisfaire, à la fois, à l'exigence esthétique, qui rend nécessaire de réparer les accidents, et à l'exigence historique, qui demande de laisser visibles les marques du temps. En cas de conflit entre les deux exigences, c'est l'esthétique qui doit l'emporter. Telle est la doctrine dite « cri-

downloadModeText.vue.download 712 sur 964

tique » établie par Cesare Brandi à Rome après la Seconde Guerre mondiale.

La restauration d'un tableau est donc toujours un cas particulier à résoudre. Celui-ci doit l'être dans le respect des 3 règles de la restauration moderne : la lisibilité de l'oeuvre, la stabilité et enfin la réversibilité des matériaux utilisés pour la retouche.

Toute restauration doit être une proposition de solution, proposition qui doit pouvoir être remise en question par les générations suivantes, sans danger pour la peinture originale. Cependant, il faut savoir que, si la réversibilité est facilement réalisable pour la retouche, elle ne peut l'être pour le traitement des vernis : l'allègement ou le dévernissage, opérations essentielles dans la vie de l'oeuvre.

« Le présent doit sauver le passé pour le transmettre au futur. »

HISTORIQUE. La conservation et la restauration sont aussi anciennes que l'existence de l'oeuvre d'art, car le processus de dégradation est engagé dès la création. L'art, comme l'être humain, a une destinée périssable. Depuis l'Antiquité, il est fait état de restaurations : Pline l'Ancien et Vitruve relatent déjà des transports de fresques. Au III^e s. apr. J.-C., saint Cyprien critique la restauration...

Au Moyen Âge, les tableaux religieux étaient restaurés soit pour être conservés à la piété, soit pour être mis au goût du jour. Ce fut là leur sort le meilleur, car l'indifférence des XVII^e et XVIII^e s. pour les peintures du Moyen Âge dut en laisser détruire en grand nombre.

Les textes anciens nous apprennent qu'on confia à des artistes célèbres le soin de retoucher les oeuvres de leurs prédécesseurs : ainsi, Lorenzo di Credi retoucha les oeuvres de Paolo Uccello et celles de Fra Angelico...

À Gand, en 1550, Jan Van Scorel et Lancelot Blondel furent chargés de remettre en état le polyptyque de l'Agneau mystique de Van Eyck. Ils semblent y avoir apporté quelque élément inventif personnel.

Au temps de la Contre-Réforme, à la suite des défenses établies par le concile de Trente (1545-1563), les décorations religieuses furent repeintes et rendues plus conformes à ces prescriptions, dont le but était de mieux inciter à la dévotion. Les nudités, les allusions profanes,

les représentations peu respectueuses du clergé durent être cachées. C'est ainsi que, en 1564, Daniele da Volterra fut chargé de recouvrir les nudités peintes par Michel-Ange dans le Jugement dernier de la chapelle Sixtine.

En 1576, le IV^e concile provincial de Milan recommanda aux évêques de brûler les images pieuses très endommagées et de placer leurs cendres dans l'église pour éviter toute profanation, mais aussi de « rénover » celles qui étaient mieux conservées, afin de raffermir la dévotion. Les tableaux des églises durent alors être restaurés, c'est-à-dire qu'ils furent « repeints ».

À Rome, à la fin du XVII^e s., le célèbre peintre Carlo Maratta se consacra aussi à la restauration. Il restaura notamment les Chambres et les Loges de Raphaël, la galerie des Carrache au palais Farnèse. Il avait un grand respect des maîtres et, lorsque le pape lui demanda de couvrir le décolleté de la Vierge cousant de

G. Reni, il utilisa des couleurs au pastel, aisées à retirer. C'est la première ébauche de la notion moderne de « réversibilité ».

C'est avec l'installation des collections de François I^{er} à Fontainebleau qu'apparaissent des mentions sur l'état de conservation et sur les restaurations de tableaux en France : interventions consistant à « laver », « nettoyer », « rafraîchir ». Primatice, qui eut un rôle important dans la décoration de Fontainebleau, fut aussi chargé de l'entretien des tableaux. C'est ainsi que, entre 1537 et 1540, il nettoya et retoucha le Saint Michel de Raphaël (Louvre). Certains pensent qu'il modifia le pied gauche. Ce serait bien là dans la conception d'une époque où les restaurations étaient confiées soit à des peintres d'autant plus importants que l'oeuvre était célèbre, soit à d'habiles copistes capables d'imiter le « faire » du maître.

Il y eut au XVII^e s., à Fontainebleau, une série de peintres conservateurs-restaurateurs : Jacques d'Hoey, Jean Dubois le Vieux, son neveu, puis le fils de ce dernier, Jean Dubois le Jeune, enfin le peintre allemand Balthazar Kukler.

Les tableaux, considérés comme objets mobiliers, étaient souvent agrandis ou diminués, suivant la décoration dans laquelle ils devaient s'inscrire. En France, l'Inventaire des tableaux du roy, rédigé par Bailly en 1709 et 1710, en donne de nombreux exemples.

Dès la seconde moitié du XVII^e s., le « retoilage », intervention qui consiste à doubler la

toile d'origine, est fréquent. Il permet ces changements de dimension des tableaux.

Au XVII^e s., Charles Le Brun, premier peintre du roi, eut la charge de « garde des tableaux » et, à ce titre, de l'entretien des collections royales installées au Louvre, entretien auquel il employait d'« habiles gens », nous disent les textes. Ce sont des peintres comme Gabriel Blanchard, Pierre Mignard, Antoine Coypel, Joseph Parrocel, Louis de Boullogne ou d'autres sans célébrité qui, jusqu'au milieu du XVIII^e s., firent oeuvre de restaurateurs. Mais c'est en 1699, avec la nomination de Antoine Paillet comme conservateur, chargé spécialement de l'entretien et de la restauration des collections royales de peinture, qu'une orientation nouvelle se dessina. À partir de cette date, une véritable doctrine s'élabora avec une remarquable continuité, grâce aux directeurs des Bâtiments du roi qui se sont succédé, pour aboutir à la structure intelligente et attentive établie par le comte d'Angiviller, de 1774 à la Révolution.

À Paillet succéda en 1701 François Stie-mart, remplacé en 1740 par Joseph Godefroid, restaurateur qui avait déjà fait ses preuves chez les collectionneurs privés et chez le Régent. De 1741 à 1775, la veuve de Godefroid assura la restauration des tableaux de la Couronne avec l'aide de 2 peintres, François Louis Colins et Guillemart, puis celle de son fils, Joseph-Ferdinand Godefroid.

À la mort de la « veuve Godefroid », en 1775, le comte d'Angiviller supprima la charge et constitua une équipe de rentoilieurs et de restaurateurs. La profession fut alors organisée pour le service des tableaux de la Couronne ;

il n'y eut plus de monopole, une sélection fut instituée. La restauration fut séparée du rentoilage. Le secret des opérations fut banni, tout procédé nouveau, étudié, les prix et les méthodes furent attentivement surveillés.

C'est dans ce contexte qu'apparaît, au milieu du siècle, en France, une grande nouveauté technique, la « transposition », qui consiste à remplacer le support original d'une oeuvre dont la peinture se détache de façon dangereuse. Il semble bien que l'invention de la transposition, datant du premier quart du XVIII^e s., soit venue d'Italie en passant par Bruxelles. Mais c'est à Paris que Robert Picault pratiqua cette opération, selon un procédé mystérieux dont on peut tenter une explication. Après quelques essais, qui firent l'émerveillement général, le directeur des Bâtiments lui confia en 1750 la transposi-

tion de la Charité d'Andrea del Sarto (Louvre). Le tableau fut exposé au Luxembourg avec, à côté, le support original de bois enlevé ; le roi lui-même s'y rendit. En 1751, le Saint Michel de Raphaël (Louvre) fut transposé. R. Picault fut alors comblé d'honneurs et reçut une pension importante du roi. Mais ses exigences financières, quelques échecs, son obstination jusqu'à la fin de ses jours à ne pas livrer son « secret » le firent mettre en concurrence avec la « veuve Godefroid », qui pratiquait des tarifs moins élevés et ne gardait pas secret un procédé qu'elle devait avoir connu en Belgique, d'où elle était originaire. C'est ainsi que R. Picault ne fit plus partie de l'équipe constituée par le comte d'Angiviller.

Ce fut Jean-Louis Hacquin qui le remplaça. La qualité de son travail, sa prudence et ses prix raisonnables feront de lui le rentoilleur officiel. Le comte d'Angiviller l'attacha à la direction des Bâtiments du roi avec un traitement fixe qu'il conserva jusqu'à sa mort, en 1783.

La seconde invention technique importante pour les panneaux peints fut, en 1770, la transformation du parquet fixe en parquet coulissant par le même Jean-Louis Hacquin, ébéniste de formation. Ainsi, en France, à la veille de la Révolution, la restauration en tant que discipline propre était créée avec l'essentiel de ses techniques de traitement des supports : le rentoilage, la transposition, le parquetage coulissant.

De 1780 à 1815 se situe une période d'activité importante, surtout au moment de l'afflux à Paris des tableaux de Belgique, de Hollande, d'Italie..., lors des conquêtes napoléoniennes. Les restaurateurs français acquérèrent une grande expérience. Entre 1797 et 1802, J. B. P. Lebrun (mari du peintre célèbre Élisabeth Vigée) fut chargé, en tant que commissaire expert, de faire le constat d'état de tous les tableaux étrangers à leur arrivée à Paris, de surveiller leur restauration et de contrôler les prix des interventions. Il lutta pour que les procédés traditionnels de restauration soient améliorés et pour qu'un concours soit organisé, permettant la sélection des meilleurs spécialistes. Partisan des nettoyages prudents, il fut en quelque sorte l'initiateur de la méthode française.

En 1802, la transposition de bois sur toile de la Vierge de Foligno de Raphaël (Vatican) par François Toussaint Hacquin (fils de Jean-Louis

Hacquin) fut un événement très important. L'intervention fut suivie et contrôlée par une commission dans laquelle figuraient 2 scientifiques, Berthollet et Guyton de Morveau : première ébauche de la collaboration réalisée dans les temps modernes entre scientifiques, historiens d'art et techniciens. Un rapport publié décrivait minutieusement l'intervention pratiquée. Pour la première fois, le public était informé de ces opérations, jusqu'alors entourées du secret.

Les restaurateurs parisiens étaient à cette époque Hoegstoel, Roeser, Michau...

Des restaurateurs isolés travaillaient un peu partout en Europe : les Riedel (Johan Gotfried et Johan Antona) à Dresde... En Italie, à Bologne, à Rome, à Florence, à Naples, il y eut des traditions locales de restauration. Mais c'est à Venise surtout que, à partir de 1770, le Laboratorio di San Giovanni e Paolo, atelier de restauration pour les peintures des collections publiques, fut organisé et dirigé par un peintre anglais, Peter Edwards. Dans ces ateliers, des spécialistes travaillaient selon une doctrine et des méthodes de prudence, de respect de l'oeuvre et de réversibilité de la retouche, allant dans le sens des exigences modernes.

En France, au XIXe s., la transposition fut pratiquée de façon courante et le parquetage, conçu avec habileté, se répandit systématiquement, ces deux techniques étant utilisées par des rentoileurs ou des ébénistes.

Les restaurateurs, tous peintres, retouchaient les oeuvres en artistes. Leurs connaissances en restauration étaient empiriques, et les « tours de main » réussis étaient jalousement gardés secrets. Leur retouche était « illusionniste ». Le tableau restauré devait avoir l'aspect d'une oeuvre intacte.

C'est avec le XXe s. que la restauration s'est peu à peu détachée de l'empirisme pour entrer dans une ère plus « scientifique ». Afin de répondre à une prise de conscience de plus en plus aiguë de ces problèmes par les conservateurs de musées, l'Office international de coopération intellectuelle a mis à l'étude la restauration des peintures ; un rapport fut publié en 1939.

En 1948, lors de la première conférence générale de l'I. C. O. M., ou Conseil international des musées (groupement international fondé

par l'Unesco), la commission pour le traitement des peintures, composée de spécialistes de 12 pays, s'est réunie à Londres, puis à Rome en 1949, à Paris en 1950, à Bruxelles en 1951, et elle continue à siéger régulièrement. C'est ainsi que, en 1950, les partisans du dévernissage et ceux de l'allégement du vernis s'affrontèrent, les Anglo-Saxons étant favorables aux interventions « totalitaires » et les Latins aux interventions « nuancées », positions qui restent actuellement encore marquées.

En 1950 fut créé l'I. I. C., ou Institut international pour la conservation des objets d'art et d'histoire (groupement interprofessionnel), dont le siège est à Londres. Son objectif essentiel est de contribuer au développement scien-

tifique et technique de l'étude de la conservation et de la restauration de ces objets.

En 1958, un certain nombre de pays, membres de l'Unesco, ont créé un Centre international pour la conservation et la restauration des biens culturels, dont le siège est à Rome. Ce centre est chargé de coordonner et de diffuser les méthodes de restauration des oeuvres d'art, de favoriser la création de laboratoires spécialisés, notamment dans les pays en voie de développement.

Depuis quarante-cinq ans environ, une grande époque a débuté pour la restauration grâce à la prise de conscience des dangers qui menacent les biens culturels et de la place que ceux-ci tiennent dans notre civilisation. Partout dans le monde se sont créés des instituts chargés de sauver le patrimoine artistique ; ils sont soit nationaux, soit régionaux, soit rattachés à une université. À la vocation de restauration proprement dite, ils allient celle de recherche scientifique et celle d'enseignement. Parmi les principaux, citons : l'Institut Courtauld de Londres, créé en 1935, qui possède un département consacré à la technologie de la peinture, à la conservation et à la restauration de celle-ci, et une école de restauration ; l'Institut Doerner de Munich, fondé en 1938, qui s'attache particulièrement aux recherches sur la technique picturale ; l'Institut central de restauration de Rome, créé en 1940, qui a, par son enseignement ouvert aux candidats de tous pays, répandu sa doctrine et ses méthodes à travers le monde et dont les spécialistes de la restauration des fresques sont appelés en consultation sur tous les continents.

L'Institut royal du patrimoine artistique de Bruxelles, créé en 1962, réalise un ensemble unique « groupant tous les services natio-

naux dont l'activité est centrée sur l'examen, la conservation et la photographie du patrimoine artistique ainsi qu'un enseignement postgradué ».

Il existe également des instituts à Lisbonne, à Madrid, à Mexico, à Moscou, à New York, à Stuttgart, à Tokyo, à Ottawa... Dans les pays de l'Est, la restauration est souvent enseignée à l'université, ainsi en Pologne, à Varsovie, à Torun...

Chaque pays a sa formule personnelle d'institution, où conservation, restauration, recherche scientifique, enseignement ne sont pas toujours groupés, mais de nombreux musées possèdent leur atelier et leur laboratoire : ainsi dans les surintendances en Italie, aux musées du Caire, de New Delhi, au British Museum et à la National Gallery de Londres, au Musée national suisse de Zurich, aux Kunstmuseen de Düsseldorf, de Bâle, au Laboratoire central de l'Union soviétique à Moscou...

En France, il a existé longtemps au sein de la Direction des Musées de France, 2 services de restauration : l'un destiné au traitement des peintures des Musées nationaux qui a diversifié et étendu ses activités à d'autres techniques et à des musées extérieurs à la Direction des musées de France, l'autre relevant de l'Inspection des musées classés et contrôlés, destiné au traitement général des oeuvres des musées de province. Ils sont installés dans la Petite Écu-

rie du Roy à Versailles. Les deux services ont été ensuite regroupés, puis (1999) réunis au laboratoire de recherche des Musées de France pour ne former, avec les services de restauration des autres techniques, qu'un service, le Centre de recherche et de Restauration des Musées de France.

Au sein des Monuments historiques, il a été créé, en 1970, à Champs-sur-Marne, un laboratoire de recherche et des ateliers de traitement et de restauration dans 5 secteurs : pierre, vitrail, bois, peinture murale et grottes ornées. Enfin, pour répondre à une attente déjà ancienne et pour combler une grave lacune en 1973, une maîtrise de Sciences et Techniques a été créée à l'Université de Paris formant des spécialistes et un Institut français de restauration des oeuvres d'art en 1977 et ouvert en 1978 ; sa mission première est la formation de restaurateurs de haut niveau.

TECHNIQUE.

Le support. Tout tableau de chevalet est

constitué traditionnellement de 3 éléments essentiels : le support (bois, toile, papier, cuivre, ardoise...), la peinture (préparation et couches picturales), le vernis. Ces éléments, qui peuvent souffrir de vieillissements, de maladies, d'accidents ou d'altérations dues à l'intervention déli-
bérée des hommes, doivent être soignés.

Traitant des supports, nous ne parlerons que du bois et de la toile, supports les plus courants.

Le bois. Le bois est, jusqu'à la Renaissance, le plus ancien support utilisé par les peintres de chevalet. C'est un matériau « vivant » jamais inerte, hygroscopique, qui « travaille », se dilate à l'humidité et se contracte à la sécheresse. C'est ce qu'on appelle le « jeu » du bois. Disons, de manière courante, que ce « jeu » est important dans le sens perpendiculaire au fil du bois. Il est donc indispensable pour la bonne conservation des panneaux peints de les maintenir dans des conditions climatiques satisfaisantes. Les principales altérations des panneaux sont la courbure, les fentes et les attaques des insectes xylophages.

La courbure. Les panneaux acquièrent avec le temps une courbure due à la fois au « jeu » naturel des planches, à leur choix et au retrait différentiel de la face non peinte par dessiccation progressive. Dans le passé, et jusqu'au milieu du XXe s., on a utilisé des méthodes diverses de redressement : humidification et pression progressive, amincissement puis élargissement du revers par introduction de flipots (sverzature)... Tous ces procédés ont souvent provoqué des soulèvements de la couche picturale. Celle-ci, qui avait acquis son état d'équilibre, ne possédait plus la souplesse nécessaire pour suivre les traumatismes imposés au bois. Bien souvent, les panneaux redressés étaient transposés de bois sur toile. On pensait ainsi résoudre tous les problèmes dus au support de bois. Cette intervention irréversible est de nos jours considérée comme une mutilation de l'oeuvre, car elle enlève à celle-ci un élément original ; elle n'est plus pratiquée dans les musées de France, et la courbure acquise au cours
downloadModeText.vue.download 714 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

713

du temps est conservée comme élément de son histoire.

Les fentes. Elles peuvent être dues à un

choix malheureux des planches, à des zones noueuses ou à des systèmes de maintien au dos du panneau bloquant le « jeu » normal du bois. Bien des panneaux, jugés trop fragiles pour être laissés sans maintien au revers, ont, en effet, été pourvus de renforts fixes (traverses, parquets vissés, collés, cloués...) dès l'origine ou postérieurement. Comme ils ne permettent pas le « jeu » du bois, des fentes se sont produites.

Autrefois, ces fentes étaient réparées de façon plus efficace par collage de bandes de tissu ou collage de taquets de bois en surépaisseur ou incrustations en forme de « papillons ». De nos jours, les fentes sont traitées par l'incrustation d'éléments de bois de fil en forme triangulaire, collés dans des incisions en V.

L'invention du « parquet coulissant » en 1770 par l'ébéniste Jean-Louis Hacquin pour la Kermesse de Rubens (Louvre) fut une considérable amélioration en permettant à des lattes transversales mobiles de coulisser dans des lattes verticales collées dans le sens du fil du bois. Le choix de ce type de parquet a permis une bonne conservation des panneaux, mais a souvent eu aussi des conséquences néfastes, telles que des cassures lorsque les traverses mobiles se sont bloquées.

Ces parquets traditionnels sont en général abandonnés et remplacés par des systèmes ingénieux et divers, suivant les pays, mais la tendance générale est d'alléger les systèmes de maintien au dos des panneaux en diminuant les surfaces de collage et de frottement.

Dans les ateliers des Musées de France, les parquets sont remplacés soit par des traverses métalliques coulissant sur des galets en matière plastique (véritables roulements à billes) et maintenues par des taquets de bois, soit par des châssis-cadres en bois stabilisé...

Pour des panneaux minces et de petites dimensions, un maintien peut être fourni par une simple plaque d'Altuglas transparente, elle-même tenue sur tout le pourtour par une cornière métallique. Cette plaque peut même être préformée artisanalement pour épouser une éventuelle courbure du panneau. Solution très satisfaisante puisqu'elle évite tout collage sur le tableau lui-même et laisse le dos de celui-ci totalement visible.

Les insectes xylophages. La présence d'insectes (« vrillettes », « lyctus », « capricorne »...) se décèle par des trous d'où s'échappe une poudre de bois : la « vermoulure » bien connue.

Le panneau doit donc être désinfecté, puis, en général, consolidé. Il est d'abord badigeonné ou injecté de produits volatils toxiques ou passé en « chambre à gaz » sous vide partiel. La consolidation, dans le cas de vermoulure, fait appel aux résines durcissantes, appliquées aussi par badigeonnage.

Une technique relativement récente est l'utilisation des rayons gamma comme agent de polymérisation d'une résine durcissante. Elle est pratiquée pour les bois non peints ou

dorés, mais n'est pas applicable actuellement aux panneaux peints.

Lorsque le bois est trop désagrégé, il faut amincir le panneau jusqu'au bois encore intact et le coller ensuite sur un nouveau support : panneau de bois classique dans le passé (opération dite « tréssaille »), support inerte (latte, aggloméré, carton alvéolé...) de nos jours.

Dans le passé, lorsqu'il n'existait plus assez de bois utilisable, on « transposait », c'est-à-dire qu'on supprimait entièrement le bois et on collait la peinture sur un nouveau support.

De nos jours, on ne « transpose » plus un panneau, on s'efforce de conserver un peu de bois, de le rigidifier et de coller l'ensemble sur un nouveau support inerte.

La toile. Depuis la Renaissance, la toile est le support le plus fréquemment utilisé en Occident par les peintres de chevalet. Le textile (en général lin ou chanvre) est un matériau hygroscopique, qui se détend et se retend suivant les conditions hygrométriques. Cette capacité de réaction diminue avec le temps, ce qui fait dire qu'une toile est plus ou moins « nerveuse ». Ces écarts hygrométriques sont à éviter, car ils causent une « fatigue » au textile ainsi qu'à la peinture, qui, avec le temps, perd de sa souplesse et de son aptitude à suivre ces mouvements. Des cassures de la préparation se forment alors et produisent des craquelures dites « d'âge », amorces de soulèvements possibles futurs.

Les principales altérations de toile sont la petite déchirure, la grande déchirure (quelle qu'en soit la forme) et l'affaiblissement du textile.

La petite déchirure. Elle se répare soit par un raccordement des fils si cela est possible, soit, le plus souvent, par la pose au revers d'une pièce (morceau de gaze ou de demi-toile effilée) collée à la cire (à froid). Autrefois, on a

collé des pièces à la céruse ou à la colle de peau, dont, à la longue, la marque transparaissait côté peinture.

La grande déchirure et l'affaiblissement du textile (vieillissement pouvant être dû à de mauvaises conditions de conservation, des bords déchiquetés, des marques du châssis et des coutures devenues saillantes, visibles côté peinture). Ils se réparent en général par un rentoilage. Cette intervention consiste à coller une toile neuve au dos de la toile originale.

Il existe trois principales méthodes de rentoilage (à la colle, à la cire-résine et aux résines synthétiques), qui sont utilisées avec de nombreuses variantes suivant le cas à traiter. La France a une grande tradition artisanale du rentoilage à la colle, élaboré au XVIIe siècle. Cette technique a donné d'excellents résultats ; elle exige une grande expérience et des praticiens très habiles.

Le rentoilage à la cire, dite méthode « hollandaise », doit remonter au XVIIIe s. ; il semble né de la recherche d'un moyen de préserver les oeuvres de l'humidité.

La cire d'abeille et la résine naturelle ont été remplacées dans de nombreux ateliers par de la cire et de la résine synthétique. Le rentoilage aux résines synthétiques vinyliques

ou acryliques, imaginé vers 1930, paraît bien convenir aux tableaux modernes.

Chacune de ces méthodes a ses adeptes convaincus, mais tout esprit « partisan » doit être banni. Chaque tableau est un cas d'espèce à traiter comme tel.

En dehors du rentoilage, la seconde intervention importante que peut subir la toile d'un tableau est la transposition. Cette intervention consiste à enlever le textile original et à le remplacer par un nouveau support. Le remplacement du support n'est pas une fin en soi, mais le moyen d'atteindre la préparation lorsque, désagrégée, elle n'adhère plus au support et entraîne la couche picturale dans un soulèvement généralisé. L'enduit d'origine est alors soit supprimé, soit régénéré, suivant son état, à l'aide d'une nouvelle préparation qui redonne à l'ensemble de la couche picturale cohésion et souplesse.

Cette intervention, née en Italie dans le premier quart du XVIIe s., a été pratiquée en France de façon officielle au milieu de ce même siècle, comme nous l'avons dit plus haut. Appelée aussi « transfert » dans le passé, elle a été pratiquée

en France de façon constante entre le milieu du XVIIIe s. et le premier quart du XXe siècle. Les rentoiliers français acquirent une réputation qui s'étendit à travers l'Europe. Pratiquée de façon même abusive dans le passé, aujourd'hui cette intervention ne l'est plus que dans de très rares cas extrêmes où aucune autre possibilité ne permet de sauver la peinture. Supprimer une toile originale est une opération contraire à la règle de la « réversibilité ».

La peinture. La peinture qui recouvre le support est constituée par la préparation (encollage, puis enduit) et la pellicule picturale elle-même.

L'enduit. Les maladies principales de l'enduit sont le soulèvement localisé, le soulèvement généralisé et la pulvérulence. Lorsque le soulèvement localisé, dû surtout à l'humidité ou à des changements hygrométriques, est limité, il est possible de le conjurer par des refixages. Les 3 procédés classiques sont les injections de colle de peau, l'imprégnation localisée d'un mélange cire-résine chaude, l'imprégnation d'adhésifs synthétiques.

Les remèdes au soulèvement généralisé et à la pulvérulence peuvent être, suivant les cas : le refixage suivi d'un rentoilage ; la transposition qu'on s'efforce de ne plus pratiquer ; la demi-transposition, qui est un rentoilage avec usure de la toile, afin de bien faire pénétrer un adhésif par le revers pour obtenir un refixage efficace ; l'imprégnation de cire-résine, qui conserve le support original mais introduit des éléments hétérogènes à l'oeuvre. Les produits et les méthodes varient suivant les ateliers (fer chaud, table chauffante, enveloppe souple sous vide d'air...).

La pellicule picturale. Les maladies de la pellicule picturale sont le plus souvent liées à celles de la « préparation » du support : soulèvements localisés avec cloques ou chutes d'écaillés, soulèvement généralisé et lacunes ou manques.

Une maladie grave, propre à cette pellicule picturale, est le dédoublement entre elles de deux couches colorées superposées (clivage).

downloadModeText.vue.download 715 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

714

Un remède efficace est l'imprégnation généralisée avec un mélange de cire et de résine.

Ces interventions sont suivies de la restauration esthétique, qui consiste à reconstituer les parties détruites par deux types d'opérations successives : le masticage, destiné à combler les manques, qui est exécuté à base de colle animale, de cire ou d'adhésif synthétique ; la retouche, qui doit redonner sa continuité chromatique à l'oeuvre.

La conception esthétique de la retouche a peu varié jusqu'à la dernière guerre mondiale ; le restaurateur s'efforçait de rendre celle-ci invisible, de la raccorder parfaitement avec les parties originales. Et, pour ce faire, il débordait largement l'accident en recouvrant des zones de peinture originale. Sa restauration devait être « illusionniste ».

On peut résumer les positions actuelles, qui ont fait l'objet de discussions esthétiques, critiques, historiques, en disant que, d'une façon générale, un respect beaucoup plus grand est porté à l'oeuvre. Certains refusent toute retouche, au nom de l'authenticité du document historique, qui doit être conservé tel que le temps l'a transmis, en prenant simplement des mesures de conservation.

D'autres préfèrent (c'est une tendance qui s'est développée de plus en plus pour les peintures antérieures à la Renaissance) soit la simple pose d'un ton neutre sur les lacunes, soit la retouche discernable de près, mais non visible de loin, au nom de la reconstitution de l'« unité potentielle » de l'oeuvre selon la formule de Cesare Brandi. C'est du reste en Italie qu'a été élaborée la méthode dite du *tratteggio*, qui est en réalité l'adaptation à la retouche de la technique même des primitifs et qui consiste en traits parallèles verticaux de tons purs juxtaposés, posés sur un mastic blanc ; la réintégration colorée se fait par synthèse optique. D'autres, enfin, toujours partisans de la restauration « illusionniste », ou « imitative », la limitent strictement à la surface de l'accident au nom de la reconstitution de l'« unité réelle » de l'oeuvre. La retouche devient alors du repiquage au petit point ou une pose de glacis lorsqu'il s'agit de restaurer une zone « épidermée ». Il n'est pas possible d'établir une règle absolue en restauration ; tout est cas d'espèce. Si, sur certains primitifs, la présence de lacunes non restaurées ne trouble pas le plaisir esthétique que l'oeuvre procure, elle n'est pas tolérable sur des oeuvres des XVIIe et XVIIIe siècles. La lisibilité soit de l'oeuvre, soit de la retouche est une règle moderne.

Le choix des matériaux utilisés pour les

retouches a lui aussi beaucoup évolué avec le temps. La recherche de la stabilité est une exigence moderne. Citons, à titre d'exemple, les produits le plus fréquemment utilisés : la tempera, émulsion soit d'oeuf entier, soit de blanc, soit de jaune ; l'aquarelle avec glacis final au vernis ; la gouache, les couleurs en poudre mêlées à une résine synthétique ; les couleurs vyniliques et acryliques... Les retouches faites dans le passé avec des liants huileux qui jaunissent ont dû être renouvelés.

Les produits synthétiques sont maintenant de plus en plus répandus, mais on doit les ma-

nier avec prudence, car seul le recul du temps permet de porter un jugement exact sur leurs qualités ou leurs défauts.

Ce choix des matériaux est un grave problème, qui préoccupe tout atelier de restauration, sans qu'une solution idéale ait été trouvée.

En dehors des soins donnés à ces différentes maladies de la pellicule picturale, il est d'autres interventions dont elle peut avoir besoin. En effet, il faut bien souvent supprimer ce que les restaurateurs antérieurs ont pu ajouter au cours du temps. C'est-à-dire qu'il faut enlever les « repeints », dits aussi « surpeints », lorsqu'ils se sont altérés ou lorsqu'ils ont débordé sur la peinture originale ; ce qui suppose une intervention préalable sur le vernis, dont nous parlerons plus loin.

Il y a aussi les usures ponctuelles, qu'il faut restaurer par « repiquage ».

Les craquelures dites « d'âge » ne peuvent pas être considérées comme une détérioration, mais sont le phénomène normal d'évolution d'une peinture avec le temps. Elles sont la marque de celui-ci. Elles intéressent à la fois le support, la préparation et la pellicule picturale.

À côté de ces craquelures normales, il en existe toute une série d'autres : craquelures « prématurées », gerçures, faïençage, qui intéressent avant la pellicule picturale et le vernis. Elles sont dues en général à la technique propre du peintre, qui n'a pas toujours respecté les règles essentielles du métier.

La doctrine d'un restaurateur contemporain digne de ce nom doit être d'enlever le plus possible des apports du temps qui dénaturent une oeuvre et d'en ajouter lui-même le moins possible. Pour ce faire, il doit utiliser des matériaux stables et réversibles.

Le vernis. Le vernis final, qui a un double rôle (rendre aux couleurs leur vigueur véritable et protéger la peinture des impuretés de l'air), peut lui aussi souffrir de maladies dues au temps ou aux hommes.

Ainsi le vernis peut être chanci : le tableau semble se couvrir d'une couche opaque blanchâtre qui l'altère ; l'humidité est le plus souvent la raison de ce phénomène ; une régénération permet de redissoudre la résine du vernis devenu solide et ainsi de rendre la transparence perdue.

Le vernis peut être bleuté : la surface du tableau bleuit par suite d'un brusque écart des conditions climatiques ; un simple frottement avec un tissu moelleux suffit à faire disparaître ce bleuissement.

Le vernis peut être pulvérulent ou fariné : il se réduit en poudre, c'est le résultat de sa désagrégation complète. Sa suppression est le seul remède.

Il peut être jauni : le jaunissement du vernis est une évolution normale due au processus de séchage de l'huile siccatrice, mais qui peut être accentuée par l'adjonction de produits divers (bitume, stil de grain ou de couleurs transparentes à l'huile) et par les couches superposées dues à des revernissages fréquents, qui ont donné aux tableaux ce « ton musée » très en vogue au XIX^e siècle. Il permet aussi de dissimuler les restaurations sous-jacentes, mais il dénature les oeuvres en transformant les valeurs recher-

chées par le peintre. Les vernis doivent être amincis ou supprimés. Deux doctrines existent au sujet de cette intervention sur le vernis, dont les partisans se sont affrontés avec vigueur surtout autour des années cinquante ; ce qui a été appelé « la querelle des vernis ».

Le dévernissage est une méthode dont le principe de base repose sur le fait que le tableau peut être retrouvé tel qu'il est sorti des mains du peintre, ce qui est illusoire étant donné que rien ne peut nous faire connaître cet état avec certitude et que le temps opère de façon inéluctable.

Les dangers du dévernissage intégral, opération irréversible, sont grands. Le tableau arrive à la restauration recouvert de cette « patine » qui a fait l'objet de bien des controverses et dont la définition a varié au cours du temps. On peut essayer de résumer celle-ci par cette formule de Cesare Brandi : « La patine est le passage du temps sur la peinture. »

La patine harmonise une oeuvre d'art dont les composantes colorées ont évolué de façon différente et parfois discordante. C'est ainsi que les bruns foncent avec le temps, alors que les tons clairs chargés en blanc s'altèrent beaucoup moins. La patine redonne une unité à l'oeuvre ; or, l'importance du vernis dans la patine est considérable. Un dévernissage total entraîne la suppression de cette dernière ; il peut aussi faire disparaître sur certains tableaux le glacis final posé par le peintre là où il a voulu faire vibrer un dessous. L'interpénétration est parfois si grande entre le glacis fragile (fait de couleurs légères, très riches en liant) et le vernis que le dévernissage risque de faire disparaître cet élément indispensable voulu par l'artiste et de mettre brutalement à nu la couche picturale. Parfois, même, certains peintres ont repris leur tableau sur le vernis. Il y a enfin le danger technique de mettre le solvant en contact avec la couche picturale, dont le liant risquerait de s'appauvrir phénomène dit de « lixiviation ».

L'allègement du vernis est une autre méthode, qui a pour but d'amincir les couches de vernis posées au cours des âges sur un tableau sans atteindre la pellicule picturale.

Le restaurateur peut réaliser cette opération par étapes successives, suivant l'épaisseur et la qualité du vernis ; c'est cette méthode que s'efforcent de pratiquer les ateliers des Musées de France.

Cette opération prudente a le grand mérite de pouvoir un jour être poursuivie, si on la juge insuffisante, sans dommage pour la couche picturale ; mais elle est nettement plus difficile à exécuter qu'un dévernissage total.

Si le tableau a des repeints peu nombreux, dissimulés sous le vernis, les dévernissages localisés permettront de les atteindre, puis une harmonisation sera obtenue en véhiculant du vernis des zones voisines sur ces ouvertures. Il demeure évident que, si la couche picturale est entièrement couverte de restaurations sous le vernis, l'allègement n'est pas suffisant, et seul le dévernissage permettra de les atteindre.

En conclusion, la phrase suivante de P. Philippon résume bien l'alternative : « La mise à nu radicale de la couche picturale originale souligne presque toujours la matérialité au détri-

ment de l'image et, en conférant un aspect neuf à un objet ancien, elle crée au sein de celui-ci un désaccord qui est une sorte de falsification ; elle accentue la matière au détriment de la forme et dénonce vis-à-vis de l'oeuvre d'art la prédominance de l'intérêt hygiénique pour l'objet sur l'intérêt esthétique de l'image. »

Des produits nombreux ont été utilisés au cours des âges pour ce « nettoyage des peintures ». Des recettes remontant au XVIIe S. SONT CONNUES PAR DE NOMBREUX MANUELS.

Les restaurateurs disposent actuellement d'un très grand nombre de produits, dont l'efficacité est plus précise et le danger moindre pour les oeuvres. De plus, des moyens d'investigation précieux sont à la disposition du restaurateur pour la connaissance physique de l'oeuvre : loupes, microscopes binoculaires, lampes à éclairage tangentiel...

À ces moyens d'approche directe s'ajoutent la documentation scientifique (laboratoires), qui est une aide importante, ainsi que la documentation historique, lorsqu'on a la chance de la découvrir dans les archives. Mais l'essentiel demeure la qualité du restaurateur, sa connaissance de la peinture, son tact, sa prudence et aussi son sens moral en face de l'oeuvre d'art.

« Empirique pendant des siècles, renouvelé au point qu'il ne reste rien des méthodes anciennes, l'art de la restauration des peintures, mal connu du public et des peintres eux-mêmes, excite cependant la curiosité de tous, voire les passions les plus contradictoires. » (Goulinat.) Cette phrase, écrite il y a plus de quarante ans, est toujours actuelle.

RESTOUT, famille de peintres français

Jean II (Rouen 1692 - Paris 1768) est le fils de Jean I (1663-1702), peintre originaire de Caen qui travaillait à Rouen, où il épousa la soeur de Jean Jouvenet. Celui-ci devint le parrain et le maître de son neveu Jean II, qui se rendit à Paris v. 1707 et, comme Jouvenet, n'alla jamais en Italie. En 1720, Restout est reçu à l'Académie (Alphée et Aréthuse, musée de Rouen), où il fera une brillante carrière et dont il deviendra recteur en 1752, directeur en 1760 et chancelier en 1761. Son oeuvre comprend des peintures mythologiques, proches de l'esprit de Boucher ; comme lui, Restout oppose d'élégants corps féminins à des figures viriles brunâtres, mais dans un coloris plus simple et moins irréa-

liste (dessus-de-porte à l'hôtel de Soubise, aujourd'hui aux Archives nationales, 1736-1738 ; Histoire de Psyché, 1748, château de Versailles). L'essentiel de sa production consiste en tableaux religieux, genre auquel le prédestinait son tempérament, proche des jansénistes. Continuateur direct de l'œuvre de Jouvenet dans les cartons de tapisserie de la tenture du Nouveau Testament (Baptême du Christ, 1733, Louvre) ainsi que dans divers grands tableaux de sa jeunesse (Saint Paul et Ananie, 1719, Louvre ; la Guérison du paralytique, 1725, musée d'Arras ; la Mort de sainte Scholastique, 1730, musée de Tours ; l'Extase de saint Benoît [id.] ; la Pentecôte, 1732, Louvre), Restout a, comme son oncle, le don d'animer de grandes com-

positions encadrées d'architectures solennelles en s'appuyant sur l'observation du réel, comme l'attestent ses portraits : Dom Baudoin du Basset (1716, musée de Rouen), l'Abbé Tournus (v. 1730, un exemplaire au musée de Vire), Portrait de Jean-Bernard Restout (1736, Stockholm, Nm). Toutefois, son style est foncièrement différent de celui de Jouvenet. Les longues figures qu'il affectonne, surmontées d'une tête minuscule émergeant de draperies mouvementées, se plient en tous sens comme sous l'effet d'un souffle mystique qui évoque parfois l'art de Bernin : Saint Hymer dans sa solitude (1735, église de Saint-Hymer, Calvados), la Charité de saint Martin (id.), la Présentation de la Vierge (1735, musée de Rouen), le Bon Samaritain (1736, musée d'Angers ; dessin au musée de Lille), Abraham et les trois anges (1736, Le Mans, Notre-Dame-de-la-Couture), Cycle de la vie de saint Pierre (1738, Orléans, église Saint-Pierre-du-Martroi), Saint Benoît (1746, église de Bourg-la-Reine), Martyre de saint André (1749, musée de Grenoble). Le talent réaliste et visionnaire de l'artiste s'exprime par une technique très libre, une pâte légère et souple où apparaissent souvent les gris et les roses : le Triomphe de Mardochée (1755, Paris, église Saint-Roch), la Purification (1758, id., dessin au musée de Rouen). Professeur respecté, Restout est l'auteur d'un Essai sur les principes de la peinture, publié à Caen en 1863 et qui contient notamment des préceptes recueillis auprès de Jouvenet, de La Fosse et de Largillière. Son art, si original, semble avoir été peu imité, sauf par des artistes provinciaux de second rang, tel Bernard-Joseph Wampe. Le musée des Beaux-Arts de Rouen a, en 1970, consacré une grande exposition à l'artiste.

Jean-Bernard (Paris 1732 - id. 1797), fils et

élève de Jean II, fut agréé en 1765 (Anacréon buvant et chantant, perdu ; un dessin conservé à la bibl. de l'université de Varsovie) et reçu à l'Académie en 1769 avec Philémon et Baucis donnant l'hospitalité à Jupiter et Mercure (musée de Tours ; esquisse au musée de Toulouse), certes dérivé de l'art de son père, mais qui révèle un goût sobre et déjà néo-classique. Il reçut quelques commandes pour les maisons royales (les Quatre Saisons, 1767, Grand Trianon) et devint président de la commission des Arts en 1793.

RETABLE.

L'étymologie de ce mot, tabula de retro, en éclaire l'origine : simple gradin situé en retrait de la table d'autel et destiné à recevoir les objets du culte (candélabres, tabernacle, croix), c'est sous cette forme rudimentaire qu'apparaît le retable dès l'époque paléochrétienne. Cette fonction utilitaire s'estompe rapidement au profit de l'aspect décoratif, lequel, lié à la fonction religieuse du retable (évocation de la présence divine ou représentation des saints), en suscite l'ample développement. Le mot retable désigne alors la partie postérieure et décorée de l'autel, qu'il s'agisse de l'ensemble de la construction contre laquelle est adossée

la table d'autel ou simplement du décor, mobile ou fixe, posé sur celle-ci. On mesure d'emblée l'extension du mot et l'étroite relation qui, dans le retable, unit l'architecture au décor proprement dit, sculpture, peinture, orfèvrerie, émail ou ivoire. S'en tenir aux retables peints ne permet pas d'ignorer ces interférences, car l'évolution générale des arts, et particulièrement de l'architecture, exerce une influence directe sur les structures mêmes du retable. Sous sa forme la plus rudimentaire, le retable se présente comme un simple panneau rectangulaire placé verticalement en retrait de l'autel. On le trouve en Italie dès l'époque romane, où il s'agit la plupart du temps d'oeuvres anonymes, par exemple à Sienne chez les prédécesseurs de Guido da Siena ou, au XIII^e s. encore, chez le Maître de Santa Cecilia (Retable de sainte Cécile, Offices). C'est à ce type de retable qu'il faut rattacher la fameuse Maestà que Duccio exécuta de 1308 à 1311 pour la cathédrale de Sienne et qui est aujourd'hui conservée dans sa presque totalité à l'Opera del Duomo. La Vierge en majesté, entourée d'anges et de saints y est représentée sur la face principale, tandis qu'au revers le compartimentage en panneaux selon des registres superposés se prête au déploiement narratif des scènes de la vie du Christ.

À l'époque gothique, surtout à partir du XIVe s., le retable connaît un grand développement dans tous les importants centres picturaux de l'Occident chrétien. Il adopte alors les formes de l'architecture gothique. Dans de nombreux cas il s'agit encore d'un panneau unique, mais la partie supérieure prend l'aspect d'un fronton triangulaire, encore appelé « arc en mitre ». Cette forme est particulièrement bien représentée en Toscane dès la fin du XIIIe s. et au début du XIVe s. ; il suffit d'évoquer les Maestà de Cimabue, de Duccio et de Giotto réunies aux Offices. Les variantes à partir de cette structure fondamentale sont multiples et l'on assiste à l'apparition de panneaux latéraux de part et d'autre du panneau central.

On nomme polyptyque (du grec *polus*, plusieurs, et *ptukhos*, pli) un retable composé de plusieurs panneaux, fixes ou mobiles ; un diptyque comporte 2 panneaux, un triptyque en comporte 3. Lorsque les panneaux latéraux sont mobiles et peuvent se replier sur le panneau central, on parle de volets, ceux-ci étant d'ailleurs souvent peints sur leurs 2 faces et parfois en grisaille sur la face postérieure (retable de l'Agneau mystique de Van Eyck, Gand, cathédrale Saint-Bavon). La prédelle (racine lombarde *pretil*, banc ou planche) désigne, à l'origine, la partie sur laquelle s'appuie le retable, puis la partie inférieure du retable lui-même. Elle est normalement indépendante du corps principal du retable et composée de panneaux juxtaposés ; cependant, la simple délimitation d'un compartimentage dans le registre inférieur tient parfois lieu de prédelle, comme c'est le cas dans le Saint François recevant les stigmates de Giotto (Louvre). Au XVe s., on trouve parfois à la partie supérieure de certains retables un élément, le plus souvent en bois sculpté et peint, faisant saillie en avant sur toute la largeur : c'est le *dais*, ou *superciel*. On sait que la Pietà de Villeneuve-lès-Avignon (Louvre) en comportait

downloadModeText.vue.download 717 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

716

un ; mais c'est surtout parmi les tableaux de l'école espagnole qu'on rencontre, sous le nom de *guarda-polvos*, ce genre d'élément, étendu également aux bords latéraux du retable. Aux XIVe et XVe s., les formes des différents panneaux des polyptyques sont aussi variées que les formes architecturales dont elles découlent. On trouve des panneaux en mitre à la partie supérieure, en arc brisé, subdivisés ou non en plusieurs lancettes, en accolade ou en anse

de panier. Le panneau principal est souvent couronné d'une lunette de forme semi-circulaire. Les panneaux, sans décoration à l'origine (Polyptyque de la Badia de Giotto aux Offices), se hérissent de pinacles sculptés, tandis que des médaillons de formes diverses (trèfles, quatre-feuilles) sont réservés à l'intérieur des gables et accueillent des figures d'anges ou de saints. Des colonnettes plus ou moins ouvragées, torsadées ou à chapiteaux, ou encore des pilastres plats séparent les différents éléments selon une grande souplesse de conception. À la superposition et à la juxtaposition de scènes sur un unique panneau succède donc, en raison de la complexité et de la cohérence des programmes iconographiques, la spécialisation de chacun des éléments constitutifs du retable : le panneau central accueille l'image principale (la Vierge en majesté, le saint auquel est dédié le polyptyque), tandis que, sur les volets, sont représentés des saints et que la prédelle raconte les épisodes essentiels de leur vie.

Tel est le parti généralement adopté en Italie pendant tout le XIV^e s., où, à Florence avec Giotto et les peintres qui suivirent (T. Gaddi, B. Daddi, Orcagna) comme à Sienne avec Simone Martini (retable de l'Annonciation, Offices), les Lorenzetti et plus tard Sassetta, ou encore à Venise, la peinture religieuse trouve dans le polyptyque une forme particulièrement adéquate. Les petits diptyques et triptyques portatifs, dont B. Daddi et son atelier se font les spécialistes, sont une variante miniature du même schéma, destinée à la dévotion particulière.

Dans les écoles du Nord, c'est surtout à partir du XV^e s. que se manifeste une floraison de retables analogue à celle qu'on rencontre en Italie. Citons seulement le retable de l'Agneau mystique de Van Eyck, achevé en 1432, le Jugement dernier de Van der Weyden, v. 1445 (hospice de Beaune), le Retable Portinari de Van der Goes (Offices) et le triptyque du Mariage mystique de sainte Catherine de Memling, v. 1475 (Bruges, hôpital Saint-Jean). En France, à la même époque, la Provence, avec l'école d'Avignon, apparaît comme le centre le plus important : outre la Pietà de Villeneuve-lès-Avignon d'Enguerrand Quarton, citons encore le Couronnement de la Vierge (musée de Villeneuve-lès-Avignon) du même peintre et le Retable de Boulbon (Louvre), anonyme. À Moulins (cathédrale Notre-Dame), le grand retable de la Vierge glorieuse du Maître de Moulins fut peint v. 1500, tandis que, dès la fin du XIV^e s., 2 artistes étrangers venus à la cour de Bourgogne avaient réalisé le retable mixte de la Passion, sculpté par Jacques de Baerze et

peint par M. Broederlam (volets représentant

l'Annonciation, la Visitation, la Présentation au Temple et la Fuite en Égypte, musée de Dijon).

En Espagne, le retable, ou « retrotabula », est issu directement du frontal, simple panneau rectangulaire placé devant l'autel et non pas en retrait de celui-ci ; très fréquent en Catalogne dès l'époque romane et le plus souvent de main anonyme, un bon exemple en est le frontal de Soriguerola de la fin du XIII^e s. (Paris, musée des Arts décoratifs). À partir du milieu du XIV^e s., les retables se multiplient en Espagne et sont souvent accrochés en hauteur derrière l'autel, en oblique par rapport à celui-ci. Le XV^e s. donne des chefs-d'œuvre comme le Retable de saint Ildefonse (Louvre), et de nombreux retables prennent une allure monumentale, jusqu'à couvrir le fond de l'abside tout entière : retable de l'église S. Tomas à Ávilapar par P. Berruguete ; retable de la chapelle de Los Luna dans la cathédrale de Tolède par Sancho de Zamora et Juan de Ségovie ; retable de l'abside principale de la cathédrale de Valence par Dello Delli.

En Allemagne, c'est encore à la formule gothique que se rattache le chef-d'œuvre de M. Grünewald, le Retable d'Issenheim (musée de Colmar). Cette tradition se prolonge d'ailleurs en Italie jusqu'aux premières manifestations de la Renaissance, et la grande Déposition de croix de Fra Angelico (Florence, museo di San Marco) date des années 1440.

Avec la Renaissance, la structure du retable se modifie profondément, en liaison directe avec le nouveau rendu de la perspective et avec les formes de l'architecture italienne contemporaine. On constate très souvent le retour au panneau rectangulaire, mais celui-ci s'habille de pilastres et de chapiteaux décorés à l'antique. C'est le cas du monumental polyptyque achevé par Mantegna en 1459 pour l'église S. Zeno de Vérone. À partir de cette date, et jusqu'à la fin du XV^e s., l'Italie connaît une période particulièrement brillante, et les retables, ou « pale », se multiplient : à Venise, avec les Vivarini et les Bellini (Pala de Pesaro de Giovanni Bellini, 1472) ; à Ferrare, avec Cosme Tura (Polyptyque Roverella, v. 1474, dispersé), Crivelli et les peintres des Marches ; en Lombardie, avec Foppa, Zenale, Bergognone ; à Urbino, où Piero della Francesca exécute la Pala de Montefeltro en 1472 (Brera). Au XVI^e s., le retable a tendance à devenir un simple tableau d'autel, fréquemment de forme rectangulaire (A. del Sarto, Madone des Harpies, Offices ; Giorgione, Madone de Castelfranco), mais il s'orne souvent d'un

cintre à la partie supérieure (Pérugin : Mariage de la Vierge, musée de Caen ; Raphaël : Couronnement de la Vierge, Vatican ; Titien : Assomption de la Vierge, Venise, église des Frari ; Bronzino : Déposition de Croix, v. 1544-1545, Besançon, musée des Beaux-Arts ; réplique à Florence, Palazzo Vecchio, chapelle d'Éléonore de Tolède). C'est finalement à ces deux structures fondamentales que vont se conformer les peintres aux XVI^e et XVII^e s., peignant de grands retables souvent intégrés dans un dispositif architectural ou sculpté de type classique. Citons notamment : dans les Pays-Bas, Rubens (Descente de croix de la cathédrale d'Anvers, v. 1612), Van Dyck (Saint Martin partageant

son manteau, église de Saventhem) ; en France, Vouet (Présentation de la Vierge au Temple, Louvre), Poussin (Miracle de saint François Xavier, peint pour le grand autel du noviciat des Jésuites entre 1640 et 1642, Louvre), Ph. de Champaigne (grand Christ en croix peint pour le couvent des Chartreux à Paris en 1674, Louvre) ; en Italie, Caravage (Mort de la Vierge, peint pour S. Maria della Scala, Louvre ; Crucifixion de saint Pierre pour S. Maria del Popolo, Rome), les Carrache, Guerchin (Funérailles de sainte Pétronille, Rome, Gal. Capitoline) ; en Espagne, Zurbarán (Retable de la chartreuse de Jerez, conservé en partie au musée de Grenoble), Ribera et Murillo. Carreño de Miranda donne un chef-d'oeuvre, l'immense retable de la Messe de fondation de l'ordre des Trinitaires (1666, Louvre).

Le XVIII^e s. est l'ère des grands retables baroques, où souvent architecture et sculpture associées au tableau d'autel réduisent l'importance de ce dernier ; le retable est enchâssé dans des lambris aux formes contournées. À Venise, des peintres comme Tiepolo, Piazzetta, Ricci, Pittoni ou Pellegrini peignent de nombreux retables pour les églises de la ville. Ce style gagne rapidement l'Europe centrale par l'Allemagne et l'Autriche et atteint également l'Espagne, en partie grâce aux voyages d'un Tiepolo. Rottmayr et Maulbertsch (la Famille de la Vierge, Vienne, Österr. Gal.) sont, en Autriche, les peintres les plus célèbres ; ce sont en Allemagne Holzer au Tyrol et M. Gunther.

Au XIX^e s., le retable amorce un déclin que le XX^e s. ne fait que confirmer. Ce phénomène est indiscutablement lié à l'essoufflement de la peinture religieuse au profit de la peinture d'histoire ou de grand décor au XIX^e s., ou encore il est la conséquence de recherches esthétiques radicalement nouvelles en ce qui concerne les peintres du XX^e siècle. Le simple tableau (Bouguereau : Mater Afflictorum, 1877,

musée de Strasbourg), la décoration murale, qu'elle soit à fresque ou non, le vitrail (Chagall, vitraux pour la synagogue du Medical Center Hadassah à Jérusalem, 1960-1961) ou encore la juxtaposition sur les murs de panneaux peints (Rothko : Chapel Paintings, 1965-1967, Houston, Texas) semblent devoir assumer jusqu'à ce jour la fonction autrefois dévolue au retable. Si quelques exemples subsistent, notamment au XIXe s., ce n'est qu'à titre d'exception ; les sujets en sont profanes pour la plupart, et nous les devons en majeure partie aux peintres symbolistes (G. Moreau, Vie de l'humanité) ou aux nazaréens.

L'évolution de la liturgie catholique ne peut que confirmer la disparition du retable en tant que tableau d'autel et clore ainsi l'histoire d'une forme intimement liée à une ferveur et à une fonction religieuses.

RETHEL Alfred, peintre et graveur allemand (Haus Diepenbend, près d'Aix-la-Chapelle, 1816 - Düsseldorf 1859).

Il est, de 1829 à 1837, élève de l'Académie de Düsseldorf, où il fréquente surtout l'atelier de W. von Schadow, puis en 1837 il se rend à Francfort-sur-le-Main pour y poursuivre ses études avec Philipp Veit au Städel. Inst.
downloadModeText.vue.download 718 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

717

De 1847 à 1852, il travaille successivement à Aix-la-Chapelle, à Düsseldorf et à Dresde. En 1844 et en 1852, il séjourne en Italie. Les premières atteintes de la maladie mentale dont il devait mourir le frappent en 1852. Les fresques de l'hôtel de ville d'Aix-la-Chapelle (salle du Couronnement) représentant des scènes de l'histoire de Charlemagne peuvent être considérées comme son oeuvre la plus importante (concours, 1840 ; réalisation après 1847). Il sut assimiler les influences nazaréennes et évolua vers un style personnel vigoureux et pathétique. Son oeuvre comporte peu de tableaux de chevalet : l'Usine Harkort dans le château fort de Wetter (v. 1834, Duisburg, Société Demag), est un bel exemple de paysage, rare dans son oeuvre. Dans ses grandes toiles (Saint Boniface, 1832, musées de Berlin ; Daniel, 1838, Francfort, S. K. I.), il excelle dans les scènes d'histoire. Après avoir péché par un côté trop théâtral issu de l'école de Düsseldorf, il dépose la monumentalité linéaire de Cornelius pour atteindre, à travers un langage sobre

et expressif, une dimension tragique. En 1840, furent publiées les illustrations des Nibelungen, gravées sur bois. Inspiré par la révolution de 1848, Alfred Rethel donna, avec la maîtrise réaliste d'un chroniqueur, l'année suivante, une suite de gravures sur bois, la Danse des morts, la plus remarquable réalisation du XIXe s. dans cette technique ; il contribua profondément au renouveau de cette dernière.

RETOUCHE.

Correction d'un détail, effectuée après coup, par le peintre lui-même ou par le restaurateur, en vue d'apporter une amélioration au tableau. Synonyme d'une restauration locale de peu d'importance (on dit plutôt repeint). Application des dernières couches de peinture en vue de parfaire certains détails.

REUTERSWÄRD Carl Fredrik,

peintre suédois

(Stockholm 1934).

Il rencontre Fernand Léger à Paris en 1952 et, la même année, entre à l'École royale supérieure des beaux-arts de Stockholm. Il est d'abord dessinateur, graveur et poète dans la tradition dadaïste, où l'irrationnel et l'irrévérence à l'égard du conformisme sont de mise (Aniara I, lavis, 1954). Il recherche, dans sa peinture, la spontanéité du graphisme, le raffinement du matériau, les rapprochements insolites à l'instar du pop'art américain, et s'inspire notamment du cartoon : le mouvement est restitué par la juxtaposition sérielle de formes stéréotypées et de rythmes abruptement interrompus (Le Cigare de l'éternité, 1961, New York, M. o. M. A.). Reuterswärd s'est également intéressé aux films non figuratifs et aux décors de théâtre. Avec son ironie sophistiquée et son goût délibéré pour les techniques expérimentales, il est l'un des artistes suédois dont le cosmopolitisme culturel est le plus marqué et il a joué un rôle prépondérant en introduisant, dans son pays, les tendances de l'art moderne américain. Il est, depuis 1965, professeur à l'École supérieure d'art de Stockholm. En 1968,

il fit partie du groupe Pentacle, qui exposa au musée des Arts décoratifs à Paris.

À partir de 1968, il se sert de la lumière laser et de l'holographie (méthode de photographie en relief utilisant les interférences produites par la superposition de deux faisceaux laser) pour obtenir un « nouvel instrument visuel propre à saisir les modifications de notre environne-

ment ». (Kilroy, 1962-1972, Paris, M. N. A. M.). Le Moderna Museet de Stockholm lui a consacré une exposition en 1977.

REVERS.

Côté opposé à la face principale d'un panneau ou d'un volet de polyptyque à transformation ; le revers d'un volet est la face qui apparaît lorsque le meuble est fermé. Les panneaux servant de retables aux autels non adossés sont souvent peints recto-verso, sur la face et sur le revers. Dans les retables provençaux du XIV^e au XVI^e s., le mot revers désigne la partie supérieure de l'oeuvre, qui forme une sorte de dais légèrement incurvé au-dessus du panneau principal.

RÉVOIL Pierre, peintre français

(Lyon 1776 - Paris 1842).

Révoil trouva sa première formation auprès de David, mais s'écarta de la grande peinture d'histoire. Petit maître romantique, il se consacra aux scènes de genre anecdotique à sujets médiévaux, illustrant ainsi avec bonheur et précocité le goût troubadour (Deux Châtelaines, musée de Cherbourg ; Charles Quint à Yuste, 1836, musée d'Avignon). Il fut d'ailleurs un collectionneur passionné de peintures et d'objets de « haute époque » ; sa collection fut acquise par le Louvre en 1828. Il séjourna à Lyon, où il enseigna le dessin, à Aix et à Paris, exposant au Salon (la Convalescence de Bayard, Salon de 1817, Louvre). Sa palette évolue : aux coloris acides, aux tons dissonants (Tournoi au XIV^e siècle, 1812, Lyon, M. B. A.) succèdent des couleurs ternes aux tons assourdis, et la facture s'amollit (l'Enfance de Giotto, 1841, musée de Grenoble).

REYCEND Enrico, peintre italien

(Turin 1855 - id. 1928).

Élève de Delleani et de Fontanesi, il étudia à l'Académie Albertina de Turin. Partant de la culture paysagiste turinoise, qui devait beaucoup au naturalisme des tableaux hollandais visibles à la Gal. Sabauda, il se révéla un paysagiste pur et arriva finalement à des résultats proches de la poétique impressionniste. Subtilement attentif aux valeurs atmosphériques, à partir d'un même sujet, selon les variations météorologiques offertes par la campagne piémontaise et par le paysage urbain, il cherchait à en rendre les changements optiques, se défendant de toute notation sentimentale ou anecdotique, dans une texture vibrante de touches

déliçates (Environs de Turin, 1880-1890, Turin, Museo Civico). Il voyagea plusieurs fois en France et travailla dans le Piémont et à Gènes.

Dans ses dernières années, sa technique se fit précieuse, cédant un peu au goût décadent.

REYMERSWAELE ou ROYMERSWAELE

Marinus Claeszon Van,

peintre néerlandais

(Reymerswaele v. 1495 - ? apr. 1567).

Fils du peintre Nicolas de Zieriksee (maître à Anvers en 1475), il est attesté en 1509 à Anvers, où il travaille dans l'atelier de Simon Van Daele. En 1567, il est sévèrement puni, puis chassé de Middelburg comme iconoclaste, et son art exaspéré porte peut-être le témoignage de ses convictions. On n'a pu encore établir s'il fut l'élève de Quentin Metsys ; de toute façon, il apparaît comme l'un de ses imitateurs les plus directs : le Saint Jérôme méditant (musée de Douai ; nombreuses autres versions : au Prado, 1521 et 1541 ; à Anvers, 1541 ; à Vienne ; à Amsterdam ; à Montréal ; à Orléans ; au château de Schleissheim), par ses formes tourmentées et ses visages excessivement expressifs, développe une tendance inaugurée dans la peinture du Nord par J. Bosch et Q. Metsys. L'artiste a exécuté également de nombreuses versions d'une composition présentant comme une scène de genre des banquiers, usuriers ou collecteurs d'impôts, dont les plus célèbres sont le Changeur d'or et sa femme (Munich, Alte Pin., 1538 ; Prado, 1538 ; Florence, Bargello, 1540). Il y reprend le thème du Prêteur et sa femme de Metsys (Louvre) en le traitant d'une manière exacerbée et caricaturale, propre au courant archaïsant et bizarre qu'avaient inauguré, à l'aube du XVIe s., Léonard de Vinci, Metsys et Piero di Cosimo. Son dernier thème de prédilection est la Vocation de saint Matthieu (musées d'Anvers et de Gand).

REYNOLDS sir Joshua, peintre britannique (Plympton, Devonshire, 1723 - Londres 1792).

Il reçut une éducation classique de son père (clergyman, ancien professeur au Balliol College d'Oxford), dont la bibliothèque renfermait notamment des ouvrages théoriques sur la peinture. Le jeune Reynolds partit pour Londres étudier les beaux-arts en 1740, déclarant qu'il préférerait devenir apothicaire plutôt que d'être « peintre ordinaire », c'est-à-dire portraitiste. Il choisit cependant comme maître le portraitiste à la mode Thomas Hudson ; on

peut voir là un trait distinctif de son caractère : il recherchait toujours le moyen le plus efficace pour s'assurer le succès, le portrait étant le seul gagne-pain possible à cette époque pour un artiste anglais. L'influence de Hudson, de Rembrandt et de Van Dyck est très sensible dans sa première manière.

Reynolds travailla à Londres et dans le Devonshire de 1743 à 1749, puis s'embarqua pour l'Italie à bord du navire du commandant Keppel (promu plus tard amiral), dont il fit le portrait à maintes reprises, en particulier en 1753-1754 lors de son retour à Londres ; c'est un de ces portraits, en pied (auj. au Greenwich National Maritime Museum), qui le plaça comme chef de file de la peinture anglaise. Le peintre passa deux ans à Rome, étudiant les antiques, Raphaël et Michel-Ange, à une époque où il était encore rare que les artistes de pas-

downloadModeText.vue.download 719 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

718

sage s'y intéressent à ce point. Il quitta Rome en mai 1752 et, par Florence, Bologne, Parme, gagna Venise, où, au cours d'un séjour de trois semaines, il exécuta de très nombreux croquis d'après les maîtres vénitiens de la Renaissance. C'est par l'intermédiaire de Titien et aussi des peintres travaillant dans la même optique, tels les Carrache, Rubens et Rembrandt, qu'il forma sa propre technique, son coup de pinceau et son traitement de la lumière, de l'ombre et de la couleur. Bien qu'ayant proclamé dans ses écrits théoriques la supériorité de la forme sur la couleur, il resta essentiellement peintre, attaché au style baroque et fort dédaigneux de ses contemporains étrangers.

En 1755, installé depuis deux ans à Londres, où il demeura jusqu'à sa mort, il avait déjà plus d'une centaine de modèles et avait recours pour les draperies de ses tableaux à des praticiens comme Giuseppe Marchi, qu'il avait ramené avec lui de Rome. Il demandait alors 12 guinées pour un portrait en buste, 24 pour un portrait à mi-corps et 48 pour un portrait en pied. Vers 1782, ces prix passaient respectivement à 50, 100 et 200 guinées, soit le double de ceux de son plus proche rival, Gainsborough. Parmi ses portraits les plus caractéristiques des années 1750 figurent ceux de Lord Cathcart (auj. possédé par les administrateurs du comte de Cathcart), du Duc de Grafton (Oxford, Ashmolean Museum) et de Lord Ludlow (Woburn Abbey, coll. du duc de Bedford), tous exécutés

à la manière vénitienne. Les années suivantes, Reynolds subit l'influence du style plus délicat de Ramsay, de retour d'Italie (1757), et exécuta une série de portraits tendres et intimes, de femmes en particulier, dont le plus beau est peut-être celui de Georgiana, comtesse Spencer, avec sa fille (1759-1761, Althorp, coll. Spencer). Entre-temps, il avait évolué vers un style plus ambitieux, encouragé par le succès de ses premières expositions. Pour son exposition à la Society of Artists en 1760, il envoya quatre oeuvres, dont un portrait en pied de la Duchesse de Hamilton (Port Sunlight, Lady Lever Art Gal.), qui apparaît vêtue, sous un manteau de paire, de la longue et ample tunique classique qu'affectionnera l'artiste dans les années 1770 et appuyée sur un bas-relief figurant le Jugement de Pâris. Ce type de portrait, certes, avait déjà existé aux XVI^e et XVII^e s., mais Reynolds l'éleva « très au-dessus de son rang ordinaire », comme il l'expliqua plus tard dans ses Discours.

De 1760 à 1770, les deux styles, le « formel » et l'intime, coexistèrent dans son oeuvre (quoique la frontière entre les deux ne soit pas toujours rigoureuse), et la grande « galerie imaginaire » de portraits qu'il consacra à l'aristocratie, à l'armée et à l'intelligentsia britanniques du XVIII^e s. commença de se constituer. Reynolds avait recours à une étonnante variété de poses, et sa production comprend aussi bien des portraits collectifs d'enfants, de groupes que de nombreux portraits individuels d'hommes ou de femmes (Nelly O'Brien, 1763, Londres, Wallace Coll.). Pour la première exposition de la Royal Academy, en 1769, il s'orienta encore davantage vers le grand style classique de la peinture d'histoire avec 4 portraits de

femmes, tous dans une manière allégorique et dont les poses s'inspirent de Corrège, de l'Albane, de Guido Reni et de Guerchin. Ce style domina sa production de 1770 à 1780 et connut son apogée avec les Trois Filles de sir William Montgomery en Grâces ornant une statue de l'Hymen (1773, Londres, N. G.). Reynolds écrivit à l'époux d'une de ses modèles, qui avait commandé le portrait : « [Le thème] offre un rôle suffisamment riche aux modèles pour introduire heureusement de gracieuses attitudes historiques. »

Il avait été élu à l'unanimité président de la Royal Academy lors de sa fondation en 1768, bien qu'il n'eût jamais eu la faveur du roi (ce fut peut-être là le seul échec de sa carrière). En 1769 eut lieu le premier des 15 Discours qu'il devait prononcer à la Royal Academy, d'habitude le jour de la remise des prix, jusqu'en 1790.

Dans ses conférences, qui devaient être éditées, il explique, en la commentant, la théorie de l'art académique orthodoxe issu du classicisme littéraire, que développaient les écrivains continentaux depuis la Renaissance. Il cherchait ainsi à donner à l'art anglais la justification intellectuelle dont il avait besoin, à améliorer la condition du peintre dans la société et à mieux former le goût des mécènes. Il atteignit au moins son second objectif, mais le thème central des Discours – à savoir que la peinture d'histoire au style noble et pur, fondé sur la maîtrise de la forme et créé par Michel-Ange et Raphaël, est supérieure à toute autre forme d'expression artistique – ne trouva jamais beaucoup d'écho dans la peinture britannique. Le rôle le plus éminent de Reynolds comme écrivain d'art réside dans ses points de vue critiques, en particulier sur Gainsborough, son contemporain et rival, au décès de qui il prononça, en 1788, son quatorzième Discours. En 1781, Reynolds visita la Flandre et la Hollande, d'où il rapporta de nombreuses notes, et ce voyage accrut son intérêt pour Rubens. Plusieurs portraits des années 1780 reflètent l'influence de ce dernier (Lady Lavinia Spencer, 1782, Althorp, coll. Spencer), bien qu'à la même époque il ait payé un tribut explicite à Michel-Ange : Mrs. Siddons en Muse de la Tragédie (1784, San Marino, Cal., Huntington Art Gal.). En même temps, Reynolds exécute la plupart de ses rares tableaux d'histoire, rompant, de façon inattendue, avec la tradition classique (Macbeth et les sorcières, 1789, Petworth, Sussex, coll. de lord Egremont). Malgré l'usage de pigments et de médiums défectueux, qui ont entraîné la détérioration de nombre de ses toiles, ses dernières oeuvres n'accusent aucune fatigue dans l'invention.

Sans aucun doute, Reynolds fut le peintre le plus important de l'école anglaise du XVIIIe s., plus par son prestige, son autorité, l'étendue de sa culture et de ses relations que par ses travaux eux-mêmes. Bien qu'à presque toutes ses qualités aient correspondu de graves défauts – il était modéré mais tortueux dans son comportement, ambitieux mais aussi snob, intelligent mais têtu, généreux pour ses rivaux mais seulement après leur mort –, il « institutionnalisa »

la peinture anglaise, donnant aux peintres du XIXe s. un modèle à admirer ou à dénigrer.

Son oeuvre est admirablement représentée en Grande-Bretagne dans les musées d'Édimbourg ou de Glasgow et plus particulièrement à Londres (10 tableaux à la N. G., notamment les portraits d'Anne, comtesse d'Albemarle, 1757-1759 ; de Lord Heathfield, gouverneur de Gibraltar, 1787 ; une vingtaine de portraits à la

N. P. G. ; 24 à la Tate Gal. ; plusieurs à la Royal Academy, notamment 2 Autoportraits). Toutefois, nombre de ses chefs-d'oeuvre se trouvent encore dans des coll. part., comme Master Crewe en costume d'Henry VIII (1776, coll. O'Neill) ou le Prince de Galles, futur George IV (1783, coll. de lord Broucket). Les collections et les musées des États-Unis se disputent les tableaux de Reynolds qui passent sur le marché londonien et contribuent à les disperser (Master Henry Hoare en jardinier, 1788, Toledo, Ohio, Museum of Art). Une importante exposition rétrospective a été consacrée à Reynolds (Paris, Grand Palais, 1985 ; Londres, Royal Academy of Arts, 1986).

RIABOUCHKINE Andreï Petrovitch,
peintre russe
(gouv. de Tambov 1861 - près de Saint-Petersbourg 1904).

Formé aux écoles de Moscou et de Saint-Petersbourg, il parvint à se débarrasser des routines du « réalisme académique » pour évoquer dans des tableaux clairs, colorés et légèrement stylisés les petits faits de la vie à Moscou avant Pierre le Grand (Femmes à l'église, 1899, Moscou, Gal. Tretyakov) ou de la vie paysanne de son temps (Buveurs de thé, 1903, Moscou, coll.

Troïanovski).

RIBALTA Francisco, peintre espagnol

(Solsona, prov. de Lérida, 1565 - Valence 1628).

Ce grand peintre, fondateur de l'école ténébriste de Valence, est un Catalan (la découverte de son acte de baptême à Solsona ne laisse aucun doute à cet égard) qui s'est formé en Castille, dans le milieu artistique de l'Escorial. Ses premières oeuvres connues (les Préparatifs pour la Crucifixion, 1582, Ermitage) montrent sa filiation directe avec les Italiens Zuccari et Tibaldi, ses relations avec Cambiaso et Navarrete el Mudo (dont il copia littéralement par la suite le Martyre de saint Jacques de l'Escorial à l'église d'Algemesí). Il se marie en 1596 à Madrid, où naît l'année suivante son fils Juan. Mais on le trouve en 1599 à Valence, d'où, désormais, il ne s'éloignera plus, sauf pour un problématique voyage en Italie, qu'il faudrait situer entre 1613 et 1615, seule période de sa vie sur laquelle nous n'ayons aucun document (ou plus simplement un séjour à Madrid pendant lequel il put connaître certaines oeuvres italiennes). Ce voyage tardif aurait pu permettre à l'artiste de connaître l'oeuvre de Caravage (copie de la Crucifixion de saint Pierre, signée de F. Ribalta, Rome). Ribalta a peint d'import-

tants ensembles à Valence et dans les environs, notamment les retables de l'église d'Algemés (1603-1604, partiellement détruits en 1936) et les grands tableaux du collège du Patriarche, Fond, de l'archevêque Juan de Ribera (Vision downloadModeText.vue.download 720 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

719

de saint Vincent Ferrier, 1604 ; la Cène, 1606, au maître-autel). Il fit également plusieurs excellents portraits de l'archevêque (collège du Patriarche). Mais ses oeuvres maîtresses seront les tableaux du couvent des Capucins, pour lesquels il passe contrat en 1620 (Saint François malade réconforté par un ange, Prado ; Saint François aux pieds du Christ en croix, musée de Valence), le Christ embrassant saint Bernard (Prado) et le retable de la chartreuse de Porta-Coeli (1625), dont les peintures ont passé au musée de Valence. Dans toutes ces dernières oeuvres, le réalisme encore hésitant de ses débuts sous le signe de l'Escorial débouche sur un large naturalisme franchement baroque, où l'empreinte de Caravage se fond avec les souvenirs de Venise et une libre interprétation du modèle vivant. Ribalta a créé quelques-unes des oeuvres les plus fortes et les plus nobles de toute la peinture espagnole (Saint Pierre, Saint Paul, Saint Bruno du retable de Porta-Coeli au musée de Valence). Il eut un important atelier, de nombreux élèves (au premier rang desquels son fils Juan), et son influence fut décisive dans l'histoire de la peinture valencienne.

Son fils Juan (1597-1628) est un représentant important de l'école valencienne.

RIBERA José ou Jusepe de

(dit Spagnoletto)

peintre espagnol

(Jativa, prov. de Valence, 1591 - Naples 1652).

Il n'est pas certain qu'il se soit formé à Valence, auprès de Ribalta, comme on l'a cru longtemps. Très jeune, il partit pour l'Italie et ne revint jamais en Espagne. Il visita certainement l'Émilie, car on a la trace de son passage à Parme et à Bologne, où Ludovico Carracci fait son éloge. Il réside à Rome en 1615-1616 et Mancini le cite parmi les artistes de valeur qui se sont ralliés au style de Caravage et fait allusion à sa vie de bohème agitée ; en 1616, l'artiste s'installe à Naples, où il épouse la fille d'un modeste

peintre local, Azzolino. Dès lors, et grâce à la protection des vice-rois espagnols, il devient le peintre le plus connu et le plus recherché de la ville, et sa faveur ne cesse de s'accroître. Sa petite taille le fit appeler « Spagnoletto », sobriquet sous lequel il resta désigné en Italie.

La célébrité de Ribera le fit élire à l'Académie de Saint-Luc à Rome dès 1616 et il usa de son titre en signant le *Silène ivre* (1626, Naples, Capodimonte). Dans les dernières années de sa vie, après le soulèvement antiespagnol de Masaniello (1647), il semble que son succès à Naples ait quelque peu décliné. D'autre part, à la même époque se place un épisode romanesque et qui reste confus, mais indiscutable autant que douloureux pour l'artiste : l'enlèvement d'une de ses filles par l'infant Juan José d'Autriche (dont Ribera fit pourtant 2 portraits, l'un gravé, l'autre peint en 1649, Madrid, Palais royal).

On connaît mal les débuts de Ribera comme peintre, puisque ses premiers tableaux datés ne remontent qu'à 1626. Avant cette date, on connaît essentiellement quelques gravures remarquables, qui le classent comme le plus important graveur espagnol et l'un des meilleurs graveurs européens de l'âge baroque :

ses eaux-fortes (*Saint Jérôme*, *le Poète*, *Silène ivre*) sont également précieuses par la fermeté du trait et la beauté du clair-obscur. C'est vers 1615-1620 qu'il dut exécuter la série des *Cinq sens* (trois tableaux, conservés à Pasadena, Norton Simon Foundation ; Mexico, Museo de San Carlos ; Hartford, Wadsworth Atheneum) puis le *Martyre de saint Sébastien* (Osuna, collégiale) et *Saint Pierre et Saint Paul* (Strasbourg, M. B. A.).

Ces peintures sont d'obédience caravagesque très stricte, malgré certaines attaches avec la peinture bolonaise et spécialement avec Guido Reni (*Calvaire*, commandé par le duc d'Osuna, vice-roi de Naples, pour sa collégiale d'Osuna). Le goût de Ribera pour des compositions ténébristes aux violents éclairages éclate dans ses œuvres de jeunesse (*Saint Sébastien*, 1626, Ermitage ; *Martyre de saint André*, 1628, musée de Budapest). Mais la subtile calligraphie de Caravage se transforme : la composition prend chez Ribera une extraordinaire monumentalité, servie par une matière dense et compacte qui rend les poils, les rides et les verrues, les diverses qualités de la matière avec une extraordinaire véracité. Cet art de représenter la réalité tactile des objets et des êtres, de la faire éprouver concrètement au spectateur, aucun artiste baroque ne l'a probablement

poussé aussi loin. Des saints pénitents, des philosophes de l'Antiquité, représentés comme des mendiants picaresques (Archimède, 1630, Prado ; Diogène, 1637, Dresde, Gg), des figurations allégoriques des sens (le Sculpteur aveugle ou le Toucher, 1632, Prado ; l'Ouïe, 1637, coll. part.) sont caractéristiques de cette production ténébriste. Mais, à partir de 1635, on note un changement considérable dans l'art de Ribera, dont la palette s'éclaircit et dont la composition, sans perdre sa monumentalité sévère, acquiert plus de mouvement, peut-être sous l'influence des maîtres flamands que l'artiste put connaître dans les collections napolitaines et par l'étude approfondie des grands Vénitiens : ainsi dans la grandiose Immaculée de 1635, commandée par le vice-roi Monterrey (Salamanque, Agustinas Recoletas), le Triomphe de la Madeleine de 1636 (Madrid, Acad. S. Fernando), le Martyre de saint Philippe de 1639 (Prado). À cette époque appartiennent aussi quelques sujets de mythologie d'une chaude et brillante sensualité chromatique : Apollon et Marsyas (1637, Naples, Museo di S. Martino, et Bruxelles, M. R. B. A.), la Mort d'Adonis (1637, Rome, G. N., Gal. Corsini). Les figures isolées de saints conservent toujours la même grandeur paisible (Madeleine pénitente, Prado ; Saint Paul ermite, 1640, id. ; Sainte Agnès, 1641, Dresde, Gg). Mais les compositions témoignent d'une habileté nouvelle dans le groupement des personnages sans rien perdre de leur équilibre et de leur diversité de caractère comme de leur coloris dense et riche (Vierge de pitié, 1637, chartreuse de S. Martino à Naples ; Mariage mystique de sainte Catherine, 1648, Metropolitan Museum ; Adoration des bergers, 1650, Louvre). Dans quelques-unes des dernières oeuvres de Ribera, on note un certain retour au ténébrisme (Saint Jérôme, 1652, Prado), rendu par une touche plus légère qui modèle

les formes et par un raffinement chromatique accru qui joue soit avec une gamme restreinte de gris (Miracle de saint Donat, 1652, musée d'Amiens), soit avec une opulence majestueuse qui fait songer aux grands Vénitiens (Communion des Apôtres, 1652, chartreuse de S. Martino à Naples).

Une faculté exceptionnelle de capter et de traduire la réalité devait faire aussi de Ribera un puissant portraitiste (Un jésuite, 1638, Milan, musée Poldi-Pezzoli) et, à l'occasion, un implacable inquisiteur des difformités humaines, avec la curiosité d'un naturaliste (la Femme à barbe, 1631, Tolède, hôpital Tavera ; le Pied-bot, 1642, Louvre). On connaît enfin deux rares Paysages (1639, Salamanque, coll. du duc d'Albe).

Ribera est l'une des plus grandes figures de l'âge baroque. Sa personnalité intéresse également l'art italien et l'art espagnol, puisque l'évolution de son style, riche et complexe, fut un des points de départ de l'école napolitaine et que, grâce à ses très nombreuses oeuvres envoyées en Espagne, son influence fut considérable sur de nombreux peintres espagnols. On trouve même un écho de son art chez certains réalistes français du XIXe s. comme Léon Bonnat ou Théodule Ribot. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Naples et Madrid) en 1992.

RIBOT Théodule, peintre français

(Saint-Nicolas d'Attez, Eure, 1823 - Colombes 1891).

Il entra en 1844 dans l'atelier de Glaize, mais il subit surtout l'influence de l'école espagnole, de Ribera (Saint Sébastien martyr, 1865, musée d'Orsay) ou de Velázquez (La Jeune Fille au chien, 1865, musée de Reims). Par la suite, il prit exemple dans la Hollande du XVIIe s., chez ses intimistes (la Ravaudeuse, musée d'Orsay) ou chez ses maîtres, tel Rembrandt (Portrait de ma fille, v. 1885, musée de Reims). Mais, par l'intelligente compréhension de ses modèles, par la maîtrise de son exécution, il dépassa le pastiche en insufflant à son oeuvre une puissance originale. Il laissa un grand nombre de scènes de genre, de cuisine, de natures mortes, où, dans une grande richesse de pâte, il sut jouer des contrastes d'ombre et de lumière. Cette savante utilisation des « noirs » se retrouve dans ses dessins et dans les quelques eaux-fortes qu'il produisit.

RICARD Gustave, peintre français

(Marseille 1823 - Paris 1872).

Venu à Paris, il entra dans l'atelier de Léon Cogniet à dix-huit ans, mais il reçut ses plus sûres leçons des grands maîtres, qu'il ne cessa de copier sa vie durant au Louvre et dans les plus prestigieuses collections d'Europe. Il s'adressa plus particulièrement aux Vénitiens, aux Flamands et aux Néerlandais. Certaines de ses copies demeurent célèbres (la Bethsabée de Rembrandt, 1867, musée d'Orsay). Spécialisé dans le portrait, Ricard laissa un oeuvre considérable. Il se fit tantôt portraitiste mondain (Madame de Calonne, 1852, id.), sensible à l'élégance féminine (portraits au Petit Palais à Paris), tantôt interprète simple et

downloadModeText.vue.download 721 sur 964

pénétrant du visage de ses amis peintres ou des célébrités de son temps (Émile Loubon, 1856, musée de Marseille ; Chenavard, id. ; Papety, id. ; Ziem, musée d'Aix-en-Provence ; Bruyas, musée de Montpellier ; Paul de Musset, 1870, musée d'Orsay). L'exemple des maîtres qui l'inspirèrent transparait dans ces peintures, qui montrent une technique parfois excessivement savante, une coloration brillante, un art à la fois austère et chaleureux. Ricard est bien représenté aux musées de Bayonne, de Lyon, de Marseille et de Montpellier.

RICCI Juan → RIZI Fray Juan

RICCI, famille de peintres italiens.

Sebastiano (Belluno 1659 - Venise 1734). Oncle de Marco Ricci, il est l'une des plus importantes personnalités du XVIIIe s. vénitien et l'un des initiateurs de la peinture rococo, gaie et claire, genre essentiellement décoratif, qui s'impose au début du XVIIIe s. dans toute l'Europe. De tempérament éclectique et particulièrement réceptif, Ricci, au cours de sa longue formation, assimile, dans un style qui sait rester personnel et caractérisé par un pinceau vibrant et une forme toujours plus déchiquetée dans une atmosphère sans cesse éclaircie, les expériences les plus modernes de la culture artistique de la fin du XVIIe s. (Apparition nocturne ou le Songe d'Esculape, Venise, Accademia).

Après avoir étudié à Venise auprès de Mazzoni et de Cervelli, il se rend à Bologne près de Del Sole. Appelé à Parme par le duc Ranuccio Farnèse, il y laisse des oeuvres (Scènes de l'histoire romaine) d'esprit nettement bolonais. En 1685-1687, il décore à fresque l'oratoire de la Madonna del Serraglio, près de Parme ; il se montre lié aux formes élégantes et maniérées, de type classicisant, mais sa couleur veloutée et nuancée dénonce un net rappel de Corrège. Il est ensuite à Rome, où la connaissance des grands décorateurs, Pietro da Cortona et Baciccio, joue un rôle essentiel dans son évolution ; ses formes se font plus fluides et plus souples (plafond de la sacristie des S. S. Apostoli).

Après un séjour à Milan, Ricci est de retour en Vénétie au début du XVIIIe siècle. Sa culture s'est élargie, mise à jour, « moder-

nisée ». C'est à cette époque qu'il acquiert la connaissance fondamentale de la peinture de Véronèse, qui le conduit à éclaircir les couleurs et à rechercher des gammes toujours plus lumineuses dans la juxtaposition des tons bleus et blancs. Certaines des toiles aux teintes claires, conservées à l'université de Parme, datent de cette période. La peinture de Ricci évolue ; le rococo et la tradition vénitienne se côtoient dans les plafonds de S. Marziale à Venise, antérieurs de 1705. Les compositions hardies s'enroulent de bas en haut, rapidement raccourcies ; la couleur, fortement éclairée, diffuse sa lumière sur les fonds de ciel purs. Pour la première fois, ces fonds ne sont plus inertes : ils accueillent le jeu de la lumière solaire. La décoration à Florence (1706-1707) du palais Marucelli (fresque : Apothéose d'Hercule) et du palais Pitti (Diane et Actéon ;

esquisse au musée d'Orléans) marque une nouvelle étape du parcours de Sebastiano Ricci. Grâce au rythme rococo des formes, à l'aisance narrative et à la légèreté de la touche, il affirme désormais une tendance décorative.

En 1708, il peint la Madone avec des saints pour l'église S. Giorgio Maggiore à Venise ; un coup de pinceau rapide, mousseux et infiniment léger brise la forme ; l'orchestration chromatique devient claire et limpide. Ricci poursuit encore cette évolution ; l'aspect délicatement rocaille de sa culture se précise, tandis qu'il se rapproche de plus en plus de Véronèse.

C'est grâce à sa culture vénitienne que Ricci assume un rôle de premier plan dans la formation d'un langage pictural européen au début du XVIII^e siècle. Entre 1712 et 1716, il est à Londres avec son neveu Marco. Dans sa décoration de Burlington House (auj. Royal Academy), son goût pictural est encore plus frappant ; les formes paraissent se dissoudre dans une atmosphère mouvante. Il se rend ensuite à Paris v. 1716, est reçu à l'Académie avec le tableau sur le thème de l'Allégorie de la France (Louvre), puis il rentre définitivement à Venise. Deux peintures de 1724, Salomon adorant les idoles et la Répudiation d'Agar (auj. à Turin, Gal. Sabauda), inondées d'une lumière argentée, dans une vibration continue des formes, sont des exemples de son approfondissement du chromatisme issu de Véronèse. Entre 1726 et 1734, Sebastiano Ricci exécute, pour le consul Smith, une série de peintures (auj. à Hampton Court) ; pour ces réalisations, il a employé une manière qui fait éclater la forme, révélant ainsi une imagination aux multiples pouvoirs. Parmi ses

dernières oeuvres, on peut également évoquer son Saint Grégoire à S. Alessandro della Croce à Bergame, ultime étape de l'évolution d'un langage pittoresque et totalement libre où les formes se dissolvent dans une atmosphère presque liquide et où la couleur, à coups de pinceau rapides et glissants, semble vouloir retenir les rayons de la lumière lunaire. Une exposition a été consacrée à Sebastiano Ricci (Udine) en 1989.

Marco (Belluno 1676 - Venise 1730). Neveu de Sebastiano, il est l'initiateur de la peinture de paysage à Venise au XVIIIe siècle. Sa riche personnalité n'a été définie nettement que récemment par la critique. Sa formation, fort complexe, le conduit d'abord à une première adhésion aux modes du XVIIe siècle. Sa vision, toujours plus personnelle, traduit la réalité de la nature avec une vive sensibilité, un sens aigu de l'atmosphère, et il éclaire constamment sa palette dans des effets de lumière solaire que l'on peut, sous un certain angle, rapprocher de ceux de Canaletto. Après quelques essais de jeunesse qui témoignent de sa connaissance directe de la peinture napolitaine, Marco Ricci produit d'intéressantes Marines (en particulier celle de la P. N. de Bologne), dans lesquelles, au contraire, l'influence de Magnasco a été déterminante. Il fait déjà

preuve d'un goût pictural exquis et d'une liberté d'expression très particulière.

En 1708, Ricci est, avec Pellegrini, à Londres, où il séjourne jusqu'en 1716, hormis un séjour dans son pays en 1710-1712, se consacrant à la décoration scénographique. Cet intérêt se reflète dans l'agencement de certaines peintures, tel le Paysage (Venise, Accademia), où le jeu des contrastes oppose la masse sombre des arbres au premier plan à l'intense luminosité du fond. Un voyage à Rome, v. 1720, eut une grande importance pour l'évolution de l'artiste. En effet, celui-ci a connaissance de la peinture de ruines de Panini, alors à la mode, et son Paysage aux ruines antiques (musée de Vicence) – en collaboration avec son oncle Sebastiano, auteur des pentes figures –, où les ruines semblent palpiter de vie dans la clarté de la lumière solaire, est un témoignage de cette influence. Observateur attentif de la réalité, Ricci a su, dans son Paysage d'hiver (auj. à la Ca' Rezzonico de Venise), saisir la particularité d'un moment, d'un coup de pinceau spontané. Entre 1720 et 1730, il accentue encore ses recherches d'atmosphère solaire. Dans les dernières années de son activité, il utilise souvent la détrempe

ou la gouache sur parchemin, avec lesquelles il obtient un rendu plus clair et plus délicat (bel ensemble à Windsor Castle). Il emploie cette technique dans la Cour paysanne (Londres, Buckingham Palace), où, dans un ciel clair, vibre une treille parcourue de frémissements lumineux, tandis que le rendu des ombres sur le mur illuminé s'allonge en un graphisme filiforme. Dans une de ses dernières oeuvres, le Paysage imaginaire (1728, id.), on remarque, dans une surprenante clarté, la juxtaposition nouvelle de ruines et d'un monument baroque. Marco Ricci fut aussi un remarquable aquafortiste ; il subsiste 33 Paysages de son oeuvre gravé dans lesquels on retrouve les mêmes thèmes que dans ses peintures et la même quête d'une luminosité toujours plus vibrante et plus solaire.

Des tableaux et des gouaches de M. Ricci sont conservés dans les musées de Venise, de Belluno, de Bassano, de Trieste, de Vicence, de Padoue, à la P. N. de Bologne, à la City Art Gal. de Leeds, au musée de Varsovie, à la Gg de Dresde, au musée de Kassel, au Barber Inst. of Arts de Birmingham. Une importante exposition lui a été consacrée à Bassano en 1963 et à Belluno « Marco Ricci et le paysage vénitien », palais Crepadona) en 1993.

RICHARD Fleury, peintre français

(Lyon 1777 - id. 1852).

Fleury Richard fut avec Pierre Révoil le principal représentant de la peinture « troubadour ». Entré en 1789 à l'École de dessin de Lyon, il y fut l'élève d'Alexis Gognard et l'ami de Révoil. Il put rejoindre ce dernier à Paris dans l'atelier de David. La visite du Musée des monuments français au couvent des Petits-Augustins lui inspira son Valentine de Milan pleurant la mort de son époux (auj. non localisé) qui déclencha l'enthousiasme au Salon de 1802. Il multiplia ce genre de petits tableaux de facture hollandisante, qui présentent des scènes tirées

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

721

de l'histoire et de la littérature dans un décor d'église, de cloître ou de crypte. Les sujets sont souvent insignifiants (le Vert-Vert, Salon de 1804, Lyon, M. B. A. ; le Petit Chaperon rouge, Louvre) mais doivent émouvoir en se servant de l'exemple des grands de ce monde (La Valière carmélite, Salon de 1806, Moscou, musée

Pouchkine ; la Déférence de Saint Louis pour sa mère, Salon de 1808, Arenenberg, musée Napoléon). Richard sut ainsi combiner la scène de genre et la peinture d'histoire (la Mort du prince de Talmont, musée de Brou) tout en flattant le goût nouveau pour le Moyen Âge. Il capta une clientèle prestigieuse, souvent féminine, comme l'impératrice Joséphine et la reine Hortense (Portrait de la reine Hortense, 1813, Paris, bibl. Thiers). Rentré à Lyon en 1808, il dirigea l'École des beaux-arts (1818-1823), avant d'être évincé par Révoil, devenu son rival.

Lassant par un art répétitif, atteint d'une maladie nerveuse, il cessa de peindre à partir de 1824. La peinture troubadour, apparemment mineure, n'en ouvrit pas moins la voie au romantisme et à l'historicisme. Fleury Richard est représenté principalement au musée de Lyon, qui a acquis son fonds, ainsi qu'à Bourgen-Bresse (musée de Brou), Cherbourg (musée Thomas-Henry), Digne (Musée municipal), Dijon (musée Magnin), Montpellier (musée Fabre), Toulouse (musée Paul-Dupuy), Fontainebleau, Versailles, et au Louvre.

RICHTER Adrian Ludwig, graveur

et peintre allemand

(Dresde 1803 - id. 1884).

Élève de son père, Carl August, graveur, il voyage en France en 1820-1821, puis, de 1823 à 1826, il séjourne à Rome, où il subit l'influence de J. A. Koch et de Schnorr von Carolsfeld (Der Watzmann, 1824, Munich, Neue Pin.). Il est professeur à l'École de dessin de Meissen de 1828 à 1835 et à l'Académie de Dresde (1836-1876).

Au début de sa carrière, il grave des vues avec ruines des environs de Dresde. Les paysages qu'il peint en Italie, d'un caractère idyllique, avec de petits personnages anecdotiques, sont d'une facture nette et précise. Par la suite, les motifs de ses peintures sont empruntés à la Saxe et à la Bohême, comme le Passage de l'Elbe à Schreckenstein (1837, Dresde, Gg). En 1837, Richter exécute le Cortège de la mariée au printemps (id., médaillé à l'Exposition universelle de Paris, 1900.). Ses nombreuses illustrations, gravées sur bois, qu'il réalise à partir de 1838 et auxquelles il se consacre exclusivement après 1859, lui valent une grande popularité (1841, Volksmärchen der Deutschen de Musäus). Grâce à son influence, la gravure sur bois s'épanouit à Dresde. Ses scènes paisibles et idylliques montrent, un goût de la narration, un plaisir du détail qui doivent beaucoup à la gra-

vure médiévale. C'est au cabinet des Estampes de Dresde et à celui de Berlin que l'on trouve

la plus importante collection de ses innombrables aquarelles et dessins.

RICHTER Gerhard, peintre allemand

(Dresde 1939).

Né à Dresde où il passe sa jeunesse, Gerhard Richter vint vivre en 1961 à Düsseldorf, au moment où le groupe Zéro et la galène Schmela y diffusaient l'oeuvre de Klein et de Manzoni et au début de l'expansion internationale du mouvement pop. Élève de l'Académie des beaux-arts de cette ville de 1961 à 1963, sa carrière débuta par une démonstration du « réalisme capitaliste », qu'il entreprit avec Konrad Lueg et qui consista à poser sur socle le contenu d'un magasin d'ameublement, les deux artistes vêtus sur le modèle courant de l'homme d'affaires faisant eux-mêmes partie de cette mise en scène ready made. Mais c'est par la peinture que Richter va s'exprimer ensuite, transposant d'abord dans ce médium des photographies, mais dans un esprit qui se distingue à la fois du pop'art et de l'hyperréalisme (Femme au parapluie, 1964). Pas de couleurs vives et gaies empruntées à l'affiche publicitaire et pas non plus de netteté poussée à l'extrême. Au contraire, la neutralité du gris rendue inquiétante par son caractère impersonnel et le flou systématique concourent à établir une distance troublante entre le sujet et sa représentation (Ema, nu sur un escalier, 1966 ; série des 48 Portraits tirés d'un dictionnaire, 1971-1972). Avec des monochromes gris (Grau no 349, 1973, Paris. M. N. A. M.), de grands tableaux qui sont de froids échantillons de couleurs (1 024 couleurs no 550/3, 1973, id.) et enfin avec des Peintures abstraites (1979-1983) que Richter expose en même temps que des tableaux très « figuratifs » reprenant le thème de la vanité (des crânes et des bougies), son intention se précisera, qui est d'insister sur la vacuité du sujet. Il met au service de cette volonté une virtuosité technique qui lui permet, par exemple, de bien montrer que ses peintures abstraites « gestuelles » n'ont rien de spontané et que, par conséquent, le peintre se tient toujours à distance de ce qu'il exécute, le sujet et le choix esthétique entre figuration et abstraction étant, en définitive, tout à fait différents (Abstraktes Bild 743-4, 1991). Richter a participé à la Documenta de Kassel en 1992 et en 1997. Entre-temps, le musée d'Art moderne de la Ville de Paris lui a consacré une importante rétrospective en 1993. Une nouvelle exposition Richter a été présentée (M. A. M. de Bolzano, Italie) en 1996.

RICHTER Hans, peintre allemand

(Berlin 1888 - Locarno 1976).

Il étudie à l'Académie des Beaux-Arts de Berlin (1908) et à l'Académie de Weimar (1909). La rencontre, en 1913, de Marinetti le confirme dans sa vocation, qui sera, dès lors, celle d'un chercheur. Plastiquement, Richter est touché par le cubisme, qui lui permet d'exécuter des oeuvres d'une force indiscutable (Violoncelle, 1914 ; Orchestre, 1915). Mais, par tempérament, il se sent attiré par l'expressionnisme, qui lui inspire une série de Portraits visionnaires (1917, Paris, M. N. A. M.), où s'affirment les vertus propres au hasard et à la spontanéité

(Automne, 1917, Zurich, Kunsthaus). Alors que la revue Die Aktion lui consacre un numéro spécial, il rejoint les dadaïstes à Zurich et commence son évolution vers une peinture à tendance abstraite (Tête dada, 1918), qui repose sur la décomposition du mouvement. Il pratique une série de recherches pour trouver tous les rapports élémentaires concevables, de la ligne et de la surface, en déclinant les éléments les plus simples. C'est en 1919 qu'il réalise son premier « rouleau », nom donné à une suite de dessins développant le même thème poursuivi à travers ses modifications dans le temps (Prélude, 1919, New Haven, Yale University, Art Gal. ; Fugue, 1920, New York, M. o. M. A.). Ses premiers films abstraits (Rythme 21) suivent ces expériences. Richter est de retour en 1920 à Berlin, où il adhère au Novembergruppe et à De Stijl, et publie la revue G avec El Lissitzky. À partir de 1928, il produit d'innombrables films documentaires et de publicité ainsi que des courts métrages de caractère expérimental. Parallèlement, il écrit plusieurs livres théoriques sans dissocier les problèmes cinématographiques de ceux qui sont propres à la peinture (Film and Progress, en 1939-1940 ; Dada Kunst und Anti-Kunst, en 1964). Il se réfugie en 1940 aux États-Unis et réalise en 1944 un long métrage, Dreams that Money can buy, avec Duchamp, Max Ernst, Calder, Man Ray et Fernand Léger, puis Dadascopie en collaboration avec Arp, Duchamp, Raoul Hausmann, Hülsebeck, Schwitters et Tzara. Il continue à peindre des toiles où dominent les éléments géométriques (Contrepoint en gris et rouge, 1942 ; Constellation en gris, noir et blanc, 1956), puis recherche les effets de flous obtenus par l'étalement des couleurs au couteau (Moto-rythme 7, 1960 ; Oiseau bleu, 1963). Son oeuvre picturale, peu connue en Europe, a cependant fait l'objet de plusieurs expositions : à la gal. des Deux Îles à Paris (1952), à Bâle, Washing-

ton, Zurich, Hanovre et au Stedelijk Museum d'Amsterdam (1955).

RIESENER, famille de peintres français.

Henri François (Paris 1767 - id. 1828). Fils du célèbre ébéniste Jean-Henri Riesener, élève de Vincent, puis de David, il a peint dans le style de ce dernier des portraits, conservés notamment au Louvre, au musée Car-navalet (Paris) [Talma, Madame Dugazon], à Versailles ainsi que dans divers musées de province (Madame Riesener et sa soeur, Orléans). De 1815 à 1823, il alla en Russie, où il devint à la cour des tsars le portraitiste en vogue qu'il avait été à celle de Napoléon. On lui doit également des miniatures. Riesener était l'oncle d'Eugène Delacroix, qu'il fit entrer dans l'atelier de Guérin.

Léon (Paris 1808-id. 1878), son fils, fut son élève ainsi que celui de Gros. Il peignit des natures mortes, des paysages (Louvre) et surtout des nus féminins (Vénus et l'Amour, 1838, musée de Lyon ; Léda, 1840, musée de Rouen ; Bacchante, 1855, Louvre ; An-gélique, 1858, id.). Il fut aussi chargé de grands cycles décoratifs à la bibliothèque du Luxembourg (1840-1843), à la chapelle de l'hospice de Charenton (1843-1849) et à

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

722

l'église Saint-Eustache (1854-1857). Grand admirateur de son cousin Delacroix, il peut être considéré comme le trait d'union entre le colorisme de ce dernier et les recherches sur la lumière des impressionnistes. Ami de Fantin-Latour et de Berthe Morisot, il fut reconnu par les impressionnistes comme l'un de leurs précurseurs ; c'est ainsi que Degas acheta en 1879, à sa vente après décès, 75 de ses dessins.

RIGAUD Hyacinthe

(Hyacinthe Rigau y Ros, dit),

peintre français

(Perpignan 1659 - Paris 1743).

Parti pour Montpellier dès l'âge de quatorze ans, le jeune Rigaud travaille dans l'atelier de P. Pezet, puis dans celui d'Antoine Ranc, qui lui révèle l'art de Van Dyck. Il se rend à Lyon à dix-

huit ans et arrive en 1681 à Paris, où il devient élève de l'Académie royale et obtient rapidement, en 1682, le premier prix de peinture avec Caïn bâtissant la ville d'Enoch. Il renonce, sur le conseil de Le Brun, dit-on, au séjour à Rome, pour se consacrer entièrement à l'art du portrait ; il travaille alors avec François de Troy et Nicolas de Largillière. Il se fait rapidement une solide réputation dans ce domaine. C'est pourtant encore avec un tableau d'histoire, une Crucifixion, qu'il est, en 1684, agréé à l'Académie. Il sera reçu académicien en 1700 avec 2 Portraits du sculpteur Desjardins (l'un au Louvre, peint en 1692) et gravira dès lors tous les échelons de la carrière académique, jusqu'à devenir, en 1733, directeur de l'Académie. Sa clientèle s'accroît vite : bourgeois, banquiers ou financiers. Sa renommée devient éclatante lorsqu'il peint, en 1688, le portrait de Monsieur, frère de Louis XIV, et, l'année suivante, celui de son fils Philippe d'Orléans, le futur Régent. Le roi lui-même désire poser pour le peintre : portrait en armure du Prado (1694), portrait en costume de sacre du Louvre, tableau resté le plus célèbre de Rigaud et véritable emblème de la monarchie française, peint en 1701, peu après le Portrait de Philippe V d'Espagne (1700, aujourd'hui à Versailles), unanimement admiré. L'artiste donnera ensuite de brillants portraits officiels du petit Louis XV (1717, id.) et du même souverain un peu plus tard (1730, id.). Sa carrière, qui se déroula sur quelque soixante années, fut glorieuse et féconde ; il n'est guère de personnage important, à la Cour ou à la ville, qui, à la fin du règne de Louis XIV, sous la Régence ou au début du règne de Louis XV, ne soit passé dans son atelier. La production de l'artiste se monte à environ 400 tableaux : Rigaud tenait un « Livre de raison », heureusement conservé (bibliothèque de l'Institut), qui aide l'historien à identifier les modèles et à dater les œuvres. Sa clientèle devient vite européenne : Portrait du roi Auguste III (Dresde, Gg), Portrait du comte Sinzendorf (Vienne, K. M.). Les graveurs (Edelinck, Drevet) diffusent largement les effigies de Rigaud. Souvent le peintre, surchargé de commandes, a recours à des collaborateurs pour l'aider dans l'exécution des parties secondaires de ses vastes portraits : ainsi le Portrait de Bossuet (Louvre), peint en 1702 avec la collaboration de Sevin de La Penaye ; d'autres fois, il confie un morceau à tel de ses grands

contemporains, par exemple Joseph Parrocel, qui brosse le fond de bataille de son Portrait du duc de Bourgogne (1704, Versailles).

Rigaud est à l'aise dans les portraits éclatants et somptueux, ambitieusement mis en scène, dont il s'est fait une spécialité : Portrait

de J. A. Morsztyn et de sa fille (1693, musée de Cherbourg), le Maréchal Charles-Auguste de Matignon (1708, musée de Karlsruhe), Pierre Cardin Le Bret et son fils (Melbourne, N. G.), Pierre Drevet (musée de Lyon), le Président Hébert (Washington, N. G.), le Cardinal de Bouillon (1708, musée de Perpignan), le Cardinal Dubois (1723, musée de Cleveland), Noël Bouton, marquis de Chamilly (Pasadena, Norton Simon Foundation), le Cardinal Fleury (musée de Budapest), le Financier Pâris l'Aîné (1724, Londres, N. G.). Certaines toiles atteignent au chef-d'oeuvre dans l'emphase décorative et le pittoresque somptueux, comme le Portrait du marquis de Dangeau (1702, Versailles), dans son théâtral manteau de grand maître de l'ordre de Saint-Lazare, ou le cocasse Portrait de Gaspard de Gueidan jouant de la cornemuse (1735, musée d'Aix-en-Provence), tout orné et chamarré. Mais un Rigaud plus détendu, davantage « peintre » et par là plus proche de nous se révèle parfois : avec le Portrait de Marie Serre (1695, Louvre), étonnant double portrait de la mère de l'artiste, vue de profil et de trois quarts, conçu de cette sorte pour servir de modèle à un buste de marbre de Coysevox, Rigaud livre une oeuvre sobre et strictement dépouillée, d'une fine pénétration psychologique, d'un caractère « intime » tout à fait exceptionnel.

D'autres esquisses montrent un artiste inattendu : Étude de tête d'un jeune Noir (Dunkerque, musée), Tête d'homme (Paris, musée Carnavalet), le Marquis de Villars (Toledo, Ohio, Museum of Art), Coysevox (musée de Dijon) ou les Esquisses de cuirasse (musée de Bordeaux) et l'Étude de mains et de fleurs (musée de Rouen). Rigaud s'affirme par ailleurs dessinateur raffiné, avec de très fines études de mains ou de draperies sur papier bleu (San Francisco, California Palace of the Legion of Honour ; musée de Besançon ; Cologne, W. R. M.). Les portraits de famille de l'artiste, souvent à mi-corps, peuvent revêtir un aspect détendu, dépourvu de solennité : Portrait de Laffite [son beau-frère], de sa femme et de sa fille (v. 1694, Louvre), librement brossé dans des tons rose et ardoise ; ils apparaissent d'autres fois plus officiel et « posés » : la Famille Léonard (1693, Louvre) ou la Famille Le Juge (1699, Ottawa, N. G.), somptueusement organisées et enrichies d'accessoires pittoresques, fruits, fleurs ou animaux. Rigaud peint parfois des portraits rétrospectifs : ainsi le curieux double portrait de Charles Le Brun et Pierre Mignard, premiers peintres du roi (1730, Louvre). La petite Présentation au Temple du Louvre (1743), scintillante d'étoffes qui luisent dans la pénombre, offre un témoin exception-

nel de l'influence de Rembrandt et surtout de Gerrit Dou, dont le peintre collectionnait les oeuvres ; Rigaud la légua à Louis XV.

La manière ample et vigoureuse, la mise en page brillante, la noblesse des attitudes

des modèles, le sens du faste et de l'éclat, toutes qualités servies par un métier pictural consommé, expliquent le succès des portraits de Rigaud. Virtuose des tissus, le peintre affectionne les draperies froissées et brillantes, les rideaux chatoyants dans de forts contrastes de lumière et d'ombre qui révèlent le velours, la soie ou la dentelle. Ses portraits, surtout masculins, orchestrent ces éléments somptueux et variés autour d'un visage à la fois aimable et hautain, souvent mi-souriant, à l'expression fine et lointaine. La célébrité même de ses modèles, l'emphase versaillaise de beaucoup de ses toiles ont pu faire sous-évaluer Rigaud, en réalité créateur d'un art tout original, celui du portrait d'apparat, qui devait se répandre dans les cours européennes dans la première moitié du XVIIIe siècle. Ce type de portrait dont Philippe V et le Louis XIV offrent les plus typiques exemples, doit beaucoup aux oeuvres génoises et anglaises de Van Dyck, peut-être à l'art florentin du XVIe s. et certainement à Pourbus et à Philippe de Champaigne. Mais l'apport de Rigaud reste essentiel, et son rôle est capital dans l'histoire du portrait français.

RILEY Bridget, peintre britannique

(Londres 1931).

Elle se forma à Goldsmith's College et au Royal College of Art de Londres. À partir de 1960, elle développa un style de peinture original, où les effets du dynamisme optique sont délibérément exploités sur des toiles de formats traditionnels. Ses premières peintures étaient exécutées en noir et blanc, mais, depuis 1966, elle a fait intervenir la couleur (Cataract 3, 1967, Londres, British Council ; Late Morning III, 1968, Londres, Tate Gal.). Ses principales expositions ont eu lieu à la Biennale de Venise en 1968 et en 1970-1971 à Hanovre, Berne, Düsseldorf, Turin et Londres (rétrospective itinérante).

RING (les), peintres allemands.

Ludger tom, dit l'Ancien, également graveur et décorateur (Münster 1496 - id. 1547). Après son temps de compagnonnage, passé probablement aux Pays-Bas, il s'établit comme maître à Munster, au plus tard en 1520. Il quitte la ville lors des troubles

anabaptistes (1533) pour y revenir après le rétablissement du catholicisme. Il reçoit de nombreuses commandes de peintures murales, de tableaux, de travaux de décoration. Outre ses compositions religieuses, il a peint de nombreux portraits (Portrait d'Anna tom Ring [sa femme], Cologne. W. R. M. ; Portrait d'un architecte [son fils Hermann], musées de Berlin). Sa série des sibylles (la Sibylle de Cumes, musée de Münster) semble avoir connu un certain succès, car elle fut reprise par ses deux fils. Sa manière s'apparente à celle des peintres des Pays-Bas du Nord, mais avec quelque chose de sec, d'un peu étriqué et d'archaïsant dans la description minutieuse des formes.

Hermann tom, également dessinateur (Münster 1521 - id. 1596), son fils, fut peut-être architecte. Il a, comme son père, exécuté des portraits ainsi que de nombreux

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

723

tableaux religieux. Son style s'inspire parfois fortement de celui des romanistes flamands. Ludger tom, dit le Jeune (Münster 1522 - id. 1584). Frère du précédent, il reprend à la mort de son père l'atelier paternel, en collaboration avec Hermann, puis s'installe à Brunswick (1556). Il est surtout connu comme portraitiste et comme peintre de genre. Il a emprunté à Aertsen le type de la scène biblique comme « tableau de cuisine » (Noces de Cana, autref. Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, détruit en 1945). Sa suite de sibylles (la Sibylle delphique, Louvre) reprend un sujet traité par son père.

RIOPELLE Jean-Paul, peintre canadien

(Montréal 1923 - Île aux Grues, Québec, 2002).

Riopelle quitte en 1944 l'École du meuble de Montréal, où il étudiait, pour se consacrer exclusivement à la peinture. Ses débuts sont marqués par l'art traditionnel, qu'il abandonnera par la suite. En 1946, il participe avec F. Leduc à la première exposition des « automatistes », disciples de Borduas, à Montréal. Après avoir visité Paris, où il expose en 1947, et New York, où on le retrouve à l'Exposition surréaliste internationale, il quitte l'Amérique pour s'installer à Paris en 1948. Il continue à rencontrer F. Leduc et se lie avec Mathieu. Les toiles de Riopelle, qui est reçu par André Breton et ses amis, voi-

sinent, dans l'exposition « l'Imaginaire », avec celles de Wols, de Bryen, de Mathieu, d'Uzac. Plus soucieux de s'exprimer dans l'action que dans les colloques littéraires, Riopelle s'éloigne du groupe des sur réalistes. Installé avec sa famille à Saint-Mandé, l'artiste traverse une période difficile de 1948 à 1954. Depuis 1946, date de sa rupture avec l'art figuratif, il substitue aux premiers paysages nocturnes, traversés par un mince réseau de lumière, une vision plus monumentale de la nature. Après l'utilisation de la technique tachiste, superficielle chez ce peintre (Boisées, 1949), une deuxième phase, v. 1950-1951, qualifiée d'« égoutture dirigée » (Composition, 1950-1951), devait aboutir à une plus parfaite maîtrise des matériaux : à la peinture directement appliquée avec le tube, Riopelle préfère l'utilisation du couteau, qui transforme, à la manière cézannienne, la surface peinte en un jeu de mosaïques coloré (Chevreuse, 1954, Paris, M. N. A. M.). Le paysage est évoqué à travers des plans de couleurs qui s'enchevêtrent (Pavane, 1954, Ottawa, N. G. ; Rencontre, 1956, Cologne, W. R. M.). Plus tard, en brisant la structure en mosaïque, il réintroduira la calligraphie de lignes serpentes par des réseaux de veines bleues, mauves et noires (Lunes sans l'autre, 1967). En même temps, son intérêt pour la sculpture l'amène à recréer dans sa peinture des formes plus figuratives : les surfaces se font plus larges, la pâte devient plus épaisse et est utilisée dans son relief (Dédorés, 1968 ; Poule d'eau, 1970). La fréquentation du Grand Nord est à l'origine des oeuvres des années 1970-1975 : inspiration des jeux de ficelles esquimaux ou des moments naturels (Fonte, 1973), suivie en 1977-1978 par une série de grands tableaux en noir et blanc, les Icebergs. En 1983, des formes animales, les Oies, prennent place, constituées de couleurs

superposées à des fonds abstraits. Les toiles les plus récentes, en 1989, multiplient les effets de projection de peinture et de pochoir, ponctués régulièrement par des formes tirées de son bestiaire, mis en relation avec des entrecroisements de lignes. En 1990, son oeuvre a fait l'objet d'une rétrospective à la Fond. Maeght à Saint-Paul de Vence. Riopelle est représenté dans les grands musées canadiens, à Paris (M. N. A. M.), à Cologne (W. R. M.), à Londres (Tate Gal.) et à New York (M. o. M. A.).

RIPPL-RÓNAI József, peintre hongrois

(Kaposvár 1861 - id. 1927).

Formé à Munich, il vint à Paris en 1887 (travaillant avec Munkácsy jusqu'en 1890) et s'intéressa aux tendances décoratives du Postim-

pressionnisme (Femme en robe à pois blancs, 1889). Une toile réalisée en 1894 (Grand-mère, Budapest, G. N. H.) attira sur lui l'attention de Gauguin et des nabis. Dès lors, avec son ami Maillol, Rippl-Rónai devint membre du groupe, dans lequel son talent lui assura une place de choix (Femme au jardin, 1897, id. ; Tapisserie, jeune femme à la robe rouge, Budapest, M. A. D. ; Portrait de Maillol, 1899, musée d'Orsay). En 1902, il revint en Hongrie, où il peignit des paysages, des portraits et surtout des scènes de la vie familiale, d'une observation vivante et colorée, interprétées avec ampleur. Le chef-d'oeuvre de cette période est sans doute Lorsqu'on vit pour ses souvenirs (1904, Budapest, G. N. H.), qui fait écho à ses meilleures compositions réalisées à Paris. Rippl-Rónai aborda ensuite un style richement décoratif, au dessin large et cloisonné, où les couleurs pures sont cernées d'un noir épais (Nature morte, Intérieur au fauteuil vert, 1910, id.). Après un nouveau séjour à Paris (1914), il rentra en Hongrie en 1915. Dans sa dernière période (1920), il préféra le pastel et réalisa des paysages et des portraits dont l'éclat et la vibration ont un caractère impressionniste (Équipages dans la rue Kelenhegy, 1924 ; Autoportrait, 1927, id.). Il exécuta la décoration du palais Andrássy à Budapest.

RIVALZ ou RIVALS Antoine,

peintre français

(Toulouse 1667 - id. 1735).

Il fut l'élève de son père, Jean-Pierre (1625-1706), avant de devenir peintre de la ville (de 1673 à 1688). À Rome (1688-1701), il remporta le second prix de dessin avec Jupiter foudroyant les Titans (1694, Rome, Accademia di S. Luca). Peintre du Capitule de 1703 à 1735, il a décoré la galerie des Peintures (1701-1727, disparue) et l'église des Frères mineurs. Il a peint la Chute des anges (1727, cathédrale de Narbonne), la Flagellation (église de Castelnaudary), la Guérison de l'aveugle-né (Louvre) pour les Pénitents blancs, la Mort de Cléopâtre (musée de Dijon), le Portrait de son père (musée de Toulouse), son portrait seul (1726, id.) ou avec son épouse (av. 1735, coll. du baron de Puymaurin). Ces oeuvres constituent ses meilleures réussites avec ses dessins (la Communion de saint Jérôme, Montpellier, musée Atger ; Cassandre traînée par ses cheveux et les Mégariens qui se font dévorer par les lions,

Toulouse, musée Paul-Dupuy) et ses estampes originales, supérieures à celles qui furent gravées d'après ses compositions par Barthélemy

Rivalz (1692/1724 ? - apr. 1772), son cousin. Ce dernier, inspiré par les Romains et les Bolognais, a cependant pastiché dans son Homme qui pile (musée de Toulouse) l'Ésope de Velázquez (Prado), qui n'avait pas été gravé. Antoine Rivalz fut le maître de Despax, son gendre, et de son fils Jean-Pierre le Jeune, dit le Chevalier de Rivalz (1718-1785), peintre du Capitule de 1756 à 1777.

RIVERA Diego, peintre mexicain

(Guanajuato 1886 - Mexico 1957).

Élève de l'École des beaux-arts de Mexico, il obtint une bourse pour achever sa formation en Europe (1908), travailla à Madrid, puis surtout à Paris, où il se lia avec Modigliani (Portrait de Diego Rivera, 1914, musée de São Paulo) et fréquenta le groupe des cubistes. Après une assimilation rapide de l'impressionnisme et du divisionnisme, il fut davantage retenu par un cubisme synthétique proche de celui de Juan Gris (Paysage zapatiste, 1915 ; l'Architecture, v. 1916, Mexico, Musée national). Mais, en 1920-1921, un séjour en Italie lui révéla Giotto, le décor mural et la fresque, et Rivera se désintéressa dès lors des solutions offertes par l'avant-garde parisienne. De retour dans son pays (1921), il devint le pionnier de la renaissance de la peinture mexicaine ; il chercha son inspiration dans la vie du peuple de souche indienne et adopta la technique du décor monumental précolombien (peinture à la détrempe et à la cire). Ses premières réalisations, en 1922-1923 (amphithéâtre Bolívar à l'École nationale préparatoire), connurent un grand retentissement et furent suivies par beaucoup d'autres : École nationale d'agriculture de Chapingo (1926-1927), ministère de l'Éducation publique (1927-1928), ministère de la Santé publique (1929-1930), Palais national (Histoire du Mexique, 1929-1935, 1945). En 1932-1933, Rivera travailla aux États-Unis (comme ses compatriotes Orozco et Siqueiros), à Detroit, au Rockefeller Center, où il collabora avec Ben Shahn à une fresque consacrée aux travailleurs américains. Certains de ses motifs ornementaux sont empruntés au répertoire précolombien, et la stylisation relative des scènes et des personnages fit place rapidement à un réalisme vigoureux, qu'expliquent le souci d'un art social aisément accessible comme l'exaltation des vertus du terroir ou du machinisme nécessaire au XXe siècle. « Je voulais, dit Rivera, que mes tableaux soient un miroir de la vie mexicaine. » Le meilleur de son oeuvre consiste également dans des tableaux de chevalet moins ambitieux, encore que de grand format, ayant pour thème l'existence du petit peuple et exécutés

avec une franchise virile (la Broyeuse, 1926 ; Mère et enfant, 1935 ; le Marchand de fleurs, 1935, musée de San Francisco). Les dernières grandes compositions de Rivera furent exécutées pour la Cité universitaire (1953) et pour un pavillon de la Sécurité sociale (Histoire de la médecine, 1955). Soigné à Moscou en 1956, Rivera put assister au défilé d'Octobre, qui lui a inspiré un beau tableau (Défilé pour l'anniver-
downloadModeText.vue.download 725 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

724

saire de la Révolution russe, 1956). L'artiste est notamment représenté au M. o. M. A. de New York (Agrarian Leader Zapata, 1931).

RIVERS Larry, peintre américain

(New York 1923 - Southampton 2002).

Rivers commença à peindre en 1945, après avoir été musicien de jazz et étudié la composition. Il fut l'élève de Hans Hofmann en 1947-1948, puis de William Baziotès. Résidant à New York et à Paris entre 1948 et 1951, il fit la connaissance des principaux peintres expressionnistes abstraits (De Kooning, Pollock, Frankenthaler) ainsi que des poètes Frank O'Hara et John Ashbery. Tout en conservant les jeux de palette de l'expressionnisme abstrait, il fut l'un des premiers artistes à réintroduire avec assurance la figuration dans la peinture américaine de l'après-guerre. Dès 1951, il prit pour sujet une oeuvre ancienne dont il donna une version originale, The Burial (d'après Un enterrement à Ornans de Courbet, Fort Wayne Art Inst.). Deux ans plus tard, Washington crossing the Delaware (1953, New York, M. o. M. A.) établissait plus fermement encore son iconographie, fondée sur une interprétation nouvelle de peintures célèbres. Une toile telle que Double Portrait of Berdie (1955, New York, Whitney Museum) apportait d'autre part une solution moderne à un genre « classique » en représentant, à la manière d'une séquence photographique, la même personne dans deux attitudes différentes (Atelier, 1956, Minneapolis Inst. of Art). En 1957, Rivers exécuta une série de sculptures en métal soudé (Kabuki in a Rectangle) qui peuvent être considérées comme le point de départ de ses recherches tridimensionnelles. Celles-ci aboutirent à des constructions qui mêlent peinture et sculpture (Don't fall, 1966, Paris, M. N. A. M. ; Black Olympia, 1970). En raison de son intérêt précoce pour une imagerie pré-

existante – tableaux de maîtres, photographies de magazines (Last Civil War Veteran, 1959, New York, M. o. M. A.), images publicitaires (Dutch Masters and Cigars, 1963) ou billets de banque –, Rivers a souvent été considéré comme l'un des précurseurs les plus originaux du pop'art. Il a été lié également au mouvement du nouveau réalisme et, en particulier, à Jean Tinguely.

RIZI ou RICCI Fray Juan, peintre espagnol

(Madrid 1600 - mont Cassin 1681).

Fils d'Antonio Rizi, Bolonais, l'un des peintres mineurs attirés en Espagne par les travaux de l'Escorial, Rizi se forme à Madrid et entre, en 1627, dans l'ordre bénédictin au monastère de Montserrat. Désormais, il passera d'un couvent à l'autre pour peindre des cycles d'histoires monastiques, notamment à San Martín de Madrid, à San Millán de la Cogolla, en Vieille-Castille, à San Juan de Burgos ; il peint également dans cette ville sept tableaux (Saint Paul ermite, Saint François, divers saints martyrs), pour le « trascoro » de la cathédrale. Après avoir exercé plusieurs charges dans son ordre – notamment celle d'abbé à Médina del Campo –, il passe en Italie à partir de 1662 ; nommé évêque en Italie du Sud, il termine sa vie au mo-

nastère du mont Cassin. On ne connaît aucun tableau de cette dernière période italienne. En revanche, les oeuvres de l'artiste conservées en Espagne font apprécier un style très personnel, d'un réalisme viril, d'une touche moelleuse et rapide, d'une couleur riche et sévère, où les rouges sombres et les carmins jouent un rôle prédominant. Fray Juan Rizi est le meilleur peintre castillan des thèmes monastiques, qu'il traite avec une gravité monumentale (Repas de saint Benoît et Saint Benoît bénissant le pain, Prado ; Dernière Messe de saint Benoît, Madrid, Académie San Fernando), souvent avec de violents contrastes lumineux qui rappellent sa formation ténébriste.

Il apparaît comme une sorte de Zurbarán castillan, qui remplace les blancs des moines de la Merci et des Chartreux par les noirs puissants de l'ordre bénédictin, mais avec une égale intensité dans l'individualisation des visages, dont beaucoup semblent des portraits. Son habileté de portraitiste est attestée par le Don Tiburcio de Redin du Prado et par l'admirable (et assez vélaquezien) Fray Alonso de San Vitores du musée de Burgos. Par malheur, comme pour Zurbarán, ses grands ensembles ont été en majorité dispersés. Seuls restent en place le « trascoro » de la cathédrale de Burgos

et le cycle imposant de San Millán de la Cogolla (1653-1655), assez difficile d'accès, mais qui groupe autour du grandiose Saint Millán du retable principal – solitaire vénérable mué en guerrier pour mettre les Maures en fuite – une vingtaine de remarquables peintures. Ce cycle est pour Rizi l'équivalent du cycle de Guadalupe pour Zurbarán.

Fray Juan Rizi fut aussi un savant et un théoricien de son art. Professeur de dessin de l'infant Baltazar Carlos et de la duchesse de Béjar, il écrivit pour cette jeune femme un traité de perspective, de géométrie et d'anatomie artistique qu'il illustra de beaux dessins (*De pintura sabia*). Son frère cadet, Francisco (1614-1685), fut un des initiateurs de la peinture baroque madrilène.

ROBERT Hubert, peintre français

(Paris 1733 - id. 1808).

Il apprit le dessin auprès de Michel-Ange Slodtz. Il gagna Rome dès 1754 dans la suite du comte de Stainville, alors ambassadeur de France, le futur Choiseul. Grand admirateur de Pannini (on compte 25 tableaux de ce peintre dans son inventaire après décès), de Piranèse et de Locatelli, il rencontra Fragonard en 1756 et Saint-Non en 1759, année où il obtint une place de pensionnaire à l'Académie. Avec ce dernier, il fait un voyage à Naples en 1760, puis travaille avec ses deux amis à la villa d'Este : dessins à la sanguine de jardins taillés et de ruines dont les masses aérées et les lignes souples (Parc, Vue du Capitole, Louvre, département des Arts graphiques) contrastent avec ses figures sommaires mais justes et paraissent plus originales que les descriptions pittoresques de Vernet (Cascade de la villa Conti à Frascati, musée de Besançon) ou que ce qu'exécutait de Machy « la règle à la main ». Au contraire, les quelques gravures qu'il a laissées montrent qu'il n'a eu ni

la patiente minutie de Saint-Non ni la maîtrise de Fragonard.

En 1765, Robert rentre à Paris, précédé d'une solide réputation de paysagiste et de décorateur : il triomphe au Salon de 1767, en particulier avec son tableau de réception à l'Académie (Port de Rome, 1766, Paris, E. N. B. A.). Jusqu'en 1775, l'artiste utilise essentiellement les dessins rapportés d'Italie, qui lui permettent de créer des décorations pour différents amateurs parisiens (marquis de Montesquiou).

Mais, à partir de 1770, le goût des jardins anglais se répandant en France, il se met à

dessiner des paysages de Paris et de ses environs (Incendie de l'Opéra, 1781, Paris, musée Carnavalet) et est chargé de la transformation des Bains d'Apollon à Versailles (Vue du Tapis vert, Vue des Bains d'Apollon, 1777, Versailles). Dessinateur des jardins du roi (1778), il travaille aussi au parc de Compiègne et probablement à celui de Méréville pour le financier Laborde. C'est de cette période que date la série des tableaux de la vie de Madame Geoffrin (1772), destinée à remplacer les grands tableaux de Van Loo vendus à Catherine II : l'artiste s'y révèle un intimiste assez proche de Chardin, dont il possède une Dame cachetant une lettre (disparue). De 1770 à 1808, il constitue en outre un prestigieux ensemble de vues de Paris, inaugurant le genre d'actualité, accumulant, décrivant, modifiant, variant, mariant, rapprochant ou supprimant à son gré bâtiments et personnages, détails et proportions dans des oeuvres où la fantaisie passe pour réalité (nombreux exemples au musée Carnavalet : Démolitions du pont Notre-Dame et du Pont-au-Change, 1786-1788 ; Un pont de Paris, 1789, musée d'Épinal). Ensuite, il s'intéresse aux monuments antiques de la France : Pont du Gard, l'Intérieur du temple de Diane à Nîmes, la Maison carrée, les arènes et la tour Magne à Nîmes, l'Arc de triomphe et l'amphithéâtre de la ville d'Orange, 1787, Louvre, 4 tableaux constituant la série des « Antiquités du Languedoc », commandée pour le château de Fontainebleau. En 1784, il est nommé garde des tableaux du Muséum royal, mais continue d'exécuter ses paysages de ruines italiennes (l'Ancien Portique de Marc Aurèle et le Portique d'Octave à Rome servant de marché aux poissons, 1785, Louvre, en dépôt à l'ambassade de France à Londres). C'est pendant les années qui précèdent la Révolution que, chargé d'examiner l'éclairage de la Grande Galerie (dès 1778, d'Angiviller s'était prononcé pour l'éclairage zénithal, que Percier et Fontaine reprendront en 1796), il exécute une série d'études ou de descriptions imaginaires des salles des antiques et de la Galerie (plusieurs tableaux au Louvre, dont les deux grandes Vues de la Grande Galerie, en projet et en ruine, exposées au Salon de 1796 et qui firent longtemps partie des coll. impériales de Russie), où il organise des expositions provisoires avant l'ouverture du 7 avril 1799 (Louvre). Malgré la célébration de la Révolution (la Fête de la Fédération, 1790, Versailles), Hubert Robert est emprisonné en 1793-1794 à Sainte-Pélagie, puis à Saint-Lazare : c'est de cette époque que datent ses assiettes peintes. Après Thermidor, il fait partie, ainsi que Fragonard, de la commission

downloadModeText.vue.download 726 sur 964

du Conservatoire, puis de celle du Muséum (1795-1802). Dans la seconde moitié du siècle, son oeuvre représente donc l'un des exemples les plus brillants des tableaux d'architecture, remis à la mode par Pannini, et cela certainement grâce à ses relations amicales avec Fragonard, qui a pu l'encourager à user d'empâtements longs et clairs, à employer une touche très fluide dans des compositions qui sont vues dans leur ensemble et où le pittoresque des accessoires reste secondaire (le Portique en ruine, Pêcheur et laveuses, 1783, Louvre), à la différence de ce qui se passe chez Vernet. En outre, même si son imagination l'amène à composer des paysages à partir d'éléments pris sur le vif, Hubert Robert n'en arrive jamais à ces vues de fantaisie où Fragonard donne toute l'importance aux figures, le tout dans un esprit déjà préromantique. Il est peut-être l'un des derniers peintres du XVIIIe s. dont la sensibilité et l'élégance soient relativement peu touchées par l'esprit nouveau de Rousseau et de Greuze.

Hubert Robert fut très apprécié de son temps, ce qui contribue peut-être à expliquer que certains musées soient particulièrement représentatifs de son oeuvre : l'Ermitage (qui rassemble beaucoup d'oeuvres que, à l'exemple de leurs souverains, les grandes familles de la Russie – Stroganov, Chouvalov, Galitzine – semblent avoir acquises) ; le musée de Valence, où est conservée toute la collection des dessins à la sanguine de la coll. Veyrenc.

ROBERT Léopold, peintre,

lithographe et dessinateur suisse

(Les Éplatures, près de La Chaux-de-Fonds,

1794 - Venise 1835).

Il étudia à Paris chez le graveur Girardet, à l'École des beaux-arts et chez David, puis travailla avec Gros et revint en Suisse après les Cent-Jours. En 1818, il gagna Rome et se consacra entièrement à la peinture. Ses modèles furent surtout des détenus du château Saint-Ange et des Termini (Retraite de brigands, 1824, musée de Neuchâtel). Dans les années suivantes, il entreprit quatre grandes compositions personnifiant les saisons et certaines régions italiennes. Deux d'entre elles sont au Louvre : le Retour de la fête de la Madone de l'Arc (1827) et l'Arrivée des moissonneurs dans les marais Pontins (v. 1830). En 1832, Robert

se rendit à Venise pour travailler à la dernière oeuvre du cycle : les Pêcheurs de l'Adriatique, oeuvre interrompue par son suicide.

ROBERT Paul Ponce Antoine

(dit Robert de Séry), peintre français

(Séry-en-Porcien, Aisne, 1686 - Paris 1733).

Il fut élève de Jean Jouvenet et de P.-J. Cazes, passa une grande partie de sa vie en Italie, protégé par le cardinal de Rohan, avec qui il rentra à Paris v. 1725. On comprend mal le mépris de l'Académie, malgré l'avis de certains amateurs (Crozat, Mariette), pour ce peintre d'histoire (Sainte Famille, musée de Charleville) qui reçut plusieurs commandes ; fin connaisseur, il exécuta le vigoureux et original Portrait de femme du musée de Lille (1722) et il est l'auteur d'agréables compositions où certaines figures

évoquent Watteau (Revue de mousquetaires, 1729, Versailles).

ROBERT-FLEURY

(Joseph Nicolas Robert Fleury, dit),

peintre français

(Cologne, Allemagne, 1797 - Paris 1890).

Il laissa de nombreuses compositions historiques dans lesquelles il témoigna d'un romantisme assagi qui l'apparente à Paul Delaroche. Ses toiles, largement divulguées par la reproduction, ont longtemps servi à l'illustration anachronique de bien des manuels d'histoire (Entrée de Clovis à Tours, 1837, Versailles). La plus célèbre de ces « images » demeure le Colloque de Poissy (1840, Louvre). Robert-Fleury est représenté notamment aux musées de Lyon (le Tasse, 1827), de Bayonne, de Nantes, de Rouen et de Toulouse, ainsi qu'au musée Condé à Chantilly (portraits du Duc d'Aumale et du Duc de Montpensier, 1831).

Son fils Tony (1837-1911) se distingua, lui aussi, par la peinture d'histoire. Représenté au musée d'Orsay (le Dernier Jour de Corinthe, 1870), il est l'auteur de décorations murales au palais du Luxembourg et à l'Hôtel de Ville de Paris. On lui doit également des portraits.

ROBERTI Ercole de',

peintre italien

(Ferrare v. 1450 - ? 1496).

Longtemps considérés comme deux artistes différents, Ercole de'Grandi et Ercole de'Roberti sont désormais identifiés dans une seule et même personnalité.

SA CARRIÈRE. Ercole de'Roberti fut l'élève et le collaborateur de Francesco del Cossa, et il apparaît probable que celui-ci, abandonnant la décoration du palais Schifanoia de Ferrare, l'emmena avec lui à Bologne en 1470. Roberti collabora à l'exécution de la Pala Griffoni à la basilique S. Petronio (v. 1473) en peignant la prédelle et les pilastres. De retour à Ferrare, il termina la pala de l'église S. Lazzaro commandée à Francesco del Cossa (détruit en 1945). Ensuite, il restera aux côtés de Cossa, fixé à Bologne, jusqu'à la mort de ce dernier (v. 1478) ; puis, en 1479, il rejoint son frère Polidoro, qui a un atelier à Ferrare. En 1481, il est payé pour l'exécution de la pala de S. Maria in Porto, près de Ravenne. Avant 1486, il exécute les fresques de la chapelle Garganelli de S. Pietro à Bologne. C'est de cette époque que doivent dater la prédelle avec des Scènes de la Passion, peinte pour l'église S. Giovanni in Monte, ainsi que les fresques du palais Bentivoglio de Bologne, aj. disparues. Rentré à Ferrare av. 1486, il est nommé peintre à la cour d'Ercole Ier. L'année suivante, il accompagne le cardinal Ippolito d'Este en Hongrie. On a retrouvé la trace de différents paiements, de 1486 à 1494, attestant ses travaux pour les membres de la cour d'Este : la duchesse Eleonora d'Aragon, Isabella et Béatrice Alfonso et Ippolito d'Este. En 1495, les travaux de l'église S. Maria in Vado, dirigés par l'architecte Biagio Rossetti, sont effectués d'après ses plans.

SON OEUVRE. On sait que Cossa fut le principal artisan de la décoration à fresque du palais Schifanoia de Ferrare, mais la critique

moderne a mis en évidence la participation d'Ercole, auteur principalement du panneau consacré au mois de Septembre, où sont figurés dans la partie supérieure la Forge de Vulcain, le Triomphe de la luxure et les Amours de Vénus et de Mars, dans la zone médiane les Allégories des trois décans de Septembre et en bas Borso d'Este entouré de ses courtisans.

Ici, la force et l'âpreté de Tura revivent chez Roberti avec une exceptionnelle finesse d'interprétation et une extraordinaire vivacité. Il se détache ainsi de Cossa par plus de brusquerie, par une articulation plus heurtée des compositions, par la variété inattendue et l'originalité des trouvailles. Sans renoncer aux mêmes valeurs essentielles que Cossa décou-

vrit grâce à l'influence de Piero della Francesca, Ercole de'Roberti parvint à créer un monde plus complexe et plus inquiet, instable et fascinant. Plus encore que dans le Septembre du palais Schifanoia, ces caractères se rencontrent dans la prédelle évoquant les Miracles de saint Vincent Ferrier (Vatican) et faisant partie de la grande pala de la chapelle Griffoni de S. Petronio de Bologne, dont les panneaux principaux (Londres, N. G. ; Brera) sont de Cossa. La prédelle, certainement conçue par Cossa et réalisée sous sa direction, est exécutée par Ercole, dont on retrouve le style expressif si personnel dans plusieurs épisodes narratifs. Pour la décoration des pilastres de l'encadrement de la Pala Griffoni, Ercole exécute également 8 petits panneaux représentant des saints, dont sept sont aujourd'hui dispersés dans divers musées (Louvre ; Rotterdam, B. V. B. ; Ferrare, P. N.) et coll. part. (Cini à Venise). Anciennement conservée à Berlin, la grande pala (détruite en 1944) qui provenait de l'église S. Lazzaro de Ferrare était une des autres oeuvres fondamentales de Roberti datant de sa première période (Vierge et l'Enfant sur un trône avec quatre saints). Il semble qu'elle ait été réalisée d'après une ébauche de Cossa, dont certaines particularités stylistiques marquent les personnages des angelots sur le trône de la Vierge. L'ordonnance complexe de la pala traduit encore les suggestions de Tura, mais les très belles frises en trompe-l'oeil (imitant des bas-reliefs) qui ornent la base du trône sont tout à fait empreintes du style personnel d'Ercole Roberti.

La comparaison entre la pala de S. Lazzaro et la Pala Portuense (provenant de S. Maria in Porto, près de Ravenne), actuellement à la Brera, met clairement en évidence la profonde évolution que subit l'art de Roberti en quelques années. Dans la Pala Portuense (Vierge et l'Enfant sur un trône avec deux saints et deux saintes), Ercole atteint à la plus haute dignité dans la composition, développant solennellement le thème de la Sainte Conversation. Il utilise comme cadre l'intérieur d'un grand édifice parfaitement équilibré, dresse le groupe sacré sur un haut piédestal et, par un trait de génie inventif, laisse entrevoir l'horizon lointain à travers la base de cette construction, reprenant un motif qu'il avait à peine esquissé dans la pala de S. Lazzaro. De même que Giovanni Bellini à Venise, il recueille les fruits de la haute leçon de Piero della Francesca ; il assimile la fermeté de style de Tura tout en l'adoucissant par la subtilité.

lité de sa vision optique, apportant aux détails une finesse presque flamande. Il ne renonce pas à donner libre cours à son extraordinaire fantaisie, digne d'un Durer ou d'un Baldung Grien dans la frise monochrome du soubassement du trône.

D'une égale intensité dramatique sont le Saint Jean-Baptiste de Berlin, tragique et hal-lucinant insecte humain, devançant l'irréalisme des maniéristes, et la prédelle en deux parties montrant l'Arrestation du Christ et le Chemin du Calvaire (Dresde, Gg), exécutée pour l'église S. Giovanni in Monte de Bologne et qui comportait en son milieu la prodigieuse Pietà (Liverpool, Walker Art Gal.). Dans cette oeuvre, l'art de Roberti associe à la nouvelle plénitude formelle inaugurée dans la Pala Portuense les articulations inventives les plus complexes et les finesses optiques d'un agencement pictural cristallin. On retrouve ces qualités dans la Madeleine (Bologne, P. N.), fragment d'un Calvaire et unique vestige des fresques de la chapelle Garganelli de S. Pietro à Bologne (avec des copies du Calvaire, dans la sacristie de l'église, et de la Mort de la Vierge, au Ringling Museum de Sarasota et au Louvre).

Parmi les autres oeuvres de la première période de l'activité artistique de Roberti, on peut encore citer : Saint Jérôme pénitent (Los Angeles, J. P. Getty Museum), les portraits de profil de Giovanni II Bentivoglio et de sa femme Ginevra Sforza (Washington, N. G.), la Madone à l'Enfant (Chicago, Art Inst.). De la seconde période datent un autre portrait de Giovanni II Bentivoglio (Bologne, Université), une série de petits panneaux avec l'Adoration des bergers, la Pietà, la Cène et la Récolte de la manne (tous à Londres, N. G.), ces deux derniers (avec Abraham et Melchisedech, connue par une copie) formaient sans doute la prédelle d'une Pietà perdue (copie autrefois à Rome, coll. Blumenstihl) à l'église San Domenico à Ferrare. Saint Michel (Bologne, P. N.), la Madone à l'Enfant (Berlin), Brutus et Porcia (Fort Worth, Kimbell Art Museum) et la Femme d'Asdrubal (Washington, N. G.).

L'influence d'Ercole à Bologne a été, plus que celle de Cossa, déterminante pour la peinture bolonaise : Francia et surtout Costa se sont ainsi inspirés de son style.

ROBERTS David, peintre britannique

(Stockbridge, près d'Édimbourg, 1796 - Londres 1864).

Roberts est un des meilleurs représentants de la génération d'aquarellistes illustrée par Fiel-
ding, Harding ou Stanfield. Il débuta comme
peintre de décors pour un cirque ambulant
dans le nord de l'Angleterre (1817) et travailla
par la suite pour les plus grandes scènes de
Glasgow et d'Édimbourg. Il fut engagé en 1822
par le théâtre de Drury Lane et partit pour
Londres, où il se lia d'amitié avec Stanfield. Il
fini par abandonner les décors de théâtre pour
la seule peinture, se spécialisant dans les vues
d'architecture puis de paysage. Sa carrière fut
brillante, à l'image de son succès : vice-prési-
dent de la Society of British Artists à sa fonda-
tion, en 1823, président en 1830-1834, A. R. A.
en 1838, R. A. en 1841, il fit partie du comité

d'organisation de l'Exposition universelle de
Londres en 1851. Il ne cessa de voyager, ti-
rant ses sujets de ses séjours en France (1826,
1831), en Espagne et au Maroc (1832-1833), en
Égypte et en Terre sainte (1838-1839), en Italie
(1851 et 1853). Il se consacra à la fin de sa vie
à une série de toiles sur London from the River
Thames (1860-1864). Le public goûtait tout au-
tant ses peintures, ses aquarelles et ses dessins,
fort nombreux, que ses recueils de lithogra-
phies et de chromolithographies : Picturesque
Sketches in Spain, 1835-1837, Views in the Holy
Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt and Nubia,
6 vol., 1842-1849, firent ainsi sa fortune.

ROBINSON Theodore, peintre américain

(Irasburg, Vermont, 1852 - New York 1896).

Robinson est, avec Mary Cassatt, l'un des
peintres américains entrés le plus étroitement
en contact avec l'impressionnisme. Il se forma
à la National Academy of Design (1874) puis
partit pour la France, où il étudia avec Carolus-
Duran puis Gérôme. Il exposa au Salon en 1877
et 1879, à la Society of American Artists et à
la N. A. D., respectivement à partir de 1878 et
de 1881, partageant son temps entre les États-
Unis et la France. Robinson ne trouva que
progressivement un style personnel : il pencha
ainsi vers le réalisme avant de se tourner vers
l'impressionnisme, qu'il n'adopta jamais com-
plètement, après un passage par l'école de Bar-
bizon, sa palette s'éclaircissant ainsi peu à peu.
Décisive de ce point de vue fut, en 1888, sa ren-
contre avec Monet à Giverny. Une profonde
amitié lia bientôt les deux peintres, et Robinson
suivit la démarche de Monet tant dans la cou-
leur que dans la manière d'aborder les sujets
(il traita ainsi en « série » la Vallée de la Seine
vue des hauteurs de Giverny, Andover, Mass.,
Addison Gal. of American Art, Washington,

Corcoran Gal., Randolph Macon Women College). Il appliqua la leçon de l'impressionnisme aux paysages américains à son retour aux États-Unis, en 1892, faisant découvrir cette école à ses compatriotes par les oeuvres de Monet, les siennes propres et l'enseignement qu'il dispensait.

ROBUSTI → TINTORET

ROCHEGROSSE Georges Antoine,

peintre français

(Versailles 1859 - El Biar, Algérie, 1938).

Formé dans l'atelier d'A. Dehodencq, il fréquenta ensuite l'Académie Julian où il suivit l'enseignement de G. Boulanger et de Lefebvre. Il fut avant tout un peintre d'histoire, et d'une histoire conçue de façon grandiose et théâtrale (Vitellius traîné dans les rues de Rome par la populace, 1882, musée de Sens ; Andromaque, 1883, musée de Rouen). Ces tableaux, d'un lyrisme tragique, sont exécutés dans une pâte épaisse et souple avec des effets brusques de couleurs violentes (la Mort de César, 1887, musée de Grenoble). Rochegrosse se tourna ensuite vers une peinture plus symboliste, presque préraphaélite (le Chevalier aux fleurs, 1893, musée d'Orsay), et allia cette inspiration fantastique à son goût de l'orientalisme (la Légende merveilleuse de la reine de Saba et du roi

Salomon, triptyque, Salon de 1901, localisation inconnue). L'artiste fournit de nombreuses illustrations : dès 1878, ses dessins furent publiés dans la Vie moderne aux côtés de ceux de Forain ; il réalisa de nombreuses aquarelles pour illustrer Salammbô de G. Flaubert (1900). Il illustra aussi Hugo, Rostand, Heredia et Banville. Fréquentant les milieux symbolistes, il dessina des décors pour le théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe (la Belle au bois dormant de H. Bataille et R. d'Humières). Rochegrosse travailla à la Sorbonne (le Chant des Muses éveillant l'âme humaine, 1898) et exécuta des affiches (Pénélope de Gabriel Fauré, 1913) et des cartons de tapisserie (la Conquête de l'Afrique, Gobelins, exposée en 1900, Paris, Mobilier national).

RODIN Auguste, sculpteur et dessinateur

français

(Paris 1840 - Meudon 1917).

Le grand statuaire aima toute sa vie dessiner, et ses dessins, qui se trouvent pour la plupart au musée Rodin (Paris), reflètent assez fidèlement

les phases de son évolution de sculpteur. Il étudia à la « petite école » où enseignait Lecoq de Boisbaudran et, plus tard, auprès de Carrier-Belleuse. Ses études anatomiques, ses croquis d'après les maîtres et ses dessins d'architecture ont beaucoup d'intérêt. À la suite du scandale de l'Âge d'airain et de la commande officielle de la Porte de l'Enfer, Rodin fit entre 1880 et 1900 de nombreuses esquisses inspirées par la Divine Comédie de Dante et les Fleurs du mal de Baudelaire. Ces évocations, qui constituent un des points majeurs de son oeuvre dessinée, expriment avec force son sens profond du drame humain. Ce sont des apparitions angoissées, des damnés contorsionnés, des barques en perdition, mais aussi des étreintes éperdues et des mères protégeant leurs enfants. Les dessins, au crayon ou à la plume, sont rehaussés vigoureusement de gouache ou de lavis sombre et acquièrent ainsi un modelé d'une solidité toute sculpturale. La série des études concernant Ugolin et ses enfants est particulièrement tragique et expressive. Parfois, la couleur est étalée largement et Rodin joue de teintes étranges, rosés et violines, cernées d'un épais trait noir ; parfois, des taches blanches soulignent les lumières sur les musculatures saillantes des corps. Son expérience de graveur (Victor Hugo, de face, 1884, musée Rodin) fait souvent traiter à l'artiste les ombres par hachures entrecroisées. Après la réalisation de son Balzac, à partir de 1900, Rodin dessine plus fréquemment afin de saisir les attitudes fugitives des modèles, qu'il fait évoluer librement autour de lui. Il croque ceux-ci d'un trait, tantôt incisif, tantôt flou, souvent multiplié pour détailler les étapes imperceptibles du mouvement, préfigurant ainsi les recherches du futurisme. Il néglige les détails au profit de l'arabesque et de l'instantané : les visages sans expression, les pieds et mains informes n'appartiennent plus au langage graphique du XIXe s. mais débouchent sur l'expressionnisme du XXe siècle. Ses aquarelles, très largement traitées, sont d'une grande beauté par leurs accords raffinés de tons clairs et le jeu décoratif, assez japonais, de leurs aplats. Rodin pose, en effet, sur

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

727

un dessin, souvent démultiplié, des plages de couleurs lumineuses. Passionné de danse comme le furent Degas et Toulouse-Lautrec -, il évoque les poses hardies du french cancan mais surtout les attitudes novatrices de Loïe Fuller, d'Isadora Duncan et de Nijinski. Attiré

par les danses orientales javanaises (1896) ou japonaises (Hanako, 1908), il exécuta en 1906, d'après des danseurs cambodgiens, une suite d'aquarelles. Ses nombreux nus féminins, accroupis, alanguis, érotiques ou saphiques, qu'il expose en 1908 à la gal. Devambez, influenceront fortement Bourdelle, Maillol, Campigli et Kolbe. Ils annoncent déjà par leur synthétisme les simplifications de Picasso et de Matisse, qui seront aussi vivement intéressés par ses jeux de collages. Le musée Rodin à Paris, ancienne demeure habitée par l'artiste, conserve un ensemble considérable de ses oeuvres. Un autre musée est consacré à l'artiste (musée Rodin, Meudon).

RODTCHENKO Alexandre Mikhaïlovitch,
peintre, sculpteur, designer et photographe

soviétique

(Saint-Pétersbourg 1891 - Moscou 1956).

Il fit ses études à l'Académie de Kazan. Plutôt issu de l'Art nouveau, Rodtchenko parvient à l'abstraction en 1915. Ses premiers travaux intéressants, influencés par Malevitch et Tatline, datent de 1917. Après avoir exécuté des dessins au compas et à la règle, il peint des tableaux aux formes noires sur fonds noirs qui sont une réponse aux oeuvres blanches de Malevitch (Noir sur noir, 1918, Moscou, Gal. Tretiakov). Tout en affirmant la primauté de la ligne dans des oeuvres composées avec des réseaux de droites et de cercles (Construction avec lignes, 1919, Genève, musée d'Art et d'Histoire), il montre d'autre part, à l'exposition « $5 \times 5 = 25$ » (Moscou, 1921), un triptyque composé de trois panneaux monochromes : Couleurs pures : rouge, jaune, bleu (1921 Moscou, famille de l'artiste) qui illustre déjà la tendance au « dernier tableau » que l'on rencontre dans son oeuvre. Avec Tatline, Popova et El Lissitzky, il est alors le principal représentant du constructivisme. Ses premières sculptures, en 1918, composées de formes géométriques blanches d'inspiration encore suprématisante (Construction spatiale, disparue), aboutissent en 1920-1921 aux recherches sur les modules. À l'exposition de l'Obmokhou (Moscou, 1921), il présente des Constructions suspendues faites à partir de cercles, d'ellipses ou de polygones concentriques. Professeur aux Vkhutemas, il dirige la classe de traitement du bois et du métal. Il commence en 1921 à s'occuper d'arts appliqués, à réaliser des « produits » qui peuvent être utiles dans la vie courante. Lié avec le théoricien Alexei Gan et le poète Maïakovski, il est alors le chef de file du « productivisme », tendance radicale du constructivisme. Il cesse

de peindre pour se consacrer à la photographie, à la typographie, à la réalisation d'affiches, de décors de théâtre, d'illustrations (photomontage de De ceci de Maïakovski, 1923), de prototypes de vêtements, de mobilier et d'objets utilitaires. Cette activité trouve une illustration exemplaire avec la réalisation du « Club

ouvrier », qu'il aménage à l'exposition des Arts décoratifs, à Paris, en 1925. Une rétrospective de son oeuvre a été organisée en 1982-1983 en Allemagne (Duisburg, Wilhelm-Lehmbruck Museum et Baden-Baden Kunsthalle) avant celle que lui a consacrée le M. o. M. A. à New York en 1998. Une exposition « Alexandre Rodtchenko, Varvara Steparova » a été présentée (Vienne, musée des Arts décoratifs) en 1991.

ROEHL Karl-Peter, peintre allemand

(Kiel 1890 - id. 1975).

Karl-Peter Roehl a étudié à Kiel, à Berlin et à Weimar de 1909 à 1911 et se retrouve soldat pendant la guerre. En 1919, il s'inscrit comme étudiant au Bauhaus de Weimar. Très marqué par l'expressionnisme, Karl-Peter Roehl a l'occasion d'exécuter le premier signet du Bauhaus, dont l'esthétique est influencée par les sceaux du Moyen Âge. En 1922, il suit le Stijl-Kursus que donne Théo Van Doesburg en marge du Bauhaus et sera avec Werner Gräff l'un des premiers disciples de l'artiste néerlandais en Allemagne, comme le montrent ses tableaux (auj. perdus) qui sont accrochés dans son atelier de Weimar en 1922. Il participe au Congrès des artistes constructivistes-dadaïstes qui se tient à Weimar cette année-là. Karl-Peter Roehl s'intéressera en outre à la typographie et à l'application de ses recherches picturales dans le domaine de la publicité. De 1926 à 1943, il sera professeur au Städelsches Kunstinstitut de Francfort. Après la guerre, il abandonnera la peinture construite pour se tourner vers l'abstraction gestuelle.

ROEHR Peter, peintre allemand

(Lauenburg 1944 - Francfort 1968).

Mort prématurément, Peter Roehr laisse quelque 600 oeuvres couvrant la période de 1962 à 1967. Toutes procèdent du même principe : le montage et la répétition en série. Ce sont d'abord des mots ou des chiffres identiques tapés à la machine sur une feuille de papier, puis en 1964 des tableaux constitués de la même image répétée systématiquement (visage féminin, paysage vu à travers un pare-

brise) et découpée dans des magazines. Peter Roehr utilisera aussi des éléments réels, tels que des étiquettes ou des ardoises d'écolier, dont la répétition, l'accumulation offre une structure neutre et abstraite, proche du Minimal Art. Peter Roehr est représenté dans les musées allemands ainsi qu'au musée de Grenoble.

ROELAS Juan de, peintre espagnol

(Séville v. 1560 - Olivares 1625).

Formé peut-être en Italie (sans qu'aucun document en apporte explicitement la preuve), il apparaît en tout cas comme l'artiste sévillan qui marque le passage du Romanisme du XVI^e s. à un naturalisme baroque résolument novateur. Les premières données certaines sur son compte le font apparaître en Castille : en 1598, il est à Valladolid, collaborant au monument funéraire érigé après la mort de Philippe II. Puis

il entre dans les ordres et, dès 1603, obtient une prébende à Olivares, aux environs de Séville.

Désormais, c'est à Séville qu'il peint de grands tableaux d'autel : la Circoncision pour le retable de l'église des Jésuites (auj. de l'université) en 1604, en 1609 le Saint Jacques à cheval chargeant les Maures pour une chapelle de la cathédrale, le Martyre de saint André (musée de Séville), et en 1613 la Mort de saint Isidore (Séville, S. Isidoro), parmi une assemblée de clercs qui offre une véritable galerie de portraits et qui est peut-être son chef-d'oeuvre. Nommé chapelain royal en 1614, il se rend à Madrid en 1616, sans obtenir, malgré les éloges accordés à sa vertu et à ses talents, la place de peintre du roi à laquelle il aspire. Les dernières années de sa vie sont très mal connues : en 1621, nommé chanoine de la collégiale d'Olivares, il y meurt.

Son style offre des affinités certaines avec la peinture vénitienne, notamment avec celle de Véronèse et de Tintoret. Il se distingue par l'éclat moelleux de la couleur, par la noblesse paisible et le sens vibrant de la réalité quotidienne ; on en trouve la preuve aussi bien dans le « bassanisme » de la Nativité aux Jésuites de Séville que dans la peinture des bourreaux et comparses à la Véronèse du Martyre de saint André, ou dans celle des accessoires familiers de l'Éducation de la Vierge (musée de Séville) : « le panier à ouvrage et les jouets », « le chien et le chat sous la table », dont Pacheco blâmait la vulgarité. C'est peut-être aussi à Roelas qu'on doit la généralisation d'un type de tableau d'autel « à grand orchestre » avec deux registres superposés, terrestre et céleste, qui a son origine à Séville et qui fera fortune en Andalousie.

Par contre, la technique souple et rompue de Juan de Roelas n'eut pas d'influence immédiate dans la région.

ROERICH Nicolas Constantinovitch,

peintre russe

(Saint-Pétersbourg 1874 - Kulu, Pendjab de l'Est, Inde, 1947).

Ce peintre décorateur utilise la palette des fauves pour évoquer l'ancienne Russie. Il fait partie de l'équipe de Diaghilev à ses débuts et fournit de nombreux décors et costumes pour les Ballets russes. Les plus célèbres sont les décors et les costumes des Danses polovt-siennes, tirées du Prince Igor (1909) de Borodine, remarquables par leur orientalisme raffiné, et ceux du Sacre du printemps (1913) de Stravinski. Émigré aux États-Unis, il commença par fonder un musée Roerich à New York, puis dirigea une expédition en Asie centrale (1924), qu'il relate dans Trails to Inmost Asia (1931). Sa production picturale à cette époque est presque entièrement rassemblée au musée Roerich de New York : rochers arides, nuages tourmentés, montagnes abruptes procèdent de la même pensée rude et sévère qui inspira la Mer des Vanièques (Moscou, Gal. Tretiakov). À partir de 1928, le peintre se consacre à sa tâche de directeur de l'Institut de recherches himalayennes installé au Pendjab. Après sa mort, son fils poursuivit son oeuvre en Inde du Nord.

downloadModeText.vue.download 729 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

728

Il est représenté au M. N. A. M. de Paris (Paysage du Tibet).

ROGHMAN Roelant, peintre et graveur

néerlandais

(Amsterdam 1597 ? - id. 1686/1687).

Peu après 1640, il dut faire un voyage en Italie, mais à Amsterdam il appartenait au cercle des amis et disciples de Rembrandt, étant, selon Houbraken, très lié avec le maître lui-même, ainsi qu'avec G. Van den Eeckhout. Connue par ses suites de gravures sur les châteaux et places fortes des Pays-Bas, il manifeste aussi un beau tempérament de peintre dans ses paysages montagneux ; animés d'un lyrisme sourd et puissant, fortement construits par des opposi-

tions d'ombre et de lumière, ces paysages sont d'une écriture à la fois fouillée et énergique qui n'hésite pas à empâter vigoureusement les parties éclairées. On décèle aussi dans l'oeuvre de Roghman, de nets souvenirs de Rembrandt, de Koninck et de Seghers. Le musée de Kassel conserve deux Paysages de rivières dans un site accidenté, que l'on continue parfois d'attribuer à Rembrandt, de même que le Paysage montagneux de Dresde (Gg). Le Paysage du musée de Poitiers figure au nombre des chefs-d'oeuvre de l'artiste. Le peintre est représenté aussi au Rijksmuseum, au Louvre, à Londres (N. G.). Roghman a laissé également 24 grands dessins à la pierre noire et au lavis d'encre de Chine, réalisés en 1646-1647, représentant des châteaux et des manoirs des Pays-Bas du Nord ; ces dessins se trouvaient encore réunis, en 1800, dans la coll. Ploos Van Amstel (3 d'entre eux appartiennent auj. à l'Inst. néerlandais de Paris). Excellent dessinateur, il a représenté des vues réelles de la Hollande et des paysages de montagne imaginaires, denses et bien construits ; il a produit, à partir de ces dessins, une quarantaine de superbes eaux-fortes.

ROGIER DE LA PASTURE

→ WEYDEN Rogier Van der

ROHDEN Johann Martin von, peintre

allemand

(Kassel 1778 - Rome 1868).

Après avoir fait ses études à Kassel, Rohden se rend à Rome en 1795, où il rejoint le groupe de Koch et de Reinhart. De 1800 à 1802, il travaille à Kassel ; il est à Weimar en 1812. Dans sa ville natale, de 1827 à 1831, il est peintre de la Cour ; il retourne à Rome, où il restera jusqu'à sa mort. Ses paysages italiens, minutieusement achevés, se distinguent par la finesse de leur coloris. Il a peint plusieurs fois les cascades de Tivoli (musées de Hambourg, Leipzig, Vienne et Berlin).

ROHLFS Christian, peintre allemand

(Niendorff 1843 - Hagen 1938).

Formé à Berlin et à l'Académie de Weimar, il fut longtemps fidèle à l'impressionnisme (Paysage d'hiver, 1889, Cologne, W. R. M.). Membre de plusieurs « Sécessions », professeur à Weimar, il est appelé en 1901 à la Folkwang-Schule de Hagen, où il découvre le néo-impressionnisme et Van Gogh (1902), dont il s'inspire beaucoup pendant plusieurs années (Forêt de bouleaux, 1907, Essen, Folkwang Museum).

Il prit pour motif de prédilection l'église de Soest près de Hagen (Saint-Patrocle de Soest, 1905-1906, Cologne, W. R. M.). Après une expérience passagère du style de Die Brücke (1911-1912), il découvre, alors âgé de plus de soixante ans, une expression personnelle dans laquelle fusionnent des formes d'un coloris généralement sobre, où dominent les bleus et les rouges. Si la leçon du cubisme analytique est à l'origine de cette vision, Rohlf's la dépasse grâce à un rythme fougueux qui tend à dissoudre les apparences (Toits rouges sous les arbres, 1913, musée de Karlsruhe ; la Tour de Soest, 1916-1917, Essen, Folkwang Museum). Son oeuvre graphique (1908-1926) est importante (183 bois et linoléums) et il pratiqua de préférence à la technique de l'huile celle de la tempera. S'il retint la leçon de Die Brücke (le Fumeur, v. 1912, linoléum ; le Couple, 1921, bois), son style reflète aussi le naturalisme symbolique de la fin du XIXe s. (le Prisonnier, 1918, bois, Essen, Folkwang Museum). Les derniers tableaux reviennent à une sorte d'impressionnisme très élaboré, où les motifs sont absorbés par l'atmosphère (Maison à Bosco, 1936, tempera sur papier, id.). En 1929 est fondé le musée Rohlf's. En 1938, alors que l'artiste est interdit en Allemagne, une exposition de ses oeuvres a lieu en Suisse.

ROLAND DE LA PORTE ou DELAPORTE
Henri-Horace, peintre français

(Paris v. 1724 - id. 1793).

Élève d'Oudry, reçu à l'Académie en 1763 (Vase de lapis, sphère et instruments de musique, Louvre), exposant régulièrement aux Salons, cette « victime de Chardin », comme l'appelle Diderot, fut plutôt l'un de ses imitateurs les plus brillants, voire un rival sérieux. S'il apporte un grand soin à la répartition, presque précieuse, de la lumière et joue davantage sur les rapports colorés (l'Oranger, 1763, musée de Karlsruhe), ses compositions, plus décoratives, peuvent atteindre à la même dignité grave que celles de Chardin (Nature morte au pain, 1763, Rotterdam, B. V. B. ; Nature morte à la vielle, musée de Bordeaux ; Ustensiles sur une table de pierre, Louvre).

ROLL Alfred, peintre français

(Paris 1847 - id. 1919).

Élève d'Harpignies, de Bonnat et de Gérôme, portraitiste au métier souple, il sut parfois camper son modèle avec une solide simplicité, proche de Manet (Portrait du peintre Damoye, 1886, musée d'Amiens). Paysagiste sincère,

il se montra surtout habile dans ses fraîches scènes campagnardes ou ses études sociales, d'un robuste réalisme (le Travail, chantier de Suresnes, 1885, mairie de Cognac). Marqué par le socialisme, il a exprimé avec force ses idées humanitaires dans la Grève des mineurs (1884, musée de Valenciennes). Ces toiles, à la facture large, par leurs tons clairs et leurs effets fugitifs de lumière, se souviennent de l'impressionnisme. Parfois, Roll se plaît à quelque scène de genre, plus ou moins mythologique et d'un goût moins sûr (Femme au taureau, 1885, musée de Buenos Aires). Ses tableaux militaires (Halte là !, 1875, musée de Metz) et ses repré-

sentations d'événements contemporains (Pose de la première pierre du pont Alexandre III par le tsar Nicolas II, 1899, Versailles) révèlent un beau sens de la composition. Roll décora avec brio le salon nord de l'Hôtel de Ville de Paris (les Joies de la vie, 1895). Le Petit Palais possède Art, mouvement, travail, lumière (1889), et de nombreuses esquisses de plafond par Roll.

ROMAIN Jules → GIULIO ROMANO

ROMAKO Anton, peintre autrichien

(Atzgersdorf, près de Vienne, 1832 - Vienne

1889).

Élève de l'Académie de Vienne dès l'âge de 15 ans, il travaille successivement à Vienne (l'Amiral Tegetthoff pendant la bataille de Lissa, id.) et à Munich, puis se fixe à Venise (1854-1855) et à Rome (1857), où il se lie à Liszt et Feuerbach. Il y connaît un grand succès mais, à la suite d'un drame familial, rentre à Vienne en 1876. Ses sites de la vallée du Gastein, très colorés, ont été peints à ce moment. Il exécuta alors d'étranges portraits, quelques-uns d'une extraordinaire concentration psychologique, comme celui de la Comtesse Kuefstein (1885, Vienne, Österr. Gal.) Il développe un style personnel au dessin très sec, d'une méticulosité irréelle ; une mélancolie tragique et indéfinissable confère aux visages une intensité ambiguë (Jeune Fille cueillant des roses, Vienne, Österr. Gal.). Sa dernière manière, pendant la période heureuse dite « époque Makart », n'eut pas de continuateur immédiat. L'artiste connut le succès pendant sa jeunesse, mais mourut solitaire et pauvre. Une exposition organisée à Vienne en 1905 le révéla au grand public. Peu après, Romako sera l'inspirateur du jeune Kokoschka, qui héritera de sa technique, poursuivra ses expériences et saura tirer de ses suggestions un parti personnel. Ses meilleurs tableaux ont été peints dans les quinze dernières années de sa

vie.

ROMANE (PEINTURE).

Un grand nombre de monuments religieux de l'époque dite « romane » ont été partiellement ou entièrement couverts de peintures, sans que cette ornementation soit d'ailleurs une règle absolue. On y distingue deux domaines, d'une part celui de l'influence byzantine, dont les centres principaux hors de l'empire d'Orient sont la Yougoslavie et la Russie kiévienne et novgorodienne, d'autre part celui de l'Occident, c'est-à-dire l'Italie, l'Espagne du Nord, la France capétienne, les pays du monde germanique, l'Angleterre, le Danemark et la Scanie aujourd'hui suédoise. C'est de l'Occident qu'il est essentiellement question ici.

Malheureusement, dans l'une comme dans l'autre de ces grandes aires, il ne subsiste que de trop rares éléments. Les guerres, le mauvais entretien aggravent plutôt qu'ils n'améliorent la situation. Des découvertes, des restaurations récentes, des nettoyages (en Allemagne depuis 1945) n'arrivent pas à compenser les pertes.

Donc, une carte de la peinture murale romane reste bien décevante parce qu'elle n'est qu'un constat de la situation actuelle. On y remarque en particulier que les grands

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

729

sanctuaires y sont presque absents. Ainsi, la peinture de Cluny ne nous est plus connue que par les oeuvres de la chapelle de Berzé, qui en dérivent. De même, la décoration du Monte Cassino ne peut être décelée qu'à travers celle de Sant'Angelo in Formis. La découverte, il y a peu, des peintures d'une absidiole de Saint-Martin de Tours rappelle tout ce que nous avons perdu et rend plus précieux et exceptionnel le témoignage d'un grand programme comme celui de Saint-Savin, même si nous ne l'avons pas en entier sous les yeux.

Numériquement, le nombre de sanctuaires peints aujourd'hui existants reste infime. Dans les limites actuelles de la France, on a dénombré environ 140 églises et chapelles présentant des fragments plus ou moins importants de décoration peinte : c'est bien peu par rapport au nombre des édifices culturels. Et pour s'en tenir à ce pays, le plus riche d'ailleurs, la carte reste déconcertante. Faut-il attribuer au cli-

mat et à ses destructions l'absence presque totale de peintures murales en Bretagne et surtout en Normandie, puissante province romane ? Que dire de la quasi-inexistence de la peinture murale dans ce Languedoc, dont la sculpture romane est si célèbre ? Quelles sont, au contraire, les causes de la richesse, en qualité comme en quantité, du Centre-Ouest ou bien de la Catalogne, Roussillon compris ? On comprend aisément que les contrastes de cette carte aient conduit à parler, souvent à l'excès, d'écoles régionales.

Dans l'essentiel, les peintures murales qui nous sont parvenues datent du second art roman, c'est-à-dire de la vaste période qui commence à peu près au troisième tiers du XI^e s. et se termine, de façon fort diverse selon les régions, entre 1150 et 1250 au moins. Cela est particulièrement vrai de la France.

Mais nous avons plus d'un exemple de la période précédente, c'est-à-dire du premier art roman, comme celui de Galliano en Italie du Nord, en 1007. Souvent, le groupe dit « ottomen », c'est-à-dire celui de la peinture de l'Empire au Xe et même pour une part au XI^e s., est étudié avec la peinture carolingienne : tel est le cas du grand ensemble d'Oberzell sur la Reichenau (lac de Constance) et de la chapelle voisine de Goldbach, mais aussi parfois des intéressantes fresques de Fulda, dans une église consacrée en 1023. En réalité, un des problèmes clefs de la peinture murale est celui du XI^e s., car les chaînons entre l'art proprement carolingien et l'art roman, s'ils paraissent assez nets dans la Germanie impériale, sont confus en Italie et rarissimes en France. On a parfois essayé de proposer des datations plus anciennes que celles communément admises, en particulier grâce à des analogies avec Galliano. Mais, par exemple, le grand décor de la tribune nord de la cathédrale du Puy reste de date fort incertaine : on dit quelquefois 1050 sans aucune certitude, l'étude du monument lui-même restant hésitante dans sa chronologie ; ailleurs est proposée une hypothétique « fin du XI^e siècle ».

Les difficultés ne sont pas moindres en ce qui concerne la fin de l'époque dite « romane ». En France, on a proposé les environs de 1180,

en pensant en particulier à l'inflexion nouvelle du style de la crypte de Montmorillon en Poitou. Les récentes découvertes (Lutz-en-Dunois, Pouzauges-le-Vieux), la peinture dite « à l'ocre rouge » dans le Maine et l'Anjou, de type rustique et réaliste, montrent que les passages d'un style à l'autre ont souvent été très

lents et progressifs et mènent au-delà de 1200.

Dans les autres pays d'Occident, il n'y a pas d'hésitation possible : il faut souvent dépasser le début du XIII^e siècle. Dans les pays de culture germanique, à Gurk en Autriche (1267), la Cité céleste ou le Paradis terrestre montrent la coexistence d'un vocabulaire roman et d'une interprétation stylistique nouvelle, ce qu'indiquaient entre 1150 et 1200 déjà de nombreux exemples rhénans comme Schwarzhof et les belles figures de Saint-Géréon de Cologne. En Catalogne, l'art tardif des « frontaux » est plus folklorique que créateur, mais le cas de l'Italie est différent : de la fresque romane tardive aux grands artistes qui, à la limite du duecento et du trecento, ouvrent l'ère de la grande peinture, il y a moins de différences que de rapports. Les fresques d'Anagni (1255) montrent cependant un vaste ensemble bien daté d'esprit nettement conservateur, véritablement archaïque dans le milieu du siècle gothique.

THÈMES ICONOGRAPHIQUES.

Les sources. L'art médiéval est la traduction, très directe, de la réflexion théologique du temps, et, de ce point de vue, la sculpture et la peinture murale – ornements de la maison de Dieu – ne diffèrent guère entre elles.

Mais la continuité du décor peint, de l'époque paléochrétienne à l'art roman, est un fait fondamental, alors que la création plastique médiévale a été plus complexe dans ses cheminement. Aussi, toute peinture murale doit être lue à la lumière des traditions ininterrompues qu'elle représente. Ce sont les origines mêmes de l'image chrétienne qui en expliquent tout le développement.

L'immense fonds judéo-chrétien a donné à la pensée médiévale une riche matière de réflexion et d'imagination. De la réflexion est issue toute l'iconologie, c'est-à-dire le langage des images, le besoin constant de retrouver derrière l'apparence de l'image la réalité profonde, ce qui veut dire une sorte de double lecture, le sens historique et le sens symbolique, visible dès la grande frise de mosaïques de Sainte-Marie-Majeure à Rome au IV^e siècle. De là aussi provient une première hiérarchie de l'image, celle des rapports de l'Ancien et du Nouveau Testament, la typologie, qui fait apparaître les prophètes en face des apôtres. Le travail de l'imagination se fait surtout à travers les Évangiles apocryphes et tous les récits légendaires, nombreux en Orient ; de là provient l'importance, dans la peinture médiévale,

qu'elle soit de Russie ou de France, des images syro-palestiniennes, en particulier dans tout le cycle de l'« Enfance du Christ », presque totalement issu de cette source non officielle mais pas encore contestée.

Mais la paix de l'Église et l'officialisation rapide du christianisme ont eu pour conséquence l'intégration de l'Église dans l'État

impérial, tel qu'il s'est forgé surtout depuis Dioclétien. L'image chrétienne hérite des rituels du palais et s'ajoute au fonds oriental. Le Christ trônant dans sa gloire est d'abord celui de la vision juive d'Ézéchiël et de Daniel renouvelé par la vision chrétienne de l'Apocalypse : ainsi s'explique cette étrange image où le tétramorphe, l'animal aux quatre formes que les Juifs avaient vu veiller aux portes des palais lors de leur exil mésopotamien, devient, divisé en quatre signes, le symbole des évangélistes et a peut-être une signification plus mystérieuse encore, celle des quatre moments de la vie du Christ. Mais l'alpha et l'oméga du Livre sont le souvenir de la culture hellénistique d'une partie des premiers judéo-chrétiens. Le trône, le cortège surtout des apôtres ou des saints, parfois le geste même de leur « acclamatio », nous ramènent au Bas-Empire.

André Grabar a souvent insisté sur les aspects paléochrétiens (c'est-à-dire remontant aux premiers temps de l'Église) des peintures murales romanes. Les Vierges à la palme du chœur de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers comme, dans la même ville, à Saint-Hilaire, à l'église de Saint-Savin ou à Tours les figures des Grands Évêques fondateurs, ou bien au baptistère Saint-Jean de Poitiers les célèbres Cavaliers, dont l'un est le glorieux Constantin, les colonnes de faux marbre à l'église de Saint-Savin ou à Saint-Hilaire de Poitiers sont autant d'exemples de vivaces souvenirs. En résumé, c'est l'aspect triomphal du culte qui double, par l'évidence de l'affirmation glorieuse, l'autre caractère du christianisme, celui d'une religion orientale de mystère. Ce syncrétisme peut se lire, encore présent, sur les murs de nos églises romanes. Mais la nouvelle civilisation sut faire fructifier ce double héritage, à Byzance comme en Occident.

À Byzance, c'est surtout le caractère sacré de la religion qui, à première vue, semble mis en valeur. On ne peut oublier de ce point de vue les grandes ordonnances des mosaïques de Ravenne comme, plus tard, celles de Sicile. Tout y semble rite, étiquette et hiérarchie. La règle iconographique devient impérieuse et elle va se répandre dans de vastes régions de

l'est et du sud-est de l'Europe, et influencer profondément l'ouest du continent. Les longues théories d'apôtres, les triades d'anges, les couronnes, les bijoux, les manteaux aux belles étoffes, c'est tout un monde du palais qui apparaît ici transfiguré, symbole et image terrestre du monde divin. Mais l'originalité byzantine ne s'arrête point là : la théologie subtile des pères de l'Orient sert de base à une imagerie aux règles absolues. L'aspect illusionniste y est entièrement sacrifié : les arrière-plans disparaissent, les personnages sont raidis dans une attitude frontale avec parfois un mouvement de la tête vers le spectateur. Cette typisation, que rend encore plus éclatante la minutie du détail, est cependant contredite par une série de « renaissances » antiquisantes comme celle des empereurs macédoniens (Xe s.), ce qui éclaire le style siculo-normand des grandes mosaïques de Cefalù ou de Palerme et leurs expressifs visages. De toute cette ordonnance byzantine, l'Occident garde une certaine nos-

downloadModeText.vue.download 731 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

730

talgie des grandes compositions iconographiques au déroulement hiératique, solennel et quasi immuable, l'image aussi de scènes théologiques comme la célèbre « Déisis », l'« Intercession » qui réunit autour de Dieu saint Jean et la Vierge, témoins de la mort au Golgotha, l'image des archanges cuirassés autour de saint Michel, l'archistratège. La place même des peintures, leur ordonnance dans l'édifice, doit beaucoup au modèle oriental : à Poncé, sur les bords du Loir français, le Jugement dernier est au revers du mur occidental de l'église, comme il le sera, en mosaïque, à Torcello près de Venise. C'est un rituel byzantin.

L'Occident carolingien a certainement eu une forte influence sur l'évolution de la peinture murale. Certes, comme il a été dit, bien des chaînons manquent et la comparaison se fait souvent à partir d'éléments hétérogènes. Cependant, il paraît probable que les grands scriptoria du IXe s. ont eu une action stylistique importante : on a cité souvent à ce propos le Psautier dit « d'Utrecht », rattaché à l'atelier rémois. Cl. Duprat a fondé une partie de son analyse de la peinture romane en France, et plus particulièrement du Centre-Ouest, sur la présence et le rayonnement d'un centre important à Tours, thèse que semble confirmer l'archaïsme étonnant de certains manuscrits du XIe s., en particulier ceux qui proviennent de

Saint-Aubin d'Angers. Pour juger exactement, il nous manque la connaissance de la peinture mérovingienne, connue par des descriptions littéraires comme une appréciation de la reprise de la peinture après le désastre normand. De ce point de vue, l'observatoire privilégié est l'art ottonien : telle est la raison de l'importance attribuée par les historiens d'art à l'ensemble de Reichenau à la fin du Xe siècle. En tout cas, la *renovatio imperii* laissa partout des traces profondes dans les consciences et les imaginations des milieux dirigeants. Cela ne peut que confirmer la vision triomphante constantinienne.

Les développements romans. Tout cet héritage, puissant et complexe, source fondamentale d'un art, va se modeler selon les esprits de l'époque romane, c'est-à-dire aux deux sources fondamentales de la pensée religieuse, sa traduction populaire et sa réflexion théologique.

Le XIe s. est marqué par le développement du culte des saints : la première canonisation romaine date de 933, mais la procédure épiscopale ou, plus simplement, la *vox populi* se continuent jusqu'au XIIe siècle. Les pèlerinages, source de piété et de profits mélangés, se multiplient. Aux fidèles sont montrées des vies miraculeuses enluminées, comme les célèbres manuscrits de Saint-Aubin ou de Sainte-Radegonde dans l'ouest de la France. À Saint-Savin, les absidioles du déambulatoire ont conservé de précieux autels anciens où sont gravées des invocations aux martyrs et saints auxquels ils sont dédiés. De grandes figures de saints ornent les piliers du transept du côté du chœur, et la chapelle d'axe a conservé en partie un décor peint consacré à la Vierge. La crypte raconte, en un style d'ailleurs plus imagé, plus pittoresque que le reste de l'édifice, le martyre, fort légendaire, de saint Savin et de saint Cyrien. Dans la crypte de Chartres, on retrouve

le cortège de saints évêques. L'absidiole récemment découverte de la tour Charlemagne de Saint-Martin de Tours montre le saint recevant la couronne des élus. À Saint-Jacques des Guérets, dans un ensemble fort complexe de style, le martyre de saint Jacques introduit une note de violence réaliste. Les représentations des saints peuvent en effet avoir été un des chemine-ments d'un style nouveau.

La pensée théologique reste l'ordonnatrice des grands programmes iconographiques, comme on peut le saisir dès que le hasard nous a conservé des ensembles importants, comme c'est le cas à Saint-Savin ou à S. Angelo in Formis. On connaît la distinction traditionnelle : *ante legem*, de la Genèse au Sinaï ; *sub*

lege du Sinaï au Messie ; sub gratia, la vie du Christ. Tels sont les enseignements fondamentaux qui doivent apparaître. À Saint-Savin, la voûte de la nef est consacrée au thème ante legem, à S. Angelo in Formis, sur les parois de la nef centrale, accompagnée de prophètes et de patriarches, c'est sub gratia, la vie publique du Christ et sa Passion, que l'on retrouve dans l'abbaye poitevine au premier étage du clocher-porche. Dans l'église campanienne, un vaste Jugement dernier au revers de la façade, dans le nouveau narthex des vies de saints, un grand Saint Michel, une Vierge orante complètent une riche iconographie, à laquelle un peu plus tard s'ajouta, sur les murs des bas-côtés de la nef, la Genèse ante legem. Si la Parousie (apparition de Dieu) de l'Apocalypse est évoquée en Poitou dès le porche occidental avec un récit des signes de la fin du monde, c'est-à-dire des calamités terminales, c'est à une place plus habituelle qu'on retrouve les puissantes images à l'abside centrale de l'église italienne. Le Christ en majesté – majestas Domini – trône avec les 4 animaux symboliques et, fait assez rare, l'Esprit saint au-dessus de sa tête. En dessous, les 3 archanges, saint Benoît et l'abbé Desiderius, abbé du Mont-Cassin de 1059 à 1087, tenant la maquette de l'édifice.

Ces deux grands ensembles du dernier tiers du XI^e s. nous permettent de définir les grands thèmes iconographiques de la peinture murale romane. À la place d'honneur, généralement, l'Ancien et le Nouveau Testament, principalement le cheminement de l'humanité de la création à la chute, de la chute à l'alliance du Sinaï, promesse de la rédemption et, pour la vie du Christ, les thèmes de l'enfance – tendres et familiers – et ceux de la vie publique, sans que la passion soit l'objet du pathétisme, qui n'apparaîtra qu'à la fin du Moyen Âge. Souvent, des bustes de saints, de martyrs, de prophètes ou de patriarches ponctuent, par exemple aux écoinçons, cette leçon comparative. Les vies des saints s'insèrent dans cette vaste pensée, généralement à des endroits plus particuliers, souvent autour du sanctuaire. Enfin, la vision passe de l'histoire – la seule qui soit alors envisagée – à la certitude de l'avenir. De là la vision théophanique des grandes absides, dont les premiers modèles étaient les mosaïques des basiliques romaines des IV^e et V^e siècles. Cette vision a plusieurs expressions possibles, comme le prouvent les 3 peintures de la chapelle Saint-Gilles de Montoire, mais on y re-

trouve toujours unis les deux thèmes de la fin du monde et de la gloire de la majesté divine. Autour d'elle se déroule l'impressionnante procession des apôtres et des saints. Parfois, le

monde est évoqué, comme dans la sculpture, par les signes du zodiaque, le calendrier des mois et aussi la psychomachie, le combat des vices et des vertus. À Knechtsteden, en Westphalie, une inscription nous rappelle le sens de cette image : *Majestas atque figura cristi signatur per quem mundus reparatus* (« ici sont représentées la figure et la majesté du Christ grâce auquel le monde est sauvé »).

STYLES ET COURANTS D'INFLUENCE :

PROBLÈMES DE CLASSIFICATION. Une des préoccupations majeures des historiens d'art, depuis près d'un siècle, a été de trouver des principes de classement des peintures romanes et, en définitive, d'essayer d'y définir des styles. En même temps, une connaissance plus approfondie de l'ensemble du domaine européen a conduit à rechercher s'il n'y avait pas – comme en architecture et en peinture – de grands courants d'influence, des échanges, parfois inattendus, révélés par la méthode comparative. On s'est alors très souvent, et peut-être à l'excès, appuyé sur l'autre grand art roman de la couleur, la miniature, dont le caractère mobile est évident.

Avant d'examiner quelques aspects de ces problèmes de classification, il paraît indispensable de souligner l'unité de la peinture murale romane. Elle provient de toute une conception des buts mêmes de la création artistique.

Le peintre roman vit dans un monde qui n'est qu'apparences. Son rôle ne peut donc être la restitution d'une réalité trompeuse. Au-delà de ce qu'il voit, il doit peindre ce qu'il sait. L'idée de reconstruire la perspective est une aberration, puisqu'elle n'est que l'illusion de nos sens. De même, le geste sera expression et non pas vraisemblance : membres allongés, mains effilées sortant de draperies schématisées. Cependant, pour atteindre la vérité, il est nécessaire d'évoquer le cadre conventionnel où nous vivons : il suffit pour cela de ce que Mérimée avait appelé excellemment des « explications graphiques ». Le décor se réduit à des signes : terre et ciel transformés en bandes colorées, arbres schématisés, monde figuré par un disque, mer transparente de traits ondulés, sol de stries sinueuses et colorées, architectures imaginaires ; le cadre traditionnel du tableau mural n'est lui-même qu'indicatif : le pied d'un personnage peut en déborder et se poser avec élégance sur une frise de grecques ou d'engrenages.

C'est autour de cette conception même de l'image que se fait l'unité d'un art. Les moyens d'expression peuvent avoir une tona-

lité différente, mais partout se retrouve cette esthétique du transcendant, qui sera formulée théoriquement au cours du XIIe s., en particulier par l'école de Chartres. C'est donc un puissant ferment d'unité, qui permet en définitive la véritable définition de la peinture romane. Au-delà des recherches de définition des styles particuliers, des dénominations discutables d'écoles, la peinture murale romane reste un ensemble très bien caractérisé dans l'histoire

downloadModeText.vue.download 732 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

731

des arts, parce qu'elle reflète les modes de pensée d'une civilisation. On comprend mieux dans ces conditions l'existence d'une véritable grammaire des formes et des décors, aux origines d'ailleurs multiples, dans l'ensemble du domaine considéré : que les plis d'un manteau soient signifiés d'identique façon à Soest, à Montoire et à S. Angelo in Formis ne nous surprendra plus et n'aura de signification que générale. La pastille rouge qui marque la joue humaine à Sainte-Sophie de Novgorod, à Vicq et à S. Angelo in Formis montre que cette unité est peut-être plus vaste qu'on ne l'imagine.

Rapports avec l'architecture et la sculpture. Un autre aspect – peut-être trop peu souligné jusqu'ici – permet également de définir des caractères communs à l'ensemble des oeuvres considérées : il s'agit des rapports de la peinture avec l'architecture et la sculpture des édifices.

Issue du décor des grandes basiliques de type paléochrétien, la peinture paraît simplement se servir du mur comme d'un support indifférent. La conception idéologique et esthétique que nous venons de souligner renforce cette indifférence : au lieu de trouver le mur, de lui donner une autre réalité que la sienne, comme le fera la fresque de la Renaissance, l'image romane le pare d'un récit qui seul importe. Tel était l'héritage de la peinture carolingienne. Cependant, l'édifice roman a, le plus souvent, une structure plus complexe que les édifices qui l'ont précédé, et l'organisation hiérarchisée des grands thèmes y trouve une occasion de s'y développer : déjà les églises romaines, dans leur décor de mosaïques, avaient mis en valeur l'arc triomphal et la grande abside qui le suivait. Au fur et à mesure que se développaient les formes architecturales, les peintres romans furent amenés à se préoccuper d'un accord possible avec elles. Cela se fit selon des procédés assez contradictoires.

Les uns ont cherché à s'associer à l'architecture par une création autonome d'architectures imaginaires, par exemple des jeux d'arcatures autour des absides (Saint-Clément de Tahull, Saints-Pierre-et-Paul de Niederzell à Reichenau), voire sur des voûtes (Sainte-Marie de Kempley, chœur de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers) ou bien le long d'une nef (Saint-Martin à Laval). L'origine de ces colonnes, de ces chapiteaux, de ces arcades semble devoir être recherchée dans les manuscrits d'origine ou de tradition carolingienne. Rappelons que, dans la crypte de Saint-Germain d'Auxerre (IXe s.), il y a des colonnes et des chapiteaux simulés par le peintre sur les murs. D'autres artistes ont vu le problème de façon différente : c'est par l'ornement que la peinture murale s'adapte à l'édifice, y adhère en quelque sorte. C'est ainsi que les ouvertures sont soulignées par de larges bandeaux décoratifs, que prolonge souvent la peinture des ébrasements eux-mêmes. Tel est le parti adopté à Berzé-la-Ville par les peintres de Cluny. Il en est de même pour les grands arcs-doubleaux, traités par de longues figures et par des médaillons contrastés (Saint-Gilles de Montoire, San Isidro de León). Cela a favorisé le vaste développement d'une grammaire décorative, mélange de motifs antiques, d'inventions carolingiennes et de créations

proprement romanes. De même, les compartiments d'une voûte d'arêtes sont souvent séparés par des traits de couleur le long des arêtes qui soulignent la structure (Tavant, Civate, Schwarzhof), comme l'avait déjà fait le peintre de Saint-Germain d'Auxerre. Colonnettes et chapiteaux enfin sont inclus dans cet ensemble de couleurs qui unifie l'espace architectural, comme c'est le cas à Brioude. Il a certainement existé bon nombre de monuments où la peinture n'est intervenue que pour souligner certaines structures et animer la sculpture des chapiteaux : Le Ronceray à Angers, Saint-Philibert de Tournus.

Cet accord d'expressions complémentaires est une des définitions possibles de la peinture romane : les byzantinismes de Berzé-la-Ville n'effacent pas l'impression d'une organisation spatiale originale, dont le rythme est architectural. Le jeu des fenêtres et des arcatures peut imposer au peintre la place même – et même la forme – de ses figures : cela se voit aisément au chœur de Saint-Géréon de Cologne. Nous pouvons imaginer des complémentarités plus étroites, comme celle qu'évoque la célèbre arcade des Rois mages du cloître de Saint-Aubin d'Angers. Il y a là tout un jeu de possibilités qui éloignent le peintre roman de ses modèles

anciens. Même le maintien de grands tableaux de type carolingien sur la voûte de Saint-Savin ou sur les surfaces murales nues de Vicq et de Brinay est le résultat d'une réflexion de l'artiste sur ce problème de la place de son oeuvre dans l'ensemble de l'édifice, car, dans ces cas, il s'agit soit d'une voûte sans doubleaux, soit de modestes cubes de maçonnerie sans articulation architecturale. On retrouvera aussi, semble-t-il, cette vivacité de perception et d'expression dans la peinture prégothique, que ce soit au Liget, à Schwarzhof, ou à Saint-Géréon de Cologne, mais alors grâce à un dessin à la fois précis et elliptique, plus constructeur de formes. De ce dernier point de vue, la logique architecturale sépare la peinture murale de l'Occident de celle de l'Orient, par exemple de la peinture russe, qui dispose de grands espaces plans aux membrures rares. Mais tout en gardant très présent à la mémoire ces facteurs d'unité de l'oeuvre picturale romane, il convient d'examiner comment ont été recherchées les bases de classement d'un patrimoine épars.

Les écoles régionales. La notion d'école régionale, issue de la volonté de classification du XIXe s. et analogue à celles de l'architecture et de la sculpture, a semblé répondre à certaines réalités de technique et de style. Mais elle se heurte, si l'analyse des oeuvres devient plus précise, à de sérieux obstacles : la chronologie incertaine en est le plus grave. On risque de vouloir, comme le fit autrefois Laffilée pour la vallée du Loir en France, arbitrairement grouper des oeuvres différentes dans le temps et donc d'inflexions stylistiques contrastées. Les 3 absides de Saint-Gilles de Montoire ou les peintures de Saint-Jacques des Guérets le démontrent fortement.

Cependant, il a souvent semblé que les critères techniques restaient permanents dans

une région et devaient permettre au moins de définir de grands groupes.

Trois procédés peuvent être ainsi distingués. Le premier est celui de la fresque proprement dite, c'est-à-dire de la peinture sur mortier frais. C'est le plus connu, et on parle souvent à tort de la « fresque romane » pour désigner des peintures murales réalisées avec d'autres techniques que le « buon fresco » italien. Dans la peinture « à la grecque », le mur, préalablement piqué, est revêtu de plusieurs couches d'enduit ; la dernière de celles-ci est grasse (par exemple de la graisse de porc) et elle est soigneusement polie. On peut alors exécuter des fonds, généralement en noir ou en bleu, et le dessin est esquissé à l'ocre. Puis viennent

les couleurs – mate à la colle, brillante ensuite à la cire – d'une gamme étendue : blanc, noir, bleu, jaune, brun, vert, ocre, cinabre. Enfin, le centre-ouest de la France a rendu célèbre une formule originale et facilement reconnaissable. Le mortier est réhumidifié au moment de l'exécution. Sur ce support sont indiqués des fonds clairs par une peinture à la colle. Le dessin étant indiqué à l'ocre, viennent les couleurs d'une gamme restreinte : ocres rouge et jaune, vermillon, vert, noir et blanc, beaucoup plus rarement bleu. Certains rehauts sont posés à sec et ont souvent disparu depuis – tels ceux qui figuraient les yeux. On appelle cette peinture le plus souvent « mate à fonds clairs » et parfois, par erreur ou approximation, « à la détrempe ». Nous retrouvons ces divers procédés décrits par les quelques traités théoriques qui nous sont parvenus, comme celui du moine Théophile, la *Schedula diversarum artium*, DU DÉBUT DU XII^e SIÈCLE.

Cette classification technique peut paraître séduisante, en particulier pour distinguer de grands groupes dans la peinture française. Il ne faut pas se dissimuler qu'elle repose sur des bases fragiles. Comme l'avait remarqué, dès 1912, Ernst Berger, les analyses scientifiques, en particulier celles des mortiers, sont extrêmement peu nombreuses et pas toujours concluantes, au moins pour reconstituer le processus de création. On discute par exemple pour savoir dans quelle mesure les Italiens ont employé la véritable fresque avant le XIV^e siècle. Toute analyse précise dans un groupe donné tend à révéler du point de vue qui nous occupe de fortes différences : tel est le cas de Saint-Gilles de Montoire ou de l'ensemble catalan. Nos connaissances restent donc fragmentaires, et leur lente progression semble aboutir à plus de différenciation que d'unité. Ces impressions se confirment lorsque l'on cherche à établir les rapports des techniques et du style, afin d'y trouver la preuve de grands courants d'influence.

L'influence byzantine. Si, en effet, il est malaisé de distinguer – du moins de façon absolue – des unités géographiques stylistiques, même s'il existe des dominantes dont l'intérêt reste absolument incontesté et même primordial, s'attacher à pénétrer le jeu des grands courants d'influence est une tâche aussi difficile que né-

cessaire. Les discussions tournent ici autour de quelques problèmes fondamentaux.

Le plus évident est celui de l'influence byzantine. Mais celle-ci reste le plus souvent diffuse. D'abord, il est difficile de définir la peinture murale byzantine du XI^e s. : celle de Constantinople a pratiquement disparu. Or, de la mosaïque à la peinture murale subsiste une différence profonde, comme le prouvent d'ailleurs les peintures et les mosaïques de Rome du début du XII^e s., en particulier celles de Saint-Clément. C'est pourquoi on attachera un intérêt tout spécial aux fresques, récemment mises en valeur, de Sainte-Sophie d'Ohrid en Yougoslavie, fondation d'un envoyé de Basile II dans le premier quart du XI^e siècle. L'oeil y retrouve les types byzantins des visages dans leur solennelle fixité, mais les mouvements du corps, les draperies à l'envol déchiqueté des anges sont d'un autre monde. Les aspects plus narratifs, plus naïfs de l'histoire d'Abraham augmentent encore cette impression de diversité. Ainsi apparaît que, dès la Macédoine, l'art d'origine byzantine se transmute et s'anime. Or cet exemple extérieur et ancien se retrouve dans la plupart des peintures d'Occident, où est manifeste la marque de Byzance. On le retrouverait sans aucune peine à Novgorod dans des peintures contemporaines de celles d'Occident : nourrie de pensée et d'images byzantines, la fresque échappe rapidement aux règles que la mosaïque, art plus artisanal d'exécution, suit plus fidèlement. La main du peintre crée et, fait troublant, on peut observer des démarches parallèles à des milliers de kilomètres, de la part d'artistes qui n'avaient aucun contact possible. Il reste nécessaire d'étudier avec soin, comme cela a été souvent fait, de rechercher le reflet plus ou moins déformé des archétypes byzantins, mais cela est difficile parce qu'il s'y mêle des notions iconographiques, des aspects stylistiques, mais aussi la notion indispensable de la diversité des fonds byzantins tant dans l'espace que dans le temps. Il y a donc dans cette étude une double nécessité : celle de la connaissance des mondes artistiques byzantins, du centre aux franges, mais aussi celle de l'appréciation de la puissance de transformation de l'Occident. C'est pourquoi l'étude comparative de l'Occident et des marges byzantines de Russie ou de Yougoslavie par exemple peut être très enrichissante, parce qu'elle permet de comparer les processus de remodelage que subit le modèle commun.

On voit ainsi la complexité irritante d'un autre problème parallèle au précédent, celui de l'art italo-byzantin et de sa possible diffusion vers les pays germaniques comme vers la

France capétienne. Si l'on compare Knechtsteden et Berzé-la-Ville, on voit tout de suite l'importance du facteur de création à partir d'éléments byzantinisants sans doute communs.

L'aboutissement d'un courant possible peut donc être fort différent selon les cas. Et si Berzé peut être comparé à quelque autre oeuvre, ce serait à Salzbourg (vers 1154) à cause du graphisme nerveux qui transfigure le schéma byzantin. L'Italie elle-même offre trop de points d'interrogation. Sans remonter jusqu'à Castelseprio et aux incertitudes chronologiques qui

subsistent au sujet de ces admirables fresques, on remarquera les difficultés d'interprétation stylistique des fresques de Galliano, bien datées pourtant de 1007, dont on a parfois essayé de faire une des bases d'explication de la peinture romane française par simple rapprochement de conventions de représentation. Et les différences d'appréciation chronologique au sujet de Saint-Pierre de Civate sont assez considérables pour illustrer la difficulté de fixer les traits principaux d'une évolution, dont l'Italie et l'Allemagne offrent les étapes indécises au cours du XI^e SIÈCLE.

L'hypothèse d'un style « bénédictin » issu du Monte Cassino et semblable aux rythmes puissants de S. Angelo in Formis englobe difficilement d'autres types d'expression, que ce soit le formalisme géométrisant de Castel Sant'Elia ou la puissance de transformation des peintres romains de la première moitié du XII^e s. (Saint-Clément, Sainte-Marie du Transtévère). La diversité extraordinaire de la peinture murale italienne résiste d'ailleurs aux tentatives de classement rigoureux. N'y trouve-t-on pas l'expressionnisme d'Aoste à côté d'autres traditions plus proches du grand art byzantin, comme c'est, très tardivement, le cas de la crypte d'Aquilée. Dans celle-ci, d'ailleurs, un dessin nerveux et moderne de chevaliers au combat contraste avec l'hiératisme traditionnel de l'ensemble de la composition.

Que Byzance – sous des formes d'ailleurs différentes selon les régions considérées de l'Empire et selon les périodes historiques – ait été la grande inspiratrice de formes n'est guère douteux. Mais la création du peintre disloque très vite le schéma d'influences et en rend aléatoire l'affirmation trop générale, rendant nécessaire la nuance des jugements et réservée l'affirmation des influences au moins directes.

La miniature. Toutes les savantes et multiples recherches sur les rapports de la miniature et de la peinture murale peuvent amener aux mêmes conclusions de méthode : une

coïncidence n'est pas une preuve, dès que l'on a arbitrairement éliminé l'une des composantes de l'oeuvre, que ce soit l'iconographie, le style ou l'échelle. Cependant, il y a là une voie fructueuse, à condition d'en connaître les limites. La miniature peut donner l'explication de sources iconographiques : des exemples peuvent être cités parmi les recherches récentes, comme l'analogie des peintures de Saint-Julien de Tours avec un manuscrit du Pentateuque de cette même ville.

Ce peut être soit une simple analogie, soit une inspiration plus directe, que l'on peut imaginer par les rapports des clercs et des peintres.

Il peut être question d'une convergence plus vaste, celle du style. On a souvent parlé – parfois avec excès – de la comparaison à faire entre la peinture murale de l'ouest de la France et 2 manuscrits de vies de saints : ceux de Saint-Aubin d'Angers et de Sainte-Radegonde de Poitiers. À Montoire, il n'est pas exclu de penser à tel manuscrit de la Trinité de Vendôme. Sur-tout, les manuscrits ottoniens et anglo-saxons ont donné lieu à de multiples réflexions : ils reflètent souvent une transmission de formes anciennes et, au-delà même, une certaine

interprétation de la figure et une composition de l'image qui se retrouvent dans la peinture murale. Cela a paru sensible à bon droit dans la nef de Saint-Savin. La racine carolingienne de beaucoup de peintures de l'ouest de la France s'éclaire aussi en feuilletant les manuscrits carolingiens et, plus encore, ceux de tradition carolingienne des scriptoria DE CETTE RÉGION.

La création. Manuscrits et peintures reflètent ensemble la double démarche artistique de l'époque romane : l'attachement à la tradition, la naissance d'un style propre à la nouvelle époque. Mais on admettra que ces indispensables comparaisons ne résolvent pas le problème fondamental, celui de la création artistique. C'est peut-être en songeant essentiellement à celle-ci que pourraient être tentées d'autres recherches. À l'intérieur de tout un système de conventions de l'image, qui forme un ensemble analogue à celui de toutes les grandes époques artistiques, les historiens de l'art ont depuis longtemps distingué des types de structure stylistique, c'est-à-dire d'interprétation de ces conventions. Jusqu'ici, le travail de recherche a été essentiellement une besogne d'érudition qui s'efforce, avec patience, parfois avec succès, parfois avec témérité, de déterminer les cheminements obscurs d'influences et de filiations pour remonter jusqu'à de possibles origines. Un autre point de vue, celui qui va

regarder les oeuvres en tant que telles dans leur vie intrinsèque de création artistique, semble pouvoir, à condition d'éviter les rapides généralisations, donner des résultats.

La définition du dessin roman permet de distinguer plusieurs types de création. Dans un premier groupe figure ce que l'on peut appeler le dessin représentatif. L'exemple le meilleur paraît être les puissantes figures de saints du soubassement de Berzé-la-Ville près de Cluny : elles sont dessinées avec un souci de vérité psychologique évident, une précision du trait qui recrée, à partir du schéma nécessaire au mosaïste, de véritables portraits. Il existe certes des variantes plus sèches, d'une qualité moins grande, mais le principe en reste le même (Cantorbéry). À ce type, qui au-delà du modèle byzantin retrouve sans doute des structures plus anciennes, s'oppose le dessin allusif où le graphisme ne sert plus à la vision du réel, mais à son évocation. C'est la prestigieuse main de l'artiste de l'abside orientale de Montoire qui est sans doute l'exemple le plus saisissant. Mais on distinguera assez facilement le dessin au trait et le dessin de couleur, c'est-à-dire l'emploi de contours colorés qui indiquent les formes. L'exécution même de la peinture murale exige une rapidité de vision et d'exécution qui transforme ce dessin allusif en une création de formes très originale. On retrouvera aussi cette peinture, semble-t-il, dans la peinture prégothique, que ce soit au Liget, à Schwarzhof ou à Saint-Géréon de Cologne, mais alors sous la forme d'un dessin à la fois précis et elliptique, plus constructeur de formes.

Ces deux types s'opposent vigoureusement à une famille de grande dispersion géographique et de formes particulières, d'ailleurs assez diverses. C'est la famille du dessin-cerne. Généralement, les formes y sont tracées par

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

733

des traits noirs épais qui enferment littéralement les couleurs. Mais cela ne suffit pas à définir cette famille, car ce dessin est généralement une forme de simplification puissante ou caricaturale. Cela n'est pas un procédé roman proprement dit, car les marges byzantines le montrent dans le monde subcaucasien, dans l'ensemble cappadocien ou dans la branche copte en Égypte. Cet aspect, marginal en Orient, permet de penser qu'il s'agit d'un expressionnisme rustique dont les rapports avec

le grand art apparaissent comparables à ceux du baroque urbain et aristocratique et de ses expressions des campagnes de toute l'Europe. Il est malheureusement difficile, en l'absence d'études proprement stylistiques et surtout en raison de la rareté statistique des peintures murales, de savoir si cette analogie est totalement fondée. Les peintures catalanes sont certes les exemples les plus extraordinaires de cet emploi du cerne, qui va de pair avec une exagération des procédés stylistiques communs à tout l'art roman, par exemple la représentation des draperies ou des anatomies ; l'emploi d'une gamme de couleurs très vives, l'outrance du geste achèvent de donner à ce type de schéma une violence expressionniste. Mais la Catalogne n'est pas le seul exemple : Vicq a depuis longtemps étonné par son aspect similaire et a posé d'insolubles problèmes, comme Aoste. Les peintures danoises ont certains aspects de ce type. C'est peut-être dans ce type de traduction des formes qu'une étude purement artistique, sans souci des rapprochements et filiations possibles, serait la plus utile. Il s'agit dans cette démarche de considérer l'oeuvre romane en elle-même, ce qui n'exclut pas, au contraire, la démarche précédente et parallèle de la mise en place historique. Ces deux types de méthodes de travail constituent, par leur constant jumelage, l'originalité de l'histoire de l'art. La peinture murale romane en est certainement un des sujets les plus intéressants et révélateurs d'une civilisation.</SECTION>

ROMANELLI Giovanni Francesco

(dit il Viterbese ou il Raffaellino),

peintre italien

(Viterbe v. 1610 - id. 1662).

Passé de l'atelier de Dominiquin à celui de Pietro da Cortona, il imita parfaitement le style de jeunesse de ce dernier, en collaborant à la décoration du palais Barberini à Rome, à partir de 1631. Mais, impatient de s'affirmer et protégé par Francesco Barberini et par Bernin, il profita de l'absence de Pietro da Cortona, alors à Florence, pour rompre ses liens avec lui. Il reçut des commandes importantes : un dessus-de-porte pour Saint-Pierre (auj. perdu, 1636-1637), le cycle de fresques représentant la Vie de la comtesse Mathilde au Vatican (1637-1642) sur la demande d'Urbain VIII. Il travailla, d'autre part, sous la direction de Bernin, dans diverses églises romaines et aux palais Altemps (Scènes de l'histoire romaine ; Mars, Minerve, Vénus sur les nuages), Costaguti (plafond : Arion). Recommandé par le cardinal Barberini,

alors en exil en France, il fut appelé à Paris où il séjourna de 1645 à 1647 et de 1655 à 1657, décorant d'abord la galerie Mazarine (auj.

B. N.) de scènes mythologiques et historiques, puis l'appartement d'été d'Anne d'Autriche au Louvre (auj. salles des Saisons, de la Paix, des Sévères, des Antonins), donnant également les dessins pour les stucs exécutés par Michel Anguier et Pietro Sasso. Parallèlement, il travailla pour les particuliers, notamment pour le président Lambert de Thorigny (Vénus soignant les blessures d'Énée, Louvre, peint pour le cabinet de l'Amour de l'hôtel du président). Ces oeuvres de la période française de Romanelli ne furent pas sans influencer le développement de l'art classique français.

Romanelli fut surtout attiré par la manière de jeunesse de Pierre de Cortone, recherchant avant tout la simplicité et aimant les couleurs fraîches (ainsi un bleu qui lui est propre) et s'opposant par là à Ciro Ferri, qui retient, au contraire, l'aspect le plus baroque du maître. Il ne fut pas hostile à la tendance classicisante, prônée par A. Sacchi puis par Maratta.

Auteur de scènes mythologiques et historiques, s'inspirant de Cortone autant que de Poussin, il parvient à une réelle qualité d'émotion dans certaines peintures religieuses : Saint Thomas de Villeneuve distribuant les aumônes (Rome. S. Agostino).

ROMANINO (Girolamo di Romano, dit),

peintre italien

(Brescia 1484/1487 - id. v. 1562).

La découverte de la puissante personnalité de Romanino, consacrée par une exposition à Brescia en 1965, est un fait récent. Sa formation reste mal connue, mais c'est à Brescia et dans la province du même nom que se concentre son oeuvre, dont l'un des premiers témoignages est la Déploration du Christ (Venise, Accademia), peinte pour l'église S. Lorenzo (1510) ; on y perçoit une synthèse stylistique très complexe où les éléments vénitiens (Titien, Giorgione) et lombards (Foppa, Boccaccino) se mêlent aux éléments de culture padouane, et qui s'exprime par un langage expressif très personnel. La critique est unanime à reconnaître dans le somptueux tableau d'autel de l'église S. Giustina exécuté à Padoue en 1513, la Vierge entourée de saints couronnée par les anges (auj. musée de Padoue), un chef-d'oeuvre du chromatisme vénitien, reflet de la séduction exercée par la magie des coloris de Titien, dont Romanino

pouvait admirer, à Padoue même, les fresques de la Scuola del Santo. À aucun moment cependant, dans cette période de jeunesse, l'artiste ne renonce à l'expression de son tempérament profond, qu'il libère dans des stylisations graphiques, des brusqueries dans le modelé, des physionomies curieuses, voire grotesques, des perspectives à la Bramante (Madone entre saint Bonaventure et saint Sébastien, dôme de Salò ; Mariage de la Vierge, Brescia, église S. Giovanni Evangelista).

En 1519 commença la phase centrale, la mieux connue, de l'évolution de Romanino, qui, en 1517, avait refusé l'invitation des Gonzague à se rendre à Mantoue, mais qui avait accepté de poursuivre la décoration de la nef centrale du dôme de Crémone. Les 4 grandes scènes de la Passion du Christ affirment un style ardent et dynamique, où transparaissent,

à travers des accents franchement populaires, les vicissitudes de cette période historique particulièrement bouleversée par les guerres. À l'influence de Pordenone et à l'exemple direct d'Altobello Melone se mêlent ces traits germaniques qui replacent Romanino dans le courant du goût vénitien pour Dürer. Romanino travaille, de 1521 à 1524, à la chapelle du Sacrement de S. Giovanni Evangelista, temple de la peinture brescienne de la Renaissance, dans une collaboration fructueuse avec Morotto. Le naturalisme de certaines trouvailles de ces scènes, empreintes d'intimisme (Miracle du saint sacrement, Résurrection de Lazare, Repas chez Simon, Saint Jean, Saint Matthieu, Prophètes), annonce les inventions de Caravage (Saint Matthieu) ; mais, contrairement à ce dernier, l'artiste développe sa manière dans le sens de la déformation expressionniste, réagissant à la beauté des formes classiques par des altérations fantastiques qui le relient au maniérisme (décorations de l'orgue du dôme d'Asola). De la même époque date le grand retable de S. Alessandro de Brescia (1525, aj. à Londres, N. G.). Ses portraits de gentilshommes aux accents giorgionesques (New Orleans, Isaac Delgado Museum ; Budapest, G. N. : Brescia, Pin. Tosio Martinengo) sont empreints d'une vérité poignante. Les décorations du Castello del Buonconsiglio de Trente (fresques mythologiques ou bibliques dans la loggia, les corridors, les escaliers et le grand salon), à partir de 1531, ouvrent la période des grands cycles (Bienno, S. Maria Annunziata ; Breno, S. Antonio ; Pisogne, S. Maria delle Neve), dans lesquels s'exprime en d'éclatantes effusions colorées la sensualité joyeuse de celui qu'on a pu comparer à Bruegel. Vers 1535, il est influencé par Pordenone (Mariage mystique de

sainte Catherine, Memphis, Brooks Memorial Gal. ; Christ ponant sa croix, coll. part.). Les années 1540 marquent un tournant vers une religiosité plus tendue, sans doute sous l'influence de la crise réformiste, qui n'épargne pas Brescia. Certains accents baroques, un alourdissement des grandes compositions sacrées, les contacts avec son gendre, le jeune Latanzio Gambara, orientent Romanino vers les maniéristes italiens, notamment dans ses larges fonds de paysages romantiques (Chute de la manne, dôme de Brescia).

ROMANO Giulio → GIULIO ROMANO

ROMANTISME.

La difficulté de trouver au romantisme une définition qui englobe à la fois la complexité de son développement et ses particularités régionales semble insurmontable. Peut-être le romantisme est-il d'abord l'acceptation et, finalement, la glorification de ces éléments propres à la conscience et à la conduite humaines – mélancolie, irrationalité, doute, excentricité individuelle, égocentrisme excessif, désespoir, insatisfaction devant le mécanisme répétitif de la vie dite « normale », désir de se liguer avec les forces de la nature tout en souhaitant être mené et même absorbé par elles – et qui, au cours des deux ou trois générations antérieures au mouvement romantique proprement dit, ne

downloadModeText.vue.download 735 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

734

reçurent aucune sanction morale ou sociale. Que l'esprit du XVIIIe s. ait contenu de tels éléments est hors de doute, mais on ne voyait en eux, selon les critères de l'époque, que des valeurs négatives, si bien que l'excellente description du « mal du siècle » que nous donne le médecin et philosophe français La Mettrie (1709-1751) dans *De la folie* revient à le considérer comme le signe de troubles mentaux. Bien que d'origine allemande, l'apparition du romantisme, en tant que phénomène, se remarqua plus particulièrement en France, où les règles régissant le comportement social étaient les plus fortes, si fortes même qu'un sentiment de gêne, voire de culpabilité, se décèle chez presque tous les romantiques français jusqu'à Victor Hugo. Le commentaire de David sur l'oeuvre de Girodet, Ossian et ses guerriers recevant les ombres des héros français (château de Malmaison), contient une certaine réprobation comme s'il découvrait que l'artiste se lais-

sait aller à quelque manifestation antisociale. Delacroix lui-même se disait tant soit peu dégoûté par cette nouvelle forme d'art, bien que son oeuvre l'illustre dans toute son évolution. Ainsi le romantisme implique-t-il en profondeur un certain isolement vis-à-vis des valeurs sociales et anthropocentriques qui avaient réglé les conduites humaines et la conscience ou, du moins, les attitudes morales au XVIIIe s. On peut y découvrir aussi un certain bouleversement du concept traditionnel de la piété, un besoin ardent d'expérience métaphysique et émotionnelle nouvelle – valeur positive pour le développement de la conscience et non régression morale aux dehors séduisants. Le romantisme représenta non seulement un moyen de connaissance des mœurs différentes, et diverses attitudes vis-à-vis du passé comme du présent, mais il développa aussi un humanitarisme nouveau, un idéalisme qui met l'accent sur l'intégrité, l'attachement à une croyance, l'aptitude au don de soi, le désir de « vivre sa vie » suivant ses instincts profonds et non en fonction des lois de la société, fût-ce au prix d'un échec. Cette libération du désir vis-à-vis des modes et des règles établies entraîna de singuliers changements de comportement, allant des excentricités individuelles (le homard de Gérard de Nerval) jusqu'aux expériences sociales des fraternités nazaréenne et préraphaélite. Les esprits les plus vulnérables sombrèrent dans une sorte de désespoir, le fameux « mal du siècle », à l'idée d'un libre arbitre sans frein, privé du secours d'une discipline établie ; d'autres, au contraire, s'attaquèrent au présent avec une ardeur renouvelée et s'engagèrent dans des essais de réforme politique pour faire aboutir des formes plus pures de gouvernement. Les deux réactions, apparemment contradictoires, caractérisent l'apparition du romantisme dans l'histoire de la pensée et de la sensibilité européennes.

De telles attitudes se reflètent plus ou moins directement dans l'art de la période romantique et surtout dans la peinture. Fondamentalement, le romantisme consiste à réfuter les principes et la discipline classiques en faveur d'un retour régénérateur à quelque chose de plus ancien comme de plus libre, de

plus personnel comme de plus exotique. La renaissance classique du XVIIIe s., engendrée par la découverte d'Herculanum et de Pompéi, n'était pas étrangère à un sentiment nostalgique du passé qui trouva rapidement d'autres formes d'expression. À la fois en France et en Angleterre, on assista à un regain d'intérêt pour le passé national encore proche qui entraîna un changement de décor et d'accessoires et l'appa-

rition d'un « style troubadour » décelable, dès 1770, dans les deux pays : en France, la série de statues commémorant les grands hommes de France, commandée par le comte d'Angiviller, favorisa ce penchant ; en Angleterre, les poèmes de Milton et les oeuvres de Shakespeare jouèrent le même rôle stimulant chez Füssli, West, Romney et Runciman. Géographiquement, on peut dire qu'à l'idéal plastique méditerranéen, incarné par le héros grec ou romain, se substitua peu à peu le goût pour les civilisations du Nord, germanique, anglaise, Scandinave et écossaise. L'étude de leur littérature (en particulier les prétendus poèmes d'Ossian) contribua à développer le goût du médiéval, du nébuleux, de la mélancolie et du pittoresque. Il y eut alors un intérêt nouveau pour le christianisme et l'Europe gothique, développé par l'influence des écrits de Chateaubriand et de Mme de Staël, admirablement illustré par les paysages étranges et glacés de C. D. Friedrich. De même, l'idéal sculptural prôné dans les académies du XVIIIe s. fut remplacé par des références plus picturales, comme on s'en aperçoit à comparer le portrait de David Bonaparte traversant le Grand-Saint-Bernard (1800, Versailles), inspiré de la statue de Pierre le Grand par Falconet (Saint-Petersbourg), avec l'oeuvre de Gros Bonaparte au pont d'Arcole (1797, Louvre), qui est animée par un emploi plus libre de la couleur et un coup de pinceau plus nerveux et subjectif. Un événement cristallisa ce changement : l'ouverture à Paris, en 1793, du Muséum central des arts, qui présentait une variété considérable de styles picturaux. L'influence de Corrège sur Prud'hon, celle de Léonard sur Gérard, le caravagisme de Géricault et la passion pour Rubens qui anima à la fois Gros et Delacroix ont leurs sources dans les visites de ces peintres au musée, dont l'effet se révéla, même pour eux, plus puissant et plus durable que celui de leurs voyages en Italie, en Angleterre ou en Flandre. Napoléon contribua également à donner du monde une vision plus large que celle qu'offrait le XVIIIe siècle. Ses campagnes au Moyen-Orient stimulèrent l'intérêt pour les civilisations arabe et juive, et des peintres tels que Gros et Auguste commencent à collectionner objets orientaux, bijoux et tapis, qui passèrent dans le langage pictural grâce à Ingres, Delacroix et Chassériau. L'esprit guerrier, qui alla croissant avec les ambitions impériales de Napoléon, s'imposa à la conscience de deux grands peintres au moins, Goya et Géricault, et se refléta dans des oeuvres de peintres mineurs, David Scott, Boissard de Boisdenier, Charlet, Raffet, Michalowski. Avec le mouvement des armées et les échanges entre différentes civilisations, on apprécia davantage les styles propres à chaque pays. Géricault,

visitant la Grande-Bretagne en 1820, fut frappé

par la supériorité de la peinture anglaise dans la marine, la scène de genre et le paysage. Bonington, établi en France en 1817 alors qu'il était adolescent, amena avec lui la tradition anglaise de l'aquarelle topographique et l'adapta au médium de l'huile, d'une manière qui devait influencer non seulement Delacroix, mais aussi Corot et Isabey. Lawrence et Constable, ayant participé aux Salons de 1824 et de 1827, étonnèrent les Français par l'originalité de leur facture, leurs brillants effets de lumière, leur liberté vis-à-vis de l'académisme et leur utilisation d'une pâte fluide et luisante dans les rouges et les verts. Constable, surtout, rénova un sentiment joyeux et libre de la nature, inauguré au XVIIIe s. par Fragonard et Gainsborough, mais abandonné durant l'époque néo-classique. Les eaux-fortes de Goya, très admirées en France, influencèrent directement l'oeuvre graphique de Victor Hugo, de Célestin Nanteuil et de Delacroix. De la même façon, un groupe de peintres allemands, les Lucasbruder, réalisèrent la synthèse de leur tradition nationale et de leur expérience italienne en étudiant les primitifs italiens (avant Raphaël) dans une tentative pour retrouver l'esprit moral et religieux du Moyen Âge. Cette nostalgie et cette quête d'un passé plus simple et plus pur furent également expérimentées par Blake en Angleterre (Chants de l'innocence), par les naïfs en France et, finalement, par les préraphaélites. Tous les peintres à la recherche de civilisations hautes en couleur et vierges – fort nombreux de Wilkie à Fromentin – qui découvrirent l'Espagne, la Turquie, le Maroc, l'Algérie furent guidés par les mêmes considérations morales et sensorielles.

Mais le romantisme signifiait également sens de la vie moderne, effort pour comprendre et illustrer l'actualité. Des écrivains comme Stendhal, des peintres comme David, Gros et Géricault en France, Goya en Espagne refusèrent de se réfugier dans le passé exotique du mythe et de la légende et restèrent attachés aux bouleversements politiques et sociaux propres à leur époque. Fascinés par Napoléon et ses exploits, témoins de la naissance et de la chute de ses ambitions, des splendeurs et des misères de ses guerres, ils introduisirent, en peinture, un élément de commentaire personnel des faits qui survécut en France dans l'oeuvre de Courbet, de Daumier et de Millet et passa ainsi directement dans le mouvement réaliste.

Les peintres romantiques étaient, bien davantage que leurs prédécesseurs, réceptifs à des inspirations et des influences diverses et

moins enclins à se considérer comme les praticiens d'une discipline académique. La réaction individuelle -à l'événement contemporain ou à une scène particulière - devint le critère par excellence, et la peinture elle-même davantage un moyen d'expression. Si les peintres romantiques peuvent posséder une ou plusieurs des caractéristiques mentionnées, tous, à l'exception des moindres, diffèrent profondément les uns des autres. Le romantisme est surtout un complexe de réactions personnelles aux bouleversements sociaux et métaphysiques. En limitant l'étude du phénomène romantique aux années 1770-1840, on peut distinguer

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

735

trois phases successives : le regain d'intérêt pour Shakespeare et Ossian à partir de 1770, le romantisme suscité par la Révolution française de 1789 et les campagnes de l'Empire, qui constituent sa phase majeure (Goya, Géricault, Gros, les débuts de Delacroix), et le romantisme à son apogée, à partir de 1824 environ, qui correspond à la maturité de Turner et de Delacroix.

1770-1800. Les peintres de la phase préromantique furent victimes de leur éducation néoclassique, consacrée principalement à l'étude à l'atelier, à celle des moulages antiques et à celle, très approfondie, de l'histoire grecque et romaine. Füssli et Blake en Grande-Bretagne, Girodet en France commencèrent à traiter des thèmes d'un romantisme sauvage et même mélodramatiques, mais ils ne furent pas capables de les traiter dans le style libre approprié. La sculpture exerçait encore son influence tyrannique, comme en témoignent les dessins de Romney, d'inspiration shakespearienne (Cambridge, Fitzwilliam Museum), ou les peintures léchées de Girodet (Endymion, Louvre). Certains tempéraments rebelles, comme Blake ou Girodet, trouvèrent plus simple de dépasser la tradition ; mais même des esprits authentiquement romantiques, comme Friedrich, continuèrent à exploiter un dessin accusé et une palette discrète. Cette phase est surtout romantique par le choix des sujets. Tous les thèmes ont été découverts, mais non la manière de les traiter. En réalité, on doit au préromantisme l'invention de nombreux thèmes qui furent plus largement exploités entre 1820 et 1840, bien qu'avant 1800 la beauté du coloris et celle de l'exécution soient déjà des notions familières.

Le principal changement dans le choix du sujet concerne à la fois l'aspect historique et l'aspect littéraire. On préféra désormais Shakespeare ou Froissart à Tite-Live, et Ossian à Ovide. En France, Shakespeare devait être au centre du débat entre classiques et romantiques à partir de 1820. La redécouverte de Shakespeare au XVIIIe s. se manifesta évidemment en Grande-Bretagne. La Shakespeare Gallery de Boydell, composée d'oeuvres commandées à une trentaine d'artistes à partir de 1786, incita beaucoup de peintres à faire preuve de plus d'imagination dans les costumes et les attitudes, bien que peu d'entre eux pussent se comparer à John Runciman dans son chef-d'oeuvre le Roi Lear dans la tempête (Édimbourg, N. G.), exécuté dès 1767. En France, un courant parallèle se développa avec l'initiative du comte d'Angiviller, qui tenta de réveiller l'orgueil national en commandant, tant aux peintres qu'aux sculpteurs, des oeuvres consacrées aux héros de l'histoire de France, notamment à Saint Louis, à Henri IV et à Bayard. Le Roi Lear de Runciman peut être comparé à l'Arrestation du président Mole par Vincent (1779, Paris, Palais-Bourbon) ou à la Mort de Léonard de Vinci par Ménageot (1781, hôtel de ville d'Amboise), thème qui parviendra à Ingres sans changements. L'Américain Benjamin West, peut-être l'artiste le plus représentatif de ce moment, prenait ses sources dans l'histoire ancienne, l'histoire moderne et l'histoire contemporaine, mais, très

audacieuse sur le plan formel, la composition est morne sur le plan de la couleur et l'exécution sans mérite.

L'imagination alimenta le fantastique. Le XVIIIe s. avait été la période des drames noirs, dans le roman comme au théâtre, et l'évocation sincère de l'horreur ou de l'effroi envahit les oeuvres de plusieurs préromantiques. Le résultat est frappant, même quand l'effet est superficiel et pittoresque comme dans le Nocturne au bord de la mer (Louvre) de Joseph Vernet ou Sadak à la recherche des eaux de l'oubli de John Martin (Southampton, Art Gal.). Parfois, cet aspect s'impose complètement à l'imagination et donne à l'inconscient un rôle prédominant qui affecte à la fois la présentation de l'oeuvre et son exécution : le Cauchemar de Füssli (1782, Francfort, musée Goethe) ou les Sept contre Thèbes de Girodet (musée de Montpellier). Cette vision fantastique et noire se libéra tout à fait chez Goya et Géricault.

1800-1824. Le préromantisme avait été dominé par les modes et les formes de la sensibilité anglaise. La maturité du romantisme est

surtout française. La période de 1800 à 1824 vit l'avènement de la peinture d'histoire moderne, l'établissement d'une école paysagiste moderne et la fin de l'hégémonie de la sculpture au bénéfice de celle de la peinture. Tous ces changements sont nets, mais peut-être le plus frappant est-il représenté par les grandes séries de tableaux sur l'histoire moderne exécutées par David, Gros et Géricault. Dès 1823, Stendhal considérait les tableaux épiques de David, dont le réalisme fait appel à l'imagination, comme essentiellement romantiques ; ils incarnaient l'esprit même de la Révolution et étaient immédiatement intelligibles aux « enfants de la Révolution ». David, trop souvent enrôlé dans le camp néo-classique, fit réellement oeuvre de peintre moderne en 1793 avec la Mort de Marat (Bruxelles, M. R. B. A.), où la référence à l'art ancien (Caravage ou la Pietà traditionnelle) est totalement mise au service d'un message contemporain. Le Marat de David, oeuvre dont le caractère d'affliction porte le poids de l'idéalisme méditatif de l'artiste, domine l'art français de cette période. Le legs de cette vision noire de l'épopée a été recueilli par Gros (Bataille d'Eylau, 1808, Louvre), Géricault (le Radeau de la Méduse, id.), Delacroix (Dante et Virgile, 1822, id.) et même par Daumier et Courbet.

Au cours de ces années, le romantisme français est essentiellement une chronique de la Révolution et de l'Empire. De plus, il est dominé par le personnage de Napoléon, qui apparaît comme le héros ou l'anti-héros dans bien des toiles. Aux yeux de David, Bonaparte « traversant le Grand-Saint-Bernard » était le héros d'une ère nouvelle, nimbé de l'aura du génie et du prophète. Pour Gros, plus impressionnable, Napoléon avait un caractère pour ainsi dire messianique (les Pestiférés de Jaffa, 1804, Louvre). Géricault, encore jeune, ressentit avec Gros, sans jamais l'explicitier, que l'esprit de la guerre est assombri par la réalité de la mort, quelle qu'en soit la cause : il a peint son Cuirassier blessé (1814, id.) comme un effet de nuit, avec le même coloris sombre

et éloquent que le Marat de David, tandis que son Radeau de la Méduse, gigantesque illustration d'un naufrage contemporain dans l'océan Indien, montre une multitude de corps nus luttant dans la même obscurité infernale. Le format de ces épopées modernes semble avoir été élaboré en Angleterre par John Singleton Copley, qui, entre 1770 et 1780, avait peint une extraordinaire série d'oeuvres sur des thèmes empruntés à l'histoire moderne : Brook Watson et le requin (1778, Londres, Christ's Hospital), la Mort de Chatham (1779-1780,

Londres, Tate Gal.) et la Mort du major Peirson (1783, id.). Ces oeuvres, quoique tout à fait originales du point de vue de la composition, relèvent à vrai dire d'un art descriptif, car il n'y a aucune tentative de l'artiste pour interpréter ou commenter l'événement. La formule fut exaltée par Goya, dont les sentiments furent si profondément heurtés par les humiliations imposées à son pays qu'il rejeta toutes les règles expressives traditionnelles en faveur de la description brutale, presque caricaturale et même expressionniste qui caractérise le Dos de Mayo (1814, Prado). Il n'est pas certain que cette oeuvre ait été connue des artistes français, mais il existe des similitudes frappantes entre Goya et certains romantiques français. Goya devait susciter la profonde admiration de Delacroix et de Baudelaire ; les fantasmes de son tempérament sombre (les Désastres de la guerre, les Proverbes) révèlent à quel point un peintre, témoin de son propre temps, peut dépasser les limites du conscient, ce qui fut réalisé avec un égal courage par Géricault dans ses portraits de fous (exécutés probablement v. 1822).

Suivant de près ces réalisations, tout en leur étant contemporaine, se situe la quête d'une pureté formelle, surtout inspirée par des intentions morales. Les gravures de Flaxman, d'après les vases grecs, jouèrent un rôle considérable dans la formation d'Ingres, au même titre que les peintures du quattrocento exposées au musée Napoléon. Une douceur archaïque, que les contemporains qualifièrent de « gothique », imprègne le portrait de Madeleine Rivière (1805, Louvre), bien qu'Ingres n'ait pas tenté de se transformer en peintre du Moyen Âge ou de la haute Renaissance. Ce qui fut le cas des Lucasbrüder, groupe d'artistes allemands qui, sous la direction de Pforr et d'Overbeck, s'établirent dans le monastère de Sant'Isidoro à Rome en 1810 et s'identifièrent aux premiers peintres florentins, dont ils s'efforcèrent d'imiter les oeuvres de façon presque douloureuse (fresques de la Casa Bartholdy, 1805-1816).

Une autre innovation de l'époque fut la redécouverte d'un style de paysage significatif, libéré des traditions classicisantes comme de l'éclectisme du XVIIIe siècle. Ce fut surtout le triomphe de l'Angleterre, bien qu'en France on doive citer Georges Michel, inspiré de Rembrandt et de Ruysdael, dans son interprétation de la nature. En Angleterre, cependant, une vigoureuse école provinciale, située dans l'East Anglia et animée par Crome et Cotman, s'attacha à faire revivre en toute liberté la tradition du paysage hollandais en dehors des formules d'atelier ; elle donna naissance,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

736

au XIXe s., à l'un des deux courants majeurs de la peinture anglaise. Constable et Turner, les deux grands noms de l'histoire du paysage anglais en général et du romantisme anglais en particulier, représentent deux versions différentes du monde, mais qui ne s'excluent pas pour autant. Constable demeura un artiste instinctif et autodidacte, profondément attaché à son entourage et mieux inspiré par les régions mêmes de l'Angleterre où il avait été heureux : Suffolk, Salisbury, Brighton et Hampstead. La simplicité absolue de sa vision s'opposait totalement aux goûts « sublimes » de l'époque, qu'il désapprouvait ; Constable se rapprochait davantage du naturalisme septentrional que de l'Idéalisme méridional et il lui arrivait parfois de saisir un peu de la joie de vivre universelle de Rubens (le Moulin de Flatford, 1817, Londres, N. G.). Sa facture est quelquefois rude, avec des effets de surface brillants, et elle enthousiasma Delacroix lors de l'exposition de la Charrette de foin (id.) au Salon de Paris en 1824. La passion de Constable pour le monde naturel s'exprima de façon plus directe dans les études ou les esquisses de plein air qu'il exécuta pour ses grandes toiles. De telles esquisses, déjà achevées en elles-mêmes, débordent d'une vitalité que ne conserveront pas toujours ses compositions une fois terminées. Turner est un génie plus complexe, et ses chefs-d'oeuvre appartiennent à l'apogée du romantisme. Formé comme aquarelliste dans la tradition de Cozens et de Girtin, il exposa ses premières peintures à l'huile à la Royal Academy en 1797. Ses oeuvres de grand format acquirent un caractère monumental quand il subit l'influence de Claude Lorrain, mais l'imagination picturale de Turner transforme le schéma original en une apothéose inédite et traduite pour la première fois en termes de lumière et d'atmosphère.

1824-1840. La troisième phase du romantisme – celle que l'on peut à juste titre appeler le mouvement romantique – est dominée par le concept de l'artiste de génie et incarnée par Turner et Delacroix dans leur maturité.

Très différents de tendances et de caractères, Turner et Delacroix avaient pourtant certains traits communs. Tous deux gardèrent des liens étroits avec les maîtres du XVIIe s. et trouvèrent de puissants défenseurs respectivement en Ruskin et en Baudelaire. Tous deux restèrent

fidèles aux institutions officielles comme la Royal Academy ou le Salon. Tous deux furent à l'origine d'une rupture dans l'évolution de la peinture et contribuèrent à son changement radical. Tous deux enfin allèrent jusqu'au bout des possibilités de leur propre langage pictural, et ne laissèrent ni élèves ni disciples. Cela mis à part, les deux hommes personnifient les conceptions opposées du génie romantique. Delacroix, susceptible, sophistiqué, cultivé, parisien avant tout, demeura attaché à l'idéal académique de la peinture d'histoire ; son oeuvre est anthropocentrique ; il peint l'homme dans divers contextes historiques, géographiques, mythologiques ou allégoriques. Turner, abrupt, effacé, solitaire et indépendant, n'a recours à l'action humaine que pour ponctuer sa vision de la nature : suite de variations sur des thèmes de Claude Lorrain, ou célébrations des forces

de la nature, tempête, lever de soleil, vitesse ou feu.

Turner et Delacroix reçurent une formation traditionnelle. Delacroix fut l'élève de Guérin et subit, dans sa jeunesse, l'influence de Gros, Géricault et Bonington. La première oeuvre qu'il présenta au public, Dante et Virgile (1822, Louvre), est proche de Géricault et correspond à la tradition de l'épopée tragique telle que l'avait définie David. Sa deuxième oeuvre majeure exposée, les Massacres de Scio (1824, id.), de construction classique et fidèle à la conception du sujet historique moderne établie par Gros, rompt pourtant complètement avec le passé dans le traitement de la couleur et dans la facture ; elle atteint une légèreté, une fluidité et une beauté qu'on n'avait pas connues en France depuis le milieu du XVIIIe siècle. Ce changement a été attribué à l'influence de peintres anglais comme Constable et Lawrence, que Delacroix avait pu étudier au Salon de 1824 ; il est plus vraisemblable que Delacroix combina la transparence de Bonington avec la vitalité généreuse de Rubens, dont il fit de nombreuses copies. Mais son oeuvre la plus rubénienne et la plus romantique est le Sardanapale (1827, id.), mélange éblouissant et curieux de pathos et de sadisme, qui restent les deux qualités maîtresses de l'artiste. Après cette date, il abandonna le modèle romantique pour l'inspiration classique et revint aux grandes traditions de la peinture du XVIIe siècle. Il garda cependant son intérêt pour la littérature romantique jusqu'à la fin de sa vie, exposant l'Enlèvement de Rebecca (id.) au Salon de 1859, autrement dit bien après la fin du mouvement romantique.

Au lieu d'accomplir le traditionnel voyage en Italie, Delacroix alla en Angleterre (1825), au

Maroc (1832) et effectués par la suite de courts séjours en Flandre et en Hollande. Le voyage marocain entraîna un changement significatif dans son style, le libérant des restes tyraniques de l'idéal méditerranéen et donnant à sa couleur plus d'éclat et de profondeur. Inspirant directement des chefs-d'œuvre comme les Femmes d'Alger (1834, id.), les souvenirs de cette expérience se firent également sentir en profondeur, puisqu'ils colorent jusqu'à ses entreprises plus conventionnelles, si bien que les dieux et les héros de l'Antiquité qui ornent les bibliothèques du Palais-Bourbon et du Luxembourg ont comme un air marocain. Marqué par de tels souvenirs, Delacroix fut capable d'interpréter des sujets traditionnels comme la Justice de Trajan (1840, musée de Rouen) avec puissance et liberté. La fin de sa carrière fut dominée par des ensembles de vastes dimensions, commandés par le gouvernement, pour la décoration de bâtiments publics parisiens : Palais-Bourbon, Luxembourg, Louvre et Hôtel de Ville, décorations dont le sommet fut la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice, pour laquelle il s'inspira de Raphaël et de Titien. Non content d'être le plus grand peintre romantique français, Delacroix fut un écrivain au talent peu commun. Ses articles à propos d'autres peintres (celui qui est consacré à Antoine-Jean Gros en particulier) annoncent la manière de juger de Baudelaire par une projection de la personnalité, alors que son journal et sa corres-

pondance constituent un témoignage unique sur son évolution.

Turner avait une formation tout aussi traditionnelle, mais, alors que Delacroix possédait une formation soumise à la peinture d'histoire, Turner, lui, restait fidèle à une conception plus picturale avec ses références à la nature sous ses aspects les plus fondamentaux. Le monde de la nature était pour lui le théâtre de multiples impressions beaucoup plus intéressantes que tout ce que l'homme pouvait accomplir. Comme Claude Lorrain, sur qui il prit exemple, Turner utilisa les personnages et les incidents comme simple prétexte à des paysages qui se suffisaient à eux-mêmes, visions d'un homme que n'ébranlait pas la puissance de ses facultés réceptives. Une grande partie de son œuvre reste conventionnelle, en particulier les recueils gravés, fruits de ses nombreux voyages à travers la Grande-Bretagne ; il en est de même d'œuvres comme le Lac de Buttermere (1797, Londres, Tate Gal.) et la Digue de Calais (1803, id.), toutes deux s'inspirant de modèles du XVIIIe s. et des études de Lorrain, comme la Fête des vendanges à Mâcon (1803, Sheffield, Art Gal.). Un premier voyage en Italie en 1819

n'eut d'autre effet immédiat sur les toiles terminées réalisées par Turner à cette époque que d'étendre le registre des sujets de l'artiste ; cependant, au cours de ce voyage, la pratique de l'aquarelle, favorable selon Turner à ce qu'il appelait ses « impressions », constitua l'essence de son futur développement. Une oeuvre comme *Lever de soleil à Venise vu de la Giudecca* (British Library) marque une rupture totale avec la tradition topographique des aquarellistes anglais comme de Canaletto ; elle est toute consacrée aux harmonies du ciel et de la mer correspondant à un moment précis du jour et contient peu d'éléments solides. Cette élimination de formes repères dans le paysage représente l'aspect le plus beau et le plus audacieux de Turner ; elle est le résultat de sa réceptivité aux changements de la nature et de sa faculté à les traduire par le seul recours de la peinture. Turner fit de nouveaux séjours à Venise en 1832, 1835 et 1840, séjours qui développèrent son intérêt pour les propriétés interdépendantes de l'eau et de la lumière. Plus tard, ses huiles, caractérisées par des couleurs légères et brillantes sur un fond blanc obéissant au seul rythme du pinceau, donnèrent l'impression de gigantesques aquarelles, tel *le Yacht approchant du rivage* (v. 1840, Londres, Tate Gal.). Son génie du traitement de la lumière et de la couleur, joint à son exaltation permanente devant la nature, constitue un phénomène unique dans l'histoire de l'art européen et représente la meilleure glorification de la conscience romantique en peinture.

ROMBOUTS Théodore, peintre flamand

(Anvers 1597 - id. 1637).

D'abord élève de Frans Lanckvelt, il aurait été ensuite celui d'Abraham Janssens. En 1616, il partit pour l'Italie, où il séjourna plusieurs années, travaillant à Rome, à Florence et à Pise. En 1625, il était de retour à Anvers. Peintre d'allégories, de sujets religieux et de scènes de genre, il apparaît très influencé par Caravage et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

737

Manfredi, ainsi qu'en témoignent des oeuvres comme *le Concert* (Rome, G. N., Gal. Corsini), *la Joyeuse Compagnie* (Rome, Gal. Borghèse), *le Charlatan* (Prado), *le Christ pèlerin reçu par saint Augustin* (musée d'Anvers). Certains tableaux, cependant – *les Musiciens* (musée de Lawrence, Kansas), *les Joueurs de cartes* (mu-

sées d'Anvers, de Berlin, de Saint-Pétersbourg) ou les Cinq Sens (musée de Gand) –, ont une richesse de coloris qui confirme l'origine flamande de l'artiste.

ROME (PRIX DE).

Pension attribuée par voie de concours à de jeunes artistes pour leur permettre de parfaire leurs études dans l'établissement de l'Académie de France à Rome. Ce terme désigne le lauréat de chacune des sections du concours (peinture, sculpture, gravure, architecture, composition musicale) et les oeuvres primées.

Le premier concours pour le prix de Rome de peinture fut organisé par Colbert en 1663. Mais depuis 1968, le concours n'a plus lieu. Cependant, un décret du 16 septembre 1970 attribue à de jeunes artistes et chercheurs de différentes disciplines (arts plastiques, composition musicale, architecture, littérature, cinéma, théâtre, histoire de l'art) des bourses de séjour à l'Académie de France à Rome. Une commission d'admission sélectionne les candidats sur un dossier comportant les travaux et recherches effectués dans leur spécialité. Décernées par le ministère de la Culture, et non plus par l'Institut, ces bourses de séjour ne donnent plus droit à un diplôme ou à un titre.

ROMEYN Willem, peintre néerlandais

(Haarlem v. 1622 - id. v. 1694).

Il fut en 1642 élève de Nicolaes Berchem à Haarlem et termina son apprentissage en 1646. En 1650 et 1651, il vécut à Rome, puis s'installa définitivement dans sa ville natale. Il peignit des prairies avec des animaux dans le style de son maître Berchem, sans égaler pour autant la vigueur de son dessin ni ses effets monumentaux. Il recherchait particulièrement une composition calme ainsi qu'une traduction délicate de la lumière. Ses tableaux font également penser à ceux de Karel Dujardin : Troupeau dans une prairie (Rijksmuseum), Paysage avec du bétail (Copenhague, S. M. f. K.), Bergeries (musée de Caen), Paysage avec animaux (musées de La Fère et de Lille), Troupeau dans un paysage près d'une ferme (1665, Munich, Alte Pin.).

ROMNEY George, peintre britannique

(Dalton in Furness, Lancashire, 1734 - Kendal, Westmorland, 1802).

Fils d'un ébéniste du Lancashire, il travailla,

de 1755 à 1757, avec un portraitiste itinérant, Christopher Steele (qui lui-même avait connu Carle Van Loo). Dans ses premiers portraits (le Colonel George Wilson d'Abbot Hall, Kendal, 1760, coll. part.), il conservait les maladresses et le provincialisme de son maître et d'Arthur Devis, également originaire du Lancashire. Il s'établit à Londres en 1762 et, l'année suivante, il reçut un prix de la Society of Arts pour la Mort du général Wolfe. Il visita Paris en 1764, où

il rencontra Joseph Vernet, et exposa à Londres l'année suivante la Mort du roi Edmond.

Portraitiste, il atteignit la maturité de son talent avec les effigies de Sir Christopher et lady Sykes (1786) ou de William Beckford jeune (Upton House, coll. Bearsted). Habiles de facture et bien dessinés, ces portraits reflètent idéalement une société prospère où les jeunes femmes conservent imperturbablement le teint frais et où les hommes sont par nature distingués. Romney n'apportait nulle originalité dans la conception de ces tableaux, vendus moins cher que ceux de Gainsborough ou de Reynolds. En fait, il lui importait moins de rechercher la psychologie que de représenter avec brio les éléments du costume ou du paysage de fond, qui témoignent de l'importance sociale du modèle. La renommée de Romney portraitiste repose sur la série de portraits qu'il a laissés d'Emma Hart, qu'il rencontra en 1781, et qui, par la suite, devait devenir en 1791 lady Hamilton. Il la représenta dans les attitudes et les costumes les plus variés (Lady Hamilton en Circé, v. 1782, Londres, Tate Gal.), lui prêtant des allures d'actrice, comme dans Miranda (v. 1786, Philadelphie, Museum of Art), ou bien, à la mode de la bergerie, lui octroyant des occupations familiales, comme dans la Fileuse (1782-1786, Kenwood, Iveagh Bequest). Toutefois, dans certains portraits (Lady Louisa Stormont, 1776), la disposition des draperies, l'allongement des lignes et la pose du modèle trahissaient chez lui d'évidentes réminiscences classiques qui révélaient sa véritable vocation, celle de peintre d'histoire.

Au cours d'un long séjour en Italie de 1773 à 1775, Romney rencontra à Rome Füssli, copia les oeuvres de Raphaël et de Michel-Ange, visita Venise, Florence, Bologne, Parme et Gênes. Lors de son retour à Londres, il rapporta d'innombrables études d'après l'antique. Dans l'émulation d'un cercle littéraire londonien animé par William Hayley et contemporain des oeuvres sculptées et modelées sur des dessins de Flaxman, Romney devait multiplier dans des esquisses et des croquis les innombrables variantes des thèmes néo-classiques

qu'il n'eut jamais l'occasion de peindre. Sa ligne rapide, tout en courbe, à la mine de plomb ou à la plume, méconnue de son temps, lui vaut de nos jours de figurer parmi les meilleurs artistes néo-classiques anglais. Il collabora pour quelques décorations shakespeariennes à la galerie de Boydell à Pall Mall (Londres).

Tout d'abord recherchée pour ses portraits, son oeuvre est bien représentée dans les grands musées londoniens (Portrait de la famille Beaumont à la N. G., nombreux portraits à la Tate Gal., à la N. P. G.), ainsi qu'à la N. G. d'Édimbourg et dans les autres musées britanniques. En Amérique, les collections anglaises des musées de Boston, de New York et de Washington et la coll. Mellon (Peter et James Romney) possèdent quelques-uns des plus beaux portraits de Romney, particulièrement bien représenté d'autre part à la Huntington Library de San Marino, en Californie. En Europe, le Louvre expose le portrait de Sir John Stanley (v. 1780) et conserve un important ensemble de dessins, mais l'oeuvre graphique de Romney

reste avant tout représenté à Londres (British Museum et V. A. M.) ainsi qu'au Fitzwilliam Museum de Cambridge.

RONDINELLI Niccolò, peintre italien

(Lugo ? v. 1450 - Ravenne ? v. 1510).

Cité par Vasari comme l'un des meilleurs élèves de Giovanni Bellini, il est documenté à Venise en 1495, puis à Ravenne de 1496 à 1502. Participant à la production de l'atelier de Bellini vers les années 1485-1495, il propagea la manière du maître en Romagne ainsi que celle de Cima da Conegliano et de Carpaccio, donnant d'elles une version d'une saveur provinciale, et créa, en liaison avec Palmezzano, un style réel, proprement romagnole, que perpétua son élève Baldassare Carrari.

Si l'on ignore quelle fut son oeuvre à Venise, on peut cependant identifier sa manière à partir de sa production romagnole, en majorité des Madones (Rome, Gal. Doria Pamphili ; Venise, Accademia) et des Saintes Conversations (Brera et Ravenne, M. N.), caractérisées par la simplicité un peu raide des figures et une certaine faiblesse de la composition (Saint Sébastien, signé, 1497, Forlì, Duomo ; Apparition de saint Jean l'Évangéliste à Galla Placidia, Brera) ; Rondinelli s'oppose en cela à la manière monumentale de Palmezzano, mais il compense la pauvreté de ses constructions architectoniques par un goût décoratif souvent raffiné et un sens tout vénitien du chromatisme lumineux.

ROOS (les), peintres allemands.

Johann Heinrich (Reipoltskirchen 1631 - Francfort 1685). Avant la guerre, sa famille s'enfuit en 1640 à Amsterdam, où il fit son apprentissage chez le peintre Guiliam Du-jardin, dont le fils, Karel, semble l'avoir influencé d'une façon plus décisive. Il eut ensuite pour maîtres Cornelis de Bie et surtout Barent Graat, et fut aussi fortement influencé par N. Berghen. Il séjourna probablement en Italie v. 1650. Toutes ses scènes d'animaux, ses bambochades et ses compositions idylliques, qu'il exécuta pour les cours de Mayence, de Kassel, de Heidelberg et pour des amateurs privés, évoquent ses souvenirs de paysages italiens et trahissent les influences des Hollandais italianisants et de Claude Lorrain. Mais chez lui le paysage, encore archaïque et sans profondeur, est souvent secondaire par rapport à l'importance accordée aux animaux (Paysage de mines aux chênes, musée de Darmstadt ; Auberge dans les ruines romaines, musée de Karlsruhe ; Personnages dans les ruines, 1674 et 1675, Ermitage). Après une longue activité dans les différentes cours allemandes, il s'installe à Francfort en 1667. C'est surtout dans ses portraits réalistes rappelant Ter Borch ou B. Graat (Portrait d'un officier, musée de Nuremberg ; Autoportrait, 1682, Brunswick) qu'il montre son talent.

Philipp Peter ou Rosa da Tivoli (Francfort 1655/1657 - Rome 1706). Il partit pour Rome en 1677 et s'y maria en 1681 avec Maria Isabella, fille du peintre Giacinto Brandi. Dans la Schildersbent, il reçut le surnom de Mercurius à cause de la facilité avec laquelle il

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

738

improvisait ses oeuvres. Vers 1685, il acheta une maison en ruine à Tivoli, où il s'entoura de nombreux animaux, qu'il aimait observer et peindre en pleine campagne. Ses tableaux représentent des chevaux, des vaches, des moutons et des chèvres au premier plan, tandis que le paysage occupe le fond. La manière de P. P. Roos, influencée par celle de Salvator Rosa, s'apparente à celle de son père, mais l'exécution n'en est pas aussi soignée. C'est justement la présentation très naturelle des animaux et des personnages et la coloration très agréable de la majorité

de ses tableaux qui lui assurèrent un grand succès. Philipp Peter est représenté dans de nombreux musées, et plus particulièrement dans ceux du Prado, de Kassel (série de 8 tableaux), de Dresde (Gg), de Bruxelles (M. R. B. A.), de Lille, de Grenoble, de Karlsruhe et à l'Ermitage. Il eut 2 fils, Jacob et Cajetan.

Jacob ou Rosa di Napoli (Rome 1682 - Naples ?). Actif à Naples, il peignit des paysages dans le goût de son père.

Cajetan ou Gaetano de Rosa (Rome 1690 - Vienne 1770). Peintre de paysages, il s'installa à Vienne, où il se consacra plutôt à la peinture religieuse.

Joseph (Vienne 1726 - id. 1805), fils de Cajetan, peignit aussi des Paysages avec des bergers et des moutons (belle série à Schönbrunn). Membre de l'Académie de Dresde, il devint plus tard directeur de la Galerie impériale de Vienne.

ROPS Félicien, graveur et peintre belge

(Namur 1833 - Essonnes 1898).

Il se forme à l'Académie de Namur, puis en 1854 à celle de Saint-Luc à Bruxelles, où il se lie avec Artan, Dubois et Ch. De Groux. Il fonde (1856) l'hebdomadaire satirique Uylenspiegel et s'y révèle excellent lithographe, subissant d'abord l'influence de Daumier. En 1868, il participe à la fondation de la Société libre des beaux-arts, attachée à la défense du réalisme, puis s'établit à Paris en 1874. Son oeuvre peint - marines, paysages, figures - porte la marque du fantastique romantique (la Mort au bal, 1870, Otterlo, Kröller-Müller), puis celle de l'impressionnisme (Plage de la mer du Nord, Bruxelles, M. R. B. A.). Rops dut surtout sa réputation à ses gravures, eaux-fortes et lithos, caractéristiques du climat littéraire de l'époque, transition entre le romantisme et le symbolisme, d'un humour grinçant (eaux-fortes des Sataniques, 1874 ; illustrations pour les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly, 1886 ; À un dîner d'athées, frontispice de l'édition belge des Épaves de Baudelaire, 1866). Il fut très lié avec le sâr Peladan. Dans son oeuvre, le goût de la modernité et de la séduction féminine particulière qui s'y épanouissait retint l'attention de Baudelaire. Rops témoigne en effet d'un sens aigu de la femme, sans doute de la Parisienne, qu'il représente à sa toilette et dans des attitudes qui annoncent Lautrec (la Femme au cabriolet, Bruxelles, cabinet des Estampes). Sorcière ou prostituée, elle est sûre de son pouvoir

sur l'homme et se présente fière d'elle-même (Pornocratès, 1896, eau-forte et aquatinte). À la

fin de sa vie, tenté par l'impressionnisme, il a peint de fins paysages clairs et frais (Pont sur la Vesle, Anvers, M. R. B. A.).

L'artiste est représenté dans les musées d'Anvers, de Bruxelles, de Liège et de Namur, où un musée Rops a été créé.

ROSA Salvator, peintre, graveur,

poète et musicien italien

(Naples 1615 - Rome 1673).

Tempérament d'exception, romantique avant la lettre, il fut le créateur d'une vision particulière du paysage où le décor naturel est lié à un sentiment mélancolique et fantastique. Il fait ses débuts de peintre dans le milieu napolitain, mais passe une grande partie de sa vie hors de Naples ; il est à Rome en 1635 et en 1637 ; de retour à Naples, il se rend de nouveau à Rome, puis à Florence (1640-1649) et se fixe définitivement à Rome en 1649.

Il est d'abord influencé par Aniello Falcone, comme le montre la Bataille (1637, Londres, coll. Mostyn-Owen), dans laquelle la scène est peinte d'après nature sans idéalisation ni exaltation de l'épisode historique. À Rome, il entre en contact avec les « bamboccianti » et étudie principalement l'oeuvre de Van Laer. Son intérêt se concentre sur la représentation de la vérité quotidienne et plus spécialement des scènes populaires, comme en témoigne l'Attaque des bandits (Knole, coll. Sackville). Dans les oeuvres de grandes dimensions, comme l'Incrédulité de saint Thomas (musée de Viterbe), il se réfère à l'art de Ribera (confirmant ainsi les sources indiquant qu'il fut son élève), de qui il apprit l'interprétation particulière du réalisme caravagesque, parvenant jusqu'à l'exaltation du macabre.

En 1639-1640, Rosa s'oriente d'une manière décisive vers le classicisme, déjà connu à Naples, au contact des oeuvres de Reni, de Domenichino et des architectures peintes de Cozzatti, géométriques et rationnelles. Mais c'est surtout à Rome, où le classicisme antique de Poussin prévaut alors sur le courant baroque, qu'il trouve les plus importantes indications pour la représentation idéalisée de la nature. Son adhésion au type du paysage classique apparaît dans deux peintures (Modène, Pin. Estense) exécutées en 1640 : Marine et Hermine gravant le nom de Tancrede. Dans ces

oeuvres apparaît avec évidence le principe du choix de l'artiste : le vrai est subordonné à l'idée du beau et de la nature parfaite, c'est-à-dire à un schéma de perfection. Cependant, le ralliement du peintre au paysage classique composé ne fut jamais total. Il fait intervenir des personnages de la réalité quotidienne ; sa tendance au pittoresque, devenue pour ainsi dire naturelle, parvient souvent à animer ou même à rompre le schéma « idéal ». Sur un plan plus moderne. Rosa se livre aux mêmes expériences que Claude Lorrain, de qui, toutefois, il apprend la quête du beau idéal dans la nature. Au cours des années suivantes, dans le milieu érudit et académique qu'il fréquente à Florence, il se rapproche davantage des modes classicisantes, comme en témoignent, en 1645, des oeuvres qui tendent à une nouvelle noblesse de contenu : la Forêt des philosophes (Florence, Pitti).

Parallèlement à ses expériences classicisantes, il recherche également un idéal d'art fondé sur le laid, voire l'horrible, se rattachant par l'insistance des thèmes ésotériques et de la divination à une manière de voir propre aux milieux scientifique et philosophique napolitains et qu'illustre la Sorcellerie (Florence, coll. Corsini).

Vers 1650, Rosa abandonne l'idéal serein de ses vues précédentes et décrit une nature plus animée, inquiétante, où les lumières et les ombres maintiennent pourtant un accent de solennelle beauté : Saint Jean-Baptiste prêchant et le Baptême dans le Jourdain (Glasgow Art Gal.) sont des oeuvres caractéristiques de cette période.

La grande réputation dont Rosa jouit ensuite (Magnasco et Marco Ricci procèdent de son art) s'explique surtout dans l'élaboration d'un paysagisme de type anticlassique, solution romantique des recherches de Claude Lorrain que l'artiste avait déjà utilisée dans sa manière initiale. Cette vision picturale connaît une faveur de plus en plus grande pour atteindre la forme particulière qu'en donnera le romantisme.

L'oeuvre peint de Rosa (qui a aussi beaucoup gravé et dessiné) est abondant. Parmi les Paysages (marines, ports, rochers, paysages historiques à sujets bibliques ou mythologiques), on peut citer ceux qui sont conservés au palais Pitti de Florence, au Louvre, à l'Art Inst. de Chicago, à la N. G. de Londres, à la Walker Art Gal. de Liverpool, à la N. G. de Melbourne, à la G. N., Gal. Corsini de Rome, à l'Inst. of Arts de Detroit, au musée Condé de Chantilly, au K. M. de Vienne, au Wadsworth Atheneum de Hartford ; parmi les Batailles,

celles du Louvre, du K. M. de Vienne, du palais Pitti de Florence, du musée de Cleveland et d'Apsley House de Londres. Rosa est l'auteur de Portraits (Autoportraits à la N. G. de Londres et au Metropolitan Museum ; Portrait de Lucrezia à la G. N., Gal. Corsini de Rome ; Portraits d'hommes au Ringling Museum de Sarasota et à l'Ermitage), parfois allégoriques (la Sibylle, Hartford, Wadsworth Atheneum, et Rome, G. N., Gal. Corsini). Ses compositions à figures comprennent des scènes de sorcellerie (l'Ombre de Samuel apparaissant à Saül, Louvre ; Scène de sorcellerie, Londres, N. G.), des allégories philosophiques (Démocrite en méditation, Copenhague, S. M. f. K. ; Humana Fragilitas, Cambridge, Fitzwilliam Museum), des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament (Jonas, Copenhague, S. M. f. K. ; le Fils prodigue, Ermitage ; Jérémie, Chantilly, musée Condé ; Daniel, id. ; Résurrection de Lazare, id. ; Job, Offices), de l'Antiquité (Mort d'Attilius Regulus, musée de Richmond, Virginie ; Fondation de Thèbes, Copenhague, S. M. f. K. ; Glaucus et Scylla, Bruxelles, M. R. B. A. ; Ulysse et Nausicaa, Ermitage).

ROSAI Ottone, peintre italien

(Florence 1895 - Ivree 1957).

Il fréquenta de façon irrégulière l'Académie de Florence, et sa formation fut surtout artisanale. Il pratiqua la gravure sur bois dans l'atelier de son père. Lié à Soffici, il adhère au futurisme entre 1913 et 1915 (Décomposition d'une rue, downloadModeText.vue.download 740 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

739

1914). Mais sa peinture se rattache plus directement à la « poétique de la solitude » issue de la peinture métaphysique et à l'inspiration populaire et antirhétorique du groupe florentin Strapaese, auquel il fut attaché en qualité de collaborateur au journal *Il Selvaggio*. La simplification formelle et les volumes nets de ses premières oeuvres mettent en évidence sa connaissance de Cézanne et des peintres métaphysiques. Mais Rosai est surtout influencé par la culture provinciale des « macchiaioli » du XIXe s. et par la tradition de l'imagerie populaire (dessins ou affiches illustrés des chanteurs de rues). Sa première exposition personnelle (Rome, 1922) mit en lumière la manière accomplie de celui que l'on appelait le « Douanier Rousseau italien ». Ses oeuvres décrivent la banlieue florentine, mélancolique

et désolée, avec ses routes et ses tavernes où vit, dans une atmosphère immobile et une solitude figée, un petit monde de musiciens ambulants, de retraits et d'ouvriers (les Philosofes, 1919, Milan, Castello Sforzesco). À partir de 1928, son expressionnisme s'accroît ; fidèle à certains thèmes d'inspiration locale, l'artiste accepte toutefois des modèles d'une portée plus vaste et qui le mettent en rapport direct avec l'expressionnisme européen. Sa touche s'assouplit et devient plus dense ; les tons plombés et violets traduisent avec plus d'intensité une atmosphère de désolation et d'accablement et mettent en évidence la situation dramatique des personnages. Mais c'est surtout entre 1919 et 1922 que Rosai donne ses œuvres les plus abouties. En 1933, il décore de grands panneaux muraux la gare de Florence. D'importantes rétrospectives de son œuvre ont été présentées à la Biennale de Venise en 1952, à Ivree (centre Olivetti, 1957), à Florence (palais Strozzi, 1960), à Turin (G. A. M., 1963). Les œuvres de l'artiste sont conservées dans les M. A. M. de Rome, Milan, Florence, Moscou.

ROSALÉS Eduardo, peintre espagnol

(Madrid 1836 - id. 1873).

Rosales domine, avec Fortuny et un style très différent, le milieu du XIXe s. espagnol et, comme lui, il mourut prématurément. Fils de fonctionnaire, il fut élevé aux Escuelas Pias de Madrid et entra en 1851 à l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando où il reçut l'enseignement de Federico Madrazo. Avec le peintre Vicente Palmaroli, il se rendit dans le sud de la France et en Italie du Nord en 1857 (Bordeaux, Marseille, Nîmes, Gênes, Florence, comme l'attestent les impressions de son journal de voyage). Déjà atteint de la phtisie qui allait l'emporter, il rentre en Espagne puis, vers 1860 obtient une bourse pour un nouveau séjour en Italie (Sienne, Rome notamment). Tobie et l'ange (Casón) montre l'influence qu'exercent alors sur lui les nazaréens. Il partage ensuite sa vie entre Madrid, les Pyrénées ou la région de Murcie où il se soigne et Rome. En 1873, la Ire République lui proposa la direction du musée du Prado, mais il préféra prendre en charge l'Académie espagnole de Rome. Il mourut avant d'entrer en fonction.

Son talent a d'abord été reconnu à travers ses tableaux historiques, le Testament d'Isa-

belle la Catholique (1864, Casón) – inspiré de la Fille du Tintoret de Cogniet. Présentation de Don Juan d'Autriche à Charles V (1869, Casón) ou la Mort de Lucrèce, (1871, Casón). Si leurs

compositions peuvent s'inspirer d'oeuvres françaises du XIXe s., la vigueur du traitement, la subtilité des tonalités et l'ampleur du rythme montrent l'influence de Velázquez.

On lui doit aussi d'intéressants portraits où il sait allier jeu chromatique et recherche d'expression (le Violoniste Pinelli, Casón ; la Comtesse de Santoverina, Casón), des paysages et le nu de la Jeune Romaine (Casón) qui traduisent la vigueur et la liberté de son trait. Sa mort prématurée a sans doute privé l'Espagne d'un de ses plus grands talents.

ROSE-CROIX.

Reprenant une tradition d'occultisme médiéval, Stanislas de Guaita et Joséphin Péladan fondèrent l'église de la Rose-Croix. Mais le Sâr Péladan se détacha très vite du mage pour créer en 1891 une société artistique parallèle, l'ordre de la Rose-Croix catholique, du Temple et du Graal, dont il s'érigea le grand maître. Il organisa alors les Salons, gestes esthétiques de la Rose-Croix, qui groupèrent quelques années, de 1892 à 1897, à la gal. Durand-Ruel, puis au Champ-de-Mars, les principaux peintres symbolistes européens. Les rêveries évanescences d'Osbert et d'Aman-Jean, les mythes poétiques de Point et de Séon relevaient, en effet, de la même esthétique idéaliste rosicrucienne que les mystères lyriques de Khnopff, de Fabry, de Delville ou de Schwabe. Cette esthétique, définie par Péladan en 1894, refusait le réel et le laid pour exalter le rêve et prôner une conception mystique de l'art. Disciple du Sâr et consul de la Rose-Croix, Delville fut en Belgique, après 1898, le promoteur de l'art idéaliste.

ROSENQUIST James, peintre américain

(Grand Forks, Dakota du Nord, 1933).

Après des études à l'université du Minnesota, il obtient une bourse de l'Art Students League (1955) et travaille quelques années à la création d'affiches dans un atelier de publicité. Appartenant à la génération d'artistes connue sous le nom de « pop », Rosenquist saura tirer parti de cette expérience : le montage tient en effet une grande place dans ses premières peintures, telles que Tôt le matin (1963, New York), où les images morcelées s'assemblent « en un surréalisme de panneau d'affichage » (Barbara Rose). En même temps, les objets ou portions d'objets figurés sont tous rapprochés de la surface de la toile : ainsi est conservé, et dénigré à la fois, l'espace illusionniste. De même que Lichtenstein, en réaction contre l'expressionnisme abstrait, s'inspire de la bande dessinée, Rosen-

quist opère parfois des transpositions littérales d'affiches sur sa toile (Sans titre [Joan Crawford], 1964). De son observation du quotidien, il passe bientôt à cette sorte de néo-réalisme désabusé, jouant sur les pires conventions picturales, qui trouve son aboutissement dans Fruit Salad (1964). Les peintures-environnements (F 111, 1965, New York, M. o. M. A. ; Horse Blinders, 1968-1969, Cologne, W. R. M.) déroulent leurs images enchevêtrées sur les

quatre murs des salles d'exposition. À partir de 1966, il peint les mêmes sujets, empruntés à la publicité, sur des surfaces ou sur des lamelles de matière plastique transparente, suspendues dans l'espace, se croisant parfois, un plan recoupant l'autre (Sliced Bologna, 1968), de sorte que le spectateur peut littéralement traverser la peinture et évoluer dans son espace. Il a plus récemment détourné dans ses oeuvres le spectacle offert par la nature (Welcome to the Water Planet VI, 1988-1989), mais la fantaisie a toujours sa place (Imagine an Apple Eaten, 1990). L'artiste est représenté dans de très nombreux musées américains et européens. Une rétrospective lui a été consacrée (Moscou ; Valence [Espagne]) en 1991, et une exposition (San Diego, Museum of Art) en 1996.

ROSLIN Alexander ou Alexandre,

peintre suédois

(Malmö 1718 - Paris 1793).

Après s'être formé auprès de Georg Engelhardt Schröder, à Stockholm, Roslin partit pour l'étranger en 1745. Il travailla d'abord à Bayreuth, puis en Italie et se fixa en 1752 à Paris, où il devait demeurer toute sa vie. Entre 1774 et 1778, il se rendit à Stockholm, à Saint-Pétersbourg et à Vienne. À Paris, protégé par la Cour et par Boucher, il acquit bientôt une renommée de portraitiste auprès d'une clientèle aristocratique et mondaine, et devint en 1753 membre de l'Académie. Dans ses premières oeuvres, il fut influencé par le style baroque de Schröder, mais, dès le début de son séjour parisien, il s'inspira de Boucher dans une manière empreinte d'un « rococo » aux tonalités claires et fraîches : la Baronne de Neubourg-Cromière (1756, Stockholm, N. m.), portrait où les étoffes sont rendues avec une habileté évidente. Plus tard, son art devint plus austère et ses couleurs plus fortement accentuées : Joseph Vernet (1767, id.), la Dame à l'éventail (1768, id., son oeuvre la plus séduisante), Gustave III et ses frères (1771, id.). Dans ses dernières oeuvres, les personnages donnent une impression de plus grande mélancolie : Carl von Linné (1775,

Stockholm, Vetenskapsakademien). Le Louvre conserve les portraits de Dandré-Bardon et d'Étienne Jeaurat.

Roslin épousa en 1759 Marie-Suzanne Giroust (modèle de sa fameuse Dame à l'éventail), miniaturiste et pastelliste, élève de La Tour, qui fut reçue en 1771 à l'Académie avec l'excellent portrait au pastel de Pigalle (Louvre).

ROSSELLI Cosimo, peintre italien

(Florence 1439 - id. 1507).

Élève de Neri di Bicci, l'un des représentants les plus réactionnaires du quattrocento florentin, il fut l'auteur habile mais peu inspiré de pale d'autel aux formes lisses et polies, puis, dans les années de sa maturité et de sa vieillesse, de fresques et de nombreuses peintures sacrées compliquées et plus ambitieuses. Dans ses oeuvres de jeunesse, on retrouve des échos de Filippo Lippi et de Domenico Veneziano : Sainte Anne et la Vierge avec quatre saints (1471, musées de Berlin) et Sainte Barbe (Florence, Accademia). Ces influences se retrouvent dans l'effet de perspective de
downloadModeText.vue.download 741 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

740

l'Annonciation d'Avignon (Petit Palais) de 1473, qui n'est pas sans rapport avec l'oeuvre de Gozzoli. Vers 1475, Rosselli peint la Vocation de saint Philippe Benizzi, fresque dans le cloître de S. Annunziata à Florence ; en 1481, il est à Rome et collabore, aux côtés des maîtres les plus fameux de l'époque, aux fresques de la chapelle Sixtine (scènes de la vie de Moïse et du Christ : Adoration du veau d'or, Dernière Cène, Sermon sur la montagne). De retour à Florence en 1486, il peint la grande fresque du Miracle du Saint Sang pour S. Ambrogio.

Parmi ses dernières oeuvres, on peut citer des pale d'autel : Couronnement de la Vierge de S. Maria Maddalena dei Pazzi, Madone en gloire de S. Ambrogio et Madone et l'Enfant avec des saints (1492, Florence, Accademia). Des artistes du plus haut niveau, comme Piero di Cosimo et Fra Bartolomeo, se sont formés dans l'atelier de Rosselli.

ROSSETTI Dante Gabriel,

peintre britannique

(Londres 1828 - Birchington-on-Sea, Kent, 1882). Fils d'un professeur italien émigré, il révéla des aptitudes précoces, dont sa famille, cultivée, favorisa le développement (sa soeur Christine était poète, et son frère William critique d'art). Il fut ainsi particulièrement touché par la lecture de Dante et de Keats et, en 1847, il avait déjà rédigé son célèbre poème la *Damoiselle élue*, qui témoigne des aspirations romantiques de sa vision et dont il tira, beaucoup plus tard, un tableau (v. 1875-1879, Port Sunlight, Lady Lever Art Gal.) qui impressionnera Debussy. Sa formation de peintre se fit d'abord auprès de Sass (après 1841), puis à la Royal Academy (1844-1847). En 1848, il travailla avec Madox Brown ; bien que séduit par le goût de ce dernier pour le Moyen Âge, il se désintéressa très vite de sa technique trop scrupuleuse. Il partagea alors un atelier avec son condisciple Holman Hunt et ils fondèrent ensemble en 1848 la Fraternité préraphaélite. Le voyage qu'ils firent ensemble en France en 1849 contribua à renforcer Rossetti dans ses orientations, tant par la rencontre de l'art médiéval que celle d'artistes contemporains comme Flandrin.

La première oeuvre de Rossetti dans l'esprit préraphaélite, *l'Enfance de la Vierge* (1849, Londres, Tate Gal.), suivie par *Ecce Ancilla Domini* (1849-1850, id.), est plus mystique et plus primitive que les oeuvres de ses confrères ; l'effet symbolique y est plus marqué que la description détaillée (une constante chez Rossetti), et l'insistance y est mise sur la réaction de Marie, renouvelant ainsi le thème de l'Annonciation et donnant un côté neuf à l'oeuvre, qui se rapproche plus de l'éclectisme des nazaréens allemands que du naturalisme des préraphaélites. Rossetti fut cependant responsable de la publication du *Germ* (1850) et fut soutenu par Ruskin (qu'il avait rencontré en 1854). Le critique, non content de l'appuyer dans ses écrits, joua en outre son rôle d'intermédiaire, voire de courtier, entre le peintre et ses commanditaires, W. Graham, J. Leathart ou F. Mac Cracken, en général de riches industriels du nord de l'Angleterre. Après les attaques contre le préraphaélisme, et surtout l'accueil

exécrable réservé par le public à *Ecce Ancilla Domini*, Rossetti cessa pratiquement d'exposer et, à l'exception de quelques oeuvres comme *Retrouvée* (commencée en 1854, Wilmington, Delaware Art Center, coll. Bancroft), la seule oeuvre où il ait fait un commentaire direct de la société contemporaine, il se consacra surtout à l'aquarelle (série à la Tate Gal. de Londres). Il y épancha son mysticisme, tissant autour des oeuvres de Dante ou d'autres thèmes littéraires une iconographie originale. Élisabeth Siddal,

son modèle favori, qu'il rencontra en 1850 et épousa en 1860, participa à cette atmosphère. Quand elle mourut, en 1862, Rossetti peignit Beata Beatrice (1864, Londres, Tate Gal.), où la vision de Dante se confond avec la propre image de sa femme transportée au paradis.

Son style, qui ne fut jamais aussi précis que celui des préraphaélites, devint alors plus sensuel tout en s'éloignant de l'art mesuré de ses premiers compagnons ; l'artiste ne fut pas sans influencer l'idéalisme de Morris et de Burne-Jones, qu'il avait rencontrés à Oxford en 1856. Il supervisa l'exécution des fresques d'inspiration médiévale de l'Oxford Union (1857) et collabora, par la suite, à la société d'application des arts à l'industrie fondée par Morris. La femme de ce dernier, Jane Burden, devint l'inspiratrice de son idéal féminin (la Pia, 1881, coll. part.) ; elle fut d'ailleurs considérée par la suite comme le plus bel exemple de beauté préraphaélite. Dante Gabriel Rossetti vécut les dernières années de sa vie dans la solitude, ne conservant de rapports qu'avec l'entourage de William Morris.

S'il fut un admirable dessinateur (ses aquarelles, notamment, exécutées pour l'essentiel entre 1850 et 1860, révèlent souvent une sûreté de construction dans la mise en page et une vivacité elliptique dans la définition des volumes, de goût très moderne), il ne fut jamais sur le plan de la technique un très grand peintre, et sa réputation réside dans l'originalité de sa vision, dont le caractère sentimental s'accusa plus particulièrement à la fin de sa carrière. De tous les préraphaélites, Rossetti est l'artiste qui doit le plus au romantisme, qu'il contribua à prolonger jusqu'à la fin de l'ère victorienne. Comme tous ses confrères, il ne retrouve que depuis peu auprès de certains amateurs sa gloire passée. La grande rétrospective que lui a consacrée la Royal Academy en 1973 a révélé la surprenante verve inventive dont témoignent ses dessins et ses aquarelles.

L'oeuvre de l'artiste est particulièrement bien représentée en Grande-Bretagne (à Londres [Sainte Catherine, 1857, la seule toile achevée par Rossetti entre 1850 et 1859, la Bien-Aimée, 1865-1866, Tate Gal. ; le Rêve, V. A. M.], à Birmingham [Fanny Cornforth dans un boudoir bleu, Barber Inst. of Arts ; une très belle collection de dessins au City Museum], à Cambridge [Jeune Fille à la fenêtre, Fitzwilliam Museum], à Liverpool [le Songe de Dame, 1871, Walker Art Gal.], à Manchester [Astarte Syriaca, 1877, City Art Gal. ; le Concert dans le pré, 1872, id.], à Oxford [dessins à l'Ashmolean Museum], à la cathédrale de Llandaff [l'Arbre de David]), aux

États-Unis (à Cambridge, Mass. [The Blessed Damoszell, la Donna della finestra, l'Appel de la

mer, Fogg Art Museum], à Wilmington [la Bella Mano, 1875 ; Veronica Veronese, 1872, coll. Bancroft, Delaware Art Center]) et à Ottawa (la Salutation de Béatrice, N. G.).

ROSSO Fiorentino

(Giovann Battista di Jacopo, dit),

peintre italien

(Florence 1495 - Paris 1540).

DE FLORENCE À VENISE. Admirateur de Michel-Ange (dessins d'après la Bataille de Cascina), d'une nature indépendante et critique, Rosso se forma peut-être auprès d'Andrea del Sarto. Le 26 février 1516, il entra dans la corporation des peintres florentins. Après quelques travaux d'ordre décoratif, il peignit près de Sarto et de Franciabigio, au cloître de l'Annunziata, l'Assomption de la Vierge, fresque déjà remarquable par sa couleur et sa lumière (1517). L'exemple de Bandinelli l'aida à perfectionner son dessin au style aigu (les Squelettes, 1517, Offices). De 1518 date la Madone avec quatre saints (Offices) ; commandée pour S. Maria Nuova, l'oeuvre, selon Vasari, effraya le chapitre. La Descente de croix de la Pinacoteca de Volterra (1521) marque une étape nouvelle vers l'expression lyrique colorée et la construction abstraite, qui caractérisent les oeuvres suivantes (Madone avec les deux saints Jean, église paroissiale de Villamagna, près de Volterra, 1521). Pendant une seconde période florentine, Rosso, connu et apprécié, peignit le tableau d'autel de la famille Dei (la Madone avec dix saints, 1522, Florence, Pitti). Quoique d'inspiration plus classique, cette oeuvre fut cependant incomprise, comme, peut-être, l'étrange Vierge aux anges de l'Ermitage (qui est parfois attribuée à Alonso Berruguete). Cependant, le Mariage de la Vierge (1523, Florence, S. Lorenzo), merveilleux équilibre de lignes et de couleurs, fut unanimement loué. À cette époque ont été peints sans doute aussi des portraits (l'Homme au casque, Liverpool, Walker Art Gal. ; Jeune Homme, Naples, Capodimonte) et la plus abstraite de ses créations, Moïse défendant les filles de Jethro (Offices). Rosso séjourna à Rome en 1523-1524 : pendant ce séjour capital, il put admirer les chefs-d'oeuvre de Michel-Ange et de Raphaël, connaître les jeunes artistes novateurs, Perino del Vaga, Parmesan, avec qui il travailla dans un palais de la via Giulia. Ces différentes influences sont sensibles dans le Christ mort entre deux

anges (Boston, M. F. A.). À la chapelle Cesi (S. Maria della Pace), il décora à fresque une lunette (la Création d'Ève et le Péché originel, dessins aux Offices et à Édimbourg, N. G.) et travailla pour les graveurs (les Dieux dans les niches, quelques dessins originaux conservés au musée de Besançon, à Lyon, musée historique des Tissus ; les Travaux d'Hercule, gravés par Caraglio) sous l'influence de Bandinelli, de l'école romaine (le Rapt des Sabines) et aussi de Dürer (la Fureur). On a attribué à cette période le Défi des Piérides (Louvre), parfois discuté, mais son chef-d'oeuvre reste le Christ mort de Boston. Le sac de Rome obligea Rosso à fuir vers Pérouse, Borgo San Sepolcro (Déposition à l'orphelinat), Citta di Castello, Arezzo, où son ami l'humaniste Pollastra lui inspira les sujets

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

741

des 4 cartons pour la voûte de S. Maria degli Lacrime. Rosso dessinait alors beaucoup. Il retourna à Borgo pour y terminer la Transfiguration commencée en 1528 (Città di Castello, Dôme). En 1530, l'artiste se rendit à Venise, où il fut l'hôte de l'Arétin, qui le recommanda à François Ier en lui envoyant un dessin, Mars et Vénus (Louvre), allusion probable à la « paix des Dames ».

ROSSO À FONTAINEBLEAU. Rosso, cultivé et musicien, plut au roi de France, qui fit de lui son premier peintre, lui accordant, par lettres patentes, privilèges et libertés (1532), puis le nomma chanoine de la Sainte-Chapelle. Les décorations de Rosso à Fontainebleau ont presque toutes disparu : Pavillon de Pomone avec Primatice (1532-1535), détruit (connu par une gravure de Fantuzzi et un dessin [copie ?], Vertumne et Pomone, Louvre) ; salle haute du Pavillon des Poesles (1538-1540) ; Galerie basse (1541-1550). Seule subsiste la Galerie François Ier (1534-1540), altérée au cours des siècles, mais qui offre encore au-dessus du lambris de Scibec de Carpi l'impressionnant décor de ses 12 fresques dédiées à François Ier (complétées par la Danaé de Primatice, disparue), dans un fantastique encadrement de stucs d'une extraordinaire variété de motifs où l'ornement joue un rôle privilégié, soulignant ou complétant le sujet de la fresque principale. Parmi tous ces motifs (masques, guirlandes, putti), l'un d'eux, le « cuir » (ainsi surnommé parce qu'il imite les enroulements d'une bande de cuir), connut un succès tout particulier, dû aux graveurs. Rosso exécuta pour le roi une copie de la Leda de

Michel-Ange (carton au British Museum). À l'extrémité de la Galerie François Ier se trouvait une composition (Bacchus, Vénus et Cupidon), connue aujourd'hui par un tableau conservé au musée du grand-duché du Luxembourg, et qu'admira Spranger.

Le seul tableau certain de cette période est la Pietà d'Écouen (Louvre), peinte pour le connétable Anne de Montmorency (date très discutée : v. 1530-1535). Selon certains auteurs, Rosso aurait également peint en France (v. 1540) la Sainte Famille (Los Angeles, County Museum of Art), souvent aussi attribuée à la période italienne (v. 1521-1524).

La gravure nous conserve le souvenir de quelques autres oeuvres perdues (Judith), les costumes pour les mascarades, les modèles pour les orfèvres (Fantuzzi, Boyvin) ; malheureusement, nous ne connaissons plus les projets de Rosso pour les arcs de l'entrée de Charles Quint ni ses miniatures pour le roi. On conserve de cette période de rares dessins : préparation pour des compositions perdues (Pandore, Paris, E. N. S. B. A.) ou même des sculptures (Projet de tabernacle, British Museum). Le 14 novembre 1540, Rosso s'éteignit, probablement de mort naturelle, contrairement au témoignage de Vasari. L'un des chefs de file du premier maniérisme florentin, il est aussi le fondateur de l'école de Fontainebleau, une personnalité puissante et originale qui se révéla en France un extraordinaire décorateur, introduisant à Fontainebleau un répertoire et un style nouveaux. Diffusée par la gravure, son

oeuvre exerça une influence capitale à travers l'Europe.

ROTARI Pietro, peintre italien

(Vérone 1707 - Saint-Pétersbourg 1762).

Rotari est l'élève, à Vérone, d'un graveur nor-dique, Van Auden-Aerdt, et d'Antonio Bales-tra. Il se déplace ensuite à Venise (1725-1727), à Rome, où il est l'élève de Francesco Trevisani (dont il grave la collection de peintures et d'an-tiques) entre 1727 et 1731, et à Naples, auprès de F. Solimena. En 1735, il rentre à Vérone où il ouvre sa propre académie. Des peintures reli-gieuses et une peinture mythologique remon-tent aux années passées à Vérone (Saint Fran-çois Borgia, Vérone, Castelvechio ; Sacrificia d'Iphigénie dans le palais Paletta à Vérone).

Rotari se rend ensuite à Vienne, où il put prendre connaissance de la peinture de Lio-tard, et à Dresde, où il peint les portraits de la

famille de l'Électeur de Saxe. C'est là qu'il met au point le genre qui deviendra sa spécialité : des portraits de jeunes femmes en buste, qu'il produit en grand nombre, répondant à un goût largement diffusé à l'époque. En 1756, il se fixe à Saint-Petersbourg : 22 portraits destinés au pavillon chinois d'Oranjenbaum (toujours en place) ; autres séries décorant d'autres palais impériaux ou princiers, tel celui de Tsarskoïe Selo (auj. détruites ou démembrées).

ROTELLA Mimmo, peintre italien

(Catanzaro, Calabre, 1918).

Ses débuts à Rome sont liés à des expériences abstraites. Après un séjour à l'université de Kansas City (1951), Rotella partage actuellement son activité entre Rome et Paris. Si ses rapports avec le nouveau réalisme parisien ne remontent qu'à 1960, il compose ses premières « affiches lacérées » dès 1953, où il reprend la technique du collage dans le cadre de nouvelles recherches de matière, qui sont directement issues de la peinture « informelle ». L'adaptation de matériaux tirés directement du « paysage urbain », telles que les « affiches déchirées » qui recouvrent les murs, renoue en fait avec la « poétique du mur » et la valorisation d'éléments bruts et incongrus, qui fut un des aspects de l'art informel. Cependant, à partir de 1958, Rotella valorise de plus en plus les détails figuratifs empruntés aux affiches de cinéma et aux publicités, limitant progressivement l'intervention de l'artiste sur la matière. Plus proche de la réalité iconographique de l'image contemporaine, cette tendance est bien marquée dans les affiches de cinéma (Europa di Notte, 1961, Vienne, Museum Moderner Kunst ; La Dolce Vita ; Cinemascope, 1962, Cologne, Museum Ludwig) présentées en 1962 à Paris, galerie J. à l'exposition « Cinecittà ». À partir de 1960, Rotella commence à participer aux manifestations des Nouveaux Réalistes et réalise, en 1961, des assemblages d'objets divers (Tapezeria Romana, en passementerie), ainsi que la « rotellisation » de ceux-ci (Petit Monument à Rotella, bidon d'huile de graissage, 1961). L'intérêt de Rotella pour l'image se fixe en 1963 avec l'utilisation de moyens mécaniques (mec-art) de reports d'images photographiques sur toile émulsionnée. Rotella reporte ainsi certains dé-

collages, puis des images tirées de journaux ou de magazines à thèmes d'actualité ou publicitaires ; il expose en 1964 des photos du Concile (Vatican IV), en 1966, des voitures de course (l'Automobile et reportages), des portraits de César, Restany, Fontana, etc., en 1969 (Ritratti). En 1965, l'artiste crée des Artypos, marouflages

sur toile de « macules », feuilles utilisées pour le réglage des machines d'imprimerie et surchargées d'images et de couleurs superposées. La publication, en 1972, d'Autorotella, autobiographie à thème érotique, préfigure les oeuvres en report photos à base de nus féminins semi-habillés que l'artiste présente en 1973 (Erothelique). En 1981, Rotella expose une nouvelle série, les « Blanks », affiches recouvertes d'un papier monochrome généralement blanc ou bleu. En 1984, il revient à l'usage de la peinture avec des acryliques sur toile d'après des affiches de cinéma, puis, en 1986, des peintures sur des affiches de cinéma et, en 1987, des peintures exécutées sur des fonds de toiles recouverts d'affiches lacérées au préalable (Biopsia, 1987). Des expositions rétrospectives ont été consacrées à l'artiste en 1975 à Milan (Rotonda della Besana) et en 1978 à Portofino (G. A. M.) Son oeuvre est représentée dans de nombreux musées en France (Paris, M. N. A. M., Marseille ; musée Cantini, Nîmes) et à l'étranger : Amsterdam, Stedelijk Museum ; Cologne, musée Ludwig ; Krefeld ; Milan ; Rome ; Vienne.

ROTH Dieter, artiste suisse

(Hanovre 1930 - Bâle 1998).

Après son arrivée en Suisse, Roth étudie le graphisme publicitaire à Berne (1946-1951), puis la lithographie à Kersatz en 1950, période où il est très influencé par l'esthétique constructiviste suisse (Max Bill, R. P. Lohse). Au cours des années cinquante, dans de multiples lieux, Copenhague, Reykjavik, aux États-Unis, il commence à réaliser des collages, des oeuvres textiles ou d'orfèvrerie, ainsi qu'un ensemble d'oeuvres proches de l'art optique (Book, 1954, en carton découpé) et des travaux issus de la poésie visuelle. Une partie importante de l'oeuvre de Roth restera liée, tout au long de sa carrière, à la création de livres d'artistes (plus de cent réalisés depuis 1956). Dieter Roth se livre, à partir des années soixante, à un travail multiforme grâce à une manipulation de techniques diverses, jouant sur l'accumulation des éléments et la décomposition des formes et des matières. Proche de Daniel Spoerri depuis 1953, il est lié au mouvement Fluxus et crée, au cours des années 1960-1970, des oeuvres avec Nam June Paik, Dick Higgins ou George Brecht. Dans cette oeuvre multiple, l'utilisation de matériaux organiques joue un rôle important, marquant un grand intérêt pour l'aléatoire, l'instable et le périssable : lait caillé sur une feuille de papier, saucisse détournée, accumulation de têtes en sucre et en chocolat dans une baignoire (la Baignoire de « Ludwig van », 1969), excréments d'animaux (Köttel-

karnikel, 1969-1989, Paris, F. N. A. C.), épices dans des vitrines... Cet intérêt pour des matériaux composites se retrouve dans des oeuvres constituées d'accumulations d'éléments hétérogènes : collages de papiers, photos et objets

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

742

variés de la vie quotidienne reportés sur des panneaux (À la maison, 1975-1978 ; Oeuvre murale de Chicago – Hommage à Ira et Glorrie Wool, 1978-1984, Berne, K. M.). L'aspect autobiographique, lié à la volonté d'éviter la rupture entre art et vie, est très souvent présent dans son oeuvre et ce sous des formes très variées : collection d'objets (Collection de déchets aplatis 15/12/75-15/12/76), série de films projetés dans une même salle (Biennale de Venise, 1982), ainsi que dans de nombreux concerts. Par ailleurs, Roth a souvent travaillé en collaboration avec d'autres artistes, notamment Stefan Wewerka, Richard Hamilton ou Arnulf Rainer.

Professeur de 1965 à 1967, puis en 1986 à l'école de design de Rhode Island, Providence, il a aussi enseigné à l'Académie de Düsseldorf (1968-1970), au « Myndlisti og Handidaskoli » à Reykjavik, en 1979. Par ailleurs, créateur de sa propre maison d'édition à Zug, en 1974, il a participé à de très nombreuses revues et a réalisé une oeuvre graphique considérable, multipliant les déformations du dessin et les superpositions colorées (Six Piccadillies, 1969-1970). Présent aux Documenta de Kassel de 1968 à 1977, il représenta la Suisse à la Biennale de Venise en 1982.

ROTHENBERG Susan, peintre américain

(Buffalo, New York, 1945).

Représentant d'un retour à la figuration dans la peinture américaine, Susan Rothenberg, après des études à Cornell University et un intérêt marqué pour les sculpteurs de l'Antiform, produit à partir de 1973 des séries de peintures traitant du rapport entre la figure et le fond. Jusqu'en 1979, tout un ensemble d'oeuvres prennent comme motif le dessin d'un cheval, souvent de profil, se détachant sur un plan blanc (Tattoo, 1979, Minneapolis, Walker Art Center). Cet intérêt pour le problème de l'apparition de la forme, de l'ombre, du double est sensible en 1980 dans une série d'oeuvres superposant des contours de mains et de visages.

Parallèlement à des séjours dans une maison de Long Island, à partir de 1981, Rothenberg, passant de l'acrylique à l'huile afin de mieux rendre le sentiment de l'éphémère, multiplie des sujets tirés de la vie quotidienne, tels que le Bonhomme de neige (1983, Los Angeles, County Museum of Art). La dislocation des formes dans la matière, créant une fusion des personnages et de leur environnement, se retrouve dans des figures modelées par de multiples petites touches, dans un esprit semblable à celui des oeuvres du Claude Monet des années 1890 (Mondrian dansant, 1984-1985, Saint Louis Art Museum). Présente dans de nombreux musées américains, son oeuvre a fait l'objet d'expositions au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1982 et à la Phillips Collection de Washington en 1985.

ROTHKO Mark
(Markus Rothkowitz, dit),
peintre américain d'origine russe
(Dvinsk, Russie, 1903 - New York 1970).

Il vint aux États-Unis en 1913 et fut élevé sur la côte occidentale, à Portland, dans l'Oregon.

Après des études inachevées d'ingénieur à

l'université Yale (1921-1923), il se rendit à New York (1925) pour y faire une carrière artistique. Il travailla quelque temps avec Max Weber à l'Art Students League (1926) et, au cours des années suivantes, sa peinture s'orienta vers un expressionnisme sombre, très en faveur à l'époque. En 1935, il fonda avec Gottlieb et huit autres peintres le groupe The Ten avec lequel il exposera jusqu'à sa dissolution en 1940. Ses toiles représentent alors principalement des scènes religieuses (Crucifixion, v. 1935) ainsi que des sujets urbains, où des personnages, isolés et vides d'expression, sont dispersés par des architectures épurées (Subway, années trente, Washington, N. G.). Brièvement employé en 1936-1937 par le Federal Art Project (Works Progress Administration), il n'est cependant pas influencé par le réalisme social mais reste imprégné d'une sensibilité expressionniste tempérée par la proximité avec Milton Avery. À partir de 1940 seulement apparaissent dans son oeuvre les traces du surréalisme de Miró ou de Ernst, également visibles chez ses proches amis Gottlieb et Newman. À cette époque, il changea son nom en Mark Rothko, lui ôtant tout caractère ethnique. En 1942-1943, ses toiles se peuplent de personnages hybrides et chimériques qui sont autant de références à la mythologie grecque, mais entre 1944 et 1947, cette imagerie laisse place à des scènes dont les personnages biomorphiques ont perdu tout

caractère mimétique. Rothko s'inscrit ainsi au sein du courant des « créateurs de mythe », défendu alors par la galerie Art of this Century de Peggy Guggenheim qui lui offre une exposition personnelle en 1945. Entreprenant en 1947 la série des Multiforms, Rothko simplifie ses figures qui perdent modelé et allusions figuratives pour obtenir des taches de couleurs vives au contours irréguliers (Number 17, 1947, Washington, N. G.). À la fin de 1949, ces formes se raréfient et prennent un caractère plus massif pour devenir les deux ou trois rectangles superposés horizontalement de la période dite « classique ». Ces surfaces et leurs contours sont estompés de telle sorte que l'interpénétration des couleurs accentue leur apparente simplicité géométrique. Les espaces colorés ne se touchent jamais complètement et l'imposante impression qu'en reçoit le spectateur l'incite à la contemplation de subtils effets lumineux (Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red, 1949, New York, Guggenheim Museum). Comme Newman, Rothko a déclaré qu'il adoptait le grand format pour son effet sans équivoque. Durant les années cinquante, ses oeuvres passent d'un chromatisme contrasté (Number 10, 1950, New York, M. o. M. A.) à des oeuvres où sont employés des tons voisins, différenciés d'abord par leurs valeurs, créant ainsi une certaine instabilité visuelle (Four Darles in Ked, 1958, New York, Whitney Museum ; Dark over Brown no 14, 1963, Paris, M. N. A. M.). Désireux de réaliser des ensembles décoratifs, il refusa pourtant en 1958 une commande pour un restaurant new-yorkais. Ce projet avorté (Seagram Murals) donne cependant naissance à trois séries de toiles, dont l'une, composée de huit tableaux de format horizontal sur fond brun, appartient

aujourd'hui à la Tate Gallery. Une autre s'acheva en 1962 en un ensemble de cinq oeuvres monumentales installées dans une salle à manger de l'université Harvard. Les rectangles étalés bord à bord des tableaux antérieurs ont fait place à des rectangles verticaux reliés par deux lignes, à la base et au sommet, similaires à des fenêtres (Harvard Murals, Cambridge, Harvard College). En 1969, Rothko commence une série de tableaux peints à l'acrylique où un rectangle noir est placé au-dessus d'un rectangle gris rapidement brossé (Black and Grey, 1969-1970, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.). En même temps, depuis 1964 et jusqu'à sa mort, il est absorbé par la réalisation d'une commande des collectionneurs J. et D. de Menil qui lui ont demandé des panneaux pour la chapelle de l'Institute for Religion and Human Development à Houston. Ces polyptyques, où les rectangles d'un pourpre sombre sont à peine

différenciables du champ qui les porte, sont finalement installés en 1971, après le suicide de l'artiste, dans une chapelle spécialement conçue à cet effet. L'oeuvre de Rothko a fait l'objet de rétrospectives en 1961 (New York, M. o. M. A.), 1978 (New York, Houston, Minneapolis, Los Angeles et Paris), 1987 (Londres, Tate Gal.) et 1998-1999 (New York, Paris). Il est représenté dans la plupart des grands musées américains, notamment au M. o. M. A. de New York, à la Phillips Collection et à la N. G. de Washington, à l'Albright-Knox Art Gal. de Buffalo. En Europe, des ensembles sont présentés au musée de Bâle, au K. N. W. de Düsseldorf et surtout à la Tate Gal. de Londres.

ROTTENHAMMER Johann,

peintre allemand

(Munich 1564 - Augsburg 1625).

Il fut de 1582 à 1588 élève de Hans Donauer, qui participa sous la direction de F. Sustis à la décoration de l'Antiquarium de la Résidence de Munich, et se forma dans la tradition du maniérisme tardif international tel qu'il s'exprimait dans l'art courtois munichois. C'est cependant l'Italie – où il admira les oeuvres de Véronèse et de Tintoret ainsi que celles des paysagistes flamands à Rome – qui lui donna une impulsion décisive. Au cours de ses séjours à Rome (1589-1596) et à Venise (1596-1606), il entretenait des relations amicales et professionnelles avec Jan Bruegel et Paul Bril ainsi qu'avec Palma le Jeune. Il apprit la minutieuse technique flamande de la peinture sur cuivre et fut le premier à transposer le style monumental italien en une forme empruntée à la miniature, qui allait donner naissance au tableau de petit format et lui assurer la célébrité (Diane et Actéon, 1602, Munich, Alte Pin.). Le cardinal Borromée de Milan, le duc de Mantoue et Rodolphe II, à Prague, l'honorèrent de leurs commandes, et les graveurs Kilian et Sadeler contribuèrent à la diffusion de ses compositions.

L'évolution artistique de Rottenhammer allait trouver très tôt son accomplissement au cours des premières années du séjour à Venise (Ecce Homo, 1597, musée de Kassel). Il sut transposer avec virtuosité des scènes monumentales (le Jugement dernier et les Noces de Cana, Munich, Alte Pin. ; le Couronnement de

la Vierge, Londres, N. G.) en petits formats dans le goût maniériste et créer un genre nouveau, intime et précieux. Il peignit quelques oeuvres en collaboration avec Bril (la Chute de Phaéton, musée de Kassel) et Bruegel de Velours (la Ronde des anges, Milan, Ambrosienne), tandis que les représentations idylliques du thème du Repos de la Sainte Famille (musées de Schwering et de Kassel, Rijksmuseum) se rattachent à la tradition allemande. Cette fusion du style italien des personnages et du paysage nordique conduit à Elsheimer, qui travailla dans l'atelier de Rottenhammer en 1598.

Artiste réceptif, Rottenhammer évolua vers un certain classicisme lorsqu'il s'installa à Augsbourg en 1606. Dès lors, il exécuta de grands retables (autel de Tous-les-Saints, église Saint-Max, Augsbourg), des fresques (maison Hopfer, Augsbourg, auj. détruite) et des décorations (château de Bückeburg). Rottenhammer est amplement représenté dans les musées d'Augsbourg, de Kassel, de Munich (Alte Pin.) et à l'Ermitage.

ROTTMANN Carl, peintre allemand

(Handschuhsheim 1797 - Munich 1850).

Élève de son père, Friedrich, de Johann Xeller, le restaurateur des frères Boisserée, il est influencé à Heidelberg par le peintre anglais G. A. Wallis, puis fréquente l'Académie de Munich, ville où il s'installe à partir de 1822. Il se forme alors sous l'influence de Joseph Anton Koch et s'oriente vers le paysage héroïque. À la demande de Louis Ier de Bavière, il entreprend des voyages en Italie (1826-1827 et 1829-1830) et en Grèce (1834-1835). Peignant à ses débuts des paysages s'inspirant fidèlement de la nature, il aboutit à des paysages d'un aspect monumental (Phare de Gênes, 1826, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum). C'est avec les fresques représentant des sites d'Italie, exécutées à partir de 1830 pour les arcades du Hofgarten de Munich, que son art atteint son apogée. Après son voyage en Grèce, dont il utilise les souvenirs pour son cycle de paysages helléniques, l'artiste atteint un style pathétique grandiose, qu'il obtient par des effets d'éclairage dramatiques, des formes tourmentées, des couleurs flamboyantes et une suggestion vigoureuse de l'espace. Les scènes où les éléments semblent en lutte atteignent une dimension visionnaire (Le Champ de bataille de Marathon, 1845, musées de Berlin).

ROTTMAYR Johann Michael, peintre

autrichien

(Laufen, Bavière, 1654 - Vienne 1730).

Il demeura douze ans dans l'atelier de Carl Loth à Venise (1675-1687), dont il est l'élève le plus important. Il se familiarisa aussi avec l'art de Rubens, Van Dyck et emprunta au Napolitain Luca Giordano sa représentation des personnages. Il habita Salzbourg (1688-1695), puis travailla au château de Frain, en Moravie (1695), où il collabora avec l'architecte Johann Bernhard Fischer, avant de venir s'installer à Vienne, qu'il ne quittera plus que pour exécuter des commandes. Il rapporte d'Italie la mode du bozzetto : dans l'esquisse pour la Chute des anges (Tittmoning, église du château, 1697), les

effets picturaux intenses (bleu, blanc, jaune) l'emportent sur les valeurs plastiques, dont le développement, dans l'oeuvre définitive, révèle sa connaissance de Rubens. À l'église Saint-Matthias de Breslau, Rottmayr couvre (1704-1706) les quatre voûtes de la nef d'un ensemble continu de fresques (Triomphe du nom de Jésus), dans lequel, pour la première fois, grâce à la collaboration d'architectes autrichiens, un peintre réalisait un décor dont l'effet illusionniste remplaçait les architectures plafonnantes traditionnelles. À Melk, il peint les fresques de la grande nef. Dans Bucéphale dompté (1709-1711, Salzbourg, Résidence, plafond de la salle Carabineri), aux dominantes de jaunes, la composition reste pleine de dynamisme, bien que l'insistance apportée aux musculatures des corps arrondisse et amolisse les formes. Le style de Rottmayr se caractérise par une grande imagination créatrice, alliée à la maîtrise de la couleur et à un sens très sûr de la répartition des accents. Ses oeuvres sont rares.

ROUAN François, peintre français

(Montpellier 1943).

Après ses études à l'École des beaux-arts de Montpellier, puis à celle de Paris (atelier de Roger Chastel), il travaille avec des papiers gouaches et découpés avant d'entreprendre des oeuvres de papiers tressés, puis de tissus tressés. Dans le courant des « héritiers de Matisse à travers l'école américaine », qui constitue une part de la nouvelle abstraction, sa technique personnelle, développée à partir de 1969 après deux ans d'interruption d'activité picturale, apparaît comme une démarche à la fois pratique et théorique, puisque le tressage concerne toutes les étapes de la réalisation matérielle du tableau et tous les aspects de sa conception. Par le découpage en bandes de deux toiles, puis

le tissage suivi de reprises et de retouches, la toile définitive est constituée dans un processus dialectique qui débouche, de 1971 à 1974 (à la Villa Médicis de Rome, où le peintre se consacre également à la gravure), sur la réalisation des douze Portes (chacune a reçu le nom d'une porte de Rome) : dans des couleurs sourdes, essentiellement des noirs, des réseaux de lignes et de structures se confrontent et s'organisent avec la trame du tissage dans un ensemble dense et somptueux. Dans une seconde série de Portes, le peintre inclut des données nouvelles, ni abstraites ni strictement géométriques, mais qui sont des morceaux ou des structures de paysage qui se multiplient dans le dessin et qui fournissent le sujet de nombreuses études à l'encre, à l'aquarelle ou au crayon. Cette expérience, toujours renouvelée, a donné des oeuvres comme le tondo Jardin-Marbre vert (1973-1975) ou Marbre-Figure (1976), dominées par les rythmes des formes, des espaces et de la couleur. À partir de 1980 avec la série des Coffrets (Cassoni), la « mise en tresse » des matériaux se fait désormais à la surface même du tableau, et la présence de figures et de motifs empruntés le plus souvent à la peinture, à l'architecture ancienne est de plus en plus affirmée dans un coloris savoureux et brillant. Chaque tableau porte ainsi témoignage de l'histoire de la peinture, et voit

l'affleurement de motifs de prédilection (Lorenzetti, Poussin). À partir de 1982-1983 se fait jour la violence, avec le visage de la mort et la prédominance du noir et blanc : séries Selon ses faces et Volta baccia, regard vers les masques africains et Picasso, recours aux facettes, aux hachures et aux virgules. Les séries des années suivantes accueillent des figures de monstres, détruisent et reconstruisent le tableau à partir d'images de corps, d'oiseaux et de crânes : Son pied-la route, 1986, série des Stücke, et des Voyages d'hiver, 1988-1990, des Jardin taboué, 1992-1994, des Coquille, 1992-1995. Le travail de Rouan apparaît, en face des innombrables émules de Duchamp, comme une proclamation de confiance en la peinture, traquée dans toutes ses possibilités expressives. Le M. N. A. M. de Paris, qui présenta une rétrospective de ses oeuvres en 1983, le M. o. M. A. de New York, les musées de Grenoble et de Marseille possèdent de ses tableaux. D'autres expositions rétrospectives ont été consacrées à François Rouan à la Kunsthalle de Düsseldorf en 1979-1980 et dans le même lieu et au musée de Villeneuve-d'Ascq en 1994-1995. Il a également réalisé les cartons de 9 vitraux pour l'église S. Jean-Baptiste de Castelnau-le-Lez (1995).

ROUAULT Georges, peintre français

(Paris 1871 - id. 1958).

LES DÉBUTS. Ses origines artisanales (son père était ébéniste) et sa première formation lui donnèrent toute sa vie le goût du travail bien fait, de la perfection du métier. En 1885, il commence son apprentissage de peintre verrier et entre chez Hirsch, restaurateur de vitraux anciens, tout en suivant les cours du soir de l'École des arts décoratifs. En 1890, il décide de se consacrer à la peinture et, l'année suivante, s'inscrit aux Beaux-Arts dans l'atelier d'Élie Delaunay, à qui succède Gustave Moreau en 1892. Ce dernier, qu'il apprécie fort, le présente au prix de Rome en 1893, puis en 1895 ; après ces deux échecs, Rouault quitte les Beaux-Arts sur le conseil de Moreau lui-même. Trois ans plus tard, il devient le premier conservateur des collections léguées par son maître à la Ville de Paris. Deux faits importants doivent alors être retenus : sa fréquentation de l'abbaye bénédictine de Ligugé (Vienne), où il fait la connaissance de Huysmans et où se développe le sentiment religieux qui imprégnera désormais toute son oeuvre ; sa participation à la fondation du Salon d'automne (1903), qui va lui permettre de se faire mieux connaître.

EN MARGE DU FAUVISME. C'est à cette époque que Rouault se libère d'une formation académique dont il retenait surtout un solide métier de dessinateur. Une humanité déchue ou marginale lui sert de modèle : filles et clowns, également destinés à assouvir les instincts sociaux les plus bruts. Adaptant à ses propres fins la meilleure leçon de Moreau, il tire de l'aquarelle, parfois rehaussée de pastel et de gouache, des effets magistraux, dont on retrouve la largeur et la fluidité dans ses huiles. La palette est d'une austérité corrosive : les bleus dominant, défaits par des roses livides, mordus par les ocres, avivés par les noirs. L'inten-

downloadModeText.vue.download 745 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

744

sité expressive demeure à fleur du sujet, dont elle respecte l'identité (Clown tragique, 1904, Zurich, Kunsthaus), mais qu'elle transpose parfois avec une hardiesse inédite (Nu se coiffant, 1906, Paris, musée d'Art moderne de la Ville ; Au miroir, 1906, Paris, M. N. A. M.).

Inspiré par la Femme pauvre de Léon Bloy, Monsieur et Madame Poulot suscita

une réaction violente de l'écrivain ; exposée au Salon d'automne de 1905, l'oeuvre tranchait fortement avec les tableaux des fauves ; elle témoignait d'une approche de la réalité humaine et d'une méthode picturale différentes, qui offraient davantage de similitudes avec les « périodes » de Picasso antérieures au cubisme. Toute personnelle, l'évolution de Rouault se détache rapidement de celle de l'art contemporain. À partir de 1906, il s'intéresse à la céramique, se préoccupe, par conséquent, d'unir le décor à l'expression : déjà le contour sombre des figures s'affermir, équilibré par le modelé intérieur (Baigneuses, 1907). Inaugurée en 1908, la suite des Juges et des Tribunaux, accompagnée de peintures représentant les humbles gens de faubourgs et de banlieues lépreuses, est d'une veine plus satirique, d'une tension lourde à la limite de la caricature ; la mise au jour de la hideur morale des pharisiens répond au pathétique désespéré des premières aquarelles.

LES SUITES GRAVÉES. L'abandon progressif de cette technique au profit de l'huile, utilisée exclusivement à partir de 1918, fut favorisé par l'exécution des suites gravées (Miserere et Guerre), entreprises à l'instigation de Vollard ; celui-ci, après les deux expositions personnelles de Rouault chez Druet (1910-1911), avait acheté l'atelier de l'artiste (1913) et devint en 1917 son marchand exclusif. C'est justement vers cette date, alors que Rouault commence à graver, qu'un nouveau style se dégage : le parti synthétique et statique se précise, faisant saillir le motif sobrement mis en valeur par le cerne, isolant des plans colorés ; l'image et le symbole deviennent les points extrêmes de multiples interférences. De 1920 à 1937 env., l'oeuvre graphique prend le pas sur la peinture : Miserere, les Réincarnations du père Ubu de Vollard (eaux-fortes et bois gravés, publiés en 1932), Maîtres et petits maîtres et Souvenirs intimes (lithographies, 1926), Petite Banlieue (lithographies, 1929), quelques lithos pour les Fleurs du mal en 1926 ; entre 1930 et 1940, Rouault réalisa encore eaux-fortes et xylographies pour le Cirque de l'étoile filante (1938, texte de l'artiste) et pour Passion, d'André Suarès (1939).

LES PEINTURES DE L'ENTRE-DEUX-GUERRES. Ces longues investigations dans le domaine du noir et blanc devaient quelque peu marquer l'activité picturale de Rouault. Au grain velouté des valeurs, allant du noir profond au blanc pur (ce dernier très rare), correspondait un accord médité des teintes : le bleu, le jaune, le vert et l'ocre s'enrichissent de nuances complexes, se minéralisent sous l'effet d'une matière épaisse et grumeleuse. L'équilibre entre

l'abstraction formelle, décorative, et l'expression (problème résolu par Rouault suivant ses voies personnelles) est atteint dans l'Apprenti ouvrier (1925, Paris, M. N. A. M.), d'autant

plus exemplaire qu'il s'agit d'un autoportrait, où l'intensité affleure et cependant reste voilée. Après 1930, la figure christique (nombreux Ecce homo) s'identifie en profondeur avec le thème profane du Pierrot, livrés l'un et l'autre à la dérision ; la portée symbolique de ces effigies s'impose d'autant mieux qu'elles évitent la cristallisation du regard ou ne consentent à la signifier que dans une fixité intemporelle, byzantine Véronique, v. 1945, Paris, M. N. A. M. ; Tête de Christ, 1938, musée de Cleveland).

LES PAYSAGES. Le paysage devait mieux convenir à cette tentative de spiritualisation. Souvent repris, à de longs intervalles, les paysages de Rouault se métamorphosent en permanence ; le statisme de leur ordonnance est démenti par les accidents qui les parcourent, par la situation des personnages allusifs renvoyant paradoxalement au sujet, évocation mystique le plus souvent (Christ et pêcheurs, 1937, musée d'Art moderne de la Ville de Paris).

LES DERNIÈRES ANNÉES ET LES TRAVAUX

DÉCORATIFS. Au cours de son ultime évolution (1950-1958), Rouault rencontra davantage de difficultés pour soumettre la figure au même allègement des repères superficiels, le rôle organisateur des noirs restant toujours très fort. Son besoin de perfection, donc d'achèvement, s'opposait à sa façon de travailler artisanale, patiente, et explique qu'il ait détruit beaucoup d'oeuvres (315 toiles brûlées devant huissier en 1948) et que tant d'autres puissent être saisies par le spectateur dans un moment transitoire d'élaboration. Rouault a ressenti et fait ressentir, comme nul autre, la tension irréductible entre la matérialité brute de la peinture et la traduction de l'ineffable, néanmoins obligées de composer pour permettre à l'oeuvre de naître. En 1929, il avait exécuté les décors et les costumes du Fils prodigue (musique de Prokofiev) pour Diaghilev ; en 1945, il reçut la commande de 5 vitraux pour l'église d'Assy et, à partir de 1949, donna les maquettes de ses émaux à l'abbaye de Ligugé ; son style s'adaptait aisément à ces techniques décoratives, et particulièrement à celle du vitrail.

De même, le souci du cadre adéquat à ses toiles, la « bordure » médiévale, était grand chez lui : un Rouault exige un cadre également riche dans la quantité et la qualité visuelles, tactiles de sa réalisation. Rouault est bien représenté à Paris (M. N. A. M. et surtout musée

d'Art moderne de la Ville) ainsi que dans les grandes collections publiques du monde entier. Son centenaire a été commémoré en 1971 par une ample rétrospective au M. N. A. M. de Paris, où furent présentées les « peintures inachevées » de l'artiste (près de 200 données à l'État français), révélant un aspect différent de son talent et montrant combien, à certain niveau de l'élaboration, il s'apparente à la puissance d'un Daumier (Étude de nu, 1946). Une exposition consacrée à la période 1903-1920 de Rouault a été présentée (Paris, M. N. A. M.) en 1992.

ROUBLEV ou RUBLEV Andreï,
peintre russe
(? v. 1370 - Moscou v. 1430).

Celui qui est considéré comme le plus grand peintre d'icônes commença par travailler

comme fresquiste à la cathédrale de Zvenigorod, près de Moscou, puis avec Théophane le Grec à la cathédrale de l'Annonciation au Kremlin de Moscou (1405) et avec le peintre d'icônes Daniel à la cathédrale de la Dormition de Vladimir (1408). Son chef-d'oeuvre est l'icône de la Trinité (Moscou, Gal. Tretiakov), représentant les trois anges qui apparurent à Abraham. La composition en est simple et savante, aux lignes délicates et harmonieuses, baignée d'une douce lumière et empreinte de spiritualité. On attribue à Roublev de nombreuses icônes, et notamment celles de l'iconostase de la cathédrale de la Trinité du monastère Saint-Serge de Zagorsk où l'artiste a travaillé v. 1422-1427. Un film historique d'Andreï Tarkovski a été consacré à l'artiste (Andreï Roublev, prix de la critique internationale, Cannes, 1969).

ROUSSE Georges, artiste français

(Nice 1947).

Georges Rousse crée ses propres oeuvres en 1980 après plusieurs années au cours desquelles il est, à Nice puis à Paris à partir de 1976, photographe professionnel dans un laboratoire. Un long processus préside à la réalisation de ses photographies. Rousse voyage à l'intérieur de bâtiments abandonnés – hangars, parkings, cités désertées – voués à la démolition, à l'intérieur desquels il peint des personnages isolés ou groupés, des portraits, des graffitis dont le cliché retiendra par la suite les images. Après 1983, l'artiste rendra compte de dispositifs plus complexes. En référence aux fresques baroques, il introduira de savants raccourcis en trompe-l'oeil. Dans les espaces réels, il dessinera, à l'aide de craies colorées,

des surfaces dont les plans associés révéleront un volume que seul l'appareil-photo sera en mesure de restituer (Sans titre, Gare de la Bastille, 1984). Par illusion d'optique, les photos de l'artiste interrogent la présence-absence d'une forme. La peinture originale est éphémère mais la photo n'en livre pas, à proprement parler, la trace. Les pratiques de la peinture et de la photo deviennent indispensables l'une à l'autre pour créer une oeuvre unique (Boule rouge, 1993). Le M. N. A. M. de Paris a consacré une exposition à l'artiste en 1993.

ROUSSEAU Henri

(dit le Douanier Rousseau),

peintre français

(Laval 1844 - Paris 1910).

Quatrième enfant d'un ferblantier de Laval, il obtient au lycée, en 1860, un prix de dessin et un prix de musique. Employé chez un avoué à Angers, il est condamné à un mois de prison pour abus de confiance et, afin d'éviter le scandale, il signe un engagement volontaire pour l'armée. Il n'a jamais été au Mexique, malgré les allusions qu'il fit plus tard à cette expédition. Sa vie fut petite et médiocre. Marié en 1869, clerc chez un huissier, il devient commis de deuxième classe à l'octroi de Paris et le reste jusqu'en 1893. Peintre amateur, il obtient, en 1884, une autorisation de travailler comme copiste dans les Musées nationaux. En 1886, présenté par Signac, il expose au Salon des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

745

indépendants, auquel il participera chaque année jusqu'à sa mort, sauf en 1899 et 1900 : sa carrière, en somme, et sa notoriété sont dues à ce Salon. En 1888, il perd sa femme, qui lui avait donné sept enfants, et se remarie en 1899. Du reste, il fut toujours très sentimental, amoureux jusqu'à sa mort. En 1889, l'Exposition universelle émeut son imagination et lui inspire un vaudeville. Cependant, il se met à peindre en 1893, ayant pris sa retraite à l'octroi. Le tableau exposé aux Indépendants en 1894, la Guerre (musée d'Orsay), montre qu'il avait dès lors acquis sa manière très originale et son style de primitif moderne. Son concitoyen de Laval, Alfred Jarry, lui fait connaître Rémy de Gourmont, qui publie dans la revue l'Ymagier, en 1895, la lithographie de ce tableau.

En 1897, Rousseau expose aux Indépendants la célèbre Bohémienne endormie (New York, M. o. M. A.), dont il propose vainement l'achat au maire de Laval. À cette époque, il joue dans l'orchestre de l'Amicale du Ve arrondissement et, pour vivre, donne des leçons de peinture et de musique. Après la mort de sa seconde femme en 1903, il s'installe rue Perrel, dans le quartier populaire de Plaisance, où il fait les portraits des commerçants ses voisins, en prenant leurs mesures avec un mètre. Son premier sujet exotique, Éclaireurs attaqués par un tigre (Merion, Barnes Foundation), est exposé aux Indépendants en 1904. L'année suivante, Rousseau est admis au Salon d'automne dans la salle des fauves, où il envoie un grand panneau, le Lion ayant faim (coll. part.). Dès lors, il sort de l'obscurité ; Jarry lui fait connaître Apollinaire, et celui-ci lui présente Robert Delaunay, qui devient son ami. La mère de ce dernier lui commande la Charmeuse de serpents, exposée au Salon d'automne en 1907 (musée d'Orsay). En décembre de cette année, il est mis en prison pour une affaire de chèque sans provision, où il fut la dupe d'un escroc. Pour se disculper, il montre ses tableaux, dont il est fier et qui le font libérer comme irresponsable. Wilhelm Uhde, son premier biographe en 1911, s'intéresse à lui, ainsi que plusieurs artistes, qui ne le prennent pas encore très au sérieux. En son honneur, Picasso offre un banquet, resté fameux, dans son atelier du Bateau-Lavoir en 1908. Rousseau lui-même donne dans son atelier des soirées « musicales et familiales », avec des mélodies de sa composition. D'ailleurs, en 1904, il avait édité la valse Clémence, en mémoire de sa femme. Des marchands lui achètent des tableaux, notamment Vollard et Brummer. Il expose aux Indépendants, en 1909, la Muse inspirant le poète (musée de Bâle), représentant Apollinaire et Marie Laurencin. Malgré ses succès de peintre, une vie privée difficile rend ses derniers jours malheureux ; en 1910, il meurt solitaire à l'hôpital Neker. L'année suivante, ses amis Delaunay et le mouleur Queval lui achètent une concession. Sur la pierre tombale, Apollinaire écrivit un célèbre poème que, plus tard, Brancusi grava dans la pierre. En 1947, ses restes furent transportés au parc de la Perrine à Laval.

Beaucoup d'aspects de la vie d'Henri Rousseau restent énigmatiques, parce que cette existence fut d'abord obscure et que le caractère de

l'homme paraît ambigu. Imaginatif, rusé dans sa naïveté, l'artiste a beaucoup trompé ou laissé se tromper ses amis écrivains, quand il a vu ceux-ci s'intéresser à lui et constituer une légende autour de son personnage. Considéré comme

grotesque par ses proches et le grand public, il ménagea ainsi sa revanche. Son art aussi est complexe, et les interprétations sont multiples. Beaucoup d'oeuvres de Rousseau, surtout avant 1900, ont été perdues. Celui-ci a connu, par son ami Clément, peintre du Salon, les maîtres officiels, pour lesquels il ne cachait pas sa grande admiration : Cabanel, Bouguereau, Gérôme ; il est allé jusqu'à demander conseil au dernier, et sans doute voulait-il rivaliser avec eux. Dans une note autobiographique, rédigée pour son procès, il se définit ainsi lui-même : « C'est après de bien dures épreuves qu'il arriva à se faire connaître de nombre d'artistes qui l'envièrent. Il s'est perfectionné, de plus en plus, dans le genre original qu'il a adopté et est en passe de devenir l'un de nos meilleurs peintres réalistes. » Le mot « réaliste » est à retenir. Bien que l'amitié de Jarry l'ait entraîné vers les milieux d'avant-garde, qu'il ait attiré l'attention de Gauguin et de Degas (dont l'admiration n'allait pas sans réserve) et, plus tard, celle de Picasso et de Delaunay, Henri Rousseau se sentait très éloigné des tendances impressionnistes et modernes. Il admirait Ingres, et les esquisses qu'il a laissées sont d'un style assez différent et plus classique que ses compositions. Il s'est donc créé consciemment son style personnel, qui apparaît naïf par l'esprit et la sensibilité, mais largement médité dans sa technique.

On peut distinguer plusieurs catégories dans ses oeuvres. D'abord des portraits et des scènes de la vie populaire : des portraits de Rousseau par lui-même (1888-1890, musée de Prague), Une noce à la campagne (1905, Paris, Orangerie, coll. Walter Guillaume), Portrait de Loti (Zurich, Kunsthaus), la Carriole du père Juniet (1908, Paris, Orangerie, coll. Walter Guillaume). Les personnages sont représentés de face, avec une expression figée. La composition pyramidale est savante, le dessin, malgré sa gaucherie, possède une grande netteté, et les couleurs ont un relief éclatant et harmonieux, digne des Primitifs. Une seconde série, celle des paysages de Paris, montre les quais de la Seine, les rues de la banlieue, avec de petits personnages, des promeneurs, des pêcheurs à la ligne, d'une poésie idyllique et profonde : Un soir de carnaval (1886, Philadelphie, Museum of Art), la Promenade dans la forêt (entre 1886 et 1890, Zurich, Kunsthaus), Vue du parc Montsouris (1895, Paris, coll. part.), Bois de Boulogne (1898, anc. coll. H. Siemens). La stylisation des arbres, comme brodés, des nuages en morceaux d'ouate, la délicatesse du rendu des matières et des lumières confèrent à ces petites vues panoramiques une atmosphère mystérieuse de paradis perdu. Ensuite, il faut retenir des scènes collectives patriotiques (le Centenaire

de l'Indépendance, 1892, Düsseldorf, coll. Voemel), d'autres à sujets militaires (les Artilleurs, v. 1893, New York, Guggenheim Museum ; les Représentants des puissances étrangères venant saluer la République en signe de paix, exposés en 1907, Paris, musée Picasso) ou sportifs (les

Joueurs de football, 1908, New York, Guggenheim Museum). Ici, l'inspiration apparaît moderne, sociale et humanitaire, soutenue par des convictions républicaines et transposée en allégories Imaginatives. Cet esprit symbolique se développe encore davantage dans des scènes presque fantastiques, comme la Guerre (1894, musée d'Orsay), Rêve (1910, New York, M. o. M. A.). Il est à noter qu'à ces thèmes, fort à la mode dans la peinture officielle du temps, Rousseau a su insuffler une fraîcheur d'âme et une poésie tout à fait puissante qui les transfigurent. La série la plus connue est celle des sujets exotiques, que Rousseau a beaucoup développés en grands formats à la fin de sa vie et qui lui valurent commandes et succès : le Repas du lion (1907, Metropolitan Museum), les Flamants (1907, New York, coll. Ch. S. Payson), Nègre attaqué par un jaguar (1909, musée de Bâle), les Singes dans la forêt vierge (1910, Metropolitan Museum), la Cascade (1910, Chicago, Art Inst.). Il est certain que Rousseau s'inspira alors non pas de ses prétendus souvenirs du Mexique, mais d'images de magazines et de visites au Jardin des Plantes. Il sut néanmoins renouveler ainsi l'exotisme par le style fantastique qu'il donna au décor végétal et par son sentiment direct de la vie animale. Il disait lui-même être terrifié par les fauves qu'il peignait. Cependant, le caractère un peu lâché de plusieurs de ces toiles, parfois hâtives, est indéniable. Enfin, Rousseau a peint des bouquets de fleurs des champs et des jardins avec des teintes délicates et des lignes très pures.

Sa technique se caractérise par la clarté des formes, marquant une réaction, parallèle à celle de Gauguin, contre le « fouillis » impressionniste, et par une subtilité des couleurs, à la fois franches et délicatement modulées, qui le rapproche des primitifs du XVe siècle. La sincérité et la douceur de son imagination le rattachent à ceux-ci, comme au courant des peintres populaires et anonymes qui l'ont précédé, et parmi lesquels il est le premier à avoir affirmé, de façon singulière, une puissante personnalité. Le rayonnement du Douanier Rousseau a été considérable et a déterminé le développement non d'une école, mais de tout un groupe de peintres qu'on a appelés les « primitifs » ou les « naïfs » du XXe siècle. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Paris, Grand Palais) en 1984-1985.

ROUSSEAU Théodore, peintre français

(Paris 1812 - Barbizon 1867).

Dès son enfance, Rousseau manifesta des dons de peintre. Son cousin, le paysagiste Paul de Saint-Martin, fut son premier maître. Ses parents, bourgeois fortunés, encouragèrent sa vocation. Travaillant aux Beaux-Arts sous les directives de Rémond et de Guillon-Lethière, Rousseau ne fut pas admis à concourir pour le prix de Rome. Rebuté par l'enseignement académique, il chercha sa leçon au Louvre auprès des maîtres anciens, Claude Lorrain et les paysagistes hollandais, tout en étudiant les paysagistes anglais contemporains. Il ajouta à ces travaux de copies un labeur acharné dans la campagne des environs de Paris. Dans son interprétation analytique et passionnée de la na-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

746

ture, on observe, dès ses débuts comme tout au cours de sa vie, les influences de Constable et de Bonington, de Ruysdael et de Hobbema, qui se jouent tour à tour. Chacune des étapes de sa carrière artistique fut marquée par un voyage. Le premier le conduisit en 1830 en Auvergne, où il découvrit des sites sauvages qui lui inspirèrent des paysages d'un emportement romantique : Vue d'Auvergne (Birmingham, Barber Inst. of Arts). C'est avec un Paysage d'Auvergne (Rotterdam, Fond. Willem Van de Vorm) qu'il débuta au Salon de 1831. Deux voyages en Normandie, en 1831 et en 1832, en compagnie de Paul Huet, puis de Charles de Laberge, lui révélèrent la luminosité des ciels marins. Il ne cessa alors de s'intéresser à la représentation des vastes horizons (Paris vu de la terrasse de Bellevue, 1833, Bruxelles, M. A. M.). Pendant l'été de 1834, il conçut dans le Jura deux de ses oeuvres les plus fameuses, la Tempête sur le Mont-Blanc (Copenhague, N. C. G.) et la Descente des vaches (La Haye, musée Mesdag ; importantes esquisses aux musées Mesdag et d'Amiens). Ce dernier tableau fut refusé par le jury du Salon de 1835, offusqué par l'audace de sa composition et la stridence de son coloris. Invité en Vendée en 1837 par le peintre Charles Le Roux, l'artiste y poussa jusqu'au paroxysme son inclination à pénétrer le secret de la création dans la formation des roches, le cours des eaux, la croissance des arbres. Deux peintures entreprises à ce moment, la Vallée de Tiffauge (musée de Cincinnati) et la célèbre Allée des

châtaigniers (Louvre), attestent avec quelle outrance il se laissa entraîner dans un univers minéral et végétal. À la faveur d'un séjour solitaire dans le Berry en 1842, Rousseau s'attacha à interpréter la vibration et la fluctuation de l'atmosphère suivant les heures et les saisons : la Mare (musée de Reims), Sous les hêtres (Toledo, Ohio, Museum of Art), recherche qui fut sa préoccupation majeure durant son voyage dans les Landes, en compagnie de Jules Dupré, en 1844 (le Marais dans les Landes, Louvre), puis un peu plus tard à L'Isle-Adam, où, pour la première fois dans l'histoire de la peinture, il peignit entièrement sur le motif un paysage d'hiver, le Givre (1846, Baltimore, W. A. G.). Son coloris se fit alors plus atténué et son expression sereine.

L'année 1848 marqua une coupure dans la carrière de Rousseau et introduisit la seconde moitié de sa vie. Celui-ci se fixa définitivement à Barbizon, où il était souvent venu se joindre aux paysagistes qui hantaient la forêt de Fontainebleau. Il donna la longue série des peintures qui immortalisent ses sites : les Gorges d'Apremont (musée de Limoges), la Sortie de forêt à Brolles (Louvre), le Vieux Dormoir du Bas-Bréau (musée d'Orsay), la Lande d'Arbonne (Metropolitan Museum), chefs-d'oeuvre travaillés de longues années durant, souvent repris et parfois surchargés de bitume et de couleurs chimiquement incompatibles, que le temps assombrit. Dans cette retraite sylvestre, il trouva un apaisement à ses échecs. Régulièrement repoussé par le jury des Salons depuis 1835 (il ne rentra en grâce qu'après la révolution de 1848), méconnu du grand public, déçu dans sa vie privée, angoissé par les progrès de

la civilisation, il se réfugiait au coeur de cette nature qu'il vénérât d'un culte panthéiste, soutenu par l'amitié reconfortante de Millet. Désormais, son nom fut lié à celui de l'école de Barbizon, où l'artiste devint le maître à penser, l'exemple et le modèle de toute une génération de paysagistes, venus souvent de contrées lointaines. Mais Rousseau fut le seul qui, au-delà de son souci de naturalisme, ajouta à son oeuvre une intention intellectuelle de recherche métaphysique.

Son influence fut considérable aussi bien par sa pensée que par ses innovations techniques. Vers 1860, il imagina de recréer la luminosité de l'air par la juxtaposition de touches de couleur pure en forme de virgules (Paysage de la forêt de Fontainebleau, musée de Valenciennes). Ce métier, qu'il enseigna à Monet et à Sisley, fut celui des impressionnistes. En 1862, cédant à la mode pour le japonisme, l'artiste

préfigura dans des ébauches monochromes l'art des nabis (Effet de pluie, Louvre ; Sous-bois par temps de neige). Si, à la fin de sa vie, Roussseau rencontra le succès (il triompha à l'Exposition universelle de 1855), il fut rapidement oublié dans nos régions et éclipsé par l'impressionnisme. De nos jours, il trouve de nouveau une faveur que les Américains, qui possèdent nombre de ses oeuvres maîtresses, ne lui ont jamais contestée.

ROUSSEL Ker Xavier, peintre français

(Lorry-lès-Metz, Moselle, 1867 - L'Étang-la-Ville, Yvelines, 1944).

La rencontre décisive de sa vie fut celle de Vuillard, son camarade au lycée Condorcet, qu'il orienta vers la peinture, dont il épousa la soeur (1893) et qui fut le compagnon fraternel de son existence. En 1888, ils fréquentent l'académie Julian, se lient avec Bonnard et forment le groupe des nabis. En 1906, avec Maurice Denis, il va rendre visite à Cézanne à Aix-en-Provence.

À ses débuts, l'art de Roussel s'apparente de près à celui, familier et intimiste, de son ami Vuillard et à l'esprit symboliste des nabis : Femme en peignoir bleu moucheté (1891), la Terrasse (v. 1892, musée d'Orsay), et premiers panneaux décoratifs de l'artiste (les Saisons de la vie, 1892). Mais, au lieu de développer l'analyse des intérieurs, comme Vuillard, Roussel s'orienta vers l'univers spirituel et poétique du symbolisme, poursuivant un rêve de chaleur et de sensualité (Baigneuses, v. 1903). La découverte du Midi en 1906 transforma sa palette dans le sens d'une luminosité sereine. Désormais, Roussel trouve sa voie personnelle dans des thèmes d'une mythologie gracieuse, parmi des paysages ruisselant de soleil : Vénus et l'Amour au bord de la mer (1908), l'Enlèvement des filles de Leucippe et le Cortège de Bacchus, tous trois à Paris (musée d'Orsay). L'artiste exprime les rêves païens qui hantèrent l'âme française de Poussin à Mallarmé. Il entreprend en 1909 de grandes décorations pour les Bernheim et Lugné-Poe, en 1913 le rideau de la Comédie des Champs-Élysées, puis il réalise des décorations en 1915 au musée de Winterthur (Suisse), en 1936 au palais des Nations à Genève (Pax Nutrix), en 1937 au palais de

Chaillot (la Danse). Roussel est représenté dans les musées de Saint-Tropez, Lyon, Grenoble, Moscou, Helsinki et Copenhague. Une exposition regroupant peintures, dessins et gravures a été présentée (Saint-Germain-en-Laye, musée

départemental Maurice-Denis) en 1994.

ROWLANDSON Thomas, peintre et

caricaturiste britannique

(Londres 1756 - id. 1827).

Fils d'un riche marchand de textile qui fit faillite, il fut élevé par un oncle et une tante. Il étudia à l'École de la Royal Academy, nouvellement créée, où il apprit le dessin à la manière des peintres d'histoire comme Mortimer. En France en 1774, puis de nouveau en 1782 et 1783, il dessina principalement des personnages ; certains historiens expliquent l'enroulement de son trait comme une influence possible du rococo français.

À ses débuts, Rowlandson semblait vouloir faire carrière de peintre d'histoire. En 1775, il présentait à la Royal Academy un dessin : Dalila rendant visite à Samson emprisonné. Après s'être essayé au portrait et plus rarement au paysage, à une époque où Sandby avait consacré le genre, il exposait en 1781 sa première caricature gravée, l'École de l'éloquence (Windsor, Royal Library), suivie en 1784 du Voyage dans une chaise de poste. Puis ce furent l'Époux enragé, l'Épouse extravagante, l'Amputation. La même année, l'artiste abordait la caricature politique, mais ses thèmes de prédilection devaient rester les études de mœurs. Associé à Henry Wigstead, avec qui il voyagea en 1789 dans le sud de l'Angleterre et en 1797 dans le pays de Galles, il collabora ensuite avec Rudolph Ackermann, qui ouvrait une boutique d'estampes sur le Strand en 1795. Son oeuvre devint vite populaire grâce à la diffusion de certaines publications, comme le Poetical Magazine, The Humorist et l'English Spy, et grâce aussi à l'illustration de nombreux ouvrages de la littérature anglaise, comme, en 1817, le Vicaire de Wakefield de Goldsmith. L'abondance de sa production a souvent nui à la qualité de ses planches. Parmi ses oeuvres les plus importantes figure la série Dr Syntax à la recherche du pittoresque (1812-1820). Ses dessins rehaussés d'aquarelle figurent dans les grands cabinets londoniens (British Museum et V. A. M.)

ROY Pierre, peintre français

(Nantes 1880 - Milan 1950).

Après des études de japonais, il se fixe à Paris et se consacre entièrement à la peinture. En 1904, influencé par le néo-impressionnisme, il entre dans l'atelier de Jean-Paul Laurens, puis travaille avec Grasset, qu'il considère comme

son maître. C'est à partir de 1908 qu'il devient un familier des fauves et de leurs amis Apollinaire, Max Jacob et André Salmon. Après la guerre, Roy se joint aux surréalistes et participe à la première exposition collective du groupe en 1925, gal. Pierre. Influencé par De Chirico, il n'en garde pas les effets de lumière mais s'attache davantage, comme Magritte, à la mise en rapport d'objets hétéroclites dans un espace homogène (la Fin des mauvais jours, 1923, coll. part. ; Danger dans l'escalier, 1927, New York, downloadModeText.vue.download 748 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

747

M. o. M. A.). Après une première exposition personnelle à Paris, gal. Pierre-Loeb (1928), Pierre Roy introduit dans ses toiles d'immenses perspectives où, en flagrante disproportion, prennent place des objets minutieusement représentés (Musique n° 3, 1930, New York, M. o. M. A. ; Une journée de campagne, 1937, Paris, M. N. A. M.). Très apprécié aux États-Unis, où il séjourne chaque année jusqu'en 1940, Roy y participe à toutes les manifestations surréalistes. On lui doit également des décors de ballets (Coppélia, 1938 ; Jeu de cartes, 1945), et des lithographies pour l'Enfant de la haute mer de Jules Supervielle (1946). Le M. N. A. M. de Paris conserve un important ensemble de dessins de sa main. Une exposition a été consacrée à l'artiste (Nantes, M. B. A.) en 1995.

ROYBET Ferdinand, peintre français

(Uzès, Gard, 1840 - Paris 1920).

Il connut un immense succès auprès de certains amateurs avec ses scènes de genre animées de personnages vêtus à la mode du XVIIIe s., mousquetaires et buveurs. Dans son oeuvre fécond, d'une inspiration peu renouvelée, émergent cependant quelques toiles où se retrouve la flamme des premiers romantiques (le Fou, 1867, musée de Grenoble). Roybet est représenté au musée d'Orsay, aux musées de Bordeaux, Dunkerque, Lyon, Montpellier, Mulhouse, Reims, et, par une série de peintures, au musée de Courbevoie.

ROYMERSWAELE → REYMERSWAELE
Marinus Claesz van

RUBENS Pierre-Paul, peintre flamand

(Siegen, Westphalie, 1577 - Anvers 1640).

LES ANNÉES DE FORMATION ET LES PRE-MIÈRES OEUVRES (JUSQU'EN 1600). Fils d'un juriste et échevin anversois, qui, en raison de ses sympathies pour la Réforme, avait dû s'exiler en Allemagne avec sa famille en 1570, au moment des troubles religieux et politiques qui déchiraient la Flandre, Pierre-Paul Rubens naquit à Siegen en 1577. C'est dans cette ville que son père, accusé d'adultère avec Anne de Saxe, épouse de Guillaume le Taciturne, dont il était devenu le conseiller juridique, avait été assigné à résidence, après avoir échappé à la mort grâce à l'intervention courageuse et dévouée de son épouse, Marie Pypelinckx, et avoir été incarcéré pendant deux années au château de Dillenburg. Peu après la naissance de Pierre-Paul, leur 6e enfant, la famille Rubens vint s'établir à Cologne. Après la mort du père, survenue en 1587, la mère de l'artiste retourna à Anvers, où elle s'installa avec ses enfants en février 1589.

À l'âge de douze ans, le futur peintre fréquentait une école latine dirigée par l'humaniste Rombaut Verdonck, mais, sa mère se trouvant démunie de ressources, il dut entrer en 1590 comme page au service de la comtesse Marguerite de Ligne Arenberg, veuve de Philippe de Lalaing. Il commença cependant rapidement un apprentissage qui le mena de l'atelier du paysagiste Tobias Verhaecht apparenté à la famille Rubens, à celui d'Adam Van Noort et enfin à celui du célèbre « romaniste »

Otto Venius. La part respective de formation de ces 3 maîtres de même que la durée exacte de cet apprentissage sont encore mal connues ; toujours est-il que Rubens est inscrit comme maître sur les registres de la gilde de Saint-Luc d'Anvers en 1598 : il a vingt et un ans. Il va encore travailler pendant deux ans dans l'atelier d'Otto Venius, mais la production de cette période reste incertaine et difficilement dissociable de celle de son maître : ainsi l'Adam et Ève (Anvers, maison de Rubens), sans doute réalisé à cette date-là et inspiré d'un schéma raphaëlesque transmis par une gravure de M. Raimondi, montre un curieux mélange de fidélité au classicisme romain et de naturalisme tout nordique.

LE SÉJOUR EN ITALIE (1600-1608).

En mai 1600, le jeune Rubens entreprend le traditionnel voyage en Italie, qu'avaient accompli avant lui son père et son maître Otto Venius, et où son frère Philippe se trouvait déjà. Il gagne tout d'abord Venise (en passant par Paris et Fontainebleau ?), sans doute attiré par les œuvres de Titien, pour qui il gardera tout au long de sa vie une profonde admiration. C'est dans cette première ville d'Italie que, remarqué

par le duc de Mantoue, Vincent de Gonzague, il entre au service de ce dernier, sans obtenir toutefois le titre officiel de peintre de cour : son rôle consistera autant à faire des copies et des portraits de dames célèbres pour la galerie du duc qu'à organiser les festivités de la cour de Mantoue. Mais cette fonction va lui permettre de voyager à travers l'Italie et de prendre contact avec tous les aspects artistiques de la culture italienne. Très rapidement, sa position s'affirme et Rubens reçoit des commandes importantes : lors d'un premier séjour à Rome en 1602, celui-ci est chargé par l'archiduc Albert, gouverneur des Pays-Bas, de décorer de 3 panneaux la chapelle Sainte-Hélène dans l'église Santa Croce in Gerusalemme (auj. à Grasse, hôpital ; l'un, disparu, remplacé par une copie) ; à Mantoue même, il laissera 3 grandes toiles dans l'église des Jésuites : la Sainte Trinité adorée par Vincent de Gonzague et sa famille (mutilée, Mantoue, palais ducal), la Transfiguration (musée de Nancy) et le Baptême du Christ (musée d'Anvers). Ces premières œuvres traduisent avec évidence combien Rubens s'imprègne avec énergie des exemples italiens, devant autant à la grande statuaire antique, qu'il ne cesse de copier, qu'aux modèles de Michel-Ange, de Raphaël ou de Caravage. À Gênes, où il séjourne en 1605-1606, Rubens s'initie au portrait, représentant avec une étonnante virtuosité les membres de l'aristocratie locale (Portrait de la marquise Brigida Spinola Doria, Washington, N. G.). Il se rend également en Espagne avec mission de porter des présents au roi de la part du duc de Mantoue : c'est pour Rubens l'occasion de se faire remarquer, en peignant notamment le Portrait équestre du duc de Lerma (Prado), où le souvenir de Titien s'anime d'un dynamisme vigoureux. Un second séjour romain lui permet de satisfaire une commande des Oratoriens pour la Chiesa Nuova : la Vierge vénérée par les anges et les saints (musée de Grenoble). Enfin, dans la Circoncision (Gênes, Sant'Ambrogio) comme

dans l'Adoration des bergers (pin. de Fermo), se manifeste l'influence de plus en plus prépondérante de Caravage, dont Rubens a pu voir les œuvres à Rome. Mais, à la fin de 1608, celui-ci apprend l'état de santé alarmant de sa mère et quitte l'Italie pour Anvers : il n'y reviendra jamais.

LE RETOUR À ANVERS ET LA NAISSANCE DU « STYLE RUBÉNIEN » (1609-1615).

À son retour à Anvers, la situation politique du pays flamand a considérablement évolué : après plus de quarante années de guerre, la trêve de Douze Ans a ramené la paix, et les artistes sont sollicités de toute part pour restau-

rer et décorer les bâtiments religieux et publics. Dès 1609, Rubens est nommé peintre de cour de l'archiduc Albert et de son épouse Isabelle, avec la permission exceptionnelle de pouvoir s'installer à Anvers au lieu de devoir séjourner à Bruxelles. À Anvers même, il trouve un appui sûr en la personne de Nicolaes Rockox, échevin et plusieurs fois bourgmestre de la ville. En 1609 également, il épouse Isabelle Brant, fille de l'avocat Jan Brant, secrétaire de la ville d'Anvers, et, en 1611, il met la dernière touche à son installation bourgeoise en acquérant une somptueuse demeure, qu'il fait peu à peu transformer en un palais à l'italienne et où il installera ses précieuses collections d'oeuvres d'art.

L'affluence des commandes suit cette ascension sociale : à peine est-il de retour que la ville d'Anvers lui commande une Adoration des mages (Prado) pour décorer la chambre des États : cette oeuvre importante et, plus encore, le grand triptyque de l'Érection de la croix (Anvers, cathédrale ; esquisse au Louvre), réalisé en 1610-1611 pour l'autel majeur de l'église Sainte-Walburge, montrent à quel point est forte l'emprise de l'art italien et en particulier celui de Caravage : intensité du luminisme, naturalisme de la vision, mais aussi monumentalité des figures et composition déjà largement baroque. Les oeuvres religieuses restent tout au long de cette première période anversoise l'essentiel de la production de l'artiste, et le renouveau religieux apporté par le mouvement de la Contre-Réforme trouve en Rubens un chantre exceptionnel ; le retable de la Descente de croix (Anvers, cathédrale), commandé en 1611 par la corporation des arquebusiers, est à cet égard un exemple frappant : le corps du Christ, baigné d'une large coulée lumineuse, jaillit avec intensité des ténèbres, entouré d'un halo de personnages qui sont autant de taches en tons chauds et froids alternés. La vigueur des oppositions colorées vient s'allier à l'intensité du luminisme pour créer un langage neuf et immédiatement perceptible.

Cependant, l'activité de Rubens au cours de cette période ne se réduit pas à l'exécution de grandes oeuvres religieuses, et les thèmes profanes trouvent largement droit de cité dans son abondante production : ainsi le Couronnement du héros vertueux (Munich, Alte Pin.) ou la Vénus frigida (musée d'Anvers), ou encore Jupiter et Callisto (musée de Kassel). Ces oeuvres, peintes pour le décor des chambres de métier ou des demeures de la haute société anversoise, rivalisent d'harmonie et montrent un artiste muni d'une langue neuve et riche, pouvant

illustrer, avec des audaces plastiques qui se mêlent à un colorisme subtil, les thèmes éternels de l'humanisme tout autant que les allégories les plus raffinées. Un tableau de la National Gallery de Londres, *Samson et Dalila* (v. 1609), semble réunir toutes les audaces nouvelles du peintre, aussi bien dans le mouvement, emporté et lyrique, que dans les coloris, où Rubens utilise à profusion une couleur à laquelle les artistes ne recourent presque jamais, car elle est difficile d'emploi, le violet.

L'ÉPANOUISSEMENT DU STYLE DE RUBENS ET LE DÉVELOPPEMENT DE SON ATELIER (1615-1626). Très vite, Rubens s'est imposé comme le chef de file de l'école anversoise. Ce succès rapide, l'afflux incessant des commandes l'amènent à créer un véritable atelier, dans lequel des peintres, la plupart du temps déjà formés (Antoon Van Dyck, Jacob Jordaens, Frans Snyders), vont lui servir de collaborateurs, chargés de traduire le plus fidèlement possible les schémas créés par le maître. Le rôle de cet atelier a été parfois minimisé ou au contraire exagéré. Tout porte aujourd'hui à croire à l'existence effective de ce « studio » entre 1615 et 1625 environ, mais il n'en reste pas moins vrai que la plupart des grandes compositions sont de la main même de l'artiste et que le travail des collaborateurs à partir des esquisses de Rubens était sans cesse contrôlé par le maître, qui n'hésitait pas à corriger sur-le-champ telle ou telle erreur, comme un chef d'orchestre au milieu de ses musiciens.

Parmi tant d'oeuvres exceptionnelles nées au cours de cette période, on citera : le *Christ à la paille* (musée d'Anvers), où le réalisme du détail vient s'unir à la plasticité de la forme dans une vision dramatique intense ; le *Coup de lance* (id.), une des toiles de Rubens les plus chargées de pathétique ; l'*Ixion trompé par Junon* (Louvre), large frise de nus clairs et sculpturaux ; l'*Enlèvement des filles de Leucippe* (Munich, Alte Pin.), véritable morceau de bravoure, d'un dynamisme déconcertant, sorte d'hymne à la plénitude physique, où se traduit avec la plus belle évidence cette « furia del pennello » dont parlait Giovanni Bellori dans ses écrits.

LES GRANDES SÉRIES DES ANNÉES 1620.

Grâce à l'organisation efficace de son atelier, Rubens put mener à bien rapidement l'exécution de séries cycliques de peintures, où, dans

un style clair et ample, il va renouveler complètement le problème de la grande décoration picturale. Une première commande de ce style lui est offerte vers 1617, lorsque des nobles génois lui demandent les cartons pour une série de 6 tapisseries illustrant l'Histoire de Decius Mus, consul romain qui se sacrifia pour permettre à son armée de vaincre dans son combat contre les Latins (cartons à Vaduz, coll. Liechtenstein). Avec ce premier cycle, d'une clarté de lecture exemplaire, Rubens parvient à insuffler un rythme à l'ensemble des compositions, ne traitant pas chacun des thèmes pour lui-même mais en vue de l'effet qu'il produira lorsqu'il sera intégré dans la série. En 1620, Rubens reçoit une importante commande des jésuites d'Anvers : leur église, dédiée à saint Charles

Borromée, s'achève (peut-être construite sur des projets de Rubens), et sa décoration picturale (3 retables et 39 peintures de plafond) serait une des entreprises les plus considérables de l'artiste si le feu n'avait malencontreusement détruit tout ce décor en 1718, ne nous laissant pour en juger qu'un grand nombre des esquisses. Celles-ci (Louvre ; musées de Gotha, Quimper, Prague ; Vienne, Akademie ; Londres, Courtauld Inst.) témoignent de la virtuosité de l'artiste, qui réalise pour la première fois en Europe septentrionale une série de plafonds à la mode vénitienne, dans lesquels les effets de raccourci, la lisibilité de chaque scène et l'équilibre des masses marquent le triomphe de l'illusionnisme baroque à Anvers.

La renommée de Rubens dépassait les limites de son pays et, en France, la reine Marie de Médicis, veuve d'Henri IV, lui demanda en 1621 de bien vouloir décorer une des galeries de son palais du Luxembourg, nouvellement construit. Dans les 24 toiles racontant sur le mode allégorique la Vie de Marie de Médicis (Louvre ; esquisses à l'Alte Pin. de Munich, à l'Ermitage et au Louvre), Rubens développe là encore un style large, clair, plastique, rythmant chacun des murs de compositions alternativement dynamiques et statiques. Le succès remporté par cette décoration dans un milieu parisien qui n'était pas spécialement favorable aux envolées baroques l'aurait amené à réaliser quelques années plus tard (v. 1627) la décoration d'une seconde galerie au Luxembourg sur le thème de la Vie d'Henri IV (deux grandes toiles inachevées aux Offices ; esquisses au musée de Bayonne, à Londres [Wallace Coll.]) si l'antagonisme qui régnait entre Louis XIII et la reine mère, suivi de l'exil de celle-ci en 1631, n'avait fait avorter un projet plein de promesses. À la même date encore, en 1622, Rubens reçoit commande d'une suite de car-

tons pour 12 tapisseries illustrant l'Histoire de Constantin pour le roi Louis XIII (esquisses à Londres, Wallace Coll., et coll. part.).

Les mêmes qualités se retrouvent dans les oeuvres isolées peintes entre 1620 et 1628 : l'Adoration des mages (musée d'Anvers) est un des sommets de cette période, et la couleur sonore et fluide y devient l'essentiel de la composition ; citons encore, parmi tant de chefs-d'oeuvre, la Thomyris et Cyrus (Louvre), la Fuite de Loth (Louvre, signée et datée 1625), le Mariage de sainte Catherine (Anvers, église des Augustins) ou encore l'Adoration des mages (Louvre), qui sont tous des créations de la maturité de l'artiste et dans lesquels la couleur triomphe dans un lyrisme étonnant.

Au cours des années 1620 naissent également de nombreux portraits, en rapport avec les personnalités européennes rencontrées par l'artiste au cours de ses voyages et de ses missions diplomatiques, comme le superbe Portrait de Marie de Médicis (Prado), aussi sobre que monumental, celui du Baron de Vicq (Louvre) ou celui, équestre, du Duc de Buckingham (Osterley Park). Enfin, un dernier cycle clôt cette période, sans doute la plus féconde de l'artiste : celui de 21 cartons de tapisseries sur le thème du Triomphe de l'Eucharistie, tapisseries réalisées entre 1625 et 1627 et desti-

nées au couvent des Carmélites déchaussées de Madrid sur une commande de l'archiduchesse Isabelle (esquisses au Prado ; à Chicago, Art Inst. ; à Cambridge, Fitzwilliam Museum).

L'EFFUSION DES DERNIÈRES ANNÉES
(1630-1640). La mort d'Isabelle Brant, survenue en 1626, va interrompre brutalement cette période fastueuse, et Rubens, pour créer un dérivatif à son chagrin, accepte des missions diplomatiques importantes : il s'agit en effet de l'organisation de la paix entre l'Angleterre et l'Espagne, puis d'une négociation entre les États-Généraux de Hollande et les Pays-Bas du Sud. Si les résultats obtenus par Rubens furent assez minces, son activité diplomatique n'est pourtant pas à négliger sur le plan de sa carrière artistique, puisqu'elle va l'amener à Londres et à Madrid, où il obtiendra bientôt de nouvelles commandes, et lui vaudra d'être anobli par Philippe IV d'Espagne comme par Charles Ier d'Angleterre. Ces différents voyages, situés entre 1628 et 1630, lui permettent enfin de transformer assez considérablement son style, sans doute sous l'emprise des oeuvres de Titien, qu'il a l'occasion de revoir tant à Londres qu'à Madrid : la palette se fait plus chaude, une lumière blonde aux accents argentés caresse les

formes, les thèmes deviennent plus intimes et plus lyriques. Ce changement, qui s'opère lentement, correspond au remariage de l'artiste en 1630 avec la « plus belle femme d'Anvers » (au dire du Cardinal-Infant Ferdinand), Hélène Fourment, âgée de dix-sept ans (Rubens en a 53 !), fille d'un riche marchand en tapisseries.

Au cours de cette période, Rubens accepte encore quelques grandes commandes : de 1629 à 1634, il exécute 9 grandes peintures pour le plafond de la salle de réception (« Banqueting House ») de Whitehall à Londres, qui glorifient le règne du roi Jacques Ier, père de Charles Ier, le commanditaire (esquisses à l'Ermitage, au Louvre, à Rotterdam [B. V. B.], aux musées d'Anvers et de Bruxelles). Entre 1630 et 1632, il exécute les cartons d'une nouvelle série de 8 tapisseries représentant l'Histoire d'Achille, sans doute sur une commande de son beau-père, Daniel Fourment (esquisses à Rotterdam, B. V. B., et au musée de Pau). En 1635, il est chargé par la ville d'Anvers de préparer les décorations de la cité à l'occasion de l'entrée du nouveau gouverneur des Pays-Bas méridionaux, Ferdinand, Cardinal-Infant d'Espagne : il va donner les esquisses (conservées notamment à l'Ermitage, aux musées de Bayonne et d'Anvers) de 43 arcs de triomphe, qui furent ensuite réalisés par ses collaborateurs (notamment Jordaens, Jan Van der Hoecke, Théodore Van Thulden, qui gravera tous ces décors éphémères dans un recueil intitulé *la Pompa Introitus Ferdinandi...*). Enfin, en 1637-1638, ce sont une cinquantaine d'esquisses (Bruxelles, M. R. B. A. ; Prado ; musée de Bayonne ; Rotterdam, B. V. B.) d'après les *Métamorphoses* d'Ovide, qu'il peint sur commande de Philippe IV d'Espagne pour le décor de son nouveau pavillon de chasse de la Torre de la Parada près de Madrid ; là encore, les peintures elles-mêmes furent exécutées par l'atelier rubénien.

En dehors de cette succession presque ininterrompue de grandes réalisations cy-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

749

cliques, les thèmes traités par l'artiste pendant les dix dernières années de sa vie changent : on trouve moins de peintures religieuses – et pourtant comment ne pas citer le *Martyre* de saint Liévin et la *Montée au calvaire* (Bruxelles, M. R. B. A.), le *Triptyque* de saint Ildefonse (Vienne, K. M.), ou le *Christ en croix* (musée de Toulouse) ? –, tandis que les sujets mytho-

logiques, et notamment dionysiaques, se font plus fréquents, et sont bien souvent prétextes à mettre en valeur les formes plantureuses et nacrées d'Hélène : citons simplement l'Andromède (musées de Berlin), les Trois Grâces et le Jugement de Paris (tous deux au Prado) ou la Mort de Didon (Louvre). Rubens accorde également un intérêt plus soutenu au paysage, surtout après l'achat en 1634 de son château du Steen entre Anvers et Malines, paysage qu'il transfigure dans une vision à la fois panthéiste et humaniste de la nature, comme les Paysages à l'arc-en-ciel (Munich, Alte Pin. ; Londres, Wallace Coll.), le Paysage avec le Steen (Londres, N. G., et Vienne, K. M.) ou le Retour des champs (Offices), sans oublier la Kermesse (Louvre), où, retrouvant l'esprit du grand Bruegel l'Ancien, il déploie toutes les forces vitales dans un tournoiement suprême qui, curieusement, débouche sur un coin de paysage flamand dont le calme et la sérénité s'opposent à l'agitation humaine.

Enfin, les portraits occupent une place capitale dans les oeuvres des dernières années ; la plupart du temps, ce sont des portraits intimes dans lesquels l'artiste nous donne une représentation fraîche et émouvante de sa jeune femme et de ses enfants : depuis l'Artiste et Hélène dans leur jardin d'Anvers (1631, Munich, Alte Pin.) jusqu'à l'Hélène Pomment au carrosse (Louvre) et l'Artiste et Hélène avec leur fils (Metropolitan Museum), en passant par l'Hélène Fourment avec deux de ses enfants (id.) et par la Petite Pelisse (Vienne, K. M.), c'est le même hymne à la joie de vivre, au bonheur familial, à la sensualité, à la tendresse.

Aucune oeuvre ne pouvait mieux résumer cette dernière période que le tableau testament de l'artiste, destiné à sa chapelle funéraire, la Madone entourée de saints (Anvers, église Saint-Jacques) : l'extraordinaire jeu de la couleur, la lumière argentée qui caresse les formes et l'élan vital qui jaillit de cette oeuvre concluent avec brio et émotion la carrière de celui qui fut, selon le mot de Delacroix, l'« Homère de la peinture ».

Atteint de la goutte depuis plusieurs années, Rubens s'éteint le 30 mai 1640 dans sa somptueuse demeure anversoise.

RUBLEV → ROUBLEV Andreï

RUEDA Gerardo, peintre espagnol

(Madrid 1926 - id. 1996).

Rueda commence à peindre vers 1945 dans un

style figuratif et, en 1954, il devient abstrait. En 1958, fortement influencée par De Staël, sa peinture se caractérise par l'emploi de couleurs vives et de formes construites. De 1960 à 1962, l'artiste connaît une « époque grise », où sa palette se maintient dans une gamme de gris, de noirs et de bleus très légèrement diffé-

renciés. Tout réalisme n'a pas encore disparu, car le point de départ du tableau reste une impression naturelle ou un paysage. Dégagé de l'influence de l'art informel, Rueda devait aboutir peu à peu à une peinture monochrome, où les variations de nuances et de couleurs disparaissent, remplacées par des subtilités d'animation de surfaces et de reliefs. Ces oeuvres se rapprochent du sentiment de l'espace de la peinture italienne ; ce sont de grandes surfaces monochromes (blanches, rouge vif, vertes, bleu outremer) accidentées par de légers reliefs de matière. En 1964, Rueda aboutit à un art géométrique très pur. L'utilisation du relief, de l'incision, du creux, de l'ombre, en relation avec sa période monochrome, joue un grand rôle. L'influence de ce peintre, qui a exécuté au cours des années soixante-dix des reliefs en bois et en métal chromé, est grande sur la nouvelle génération. Rueda est représenté au musée de Manila, au M. E. A. C. de Madrid, au musée d'Art abstrait espagnol de Cuenca, au musée de Cholet (Hommage à l'Informalisme, 1967) et au Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.). Une exposition lui a été consacrée en Espagne (Valence, I. V. A. M.) en 1996.

RUFF Thomas, artiste allemand

(Zell 1954).

Thomas Ruff est l'un des représentants de la nouvelle « photographie objective » allemande. Élève des Becher à la Kunstakademie de Düsseldorf, il interroge la photographie dans sa capacité documentaire à reproduire le visible. Il commence son étude systématique avec des « Vues d'intérieurs » (1979-1983) puis développe à partir de 1981 une série de ces « Portraits » (1981-1986). Sans aucune variation, des jeunes de sa génération y sont photographiés frontalement, en buste, sur fond monochrome dépourvu de sophistication d'éclairage. Dégagés de charge subjective ou affective, ces « Portraits » évacuent toute identité du sujet. Avec la série des « Maisons », l'artiste propose une vision clinique de la cité postindustrielle à travers des vues d'immeubles et d'usines. En 1989, il affirme cette fois, avec une série intitulée « Etoiles », la dimension positive de la médiation technologique. Réalisés à partir de clichés d'observatoires, ces grands tableaux

noir et blanc, que l'artiste a seulement recadrés et agrandis, nous parlent du pouvoir d'exploration poétique de la photographie. Rejoignant ici le mystère des vues rapprochées des « Portraits », Ruff s'accorde à mettre en difficulté toute prétention à enfermer ou circonscrire le réel. Le Stedelijk Museum d'Amsterdam (1989), la Kunsthalle de Zurich et le Magasin de Grenoble (1990) ont présenté ses « Portraits, Maisons, Étoiles », et les musées de Francfort (Museum für moderne Kunst) et de Malmö, Suède (centre d'Art contemporain), lui ont consacré une exposition en 1996.

RUGENDAS Georg Philipp (dit l'Ancien),
peintre et graveur allemand

(Augsbourg 1666 - id. 1742).

Il apprit la gravure auprès de son père Nikolaus II, horloger, puis la peinture chez Isaak Fischer l'Ancien. Il est à Rome en 1689 au plus

tard, à Vienne en 1690, à Venise en 1692, pour retourner l'année suivante à Rome, où il étudie les oeuvres de Cerquozzi et de Tempesta et devient membre de la Schilderbent. De retour à Augsbourg en 1695, il puise dans les spectacles de la guerre de la Succession d'Espagne l'inspiration de ses réalistes scènes de batailles et de camps militaires (les Forgerons ; les Cavaliers et leurs chevaux, Augsbourg, Staatsgalerie), principalement destinées à la décoration de châteaux. Souvent, des motifs évoquant l'Italie (ruines antiques, mulets) ajoutent un élément pittoresque (Le Départ du camp, v. 1700, id.). Il devint directeur de l'Académie en 1710. Il grava pour l'atelier de Jeremias Wolf, puis pour celui de ses trois fils : Georg Philipp II (1701-1774), Christian (1708-1781) et Jeremias Gottlob (1710-1772).

RUISDAEL Jacob Van, peintre néerlandais

(Haarlem 1628/1629 - id. 1682).

Fils d'Isaack Van Ruisdael, Jacob signait déjà des tableaux en 1646, à dix-huit ans (exemple à l'Ermitage), ce qui rend fort improbable la vieille assertion de Houbraken, pratiquement abandonnée aujourd'hui, selon laquelle Ruisdael aurait fait des études poussées de médecine au point de pratiquer avec talent des opérations à Amsterdam. On ne connaît pas ses maîtres, mais on peut supposer qu'il a fréquenté à Haarlem l'atelier de son oncle Salomon et profité de l'enseignement paternel. Dès 1648, en tout cas, on le voit entrer à la gilde des peintres de Haarlem. Diverses oeuvres – dessins ou tableaux – attestent ensuite d'assez nombreux dépla-

cements à Alkmaar, à Egmond aan Zee et vers la frontière allemande : Bentheim, Rhenen, la région de Clèves, autant de sites où il sut trouver les motifs privilégiés de son répertoire. Vers 1656-1657, il s'établit à Amsterdam comme tant d'autres artistes harlémois, notamment son cousin Jacob Salomonsz (en 1666) et le paysagiste Allaert Van Everdingen (en 1653), si proche de lui par l'inspiration « romantique » (cascades et forêts montagneuses). Citoyen de cette cité en 1659, il délivre en 1660 un certificat de bonne conduite à Hobbema, qui l'a servi et qui a été son élève pendant quelques années. Sa pauvreté et sa fin misérable semblent une légende complaisamment exploitée au XIXe s. : en fait, ses tableaux étaient estimés à des prix élevés, ses services d'expert appréciés, et le testament qu'il rédige en 1667 en faveur de son père – qui connut, lui, de chroniques soucis financiers et fut précisément son débiteur à plusieurs reprises – implique bien une certaine aisance du fils. En revanche, il est possible que Ruisdael ait été fragile de santé, sinon maladif, comme paraît l'indiquer la rédaction prématurée d'un testament dès 1667. En 1681, la communauté mennonite à laquelle il appartient le fait transporter à l'hospice de Haarlem, où il meurt bientôt.

D'une facture insistante et minutieuse, spécialement dans le rendu du feuillage, les premières oeuvres du peintre, conçues dans un esprit tout graphique et selon un métier de graveur, en quelque sorte, montrent l'habituel répertoire « ruisdaélien » très vite fixé – dunes avec quelques arbres, entrées de forêts, marais

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

750

entourés de frondaisons – et s'échelonnent de 1646 à 1650 environ.

À l'influence ambiante d'un Salomon Van Ruysdael (dans le graphisme capricieux des arbres) s'ajoutent ici celle de son propre père et surtout celle, non moins graphique, de H. C. Vroom, qui conserve un ultime souvenir des précieuses frondaisons elsheimériennes, ciselées à contre-jour sur un ciel clair. Dans les quelques eaux-fortes de Jacob, qui semblent toutes dater de cette première période, on trouvera même de lointaines réminiscences maniéristes des « caprices » sylvestres chers à un Roelandt Savery ou à un Gillis Van Coninxloo. À côté de l'influence déterminante de Vroom, il faudrait mentionner encore quelques

rapprochements avec des oeuvres exactement contemporaines d'un Gilliam Dubois et d'un Jan Van der Meer le Vieux (de ce dernier, citons le Chemin, 1648, Mauritshuis). Parmi les exemples de cette première manière, à la fois dure, précise et en même temps timide, mais non exempte d'une certaine fascination poétique devant le foisonnement de la nature, on peut signaler les paysages de 1646 et 1647 à l'Ermitage et à Munich (Alte Pin.), le fameux Buisson du Louvre et surtout le Bord de marais du musée de Budapest, où triomphe déjà le thème de l'arbre mort qui accroche la lumière par sa blancheur d'écorce ; on pourrait encore invoquer les Ruisdael de Leipzig (1648), de Copenhague (1646), du Mauritshuis (1648), de Cambridge (1647), de Vienne (Akademie) ainsi que le fin dessin du musée Condé à Chantilly.

À cette vision « rapprochée » et encombrée, comme envoûtée par le détail, succède bientôt, pour s'épanouir pleinement dans les années 1650, une conception plus ambitieuse et générale, mieux structurée par grandes masses et fortes coulisses, cherchant à approfondir l'horizon (sans jamais, toutefois, le creuser excessivement, mais bien plutôt en contrôlant et en délimitant à une certaine distance l'évasion proposée à notre regard). Ce style grandiose mais resté très soigneux et très pénétrant d'exécution et de dessin s'affirme déjà dans l'important Paysage fluvial de la N. G. d'Édimbourg (1649) et atteint son apogée dans les nombreuses versions exécutées sur le thème du château de Bentheim (coll. Bacon, 1651 ; Dublin, N. G., 1653). Les voyages que Ruisdael effectue alors avec Berchem aux confins de la frontière allemande sont sans doute à mettre en rapport avec cette nouvelle étape « noble » et « héroïque » de la carrière de l'artiste. La part des motifs architecturaux (ponts, moulins à eau, écluses, châteaux) s'accroît ici de façon caractéristique, contribuant d'une manière essentielle à l'équilibre du tableau et à l'harmonie recherchée entre l'homme et la nature. Toute la peinture hollandaise de l'époque, de Rembrandt et Philips Koninck aux italianisants (Both, puis Berchem et Dujardin), vise d'ailleurs à une telle conception tout à la fois expressive, apaisante et « sublime », qui n'est pas éloignée spirituellement des recherches « idéales » d'un Claude et d'un Dughet. Quantité de beaux exemples de cette manière équilibrée et puissante – l'une des meilleures du maître – sont à citer, notamment à la Wallace

Coll. de Londres, à Brunswick (Herzog Anton Ulrich-Museum), à Berlin, à la Frick Coll. de New York (1654), au musée de Mulhouse et à Oxford (Ashmolean Museum). De ces années

1650 date le Cimetière juif (Dresde, Gg ; autre version plus grande, sans doute plus achevée, à Detroit, Inst. of Arts), admirable dialogue entre les signes de mort et les éléments de vie qui ravissaient en Goethe autant le penseur et le poète que l'artiste et le visuel.

Après 1653, les oeuvres datées deviennent rares, ce qui ne facilite guère l'établissement d'une chronologie. Aussi bien la manière de l'artiste oscille-t-elle également en fonction des thèmes choisis. Si, d'une façon générale, il tend à une coloration plus fine, plus chaleureuse et moins sombre, si l'apparition des marines et des vues urbaines qui sont prétextes à de grands effets de ciels nuageux paraît liée à l'établissement du peintre à Amsterdam – dans sa considérable production de Cascades et de Torrents encaissés, où il a visiblement subi l'influence d'Everdingen –, Ruysdael reste encore attaché à une palette sombre, à une nature chargée et à un lyrisme dramatique. Mais la mode permet, à travers les personnages parfois visibles dans ces paysages, de situer approximativement certaines oeuvres, qui se laissent dater au début des années 1660, tel le célèbre Moulin de Wijk à Amsterdam, qui constitue un parfait exemple de ce jeu quasi musical de la luminosité des nuages si bien perçu par Fromentin. À partir de 1660 justement se fait jour chez Ruysdael une tendance au paysage panoramique, à une spatialité accrue par l'insistance des horizontales et les contrastes de lumière, tendance qui rappelle la magistrale profondeur obtenue par un Philips Koninck : ainsi des nombreuses Vues de Beverwijk (Munich, Alte Pin.) ou de la vaste plaine de Haarlem (Rijksmuseum ; Mauritshuis ; Zurich, Kunsthaus), des Plages d'Egmond aan Zee (Londres, N. G.) ou de Scheveningen (Chantilly, musée Condé), des Champs de blé, où le jaune des céréales forme un point d'orgue lumineux aussi fort et convaincant que simple et vrai (musée de Lille ; Metropolitan Museum ; Rotterdam, B. V. B.), du Coup de soleil du Louvre, chef-d'oeuvre entre tous, daté tantôt v. 1670-1675, tantôt peu après 1660 (cette dernière datation semble meilleure) et dont il faut rapprocher pour la qualité de l'émotion poétique le Paysage montagneux de l'Ermitage. À ces années de maturité se rattache encore le souci, dans les vues de forêts et de marécages, de structurer toujours plus clairement et plus fortement le jeu ornemental des troncs vivants ou morts (un arbre à l'écorce blanche, jeté en diagonale au premier plan, constitue un motif ruysdaélien favori et typique, qui sera inlassablement exploité ensuite par Wynants) : les Marécages de Londres (N. G.), de l'Ermitage, de Berlin avec un très bel arbre penché, éloquente reprise architectonique

d'un motif « maniériste » à la Savery qui restait chez le peintre « pragois » purement décoratif et gratuit, montrent à merveille les qualités de gravité et de réflexion propres à Ruisdael.

Il faut enfin mentionner quelques rares essais de paysages hivernaux, généralement tardifs, d'une harmonie de tons très délicate et

en parfait accord avec le sentiment d'intense mélancolie qui les caractérise si efficacement.

Dans son ensemble, toutefois, la production tardive de Ruisdael semble marquer une certaine baisse qualitative, en relation directe avec l'abondance des répétitions des mêmes thèmes à succès, telles les cascades. Une importante exposition consacrée à Ruisdael a eu lieu à La Haye et à Cambridge en 1981-1982.

RUNCIMAN (les), peintres britanniques.

Alexander (Édimbourg 1736 - id. 1785). Fils d'un entrepreneur d'Édimbourg, Alexander et John travaillèrent comme apprentis dans une entreprise locale de peintures. Alexander avait commencé v. 1762 par exécuter des aquarelles très légères inspirées des paysages d'Écosse à la manière des topographes. Avec le soutien financier de sir James Clerk, qui venait de faire reconstruire son château, Penicuik House, en 1761, il partit pour Rome avec son frère (1766), pour y apprendre la peinture d'histoire, genre que jusque-là les artistes britanniques n'avaient pas osé aborder. Il s'y lia avec Füssli, qui arriva après lui et l'admira. De retour en Écosse (1771), il fut l'un des premiers à s'inspirer de la poésie « romantique », empruntant à Ossian les thèmes d'une série décorative de peintures qui lui fut commandée par James Clerk pour Penicuik House. Malheureusement, au cours d'un incendie en 1899, cette suite fut détruite ; avec elle disparaissait l'oeuvre principale d'Alexander et une des rares illustrations de sujets celtiques réalisés en Grande-Bretagne. Quelques dessins (la Mort d'Oscar, Édimbourg, N. G.) et de rares peintures (l'Origine de la peinture, Penicuik House ; le Triomphe de David, id., d'après le tableau de Rubens, Kemble Foundation, Fort Worth, Texas) permettent d'évoquer la manière de cet artiste, dont les traits nous sont connus grâce à un double Autoportrait de Brown et de Runciman (1784) conservé au N. M. of Antiquities of Scotland à Édimbourg.

John (Édimbourg 1744 - Naples 1768), frère du précédent. À Rome, il partageait avec

Barry une admiration très vive pour les grandes décorations romaines et plus particulièrement pour l'oeuvre de Raphaël. En raison de sa mort prématurée, il subsiste peu de tableaux du peintre. Son chef-d'oeuvre, le Roi Lear dans la tempête (1767, Édimbourg, N. G.), révèle comme chez Alexander un talent curieusement romantique dans la manière d'aborder un sujet pris au théâtre, mais sans utiliser les artifices de cet art comme le firent les artistes britanniques qui peignirent les tableaux d'inspiration shakespearienne pour la galerie de Boydell à Pall Mall (les tableaux furent dispersés au début du XIXe siècle).

RUNGE Philipp Otto, peintre allemand

(Wolgast 1777 - Hambourg 1810).

En 1795, il vint à Hambourg pour s'initier au commerce chez son frère Daniel. La vie artistique qu'il trouve dans cette ville le confirme dans son intention de se consacrer à la peinture.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

751

ture. Après avoir étudié le dessin à Hambourg, où il a fréquenté les poètes Claudius et Klopstock, Runge travaille de 1799 à 1801 à l'Académie de Copenhague, où il est l'élève du portraitiste Juel et du peintre d'histoire Abilgaard, puis il part pour Dresde, où il rencontre Anton Graff et Friedrich, et il se lie avec le poète Ludwig Tieck, qui aura une profonde influence sur sa formation intellectuelle. De ces premières années subsistent des portraits au crayon et des projets de composition de figures qui se rapprochent du néo-classicisme de Carstens et de Flaxman. On peut considérer comme le chef-d'oeuvre de l'époque de Dresde les quatre gravures, strictement symétriques, des Heures du jour, dont le thème, enrichi par les expériences panthéistes et religieuses de l'artiste, prend ici une dimension inédite. La figure humaine devient le symbole des éléments naturels, d'où naît une harmonieuse relation entre l'homme et la création. Cette nouvelle conception du paysage sera désormais, comme Runge l'explique dans ses lettres, le principal moyen d'expression de l'artiste. Celui-ci rêve d'utiliser ces compositions en décors muraux. Il correspond avec Goethe au sujet de sa théorie des couleurs. Celui-ci le tient pour l'artiste le plus intelligent de son temps. En 1803, il revient à Hambourg, se remet à peindre surtout des por-

traits, préparation à sa nouvelle conception du paysage animé. C'est dans sa famille qu'il prend le plus souvent ses modèles. Il peint en 1805 Nous trois (autref. au musée de Hambourg, brûlé en 1931) et le Jeune Perthes (musée de Weimar), puis en 1806 les Enfants Hülsenbeck (Kunsthalle de Hambourg). En 1806 et 1807, il travaille à Wolgast, exécute le Double Portrait de ses parents et deux compositions religieuses : le Repos pendant la fuite en Égypte et le Christ sur le lac (tous trois à la Kunsthalle de Hambourg). Fixé de nouveau à Hambourg en 1807, il reprend le thème des Heures du jour et peint une variante du Matin (id.). Après avoir réalisé ces travaux, il entreprend une nouvelle composition sur ce même sujet dans un plus grand format, mais il ne peut achever cet ouvrage (Matin, 1809, id.). Il dépasse ses débuts néo-classiques et académiques et considère le paysage cosmique comme l'« hiéroglyphe » poétique d'une interprétation religieuse de la nature. Il pense ainsi renouveler l'art chrétien. Pendant les deux dernières années de sa vie, Runge consigne le résultat de ses recherches sur la théorie des couleurs dans un traité intitulé *Farbenkugel oder Konstruktion des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander* (La Sphère des couleurs ou Construction des rapports de tous les mélanges des couleurs entre elles, 1810).

La brièveté de sa vie ne lui a permis de réaliser que partiellement ses projets artistiques. La plus grande partie de son oeuvre peinte se compose de portraits, qui restent pour nous l'expression la plus directe de son talent, mais auxquels Runge n'attachait qu'une importance secondaire. Ils révèlent l'influence de Graff, mais s'inspirent aussi de modèles anglais de la fin du siècle, tout en se distinguant par un modelé plus ferme, une composition plus rigoureuse et des couleurs plus intenses. Comme on

l'a souvent observé, la force d'expression des portraits romantiques allemands est en rapport avec les affinités spirituelles de l'artiste et de son modèle. Cela est plus particulièrement sensible dans les portraits d'enfants, où l'on décelé un sentiment profond de la psyché enfantine. Bien que ce maître soit avec Friedrich le peintre le plus notoire du début du siècle, il eut relativement peu d'influence sur ses contemporains. On trouve dans l'art hambourgeois des réminiscences de son style. Les innovations de Runge dans la peinture de paysage seront suivies, au moins partiellement, par Schinkel. Il n'aura eu de postérité directe que dans l'illustration de livres. Les Heures du jour auront des répercussions jusqu'au Jugendstil. Sa métaphysique de la lumière et sa symbolique des

couleurs ont été reprises, entre autres, par les peintres du Blaue Reiter. C'est à la Kunsthalle de Hambourg que l'on trouve la plus grande partie de l'œuvre du maître : des peintures, les gravures des Heures du jour, des dessins, les illustrations d'Ossian. Les musées de Berlin conservent un ensemble de dessins de Runge.

RUOPPOLO (les), peintres italiens

(actifs à Naples au XVIIe s.).

La tradition considère Giovanni Battista (Naples 1629 – id. 1697) comme le plus fameux de ces spécialistes de la peinture de nature morte ; Giuseppe († 1710), probablement neveu de Giovanni Battista, redécouvert depuis peu, semblerait, d'après De Dominici, avoir produit jusqu'en 1710. Il n'est pas exclu que l'on doive distinguer la personnalité de Giuseppe d'un autre peintre jusqu'alors identifié avec lui et qui signe avec le monogramme G. R. U. Giovanni Battista, l'un des meilleurs représentants de la peinture de nature morte à Naples, ne peut pas toutefois en être le chef d'école puisque, chronologiquement, il n'est qu'un continuateur. Cependant, il apparaît incontestable qu'il fut l'un des bons peintres européens de sa spécialité. L'artiste débute dans le climat de culture caravagesque tardive (où prévalent Luca Forte et l'auteur de la grande Nature morte à l'oiseau, attribuée par certains à Paolo Porpora, de la Pin. de Bari), adoptant un naturalisme rigoureux (comme en témoignent les plus anciennes Natures mortes au musée de Capodimonte à Naples ou celle, avec des Fleurs et des légumes, signée, de l'Ashmolean Museum d'Oxford) et mêlant quelque réminiscence de la composition de Juan Van der Hamen. Cette première production, assez importante, d'une haute qualité, se trouve également représentée au Nm de Stockholm et au Rijksmuseum. Vers 1665-1670, Giovanni Battista modifie sa manière ; il subit l'influence de Porpora, alors dans toute la maturité de son talent, ainsi que celle des « peintres de genre » romains et des représentants du baroque à Naples (Giordano, Preti ou C. Fracanzano). À l'attentive recherche luministe se substitue un jeu plus vibrant d'atmosphère colorée, tandis que la composition se fait luxuriante, théâtrale, chargée de décorations emphatiques. Cette évolution (exemples à Naples, Capodimonte, Museo di S. Martino) fait découvrir un peintre différent, non moins intense et heureux qu'il ne le fut dans sa phase

naturaliste, mais désormais d'une tout autre qualité, en accord avec l'époque et s'opposant aux résultats de Giuseppe Recco et d'Andrea Belvedere.

L'évolution artistique de Giuseppe, pour autant qu'on la connaisse, n'est pas tellement différente de celle de Giovanni Battista, plus âgé ; le niveau artistique est également très remarquable, à en juger par quelques toiles signées (la signature est toutefois de lecture incertaine), comme le « bodegone » du Museo « Duca di Martina » à Naples ou la Nature morte de la coll. Molinari-Pradelli à Bologne. Giuseppe ne se distingue de Giovanni Battista que par un certain goût pictural, rendu par un luminisme appuyé et par une ouverture aux modes de Giuseppe Recco (Luca Forte restant toutefois son plus ancien modèle). Cependant, Giuseppe, dans sa maturité, se détache de Giovanni Battista ; au lieu de suivre la même évolution vers une écriture libre et vive, plus nettement baroque, il se replie au contraire sur une sorte d'académisation des expériences précédentes. Les dernières oeuvres (si elles sont de Giuseppe), portant le monogramme G. R. U., révèlent une répétition conventionnelle, fatiguée et maniérée, des résultats précédents, qui, eux, reflétaient une tout autre intensité stylistique (exemples à Naples, Capodimonte).

Plusieurs « peintres de genre » napolitains se rattachent très étroitement aux Ruoppolo (Francesco della Questa, Aniello Ascione [connu de 1680 à 1708] et plus tard Marco de Caro) tout en étant également sensibles à la manière de Giuseppe Recco, l'autre célèbre protagoniste du genre du XVIIe s. napolitain.

RUSCHA Edward, artiste américain

(Omaha, Nebraska, 1937).

Edward Ruscha est l'un des artistes les plus originaux du pop'art américain et sans conteste le plus conceptuel. Il a suivi, à partir de 1956, les cours de graphisme publicitaire du Chouinard Art Institute et du Williams Institute de Los Angeles. Il découvre alors la peinture expressionniste abstraite puis l'oeuvre de Jasper Johns et de Robert Rauschenberg. En 1960-1961, Ruscha travaille dans la publicité comme dessinateur et maquettiste. Il rapporte de son voyage en Europe des peintures à l'huile sur papier où les mots prennent déjà une grande importance (Métropolitain, 1961). De 1963 (Twenty Six Gasoline Stations) à 1978 (Hard Light), il réalise de petits livres, la plupart à l'aide de documents photographiques et dans lesquels il montre, de façon systématique et objective, une réalité banale (Every Buildings on the Sunset Strip, 1966). Ses livres constituent un apport capital à l'histoire de l'art des années soixante par la nouveauté de leur conception,

leur contenu radical et leur utilisation de la photographie. En 1970, il réalise son premier film, *Premium*, suivi notamment de *Miracle*, en 1975. Mais il n'arrête pas pour autant de peindre. Ses tableaux utilisent des mots très dessinés. *Noise* (1963, coll. part.) est une peinture à l'huile sur toile où sont inclus des éléments de la réalité : crayons, albums de bandes dessinées, des images simplifiées comme dans les publicités anciennes (*Standard Station* downloadModeText.vue.download 753 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

752

Amarillo Texas, 1963, Hanover, New Hampshire, Dartmouth College Museum). Dans les années 1964-1974, il utilise également des éléments organiques, minéraux et végétaux pour réaliser ses dessins et ses tableaux, ainsi Nashville (1967, poudre à canon sur papier), *Satin* (1971, pétales de rose sur papier). Mais sa peinture et ses compositions restent fortement marquées par les grands espaces de l'Ouest américain et par l'univers hollywoodien, dans son utilisation des panoramiques, des titrages (*I just can't bear to look*, 1973), des cadrages ou des formats horizontaux étirés (*Three Murders*, 1981). Ruscha intervient également dans l'architecture en inscrivant des lettres à l'intérieur de la rotonde d'entrée d'une bibliothèque de Miami (*Words without Thoughts Never to Heaven*, 1985, Miami Dade Public Library). Des expositions ont été consacrées à l'artiste à Paris (M. N. A. M.) en 1989 et à Chicago (Museum of Contemporary Art) en 1994.

RUSIÑOL Santiago, peintre espagnol

(Barcelone 1861 - Aranjuez 1931).

Peintre de valeur, mais aussi romancier, chroniqueur, auteur dramatique, il compte avant tout dans l'histoire comme un des animateurs du « modernisme » catalan de 1890-1900 et l'un de ses principaux traits d'union avec la France. D'une famille d'industriels aisés, il fut d'abord, sous la direction de Moragas, un peintre aqua-relliste. Contraint d'entrer dans la fabrique de tissus de son grand-père, il s'en libère en 1865 pour effectuer un premier voyage à Paris et travailler à l'Académie Gervex. En 1887, il s'installe à Montmartre, partageant la vie pleine de fantaisie d'un petit groupe espagnol dont les figures dominantes sont le critique d'art et journaliste Miguel Utrillo et le peintre barcelonais Ramón Casas, puis, à partir de 1890, le Basque Zuloaga.

Fréquentant l'Académie de la Palette, où corrigeant Puvis de Chavannes et Carrière, il est aussi un familier du Chat-Noir. Bohème cordial, jovial et mélancolique, il se mêle aux milieux littéraires et artistiques les plus divers ; il est un familier de Léon Daudet, de Toulet, de Curnonsky, d'Erik Satie, aussi bien que de nombreux peintres. Ses premières oeuvres, influencées par Carrière, Whistler, l'estampe japonaise, autant que par les impressionnistes purs, traitent des sujets réalistes et intimistes : portraits en plein air (Utrillo devant le Moulin de la Galette, Barcelone, M. A. M.), coins de Montmartre, souvent en hiver, figures de jeunes femmes ou d'enfants dans des intérieurs (Portrait de Sarah Bernhardt, Prado, Casón), dans une gamme très fine, un peu brumeuse, où dominent les gris. Par la suite, Rusiñol évolue vers un symbolisme sentimental assez proche des préraphaélites (Le Mystique, l'Angé-lus, Nuit de veille, musée du Cau Ferrat à Sitges). Après son retour définitif à Barcelone en 1894, il prend une place importante dans la vie artistique, par l'affiche et la décoration autant que par la peinture. Il est un des fondateurs des Quatre Gats, transposition barcelonaise du Chat-Noir et rendez-vous de toute l'avant-garde. En outre, au petit port de Sitges, la maison de pêcheur qu'il a achetée en 1892 se trans-

forme en une vaste villa, que Rusiñol décore d'allégories gothicisantes (Peinture, Musique, Poésie). Le Cau Ferrat devient le théâtre de « fêtes modernistes » où affluent les artistes barcelonais ; on y célèbre le culte de Greco, dont Rusiñol avait acquis des toiles, notamment une importante Madeleine. Légué à la ville de Sitges, le Cau Ferrat est rattaché depuis 1932 aux musées de Barcelone. La collection de peintures de Rusiñol apporte un témoignage précieux sur les peintres espagnols du début du siècle (Picasso, Zuloaga, Regoyos) et permet de suivre les étapes de son oeuvre. Rusiñol devait trouver sa voie définitive avec un thème nouveau : celui des jardins d'Espagne, qu'un voyage à Grenade lui avait révélés depuis 1892 (Cour aux orangers, Castres, musée Goya) ; il découvre ensuite ceux de Majorque et de Castille : Aranjuez devient pour lui un lieu de prédilection ; il y meurt en 1931.

RUSSELL Morgan, peintre américain

(New York 1883 - Broomall, Pennsylvanie, 1953). Il est avec MacDonald-Wright le fondateur du synchronisme. Dès 1906, il se familiarisa avec les impressionnistes et Cézanne lors d'un premier voyage à Paris, à la suite duquel il suivit les cours de Robert Henri à l'Art Students League.

Pendant trois ans, il revint en Europe tous les étés et s'intéressa particulièrement aux solutions apportées par Monet aux problèmes de la lumière et de la couleur. En 1909, il se fixa à Paris (il ne devait quitter la France qu'en 1946), fréquenta Leo et Gertrude Stein et, chez eux, fit la connaissance de Picasso, puis de Matisse, avec qui il travailla cette même année à une série de sculptures. En 1910, il exposa au Salon d'automne (Hommes nus sur la plage, États-Unis, coll. Dr William Q. Sturmer). Son intérêt se dirigeait alors plus vers Cézanne que vers Monet. En même temps, Russell attachait une grande importance aux écrits théoriques de Chevreul, de Helmholtz et de Rood (Modern Chromatics). Il rencontra MacDonald-Wright en 1911. Fiers de leurs connaissances théoriques et instruits par l'exemple de Delaunay et de Kupka (bien qu'ils n'eussent jamais admis entièrement l'influence de ceux-ci sur leur oeuvre), Russell et MacDonald-Wright exprimèrent leurs positions en 1913 dans une série d'expositions accompagnées de pamphlets, à Munich (Neue Kunstsalon), à Paris (Bernheim-Jeune) ainsi qu'au Salon des indépendants et à l'Armory Show.

Le programme de Russell peut se résumer en une phrase qu'il écrivit dans l'introduction à son exposition chez Bernheim-Jeune : « C'est d'un ensemble de couleurs s'équilibrant autour d'une couleur génératrice que doit jaillir la forme. » (Synchrony to Form : Orange, 1914, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.). En 1916, Russell revint à une peinture figurative à thèmes religieux proche de Maurice Denis, mais continua, semble-t-il, à peindre des synchronies jusqu'en 1929. L'influence de Russell et du mouvement synchroniste apparut clairement en 1916 lors de la Forum Exhibition (New York, Anderson Gal.) sur des peintres tels que Thomas Hart Benton, Marsden Hart-

ley, Patrick Henry, Bruce, Andrew Darsburg et Morton Schamberg.

L'oeuvre synchroniste de Russell est surtout représenté dans les coll. publiques américaines. Il pose des problèmes délicats de datation : en raison de la rivalité qui l'opposait à R. Delaunay et aux orphistes, Russell antidata certains tableaux des années vingt.

RUSSOLO Luigi Cerro di, peintre

et musicien italien

(Portogruaro, près de Venise, 1885 - Laveno, près de Locarno, 1947).

Lié aux cercles de l'avant-garde littéraire milanaise, il collabora à la revue de Marinetti, Poesia, et fut, en 1910, l'un des signataires du Manifeste des peintres futuristes avec Boccioni, Balla, Carrà et Severini. Malgré sa participation à ce mouvement, il laisse apparaître dans ses peintures de fortes réminiscences symbolistes autant par leur climat onirique, où l'on décèle une tendance à l'expressionnisme, que par le choix des thèmes (Souvenirs d'une nuit, 1911 ; la Musique, 1911). Ses sujets se référeront ensuite au dynamisme mécanique et à la recherche de nouvelles formes simplifiées et synthétiques, fortement marquées par Boccioni et qui justifient son adhésion sans réserve au futurisme (Synthèse plastique des mouvements d'une femme, 1912, musée de Grenoble ; Dynamisme d'une automobile, 1912-1913, Paris M. N. A. M.).

À partir de 1913, l'artiste se consacra presque exclusivement à la musique et fut, dans ce domaine, le principal interprète de l'esthétique futuriste (il rédige l'Art des bruits, en 1913, qui sera publié sous forme de livre en 1916). Il mit au point une célèbre machine musicale (« Intonarumori »), capable de produire toutes sortes de sons et donna avec cet instrument le 21 avril 1914 à Milan son premier grand concert de musique futuriste. Celui-ci sera suivi en 1921 de trois concerts que Russolo donnera, à Paris, avec un orchestre au Théâtre des Champs-Élysées, où se retrouvera toute l'avant-garde musicale et artistique parisienne de l'époque. Bien qu'ayant participé au second futurisme (le mouvement couvre une période qui débute v. 1918 et se prolonge au-delà de 1930), Russolo continua de se consacrer principalement à la musique.

RUTAULT Claude, peintre français

(Trois-Moutiers 1941).

Après des études en sciences politiques et en droit, il se tourne vers l'art en réalisant en 1973 sa première « Définition/méthode » : montée sur châssis, de format et de dimensions libres, une toile peinte par l'acheteur de la même couleur que le mur sur lequel elle est accrochée ; à l'exception de cette dernière obligation, tout ou presque peut être modifié par le collectionneur. Depuis cette première « Définition/méthode », Rutault en a élaboré d'autres (il en existe maintenant plus de 175), qui déplacent et interrogent toujours plus avant les problématiques historiques de la peinture et de l'art en général : « Art pour art », par exemple, fonctionne sur le troc, puisque l'acheteur paie sa pièce par une oeuvre de sa collection. « AMZ »

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

753

est une oeuvre commencée à Dijon (1987), où se trouvait un lot de toiles de tous formats et de toutes dimensions – mais dont, précisément, les dimensions diminuaient au fur et à mesure de l'éloignement physique du collectionneur et de l'éloignement chronologique de l'achat. « Peinture-suicide » diminue d'un cinquième tous les ans, etc. Le travail de Rutault exigeant une très réelle activité du spectateur, il n'est pas exagéré de citer, parmi ses collectionneurs les plus actifs (jeu avec les règles, expositions, etc.), l'association Art et Cie (Paris) : car il convient encore de noter, malgré la présence d'oeuvres au M. N. A. M. et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, au musée de Gand, etc., que cet investissement du spectateur rend le travail moins efficient dans une collection publique qui n'est pas prête à s'y engager totalement. Rutault a participé à la majorité des grandes expositions de groupe depuis quinze ans et, parmi les expositions récentes qui lui ont été consacrées, il faut mentionner celle du musée de Poitiers (1990), du M. N. A. M. de Paris (1996), une installation au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, lors de l'exposition « Passions privées » en 1995-1996, et une exposition personnelle à Thiers (1996).

RUTHART Carl, peintre allemand

(Dantzig 1630 - Aquila, Italie, apr. 1703).

Les documents le mentionnent pour la première fois entre 1652 et 1659 à Venise et à Rome. Sous l'influence de la peinture flamande d'animaux, Ruthart membre de la gilde des peintres d'Anvers en 1663-1664 – va devenir avec ses paysages sauvages peuplés d'animaux l'un des plus remarquables peintres baroques dans ce genre : Chasse à l'ours, Louvre ; Cerf terrassé par un fauve, Animaux sauvages, Florence, Pitti. Après avoir travaillé à Vienne de 1665 à 1667 pour le prince de Liechtenstein, il entre en religion (1672), sous le nom de Padre Andrea, au couvent des Célestins de Rome. Il est représenté dans les musées de Dresde, Innsbruck, Vienne, Stockholm et Budapest et par des peintures murales au couvent de S. Maria di Collemaggio d'Aquila.

RUTHENBECK Reiner, artiste allemand

(Velbert 1937).

Photographe de formation, Ruthenbeck s'inscrit en 1962 aux cours de la Düsseldorf Kunstakademie avec Joseph Beuys. Il abandonne progressivement sa première pratique pour celle de la sculpture, à laquelle il se consacre entièrement à partir de 1968. L'année suivante, il participe à la célèbre exposition organisée à Berne par Harald Szeemann, « When Attitudes Become Form ». Son travail fait une grande part à l'utilisation de matériaux non sculpturaux (papier, terre, cendre, tissu, verre, caoutchouc et libres élastiques) qui déterminent d'eux-mêmes, en fonction de certaines de leurs propriétés, la forme finale de l'oeuvre. Il joue sur un registre très étendu d'oppositions duelles entre dur et mou, chaud et froid, lourd et léger, doux et rugueux, géométrique et informel, noir et blanc... qui proposent une exploration poussée du monde sensible et matériel sans être dénuées de résonances symboliques.

D'une manifestation au départ essentiellement tridimensionnelle, son art s'est enrichi d'objets muraux, entre sculpture et peinture, réclamant une vision frontale. L'oeuvre de Ruthenbeck a été exposée en Allemagne à de nombreuses reprises, ainsi qu'en France à l'A. R. C. (musée d'Art moderne de la Ville de Paris) en 1986.

RUYSCH Rachel, peintre néerlandais

(Amsterdam 1664 - id. 1750).

Élève de W. Van Aelst, elle épousa, en 1693, le peintre Juriaen Pool. De 1701 à 1708, elle séjourna à La Haye, et de 1708 à 1716 à Düsseldorf. Elle peignit des Fleurs et des Fruits (Rijksmuseum, Dresde, Gg ; Offices ; Mauritshuis, musée de Lille). Son style minutieux, dérivé de J. D. de Heem et de Van Aelst, assez voisin de celui de Mignon, est caractérisé par un arrangement harmonieux des fleurs par rapport au vase qui les contient. Tout comme Jan Van Huysum, l'artiste est l'un des derniers bons représentants de la peinture de fleurs aux Pays-Bas, qu'elle conduit pourtant vers une presque excessive virtuosité du détail.

RUYSDAEL Salomon Van,

peintre néerlandais

(Naardem apr. 1600 - Haarlem 1670).

Frère d'Isaack Van Ruisdael et, par là, oncle du grand Jacob Van Ruisdael, Salomon (dont le nom s'écrit avec un y, à la différence de celui de son oncle et de son neveu) se spécialisa lui aussi dans le paysage et se forma chez un

maître inconnu, sans doute à Haarlem ; en tout cas, dès 1623, selon Vincent-Laurensz I Van de Vinne (dont Houbraken a souvent utilisé les renseignements), il aurait été inscrit à la gilde de cette ville, dont il est commissaire en 1647 et en 1669 et doyen en 1648. À Haarlem, il paraît avoir joui d'une position aisée, comme le prouvent le chiffre de ses impôts et les frais élevés d'enterrement de son épouse en 1660. On sait enfin qu'il professait sur le plan religieux des opinions mennonites. Ses plus anciennes oeuvres connues – datées de 1627 – montrent l'influence conjointe d'Esaias Van de Velde et de Molyn, deux paysagistes initiateurs, avec Van Goyen, de la tendance naturaliste monochrome et l'un et l'autre liés à Haarlem (Velde y séjourna jusqu'en 1618, Molyn y fit toute sa carrière). Mais les affinités avec Van Goyen ne sont pas moins évidentes, au point que Wurzbach, sans preuves, a fait de Salomon un élève de Van Goyen et que les oeuvres des deux peintres, au moins dans leurs débuts, sont souvent confondues.

Comme Van Goyen, ses motifs privilégiés sont des bords de fleuve aux eaux calmes où se reflètent des arbres et des maisons (surtout dans les années 1630), ou des vues de dunes ou de routes animées par de fines silhouettes d'arbres (fréquentes à partir de 1640). Le modelé des feuillages est rendu, à l'instar de Van Goyen, par un pignochage de touches punctiformes, et Salomon recourt au même usage de couleurs liquides et de tons gris-vert ou bruns, mais sa technique est généralement plus mécanique et plus monotone que celle de Van Goyen. Curieusement, leur évolution est inversement symétrique : Van Goyen vise à

l'effet général, tend à une monochromie de plus en plus poussée, mais tenue dans une lumière assez chaude à base de bruns et d'ors ; davantage sensible aux détails, au graphisme sinueux des troncs d'arbres, à l'animation pittoresque des bestiaux et des personnages, qu'il dessine d'une façon beaucoup moins sommaire que Van Goyen (sous l'influence d'Esaias Van de Velde ?), Salomon Van Ruysdael joue aussi d'une polychromie plus riche, mais froide, surtout après 1640. Ses ciels deviennent alors plus animés et plus colorés, notamment dans les tons bleu clair, et les arbres, plus élevés, se détachent avec davantage de nervosité. Ses oeuvres tardives, tel le beau paysage fantaisiste des Ruines de l'abbaye d'Egmond (1664, musée de La Fère), revêtent même certain caractère décoratif et dramatique qui invite à les comparer avec celles des italianisants comme Berchem, Both ou Moucheron. Une nette et significative tendance à l'agrandissement des for-

mats et à la monumentalité de la mise en page s'observe ainsi chez lui à partir de 1650. Des mêmes années tardives datent quelques rares essais de natures mortes : l'un des exemples les plus remarquables est le fascinant Dindon du Louvre, daté de 1661, d'un sentiment parfaitement « rococo » et très proche des réalisations contemporaines d'un Van Aelst, d'un Lelienbergh ou d'un Jan Baptist Weenix (une autre nature morte de Salomon est visible au musée Bredius de La Haye). Les oeuvres de Ruysdael, très souvent signées et datées, figurent dans tous les musées importants : en France seulement, en dehors du Louvre, qui en possède une belle série de six, citons ceux d'Amiens, de Bordeaux (1635), de Caen (1661), de Dieppe, de Grenoble (1633, bel exemple dans cette coloration vert acide qui est si typique de l'artiste), de La Fère (1664, 1670), de Lille, de Metz (1633), de Strasbourg (1642) et des Arts décoratifs à Paris (1648).

RYCKAERT, famille de peintres flamands.

David II (Anvers 1586 - id. 1642) fut l'élève de son père David I (1560-1607). Auteur d'un tableau du Hallwylska Museet de Stockholm, monogramme D. R. et représentant un Boucher derrière une table à découper, il fut le maître de Gonzales Coques à Anvers v. 1630.

David III (Anvers 1612 - id. 1661). Fils de David II, franc maître en 1636, il fut le beau-frère de Gonzales Coques. Peintre de genre – particulièrement de scènes rustiques – et de tableaux de société, il a laissé de nombreuses oeuvres signées et datées (entre 1637 et 1661), dont plusieurs se répètent. Si les premières, comme le Chirurgien (1638, musée de Valenciennes), l'Intérieur d'atelier (1638, Louvre) ou l'Intérieur rustique (Dresde, Gg) trahissent l'influence de Brouwer, les suivantes, comme la Famille paysanne (1642, id.), l'Atelier du peintre (Dijon) et l'Alchimiste dans son laboratoire (1648, Bruxelles ; M. R. B. A.) rappellent surtout David Téniers dont il peut être considéré comme le continuateur. Enfin, les dernières révèlent l'ascendant de Jordaens. Sa grosse production trahit son succès. Après

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

754

1650, il fera des diableries son thème principal (la Tentation de Saint Antoine, Palazzo

Pitti).

Étant donné la qualité médiocre de la peinture flamande de genre de la deuxième moitié du XVIIe s., l'artiste n'est pas à mésestimer.

RYDER Albert Pinkham, peintre américain
(New Bedford, Massachusetts, 1847 - Elmhurst,

Long Island, 1917).

Cet artiste solitaire fut peu connu de son vivant. Né dans une famille de marins, il s'installa à New York en 1867. Après avoir reçu une formation de graveur, il se mit à peindre puis étudia à l'Académie nationale de New York (1871). Plus attiré par l'imaginaire que par la réalité, il emprunte ses sujets à des sources littéraires diverses, Chaucer, Shakespeare, les romantiques, E. Poe (Siegfried et les filles du Rhin, Washington, N. G. ; Jonas, Washington, Smithsonian Institution), autant qu'à la Bible et à la mythologie classique, mais l'illustration du texte est très libre et c'est le thème général qui retient son attention plus que l'anecdote. Il fut, en 1877, l'un des fondateurs de la Society of American Artists, qui se voulait plus libre que la N. A. D.

Généralement de petites dimensions, les tableaux de Ryder sont couverts de couleurs épaisses et sombres. Par la superposition des pâtes travaillées au couteau et par les glacis, l'artiste cherche à suggérer la matière des objets (l'Oiseau mort, Washington, Phillips Coll.), inaugurant ainsi une nouvelle manière de traduire le réel. Ses paysages, souvent chargés de significations allégoriques, révèlent un tempérament romantique. Mais le goût de la simplification et des empâtements expressifs fait de lui l'un des précurseurs de l'art moderne. Ryder se rendit plusieurs fois en Europe (1877, 1882, 1887, 1896), mais semble n'avoir guère été influencé par la peinture de ses contemporains, pas plus que par l'art du passé. Cependant, son art, tourné vers le monde intérieur, offre de nombreuses analogies avec celui de Redon et de Gauguin. Il occupe, quoi qu'il en soit, une

place à part, originale dans la peinture américaine du XIXe siècle.

RYMAN Robert, peintre américain

(Nashville, Tennessee, 1930).

Il travailla avec Albers à Black Mountain College et produisit d'abord, dans les années cinquante, des peintures et des collages dérivés du cubisme. Il ne conserva de l'expressionnisme

abstrait que la recherche, plus exigeante, de la matérialité de la peinture et le sens du travail gestuel, et ses sources se trouvent plutôt dans les peintures blanches de Malevitch. Ryman choisit le format carré comme forme neutre et le blanc comme teinte fondamentale, mais à laquelle la lumière, l'éclairage attachent maintes nuances. En 1959, il exécute de petites peintures sur papier-calque, puis au vinyle, admettant un effet de transparence renvoyant au support mural. Les relations constantes avec l'espace avoisinant la peinture caractérisent l'art de Ryman, qui donne également une grande importance à la matière du support (lin, coton, papier, fibre de verre, bois, métal) et au médium (huile, gouache, caséine, émail). La série de peintures intitulée Standard (1966-1967) est ainsi exécutée sur acier laminé très finement ; en 1969, Ryman exploite le papier gaufré ; en 1971-1972, les Surface-Veil sont les plus vastes toiles carrées utilisées par l'artiste : la limite du geste de peindre détermine ainsi la limite de la peinture. Afin de bien mettre en évidence la façon dont ses peintures dépendent matériellement du mur sur lequel elles sont accrochées, il décide, à partir de 1976, de laisser très apparentes les attaches métalliques qui les y maintiennent, les faisant fabriquer à l'occasion spécialement et les mentionnant toujours dans la description technique de l'oeuvre (Midland I, 1976, Paris M. N. A. M ; Resource, 1984). En 1983-1984, il réalise quelques peintures à l'huile sur fibre de verre, qu'il dispose soit perpendiculairement au mur en les faisant reposer par une de leurs extrémités sur deux tiges métalliques, soit parallèlement au mur mais en avancée (Factor, 1983 ; Pace, 1984). Des rétrospectives de son oeuvre ont eu lieu au Guggenheim Mu-

seum de New York en 1972, au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1974, au M. N. A. M. de Paris en 1981. Une importante exposition lui a été consacrée (Paris, Renn, espace d'art contemporain) en 1991-1992 et une nouvelle rétrospective itinérante a eu lieu dans diverses villes américaines (New York, M. o. M. A.) et à Londres (Tate Gal.) en 1993-1994.

RYSSELBERGHE Théo Van, peintre belge

(Gand 1862 - Saint-Clair 1926).

Élève des Académies de Gand et de Bruxelles, il rapporte d'un voyage au Maroc (1883-1884) la Fantasia (Bruxelles, M. R. B. A.), tableau dans la tradition de l'orientalisme, mais où se manifeste déjà son goût pour la peinture claire. Membre fondateur des Vingt, il est rapidement conquis par le néo-impressionnisme (La Pointe Per-Kiridec, 1889, Otterlo, Kröller-Müller ; la

Partie de tennis, v. 1890 ; Madame Maus, 1890, Bruxelles, M. R. B. A. ; l'Homme à la barre, 1892, musée d'Orsay). Dans une fidélité instinctive au réel, il respecte pourtant l'identité de ses motifs et ne se livre guère à la stylisation qu'impose cette technique, d'où il résulte une contradiction souvent flagrante entre l'esprit et les moyens, surtout sensible dans les tableaux de figures : la Lecture (1903, musée de Gand), oeuvre célèbre groupant les personnalités littéraires de l'époque et reflet du milieu de la Libre Esthétique ; vers cette date, il se rapproche de Cross dans ses paysages (les Pins à Cavalière, 1904, Otterlo, Kröller-Müller). Installé à Paris en 1898, Rysselberghe se fixe à Saint-Clair (près du Lavandou) en 1910 et s'exprime dès lors au moyen d'une palette franche, d'un métier robuste (les Pins de la Fossette, 1919). Il a laissé une oeuvre graphique (dessins, aquarelles, eaux-fortes) qui rend mieux compte peut-être que sa peinture d'un talent très probe (le Port de Trieste, 1896, eau-forte). Une exposition rétrospective a été consacrée à l'artiste (Gand, M. B. A.) en 1993.

downloadModeText.vue.download 756 sur 964

S

SABLET, famille de peintres français

d'origine suisse.

Jean-François (Morges, Suisse, 1745 - Nantes 1819). Fils de Jacob, peintre et marchand de tableaux, il vient à Paris en 1768, où il est l'élève de Vien. Il reste en France (sauf un bref séjour à Rome en 1792 et 1793) et, en 1805, s'installe définitivement à Nantes. En 1808, il est chargé de la décoration de la Bourse : 6 grandes grisailles en bas relief, relatant la visite de l'Empereur (disparues, dessins au musée Dobrée). Il reste connu surtout pour ses petits portraits en buste, remarquables par la sincérité de leur expression, la précision et la finesse de la touche émaillée : Portrait de Dobrée père (Nantes, musée Dobrée), Autoportrait (1805), P.-R. Cacault, nombreux portraits des familles Crucy et Peccot (musée de Nantes).

Jacques ou Jacob-Henri (Morges 1749 - Paris 1803), son frère, fut aussi l'élève de Vien à partir de 1772 et vécut longtemps à Rome (1776-1793), où il remporta, en 1777, un 2e prix de l'Académie Saint-Luc. Occasionnellement peintre d'histoire (Allégorie de la Ville de Berne, musée de Berne ; le 18-Brumaire, musée de Nantes), il se fit une renommée de peintre de genre avec des costumes italiens

(Scène de famille italienne et Danse napolitaine, château de Drottningholm). Il eut un talent original pour les portraits dans le style des « conversation pièces » : le Peintre dans son atelier (1781), les 2 Portraits de famille (musée de Lausanne), le Double Portrait dans un cimetière (1791, musée de Brest), souvent sur des fonds de paysage avec des ruines romaines et d'une grande fraîcheur de vision. Par la finesse du métier, la vivacité du chromatisme, le goût des petits formats et d'un certain intimisme bourgeois, les frères Sablet s'inscrivent dans le courant des peintres de genre et des portraitistes de la fin du XVIIIe s., tels Drolling et surtout Boilly, qui, tout en montrant leur goût pour la manière « hollandisante », furent sensibles à la leçon néo-classique. Les oeuvres respectives des deux frères ont souvent été confondus

jusqu'à l'exposition qui leur a été consacrée en 1985 (Nantes, Lausanne, Rome).

SACCHI Andrea, peintre italien

(Nettuno, près de Rome, 1599 - Rome 1661).

Élève de l'Albane à Rome et à Bologne, Andrea Sacchi est à Rome depuis 1627, employé surtout par le cardinal Antonio Barberini. Sa carrière est jalonnée d'importantes commandes : Vision de saint Isidore (1622, Rome, église Saint-Isidore) ; Allégories des Quatre Saisons (v. 1626-1629) ; fresques de la villa Chigi (auj. Sacchetti) de Castelfusano, décorée surtout par Pietro da Cortona ; Naissance de la Vierge (v. 1628-1629, Prado). Le Triomphe de la sagesse divine (Divina Sapienza) du palais Barberini (plafond de la Sala del Mappamondo), mené à bien des années 1629 à 1633, constitue une oeuvre clé de la peinture romaine au moment le plus fort de l'antagonisme Disegno-Colore, qui dressait les peintres les uns contre les autres : cette oeuvre témoigne chez Sacchi, après des oeuvres franchement baroques, de la maîtrise nouvelle d'un baroque « purifié », orienté vers des effets plus simples et plus pondérés que ceux de Bernin et de Pietro da Cortona. Raffinement de l'effet coloré, absence de contrastes violents, tranquillité rassurante des attitudes, clarté d'une composition qui use de rythmes larges et harmonieux, tout s'oppose à la fiévreuse et scintillante dispersion des grands décors cortonesques. Dans la Rome des années 1630, théâtre d'expériences et de découvertes, l'artiste prend ainsi place de chef d'école ; des mêmes années datent la célèbre Vision de saint Romuald (v. 1631, commandée pour S. Romualdo, église détruite, auj. au Vatican) et l'Agar et Ismaël dans le désert (1631, Florence,

coll. Corsini).

Sacchi voyage ensuite, après 1635, en Italie du Nord (Bologne, Venise, Parme, Modène), et sa palette se ressentira des exemples bolonais et vénitien. Membre de l'Académie de Saint-Luc, l'artiste sera élu « prince » en 1656, mais refusera cet honneur. Il travaille à S. Giovanni in Fonte (Vie de saint Jean-Baptiste, 1639-1649) ; il donne une Mort de sainte Anne (1648-1649, Rome, S. Carlo ai Catinari), un Saint Jean-

Baptiste dans le désert (v. 1650, Fabriano, S. Niccolò) ; le Songe de saint Joseph sera une de ses ultimes commandes (1652, Rome, S. Giuseppe). Sacchi peignit aussi certains des meilleurs portraits de l'époque : ceux d'Urbain VIII et du Cardinal Francesco Barberini sont perdus, mais restent ceux de Monseigneur Merlini (Rome, Gal. Borghèse), du chanteur M.-A. Pasqualini (New York, Metropolitan Museum), d'un Cardinal (Ottawa, N. G.). Ses dessins, souvent des études de drapés, tout frémissants, animés de rehauts clairs et d'accents noirs, nous sont parvenus nombreux (Louvre, musée de Darmstadt, admirables ensembles à Düsseldorf et à Windsor Castle).

Le rôle capital de Sacchi, longtemps considéré comme un artiste de second plan, n'a été bien apprécié que par la critique récente, qui a fait justice des reproches de froideur et de dogmatisme qu'on lui adressait, mettant en lumière l'autorité architecturale de ses compositions, la noblesse de son dessin et la richesse dramatique de sa palette.

Son influence compta dans la formation romaine de Poussin, qui fréquenta son atelier après 1631, date du départ pour Naples de Domenichino ; Sacchi fut très lié à Duquesnoy, lui-même grand ami de Poussin. Il fut le maître de Carlo Maratta : son art eut, à travers celui-ci, des prolongements dans toute la peinture romaine du XVIIIe siècle.

SACCHI Pietro Francesco, peintre italien

(Pavie v. 1485 - Albaro, Gênes, 1528).

Formé dans le milieu lombard, surtout sur les modèles de Foppa et de Bergognone, il resta durant toute sa vie un provincial assez éclectique, essayant de mettre à jour son style par rapport aux nouveautés du XVIe siècle. Archaïsant dans sa première oeuvre datée, la Crucifixion de Berlin, de 1514, ainsi que dans plusieurs autres peintures plus tardives, comme les Quatre Docteurs de l'Église (1516) du Louvre, il parvint ensuite, par l'intermé-

diaire de Luini et de Sodoma, à un « léonardisme » superficiel, dont témoigne notamment la Sainte Famille avec saint Jean du musée de Strasbourg. Un style plus personnel et marqué

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

756

par des accents flamands se manifeste au cours de son séjour à Gênes, où il passa la dernière période de sa vie (les Trois Saints ermites, 1516, Gênes, Gal. di Palazzo Bianco). C'est dans cette ville que, sensible aux suggestions maniéristes d'origine romaine, il tenta de les assimiler ; les résultats ne furent guère convaincants (Déposition, 1527, Multedo, église de Monteoliveto). Il revient à P. F. Sacchi le mérite d'avoir proposé une ouverture nouvelle au milieu encore fortement traditionaliste des peintres ligures.

SACHLICHKEIT (Die Neue)
→ NEUE SACHLICHKEIT (Die)

SACRA CONVERSAZIONE.

Jusqu'au tournant des XV-XVI^e s., l'histoire de la peinture est essentiellement celle de la peinture religieuse. Le thème de la sainte conversation, contrairement à de nombreux autres – circoncision, baptême du Christ, Jésus parmi les docteurs, repos pendant la fuite en Égypte, Cène, etc. –, a ceci de particulier qu'il est sans lien avec les textes scripturaires.

Les personnages obligés de ce « genre » privilégié en Italie sont la Vierge et l'Enfant entourés de saints et/ou de saintes. Saint Joseph est parfois présent, de même que le ou les donateurs, commanditaires de l'oeuvre, dont chacun est en mesure d'apprécier la position privilégiée avec la cité céleste, et des anges – souvent des anges musiciens au pied du trône de la Vierge. Ce sujet iconographique de la Vierge à l'Enfant est, avec celui de la Sainte Famille, la Sainte Parenté qui exalte les vertus bourgeoises et domestiques, l'un de ceux qui ont connu une fortune immense. Certains peintres s'en sont ainsi fait une spécialité, notamment à la fin du quattrocento en Vénétie, et ce n'est pas sans une nuance péjorative que l'on a pu parler de Pérugin, de G. Bellini ou de Cima da Conegliano, par exemple, comme étant des peintres de madones.

SAEDELEER Valerius de, peintre belge

(Alost 1867 - Leupegem 1941).

Il se forma à l'Académie de Gand, puis à Bruxelles et débuta dans le sillage de l'impressionnisme. Il séjourna à Laethem-Saint-Martin dès 1893, en 1898 et de 1904 à 1908. Le contact de Van de Woestijne et surtout l'influence des primitifs flamands l'orientent dès lors vers un type de paysage très dépouillé, dont les motifs sont soumis à une écriture fine et précise, et dans une atmosphère sensibilisée par les valeurs (Fin d'un jour gris, 1907, musée de Gand). En 1908, Saedeleer se transporte à Tiegem, près de Laethem, et passe les années de guerre en Angleterre (1914-1921). À son retour, il s'installe à Etichove et y ouvre un atelier de tapis et de tissus d'art, où travaillent ses filles. Il continua à exécuter des paysages, sans apporter aucun renouvellement à son inspira-

tion. Il est représenté dans les musées belges, à Bruxelles, Gand et Anvers.

SAENREDAM Pieter Jansz,

peintre néerlandais

(Assendelft 1597 - Haarlem 1665).

Fils et élève du graveur Jan Pietersz, il fréquenta v. 1608 l'atelier de Frans de Grebber à Haarlem. En 1623, il est inscrit à la gilde de Saint-Luc d'Assendelft et, en 1626, il exécute son premier tableau : le Christ chassant les marchands du Temple (coll. part.).

Saenredam connaissait des architectes, tel Jacob Van Campen, le plus grand des architectes classiques de Hollande, ce qui peut expliquer la rigueur et même l'austérité de ses vues d'églises. Ses 56 tableaux connus, d'une exactitude toute mathématique, sont souvent précédés de croquis et de dessins très précis (env. 140 connus actuellement). Saenredam voyagea à travers les Pays-Bas pour saisir sur le vif le caractère intime de chaque monument qu'il décrivait. En 1632, il est à Bois-le-Duc, où il dessine l'Intérieur de la cathédrale Saint-Jean (British Museum ; Bruxelles, M. R. B. A.). Il revient à Assendelft, puis séjourne à Alkmaar (1634) et à Haarlem (1635-1636), où il peint l'Église Saint-Bavon, un de ses thèmes de prédilection (Rijksmuseum ; Paris, Inst. néerlandais ; musée de Varsovie) et dont il avait déjà peint l'intérieur en 1630 (Louvre). En 1636, il est à Utrecht, où il dessine la Cathédrale Saint-Martin (Utrecht, Archives municipales ; Paris, B. N.), l'Église Saint-Jacques (Rotterdam, B. V. B. ; Utrecht, Archives municipales), l'Église Saint-Jean (musée de Hambourg) et l'Église Sainte-Marie

(Haarlem, musée Teyler ; Utrecht, Archives municipales ; Paris, Inst. néerlandais). Une de ses périodes les plus fécondes correspond à son séjour à Amsterdam en 1641, où il peint des monuments du passé national, s'opposant ainsi au courant romaniste ; de cette époque citons les dessins représentant l'Ancien Hôtel de ville d'Amsterdam (Haarlem, musée Teyler ; Amsterdam, musée municipal, coll. Fodor), qui préparent la vue large et lumineuse du même monument (Rijksmuseum), commencée en 1641 et terminée en 1657. L'artiste peint en 1641 l'Intérieur de Sainte-Marie d'Utrecht (Rijksmuseum), oeuvre d'un dépouillement remarquable, et en 1642 l'Église Saint-Jacques d'Utrecht (Munich, Alte Pin.). L'année suivante, il exécute une Vue du Panthéon (coll. part.) d'après les dessins des albums de Maerten Van Heemskerck, auj. conservés à Berlin-Dahlem. En 1644, il est à Rhenen, où il dessine la Nef et la Tour de l'église Sainte-Cunera (Rijksmuseum). Il peint en 1649 un de ses tableaux les plus célèbres : l'Intérieur de Saint-Odulphe à Assendelft (id.), véritable symphonie d'ocres, de blancs et de gris. Il réalise ensuite une série de vues de Haarlem : la Nieuwe Kerke (1650-1652), construite peu avant par son ami Jacob Van Campen (dessins à Haarlem, Archives municipales et à Rotterdam, B. V. B. : tableau à Haarlem, musée Frans Hals). Il retourne en 1661 à Alkmaar, où il peint l'Église Saint-Laurent (Rotterdam, B. V. B. ; dessins à l'Albertina

et à Paris, Inst. néerlandais). En 1663, il est à Utrecht, où il peint la Place Sainte-Marie (Rotterdam, B. V. B.), dont le dessin préparatoire est conservé au musée Teyler de Haarlem. Les intérieurs d'église de Saenredam, plus dépouillés que ceux d'Emmanuel de Witte, sont typiques du courant monochrome propre à la peinture des Pays-Bas ; sa palette claire et nuancée se résume surtout à des blancs et à des beiges. Par ailleurs, l'exactitude scientifique de ses architectures, la limpidité de l'atmosphère, la précision et la netteté de son langage formel confèrent à son oeuvre un caractère quasi abstrait.

SAFTLEVEN, famille de peintres néerlandais.

Cornelis (Gorinchem v. 1607 - Rotterdam 1681). Il est le fils de Herman II et le petit-fils de Herman I. Cornelis travailla principalement à Rotterdam, où il fut directeur de la gilde de Saint-Luc en 1667, et fit quelques voyages, surtout à Anvers après 1626, ce que reflète son oeuvre qui trahit l'influence de Brouwer et de Téniers. Il peignit des sujets religieux (l'Annonce aux bergers, 1663,

Rijksmuseum), des portraits (Un peintre, 1629, Louvre), des scènes villageoises (la Foire, 1660, musée de Valenciennes), proches de Droochsloot, et des paysages (Pont et troupeaux, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum ; Paysage avec bétail, 1660, Mauritshuis), que l'on peut comparer à ceux de son frère Herman III. Mais il est surtout connu pour ses scènes satiriques et symboliques (la Soif de l'or, 1636, Dijon, musée Magnin ; Oldenbarneveld et ses juges ou Trucidata Innocentia, 1663, Rijksmuseum ; Stultitia Mundi, 1664, musée de Riom ; Avo-cats sous la forme d'animaux, Rotterdam, B. V. B.), où, reprenant la tradition de Bosch et de Bruegel l'Ancien, il stigmatise les folies humaines, illustrant le symbolisme des proverbes d'une manière surréaliste et scatologique. Artiste au talent précoce, son premier tableau date de 1621.

Herman III (Rotterdam 1609 - Utrecht 1685). Il fut l'élève de son père, Herman II, de son frère Cornelis, puis celui de Jan Van Goyen. Il s'installa en 1634 à Utrecht et y fut directeur de la gilde de Saint-Luc de 1655 à 1667. Il exécuta quelques gravures (1640 et 1669), travailla en 1635, avec son frère Cornelis, à la décoration du château de Houselaersdijck et illustra, cette même année, avec Bloemaert, Poelenburgh et Dirck Van der Lisse, une scène tirée du Pastor Fido de Guarini. Il ne peignit que des paysages, tout d'abord proches de ceux de Van Goyen et de Pieter Molyn, puis, dès 1640, son style fut influencé par l'italianisme de Poelenburgh et de Jan Both : Rébecca et la servante d'Abraham (1641, Munich, Alte Pin.), la Forêt (1647, La Haye, musée Bredius), Paysage de montagne (1643, musée d'Utrecht). Après les années 1650, son style devint plus minutieux, surtout dans ses Vues du Rhin

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

757

(Louvre, 1655 ; Rotterdam, B. V. B. 1664 ; musée de Strasbourg).

SAGRESTANI Giovan Camillo,

peintre italien

(Florence 1660 - id 1731).

Disciple de Gherardini, il transforma, en un style qui fut très suivi par les peintres locaux, la

manière vive et originale de son maître. Artiste fort doué, il préféra une gamme froide à dominantes blanches et bleues, d'un effet agréable dans les décorations à la fresque ou dans les esquisses. Pour les décorations importantes, comme celles de l'église S. Verdiana à Castelfiorentino (v. 1710-1715) par exemple, il collabora le plus souvent avec son atelier. Il fournit des cartons pour les tapisseries des manufactures des Médicis (Scènes turques, Florence, Pitti). Son activité et son influence se sont exercées exclusivement en Toscane.

SAINT-AUBIN Gabriel Jacques de,

peintre français

(Paris 1724 - id. 1780).

Il était fils d'un brodeur du roi (Gabriel Germain), frère de Charles Germain, dessinateur du roi, et de Louis Michel, peintre de porcelaine à la manufacture de Sèvres. Élève de Jeurat, de Collin de Vermont et de Boucher, il échoua à trois reprises au concours pour le Grand Prix de peinture (1752-1754). Brouillé avec l'Académie officielle, il devint l'un des plus fidèles tenants de l'académie de Saint-Luc, où il professa et exposa. Aucun événement ne consacra la réputation de cet indépendant, connu de tout Paris, badaudant sans cesse le crayon à la main. Ses dessins nerveux et picturaux, aux valeurs contrastées, où toutes les techniques sont mêlées en un « ragoût » qui semble paradoxalement fort approprié aux formats microscopiques, ont fait de lui le chroniqueur le plus spirituel et le plus renommé de cette époque (Le Boulevard, v. 1760, Paris. Inst. néerlandais, coll. Lugt). La partie la plus étonnante, peut-être la plus célèbre, en tout cas fort utile pour la critique, est constituée par l'ensemble de craquetons dont l'artiste a su remplir les marges de ses catalogues de ventes ou d'expositions et de ses carnets de Salons hâtivement annotés, mais d'une très grande précision (livrets des Salons de 1761, 1769, 1777, B. N. ; Catalogue de la vente Mariette, Boston, M. F. A.). Conduit par une curiosité insatiable, Saint-Aubin est partout, notant sur le vif l'événement de la journée (le Couronnement de Voltaire au Théâtre-Français, 1778, Louvre) ou croquant simplement quelques paysages, monuments ou passants qui lui plaisent, dans ses carnets de dessin (Louvre ; Stockholm, Nm) ou à défaut dans les marges, au verso des planches d'un livre qu'il a emporté avec lui (Poésies de Sedaine, Chantilly, musée Condé ; Description de Notre-Dame par Gueffier, Paris, musée Carnavale). Le seul ensemble dont il ait poursuivi la réalisation avec quelque continuité est l'illus-

tration du Spectacle de l'histoire romaine de Philippe de Prétot, dont 28 des 49 scènes sont gravées d'après ses dessins et aquarelles. Bien que peu nombreuses (50 pièces env.), les gravures frappent par leur originalité et leur qua-

lité de facture. Les quelques épreuves connues comportent presque toujours plusieurs états et sont souvent annotées, retouchées à la plume, rehaussées de lavis, d'aquarelle ou de gouache. G. de Saint-Aubin n'a rien d'un graveur professionnel ; il grave pour sa satisfaction personnelle ou pour quelques amis, et ses oeuvres ne présentent pas le travail soigné, brillant qu'on apprend en atelier, mais une liberté totale de la pointe sans aucun système d'arrangement des tailles. Ainsi, dans la Conférence de l'ordre des avocats (1776), par ses gribouillis qui donnent des taches de noir intense, il transforme une réunion officielle en une scène de visionnaire où une lueur diffuse tente de percer le mystère des profondeurs d'ombre d'une salle immense. Pour les 2 planches du Spectacle des Tuileries (1760), c'est avec des griffures et des guillochis qu'il rend les jeux de lumière dans les arbres, cherchant ainsi à traduire la dissolution des formes dans la lumière. Ses rares peintures, dont l'ensemble le plus important est désormais conservé au musée de Rouen grâce à la donation Henri Baderou, ne permettent pas davantage de l'enfermer dans une catégorie d'artistes définie : on lui doit aussi bien des scènes délicates dans la tradition de Watteau (Le Bal champêtre, coll. part. ; la Promenade à Longchamp, musée de Perpignan) que de pimpants tableaux de moeurs (la Parade du boulevard, 1760, Londres, N. G. ; le Cortège nuptial, coll. part.), un paysage avec des ruines grandioses (la Naumachie du parc Monceau, 1778, coll. part.) ou des tableaux d'histoire (Laban cherchant ses idoles, 1753 ; esquisse au musée de Cleveland, tableau au Louvre). Mais son talent de peintre s'affirme peut-être davantage dans l'intimité préromantique de l'Académie particulière (coll. part.) ou dans l'atmosphère de rêve du Lever du jour (musée de Providence, Rhode Island), témoignage supplémentaire de l'originalité surprenante de ce brillant « amateur » dont la technique est aussi changeante que l'inspiration. Un ensemble de peintures de Saint-Aubin, d'attribution parfois discutée, fait partie de la donation Baderou au musée de Rouen.

SAINTE CONVERSATION

→ SACRA CONVERSAZIONE

SAINT IGNY Jean de, dessinateur,

peintre et graveur français

(Rouen ? v. 1595/1600 - Paris ? apr. 1649).

Sa carrière est documentée à Rouen : apprenti en 1614, il fait partie des fondateurs de la confrérie de Saint-Luc en 1631 et en devient maître en 1635. À Paris en 1632, il reçoit une commande pour le couvent des Augustins. De nouveau à Rouen en 1641, il est à nouveau documenté à Paris en 1649. Le musée de Rouen conserve de lui, venant de l'église des Cordeliers, 2 grands tableaux en grisaille, l'Adoration des bergers et l'Adoration des Mages, datés de 1636, qui peuvent servir de base à la reconstitution de son oeuvre peint. On a aujourd'hui retiré à Saint Igny pour les donner à Juste d'Egmont une série de tableautins en grisaille (musée de Rouen, de Nîmes, musée des Arts décoratifs de Paris, musée Condé de Chantilly,

de Versailles et Poughkeepsie, Vassar College Art Gal.). On doit à l'artiste, qui collabora avec Abraham Bosse, des dessins et des gravures de costumes à la mode (Cinq Cavaliers sur une place publique, plume, Metropolitan Museum). Environ 35 dessins à la sanguine montrant, en buste, des figures empanachées d'exécution virtuose, toujours donnés à Bellange, sont aujourd'hui rendus à Saint Igny (exemples au Louvre, à l'E. N. S. B. A., au musée de Berlin, à la Pierpont Morgan Library de New York) et font de l'artiste un des plus séduisants représentants du maniérisme tardif.

SAINT-OURS Jean-Pierre, peintre suisse

(Genève 1752 - id. 1809).

Fils du peintre sur émail Jacques, émigré français, il fut élève de l'Académie à Paris et travailla dans l'atelier de Vien aux côtés de David ainsi que du paysagiste Pierre-Louis de La Rive et des Sablet, peintres vaudois de portraits. Il obtint le grand prix en 1780 (l'Enlèvement des Sabines, Paris, E. N. S. B. A.) et partit la même année pour Rome, où il resta jusqu'en 1792 (la Comtesse d'Albany, 1792, musée de Zagreb), puis il s'installa à Genève, et y demeura jusqu'à sa mort. Acquis aux idées de la Révolution et aux principes néo-classiques, il peignit des sujets d'histoire ancienne, quelques paysages poussiniques (Paysages, Fontaine antique, Genève, musée d'Art et d'Histoire) et beaucoup de portraits (Abraham Lissignol, 1795, id. ; Monsieur du Pan-Sarasin, 1797, id. ; Mme de Saint-Ours avec un enfant, Neuchâtel, musée d'Art et d'Histoire) qu'il exécuta pour la plupart à la fin de sa vie. Comme tous les néo-classiques, il fut un excellent dessinateur et resta toute sa vie fidèle à l'héritage de Vien (le Triomphe de

la Beauté, Genève, musée d'Art et d'Histoire). Ses oeuvres de dimensions colossales (les Jeux Olympiques, le Tremblement de terre, id.) ont la monumentalité de David (que Saint-Ours avait retrouvé à Rome en 1784-1785), et peuvent aussi être mises en parallèle avec les oeuvres de Füssli. Obsédé par les effets de la Révolution, Saint-Ours exprime, avec une sévérité classique, l'angoisse des cataclysmes, tout comme Regnault et Danloux en France.

SALIMBENI Lorenzo

(dit Salimbeni da San Severino),

peintre italien

(San Severino, Marches, 1374 - id. ? av. 1420).

Il a signé et daté de 1400 un triptyque (Mariage mystique de sainte Catherine, San Severino, Pin.) qui le désigne comme l'un des premiers adeptes italiens du style Gothique international. Peut-être y fut-il initié, dans les Marches même, par Zanino di Pietro ; sa manière révèle en tout cas une parfaite connaissance des précieux modes lombards et même nordiques.

Les fresques de la crypte de la collégiale de S. Ginesio (la Vierge et l'Enfant, Martyre de saint Étienne et saint Ginesius, Scènes de la vie de saint Blaise), qui datent de 1406, confirment cette orientation. Des autres oeuvres de l'artiste (fresques demeurées dans les églises de San Severino ou transférées à la pin. de cette ville), deux ensembles se détachent, tous deux exécutés avec la collaboration du frère de Lo-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

758

renzo, Jacopo (documenté de 1416 à 1428) : les fresques d'une chapelle de la cathédrale de San Severino (Scènes de la vie de saint Jean l'Évangéliste), montrant une singulière vivacité narrative, et surtout les fresques de l'oratoire de Saint-Jean à Urbino, qui portent la signature des deux frères et la date de 1416. Il s'agit d'un des chefs-d'oeuvre européens du Gothique courtois. Les Salimbeni y ont représenté le Calvaire avec de nombreux personnages, la Madone du paradis, la Madone avec saint Jean-Baptiste et saint Sébastien et une suite de 12 Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste, où l'histoire sacrée est interprétée avec une verve stupéfiante. Chaque épisode, traité comme une scène populaire ou mondaine, fournit aux artistes prétexte à exalter la richesse chroma-

tique ou le pittoresque des costumes, la variété des végétations ou des architectures, mais aussi permet de prouver leur sensibilité expressive. Mêlant l'élégance linéaire la plus raffinée et la plus fluide (où certains critiques reconnaissent la marque de Lorenzo) à un naturalisme fort savoureux (qui serait plutôt le fait de Jacopo), les deux peintres réalisent ici l'accord subtil entre l'abstraction décorative et la vision cordiale de la réalité qui caractérise les meilleurs peintres qui se situent dans la tradition du Gothique courtois et singulièrement leur grand contemporain et compatriote Gentile da Fabriano.

SALIMBENI Ventura, peintre italien

(Sienne 1568 - id. 1613).

Sur la base des sources anciennes, on a récemment tenté de reconstituer son oeuvre et sa formation romaine, soumise aux diverses influences de la suite de Baroque, à la fin du XVI^e s. : Andrea Lilio, Ferrau Fenzoni, Baglione, le Cavalier d'Arpin. Salimbeni travaille, sous le pontificat de Sixte V (1585-1590), au Vatican (Libreria, Sala Regia) et au palais du Latran et pour plusieurs églises romaines. On connaît une série de gravures à l'eau-forte, datée de 1588 à 1591, marquée tant par Baroque que par les graveurs néerlandais. De retour à Sienne en 1593-1595, l'artiste entreprend une série de fresques pour les églises, souvent en collaboration avec Francesco Vanni : à l'église de la Trinità (entre 1595 et 1602), à S. Spirito (Histoire de saint Hyacinthe), à S. Bernardino (Histoire de saint Bernard), à l'église du Santuccio enfin, tout à fait à la fin de sa vie (6 scènes de la Vie de saint Galganus, 1612). Il travaille aussi pour Assise, Pérouse, Lucques et Pise (Crucifixion, S. Domenico). Par sa fraîcheur narrative, la ductilité de son pinceau (souplesse dont témoignent aussi ses dessins) et son chromatisme brillant, Salimbeni renouvelle, aux côtés de Francesco Vanni, et sous l'influence de Baroque, certains traits de la tradition siennoise.

SALLAERS ou SALLAERT ou SALLAERTS

Anthoni, peintre et graveur flamand

(Bruxelles av. 1586 - id. 1658).

Né d'une famille du patriciat de Bruxelles, apprenti chez Michel de Bourdeaux en 1606, il fut nommé franc maître à la gilde de Bruxelles en 1613, puis doyen en 1633 et en 1648. Il a surtout exécuté des compositions religieuses dans le grand style baroque : Saint Martin parta-

geant son manteau (musée de Gand), le Christ au Cédron (Woluwe-Saint-Pierre, église Saint-

Pierre), la Décollation de saint Jean-Baptiste (1634, Rogeem, église Saint-Jean-Baptiste). À la suite d'études récentes, sa véritable personnalité de peintre d'histoire se dégage des fausses attributions : l'artiste, oublié, avait disparu sous des attributions plus prestigieuses (Glorification du nom de Jésus, Massacre des Innocents, Bruxelles, M. R. B. A.). Outre ses dessins, influencés par Rubens et souvent destinés à la gravure (Paris, Inst. néerlandais ; Louvre ; Albertina ; British Museum ; Rotterdam, B. V. B.) et des esquisses à l'huile, également destinées à des interprétations gravées (charmante grisaille de l'Enfant Jésus entouré de saints au Louvre), on lui attribuait jusqu'à une date récente deux tableaux, qui semblent bien relever d'une main moins habile, beaucoup plus naïve : l'Infante Isabelle abattant l'oiseau au tir du grand serment (1615, Bruxelles, M. R. B. A.), les Archiducs Albert et Isabelle assistant à la procession des pucelles du Sablon (1616, id. ; autre version à Turin, Gal. Sabauda).

On attribue aussi à Anthoni Sallaerts un Autoportrait avec la famille de l'artiste (Munich, Alte Pin.) ainsi qu'une série de compositions à l'église d'Alsemberg (datées de 1657, cycle de 11 peintures).

SALLE David, peintre américain

(Norman, Oklahoma, 1952).

Représentant de la nouvelle scène picturale new-yorkaise des années quatre-vingt, David Salle, après des études d'art au California Institute of the Arts à Valencia (1970-1975), réalise une série d'oeuvres à base de photographies (Sans titre, 1973, ou Quatre femmes prennent une tasse de café dans leur cuisine). À partir de 1979, Salle travaille sur des peintures utilisant des superpositions d'images, créant des relations décalées entre les plans, souvent rapprochés dans le cadre de diptyques. Les sources iconographiques sont multiples : emprunts à la peinture classique, aux films, aux magazines, à la bande dessinée. La juxtaposition, la confrontation d'images de sources diverses est à la base de l'art de David Salle. *Delicately Emblematic Subdivision* (1980) juxtapose ainsi une photo de magazine et un dessin tiré d'un livre chinois, au trait. Certaines oeuvres utilisent des textes surimposés à la peinture (*Good Bye D*, 1982, Virginia Museum, Richmond, Virginia) ; d'autres incluent des objets, souvent tirés du design des années cinquante (*Brother Animal*, 1983, Los Angeles, M. O. C. A.) ; d'autres plus récentes, des tableaux, tels que cette tête d'après Géricault dans le diptyque *Melody Bubbles*, 1988. Très souvent, les oeuvres sont impré-

gnées d'un érotisme marqué par la présence de très nombreux nus féminins, souvent traités en grisaille (Midday, 1984 ; Marking Through Webern, 1987). Cet intérêt pour le corps humain trouve un prolongement dans les nombreux décors et costumes réalisés par l'artiste (La Naissance du poète de Kathy Acker, dirigée par Richard Foreman, 1984 ; The Mollino Room, chorégraphie par Karole Armitage pour l'American Ballet Theatre, Washington, 1986). Cette déhiérarchisation des images trouve son

répondant dans une oeuvre de dessinateur et d'aquarelliste très riche (exposition Dortmund, Museum am Ostwell, 1986). L'oeuvre de Salle a fait l'objet d'expositions importantes en 1983 au musée B. V. B. de Rotterdam et, en 1988, à la Caja de Pensions de Madrid.

SALVI Giovanni Battista
→ SASSOFERRATO

SALVIATI

(Francesco de' Rossi, dit Cecchino),

peintre italien

(Florence v. 1509 - Rome 1563).

Francesco, dit aussi Cecchino, était fils d'un tisserand de velours florentin. Le nom de Salviati lui vint du cardinal qui fut son premier protecteur lorsqu'il arriva à Rome en 1531.

L'artiste appartient à la génération qui succéda à Pontormo, à Giulio Romano, à Rosso, à Perino del Vaga, et il illustre brillamment la deuxième phase du maniérisme aux côtés de Primaticcio, de Bronzino et de Daniele da Volterra. Ami d'enfance de Vasari, avec qui il étudia passionnément les dessins et les oeuvres des maîtres de la génération précédente à Florence et plus tard à Rome, il fut marqué par son passage dans l'atelier d'Andrea del Sarto et par l'art de Rosso, ainsi que le montrent ses premières études à la sanguine. Comme beaucoup d'artistes florentins, il compléta sa formation dans un atelier d'orfèvrerie, dont il garda le goût pour les formes compliquées des objets métalliques, qui abondent dans ses peintures. Ainsi que nombre de ses contemporains, il se fit connaître en participant à des décorations temporaires d'apparats : en 1535, il réalisa plusieurs peintures en camaïeu pour un arc de triomphe élevé à Rome lors de la venue de Charles Quint. Mais, dès 1532, il avait exécuté à Rome même une importante Annonciation (S. Francesco a Ripa). Appelé en 1537 par Pier Luigi Farnese, fils du pape Paul III, pour exé-

cuter des décors de fêtes, l'artiste devait rester au service de cette famille jusqu'en 1544. Un séjour à Venise (1539-1540), où il travailla pour le patriarche Grimani (plafonds avec Psyché et Apollon) et où il laissa une Déposition de croix (église du Corpus Domini Viaggiù, aujourd'hui église de la Vierge-du-Rosaire), l'orienta vers la grande décoration.

Peintre de Saintes Familles (et de la fameuse Charité des Offices) où prédomine l'influence de Parmesan, portraitiste fécond (Portraits d'hommes à la Gal. Colonna à Rome et au K. M. de Vienne), mais encore mal différencié de ses contemporains, Salviati apparaît surtout comme l'un des plus grands décorateurs des années 1540-1560. En 1544, le duc Cosme Ier de Médicis le fit venir à Florence pour décorer la salle d'audience du Palazzo Vecchio ; ces grandes compositions de l'Histoire de Camille sont reliées par un système foisonnant de figures allégoriques, d'éléments naturels agencés avec maîtrise. Une verve épique et fantastique, autrement vibrante que chez Vasari, les anime. Les décorations romaines postérieures, au palais Farnèse (Fastes de la famille Farnèse) et surtout au palais Sacchetti, figurent au pre-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

759

mier rang de cette production, caractéristique du XVIe siècle.

Salviati fut fortement attiré par le style monumental de Michel-Ange v. 1550 (peintures à l'Oratorio del Gonfalone), mais ses rapports avec Primaticcio et la France, où, selon Vasari, il alla en 1554-1555, restent mal définis, aucune oeuvre n'ayant été conservée de ce séjour (l'Incrédulité de saint Thomas du Louvre provient de la chapelle des Florentins de Lyon). Par son tempérament tourmenté, toujours insatisfait, son imagination prolifique, mais aussi en raison d'un goût raffiné et d'un certain romantisme, Francesco s'apparente à Polidoro da Caravaggio, dont il est le plus sincère héritier. La richesse de son talent s'exerça dans les domaines les plus variés, depuis les projets de tapisseries qu'il réalisa avec Bronzino entre 1546 et 1549 pour la manufacture installée à Florence par Cosme Ier, les illustrations de livres jusqu'aux modèles d'orfèvrerie, et représente la quintessence de la « maniera » italienne et de l'artifice. Une exposition lui a été consacrée à Rome (villa Médicis) et au Louvre en 1998.

SAMACCHINI Orazio, peintre et graveur

italien

(Bologne 1532 - id. 1577).

Il est, avec Lorenzo Sabbatini, l'un des meilleurs représentants du maniérisme bolonais, animé par P. Tibaldi mais menacé d'académisme sous l'influence de Vasari. Il est l'auteur de fresques au dôme de Parme (1570-1574) et à S. Abbondio de Crémone. Parmi ses tableaux d'autel (nombreux dans les églises de Bologne), on peut citer la Vierge en gloire à la P. N. de Bologne et la Présentation au Temple (1575) à S. Giacomo Maggiore de Bologne.

SAMBA Chéri, peintre zaïrois

(Kinto - M'Vuila 1956).

À l'âge de seize ans, il intègre l'atelier du peintre d'enseignes de son village puis s'installe lui-même comme peintre publicitaire à Kinshasa. Il se consacre parallèlement à son activité de décoration publique et de graphisme, à la création de bandes dessinées. Il décide au milieu des années soixante-dix de transposer certains de ses dessins sur toile et se consacre depuis près de vingt ans à des peintures narratives chaque fois liées à une question sociale, politique ou culturelle, aux mœurs, au sida ou aux inégalités sociales, aux fléaux qui frappent l'Afrique ou aux heureux événements qui ponctuent la vie de son entourage proche. La facture et la composition de ces oeuvres sont très redevables à la peinture publicitaire locale, mais cachent derrière leur apparente naïveté une virtuosité technique et inventive mise au service d'une critique postcoloniale non dépourvue d'humour et de sensibilité.

SÁNCHEZ Coello Alonso, peintre espagnol

(Benifayo, prov. de Valence, v. 1531 - Madrid

1588).

Il passa son adolescence au Portugal et, v. 1550, partit pour les Flandres, où il étudia pendant quelques années dans l'atelier d'Antonio Moro sous la protection du cardinal de Granvelle. Peintre de Philippe II dès le début de son règne,

il accompagna la Cour à Valladolid, où il se maria, puis à Tolède et à Madrid. Le roi le chargea des peintures du salon des Portraits royaux du palais du Pardo. Les leçons de Moro se sont conjuguées dans son oeuvre avec l'influence de Titien, dont il copia plusieurs tableaux (Noli me tangere, Escorial). Sánchez Coello

est le créateur, en Espagne, d'un art de cour, sévère, mais plus humain que conventionnel, représenté plus tard par Pantoja de la Cruz et Velázquez. L'une de ses premières oeuvres est sans doute le Portrait de Marguerite de Parme, régente des Pays-Bas (av. 1555, Bruxelles, M. R. B. A.), remarquable par l'aisance de la composition et la perfection des détails. Le Portrait de Philippe II (Prado) lui est généralement attribué ; le Portrait du prince don Carlos (id.), l'un des premiers peints à la Cour, idéalise l'aspect physique du personnage, dont les traits apparaissent dans le Portrait en pied de 1564 (Vienne, K. M.). Portraitiste attitré des épouses et des enfants de Philippe II (Don Diego et don Felipe, 1579, Madrid, monastère de la Descalzas Reales), Sánchez Coello a choisi très peu de modèles en dehors de la famille royale. Il fut aussi un peintre religieux réputé (retables d'El Espinar, 1574, et de Colmenar Viejo, dans les environs de Madrid). De 1580 à 1582, il décora certains autels de l'Escorial de représentations de saints groupés deux par deux. Le Martyre de saint Sébastien et le Mariage mystique de sainte Catherine (Prado) révèlent son admiration pour Corrège et Parmesan.

SÁNCHEZ COTÁN Fray Juan,

peintre espagnol

(Orgaz, prov. de Tolède, 1560 - Grenade 1627).

Cet artiste au destin insolite, très apprécié à Tolède, est déjà quadragénaire lorsqu'il décide d'entrer à la chartreuse du Paular. Pieux narrateur à la sensibilité de primitif en même temps que pionnier précoce du ténébrisme aux débuts du siècle d'or, il est l'un des maîtres espagnols qui intriguent le plus les critiques de notre temps. Formé à Tolède en compagnie de Blas de Prado, artiste alors très estimé pour des natures mortes qui nous restent inconnues, il aborde ensuite avec succès la peinture religieuse par des retables, aujourd'hui disparus. Mais, lorsqu'en 1603 il rédige son testament au moment d'abandonner le monde, l'inventaire annexe de ses biens qui est dressé mentionne plusieurs « bodegones » qu'on peut identifier avec des tableaux connus (Légumes et gibier, signé en 1602, Prado et Chicago, Art Inst.). Entré en 1604 à la chartreuse de Grenade, il y terminera sa vie, aimé de tous et considéré comme un saint. Sa production de peintre reste abondante, mais sera dès lors toute consacrée à son couvent (Retable de l'Assomption, v. 1609, en grande partie au musée de Grenade).

C'est v. 1615 qu'elle semble atteindre son apogée, lorsque Cotán peint pour le cloître

de la chartreuse de Grenade un cycle de huit grandes « histoires » (fondation de l'ordre par saint Bruno, persécution des religieux d'Angleterre par les protestants). Il décore également la salle capitulaire, le réfectoire, plusieurs chapelles (Cène, épisodes de la Passion, Immaculée) et peint pour les cellules des religieux

des images de la Vierge avec des guirlandes de fleurs, des paysages verdoyants peuplés de solitaires. Partagées aujourd'hui entre la chartreuse et le musée de Grenade, ces compositions, d'un archaïsme évident, témoignent aussi d'un vif intérêt pour les problèmes d'éclairage et de traitement des volumes. On peut parfois les comparer avec certaines oeuvres de l'Italien Cambiaso, que Sánchez Cotán avait pu connaître à l'Escorial (Vierge réveillant l'Enfant Jésus, musée de Grenade). Les sujets monastiques sont traités – y compris les scènes de martyre – sur un rythme paisible, avec une profonde onction, une naïveté pleine de fraîcheur (Vision de saint Hugues, où le Christ, la Vierge et les anges élèvent les murs de la future chartreuse, Saint Bruno et ses compagnons devant saint Hugues, Vierge du rosaire avec les chartreux).

D'autre part, les natures mortes de Sánchez Cotán, antérieures ou postérieures à sa profession religieuse, sont d'une qualité exceptionnelle : leur dépouillement, le rythme presque musical dans l'arabesque de leurs lignes, la distribution rigoureuse dans l'espace des volumes et des ombres (Bodegon au cardon, musée de Grenade ; Melon, citrouille, chou et coing, musée de San Diego) évoquent les préoccupations métaphysiques des néo-pythagoriciens, comme la littérature mystique espagnole, qui donne une signification transcendante à la réalité quotidienne.

Quant à l'influence de Sánchez Cotán, elle semble avoir été plus forte que ne le laisserait supposer sa retraite. D'après Palomino, Carducho serait venu de Madrid lui rendre visite et voir ses oeuvres avant d'entreprendre son grand cycle chartreux du Paular. Une visite de Zurbarán à la chartreuse de Grenade est également possible ; en tout cas, la parenté spirituelle de ses chartreux avec ceux de Sánchez Cotán est évidente. En outre, l'influence directe des « bodegones » de Cotán apparaît chez certains peintres plus jeunes, comme Felipe Ramírez (Cardon, fleurs et raisins, 1628, Prado) et Blas de Ledesma.

SANDBY Paul, aquarelliste britannique

(Nottingham 1725/1726 - Londres 1809).

Il arriva à Londres en 1741 pour occuper avec son frère Thomas (1721-1798), un emploi de topographe au Drawing Office de la Tour de Londres. Il fit partie des hommes maintenus en Écosse après la révolte jacobite de 1745 et il y travailla jusqu'en 1751 comme dessinateur de l'Ordnance Survey of the Highlands. De retour en 1752, il vécut soit à Londres, soit à Windsor Great Park, avec son frère, qui s'était spécialisé dans le relevé d'architecture. Il devint membre fondateur de la Royal Academy en 1768 et obtint, la même année, la charge de premier professeur de dessin à l'école militaire de Woolwich. Il fit, après 1770, plusieurs voyages au pays de Galles en compagnie de sir Joseph Banks. Sandby inaugura la technique de l'aquatinte en Angleterre (12 Vues du pays de Galles, à l'aquatinte, 1775) et utilisa l'un des premiers le pinceau pour l'aquarelle. Il employa également la gouache seule ou associée dans la même feuille à l'aquarelle. Il fut sans doute le premier

downloadModeText.vue.download 761 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

760

aquarelliste à regarder la nature sans parti pris, s'efforçant de rendre le spectacle qu'il avait sous les yeux tel qu'il lui apparaissait. Il allia la tradition topographique britannique à une vision plus véridique et à un sentiment plus « romantique ». Il est bien représenté à Londres (British Museum) et à Windsor Castle, dont il a laissé de nombreuses vues. Des expositions Thomas et Paul Sandby ont été présentées aux États-Unis (Dallas, Portland, Memphis) et en Grande-Bretagne (Manchester) en 1996.

SANDRART Joachim von,

peintre et historien allemand

(Francfort-sur-le-Main 1606 - Nuremberg 1688). Voyageur infatigable en Europe, il fut comblé d'honneurs de son vivant. À l'âge de dix ans, il apprit le dessin chez Georg Keller, élève de Jost Amman, et se lia d'amitié avec T. de Bry et surtout M. Merian. En 1619, il se perfectionna auprès de S. Stoskopff dans l'atelier de Daniel Soreau à Hanau. En 1620, il apprit la gravure à Nuremberg chez Peter Iselburg. En 1622, il entra dans l'atelier de Sadeler à Prague et était au plus tard en 1625 à Utrecht chez Honthorst, où il eut la révélation du caravagisme et où Rubens loua son Diogène cherchant un homme. De 1629 à 1635, il est en Italie où il se lie avec Liss à Venise, rencontre G. Reni et

Albani à Bologne, fréquente à Rome Poussin, Pietro da Cortona, Pietro Testa, les peintres de bambochades dont Van Laer, les caravagesques dont Valentin de Boulogne, et où il peint des paysages avec Claude Lorrain. À Naples, il peint un Caton pour Artemisia Gentileschi, puis va voir la Décollation de saint Jean-Baptiste de Caravage à Malte. Après un séjour de deux ans à Francfort, où il se marie et peint le Clair de lune avec l'Amour et sa très belle Venus Pudica, il part pour Amsterdam, où il restera jusqu'en 1645. Là, il trouvera Rembrandt et ses premiers élèves, et certains précurseurs de Rembrandt encore vivants, Jacob Pynas et Moyaert. C'est sous ces influences conjuguées qu'il peint la Compagnie de Cornelis Bickker (1640, Amsterdam). De 1642 à 1645, il peint sa série des Mois ainsi que Jour et la Nuit commandés par le duc Maximilien pour l'ancien château de Schleissheim. Il est de retour en Allemagne en 1645 et s'installe dans sa propriété de Stockau, près d'Ingolstadt, mais fera de nombreux déplacements, en particulier à Munich et à Vienne. Les commandes de tableaux d'autel vont se multiplier (la Madone de la Paix, allégorie du traité de Westphalie ; le Songe de Jacob ; la Décollation de saint Jean-Baptiste). De 1670 à 1673, il est à Augsbourg et, à partir de 1673-1674, s'installe à Nuremberg, où il est nommé directeur de la première Académie des beaux-arts allemande, fondée dès 1662. Il sut aborder les thèmes les plus divers, qu'il s'agisse de l'allégorie, du portrait (Johann Maximilian le Jeune, 1636, Francfort, Historisches Museum ; Hendrick et Eva Bicker, 1639, Rijksmuseum ; Autoportrait, Francfort, Historisches Museum), du tableau d'histoire (Mort de Sénèque, musée d'Erfurt), de la composition religieuse (retables à l'église de Lambach ; Mariage mystique de sainte Catherine, Vienne, K. M.) ou de la scène de genre (Allégories des

Mois, Munich, Alte Pin. ; la Peseuse d'or, 1642, musée de Kassel).

Sandart s'est assuré une gloire durable par la parution de la première histoire de l'art allemande, la Teutsche Akademie der Bau-Bild und Mahlerey-Künste, publiée de 1675 à 1679.

SAN GIOVANNI → GIOVANNI DA SAN GIOVANNI

SANGUINE.

Variété d'un oxyde ferrique appelé hématite (du grec hoematites) qui se présente sous forme de poudre, de bâtonnet ou de plaque.

SAN LEOCADIO Pablo da, peintre italien

actif en Espagne

(Reggio Emilia 1447 - Valence 1519).

San Leocadio fait son apprentissage très probablement à Ferrare. En 1472, il arrive à Valence avec la suite du cardinal Rodrigo de Borgia (futur pape Alexandre VI) accompagné du Napolitain Francesco Pagano avec lequel il réalise le décor à fresque du chœur de la cathédrale de Valence dont il reste une scène, transposée sur toile, la Nativité. À cette époque on peut situer la Vierge du Chevalier de Montesa (Prado), oeuvre d'un grand raffinement d'exécution par ses effets lumineux et son sentiment poétique, qui fut longtemps attribuée à un « Maître du Chevalier de Montesa », comme une Adoration des Mages (Musée de Bayonne) et une Pietà (autref. Italie, coll. part.). Un retour probable en Italie, entre 1484 et 1488, expliquerait l'influence d'artistes comme Lorenzo Costa. De cette période date la Sainte Conversation (Londres, N. G.) signée « Paulus ». En 1490, il est de nouveau documenté en Espagne : Retable du Sauveur (Villareal) et Saint Michel (musée de Orihuela). Entre 1501 et 1507, il est au service de la duchesse de Gaudía et en 1513 exécute le Retable de saint Jacques à Villareal. San Leocadio introduit à Valence le nouveau langage de l'art padouan et ferrarais et eut une influence certaine sur les artistes tels que les Osona et le maître de Cabanyes.

SANO DI PIETRO, peintre italien

(Sienne 1406 - id. 1481).

Il est inscrit au rôle des peintres de 1428 ; sa première oeuvre certaine qui subsiste est le grand polyptyque peint pour les Gesuati en 1444 (la Vierge et l'Enfant avec des saints, Sienne, P. N. ; prédelle avec des Scènes de la vie de saint Jérôme, au Louvre), où l'on remarque une fidèle reprise des modes du Maître de l'Observance, que certains auteurs tentent d'identifier à sa première activité. Peu marquée par l'évolution de la culture contemporaine, sa production de peintre et de miniaturiste reste monotone, mais considérable. De cet artiste très prolifique la P. N. de Sienne conserve un grand nombre de retables, qu'on trouve aussi dans les églises de la ville et de la région, au dôme de Pienza, et les musées du monde entier possèdent des panneaux de prédelle, des volets de polyptyques ou des Madone à l'Enfant avec des saints. Sano di Pietro représenta souvent

saint Bernardin de Sienne (Saint Bernardin prêchant, 2 panneaux, dôme de Sienne).

SANTERRE Jean-Baptiste, peintre français
(Magny-en-Vexin 1658 - Paris 1717).

Élève du portraitiste François Lemaire, puis de Bon Boullogne, il fut reçu à l'Académie en 1704 avec Suzanne au bain, restée son oeuvre la plus célèbre (Louvre). Le roi lui commanda alors pour la chapelle de Versailles Sainte Thérèse en extase (1709, in situ), rappelant peut-être la sculpture de Bernin. Précédant Nattier dans le genre des portraits de fantaisie, Santerre a laissé dans ses nombreuses effigies allégoriques ou familières le témoignage d'une sensualité originale due en grande partie à une facture porcelainée et volontiers modelée dans des tonalités grises ou froides qui annonce certains aspects du néo-classicisme : Deux Actrices (1699, Ermitage), Jeune Femme avec un voile (id.), Portraits de femme (1701, musée de Valenciennes), Marie-Adélaïde de Savoie, duchesse de Bourgogne (1709, Versailles). Il aime par ailleurs traiter des sujets réalistes (la Cuisinière, musée de Rouen).

SANTI DI TITO, peintre italien

(Borgo San Sepolcro 1536 - Florence 1603).

Il reçut sa première formation à Florence, où son inscription à l'Académie de Saint-Luc est attestée en 1554 et où il étudia les oeuvres de Bandinelli et de Bronzino. Cependant, c'est un séjour à Rome, entre 1558 et 1564, qui marqua de façon fondamentale l'orientation de ses recherches. En contact avec Federico Zuccari, Baroque et Nicolò Pomarancio, il compléta son éducation maniériste et put ainsi participer à plusieurs cycles de décoration dans des palais de la ville (voûte de la chapelle du palais Salviati, 1559 ; Belvédère au Vatican, 1562-1564 ; Casino de Pie IV, 1561-1563). La tendance à la verve décorative élégante et légère du milieu romain, qu'on relève encore dans les premières oeuvres exécutées à son retour à Florence (Résurrection pour l'église de S. Croce, de 1565 ; Madone et Saints pour Ognissanti, 1566 ; Repas chez Emmaüs, pour Santa Croce, etc.), est ensuite rapidement abandonnée en faveur d'un retour au classicisme florentin du début du siècle. Cette nouvelle poétique, appliquée aux impératifs formels et iconographiques de la Contre-Réforme, aboutit à une pureté de langage qui s'allie de façon fort heureuse avec le ton dévotionnel adopté par l'artiste : dans les dernières années du XVIe s., il se met au courant des nouveautés touchant à la lumière et à la couleur acquises à Venise par les Florentins, ainsi que des compositions plus complexes. Il utilise souvent dans ses dessins (Offices) les

supports colorés et la sanguine. En 1570-1571, l'Académie de Saint-Luc le charge du décor de la Cappella dei Pittori, au cloître de la S. Annunziata. En 1570, l'artiste travaille au décor du studio de Francesco I au Palazzo Vecchio (les Soeurs de Fetonte ; Hercule et Iole ; le Passage de la mer Rouge).

Parmi ses tableaux les plus importants, on peut citer à Florence la Nativité de S. Giuseppe, qui le situe dans la tradition de Bronzino, la Résurrection de Lazare (1576), la Vision de saint

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

761

Thomas d'Aquin, 1593, à S. Marco, et l'Annonciation à S. Maria Novella.

SANTVOORT Bontepaert

(Dirck Dircksz Santvoort, dit),

peintre néerlandais

(Amsterdam 1610/1611 - id. 1680).

Élève de son père, Dirck Pietersz Bontepaert, puis peut-être de Rembrandt, il fut maître à la gilde de Saint-Luc d'Amsterdam en 1636, puis inspecteur en 1658, et peignit quelques scènes religieuses : les Pèlerins d'Emmaüs (1633, Louvre), directement dérivés de l'art de son maître. Mais il peignit surtout des portraits, remarquables par leur sobriété et leur simplicité d'un charme quelque peu archaïque. Tout à fait à l'opposé de la leçon de Hals et de Rembrandt, citons Jeune Berger jouant de la flûte (1632, Rotterdam, B. V. B.), Portrait de petite fille (Londres, N. G.), portraits de Frederik Dircksz Alewijn et d'Agatha Geelvinck (1640), de Martinus (1644) et de Clara Alewijn, de Deux Régentes et deux directrices du Spinhuis d'Amsterdam (1638, Rijksmuseum) et enfin Portrait d'homme et Portrait de femme (1640, Mauristhuis). Très précoce, sa première oeuvre connue, un Portrait d'enfant, est datée de 1519.

SARACENI Carlo (dit Carlo Veneziano),

peintre italien

(Venise 1579 - id. 1620).

Il quitte Venise pour se rendre à Rome vers 1598, où, après un court apprentissage chez le sculpteur Camillo Mariani de Vicence,

disciple attardé de l'académisme vénitien, il pénètre dans le cercle « dévergondé » et tapageur dont Caravage est l'idole et le maître. Le Repos en Égypte (1606. Frascati, Ermitage des Camaldules) montre que ses expériences caravagesques, pourtant fondamentales, sont mitigées par la fonction absolument « vénitienne » qu'il accorde à la lumière et que, dans ses premières oeuvres, il oppose déjà au tempérament dramatique de Caravage une vision plus intimiste et plus pathétique. Saraceni appartient au cercle des caravagistes de stricte observance au point que ses oeuvres ont été souvent confondues avec celles de Gentileschi, et davantage encore avec celles d'Elsheimer, qui avait conservé de son origine nordique un goût romantique du paysage, souvent nocturne et idyllique, correspondant à la sensibilité de notre peintre. C'est ainsi que six petites peintures sur cuivre représentant des Scènes mythologiques (Naples, Capodimonte) ont d'abord été attribuées à Elsheimer, puis restituées à Saraceni (Voss, 1924) : le décor, dans la manière typique d'Elsheimer, se compose de miroirs d'eau tranquilles et éblouissants, de masses compactes de végétation dans des tons allant des verts sombres aux gris pâles. On retrouve les mêmes traits dans Moïse et les filles de Jethro de la N. G. de Londres. La Vierge à l'Enfant et sainte Anne (v. 1610, Rome, G. N., Gal. Corsini) marque le passage vers des oeuvres plus sereines, où le caravagisme, interprété dans un sentiment néo-giorgionesque, trouve les harmonies tendres et le lyrisme subtil qui sont l'apanage le plus authentique de Saraceni. L'enchantement de l'éclairage lunaire et le recueillement silen-

cieux du Saint Roch soigné par l'ange (Rome, Gal. Doria Pamphili), le mystérieux pouvoir suggestif qui émane de la Judith présentant la tête d'Holopherne (Vienne, K. M.) confirment encore la manière « vénitienne » et la tradition giorgionesque de Saraceni, qui, dans les effets nocturnes du tableau de Vienne, devance les clairs-obscur de Gerrit Van Honthorst. L'adhésion de l'artiste aux modes de Caravage est plus ouverte dans le Martyre de saint Érasme (dôme de Gaète) et dans le Martyre de saint Agapit (dôme de Palestrina). En 1616-1617, il travaille aux fresques du Quirinal, aux côtés de Tassi et de Lanfranco. À la période finale de son activité à Rome appartiennent le Martyre de saint Lambert et le Miracle de saint Benon (1617-1618 ; Rome, église S. Maria dell'Anima), où l'on voit un retour très net au style de Caravage jeune. Toutefois, ce caravagiste ardent s'exprime d'autant mieux qu'il se libère plus décidément du modèle qu'il a choisi avec enthousiasme : enclin à l'intimisme et à l'abandon, il est un interprète élégiaque de ce qui pour le maître

est drame et violence. La douleur désespérée de la Mort de la Vierge de Caravage (Louvre) devient un simple soupir dans le Saint Charles donnant la communion à un pestiféré (Cesena, église dei Servi), qui, pourtant, trouve dans l'oeuvre de Caravage un précédent sublime ; mais la lumière, qui, contrastée et brusque dans le tableau du Louvre, souligne les volumes, se répand ici comme une vapeur et estompe les contours au lieu de les marquer.

En 1619, Saraceni revient à Venise avec un élève exceptionnel, Jean Le Clerc, de Nancy. Bien que Venise, enfermée dans la tradition maniériste, fût peu apte à accueillir les nouveautés révolutionnaires dont il s'était fait le champion, elle sut l'estimer et l'admirer. La dernière oeuvre de la main de l'artiste, Saint François en extase (Venise, église del Redentore), traitée dans une gamme homogène et sourde, est une vision sobre de son monde humain et tendre. Dans l'Alliance du doge Enrico Dandolo avec les croisés (Venise, Palais ducal), la mise en page revient à Saraceni, tandis que les figures, plus descriptives, sont de Le Clerc, qui acheva et signa la grande toile après la mort soudaine de son maître en 1620. Il termina aussi, sans doute, le brillant retable de l'Annonciation pour l'église S. Giustina à Belluno. On doit également à Saraceni la Mort de la Vierge de l'église S. Maria Scala à Rome, peinte pour remplacer la toile de même sujet de Caravage refusée et aujourd'hui au Louvre (une version antérieure de la toile de Saraceni, est aujourd'hui à Chicago, Art. Inst. ; réduction sur cuivre à l'Alte Pin. de Munich). On lui doit aussi le décor d'une chapelle de l'église S. Maria in Aquiro à Rome, inaugurée en 1617 : Naissance de la Vierge (variante autographe sur cuivre au Louvre), Assomption, Présentation de la Vierge au Temple et Mort de la Vierge.

L'influence de Saraceni fut transmise en France, en particulier en Lorraine, par Le Clerc. En Espagne, Saraceni fut l'un des initiateurs du « ténébrisme » : les toiles qu'il exécuta pour la cathédrale de Tolède (Martyre de saint Eugène, Imposition de la chasuble à saint Ildefonse, Sainte Léocadie en prison) furent mises en

place dès 1614 et durent marquer profondément les jeunes peintres espagnols.

SARGENT John Singer, peintre américain

(Florence 1856 - Londres 1925).

Comme Mary Cassatt et Whistler, ses contemporains, Sargent s'expatria. Son enfance itinérante avec sa famille lui fit connaître l'Italie,

l'Espagne et la Hollande. Ayant tout d'abord fréquenté l'Accademia delle Belle Arti à Florence, il se fixa à Paris à partir de 1874 et apprit à peindre dans l'atelier de Carolus-Duran. Il subit aussi l'influence de Whistler et de Degas. À vingt ans, il se rendit pour la première fois aux États-Unis mais Paris resta son port d'attache. Il se rendit en Espagne en 1879 et y copia Velázquez, en 1880 en Hollande, où il fit de même avec Hals. Dès cette époque, Sargent exposait régulièrement au Salon, surtout des portraits, mais également quelques paysages. L'atelier de cet homme fin et cultivé était le lieu de rencontre de la haute société. Sa réputation de portraitiste ne cessait de croître (les Filles d'Edward Darley, 1882, Boston, M. F. A.). Son portrait de Madame X [Madame Pierre Gautreau] (Metropolitan Museum) fit scandale au Salon de 1884. Sargent cessa d'y exposer désormais et alla se fixer à Londres (1885), où il continua de mener une existence à la fois mondaine et laborieuse de portraitiste. Il avait exposé à la Royal Academy à partir de 1882 et devint membre élu de cette association en 1897. À la fin de sa vie, il séjourna fréquemment aux États-Unis, où la gloire l'attendait : Portraits de Mrs. Gardner (1887), décoration murale de la bibliothèque (1890-1919) du M. F. A. de Boston (1916-1925) et de la bibliothèque Widener à Harvard University (1921-1922).

Admirateur de Frans Hals et de Velázquez, Sargent n'est pas indifférent aux nouveautés de l'impressionnisme (il fut l'ami de Monet), auquel il emprunte la simplification hardie de la touche, mais son esprit demeure traditionnel. Ses portraits nous restituent fidèlement l'image d'une société ; ils ont dû leur succès à leur vraisemblance flatteuse, que traduisit la virtuosité de l'artiste. Après 1910 surtout, il peignit également des paysages et, durant la Première Guerre mondiale, des scènes de genre sur la vie militaire (Londres, Imperial War Museum, la plus célèbre restant Gassed, 1918). Des expositions rétrospectives de son oeuvre eurent lieu à Boston en 1925 et à Londres en 1926 (Royal Academy et Tate Gal.). Il est représenté dans les musées de Boston, de Cambridge (États-Unis), de Londres (N. P. G., Tate Gal.), au Metropolitan Museum, dans plusieurs musées américains et à Paris (Carmencita, 1890, musée d'Orsay). Très critiqué après sa mort, Sargent est aujourd'hui réévalué, et reconnu comme un des grands portraitistes de son temps, sans que sa réputation aille aux sommets qu'elle atteignit de son vivant.

SARIÑENA Juan, peintre espagnol

(? 1545 - Valence 1619).

Originaire sans doute d'Aragon, Sariñena est la principale figure de l'école valencienne entre Juanes et Ribalta. Son séjour à Rome, documenté entre 1570 et 1575, lui permet de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

762

s'imprégner des nouvelles tendances du maniérisme réformé. Établi à Valence depuis 1580, il jouit d'une certaine considération et reçoit des commandes de la Generalidad, du chapitre de la cathédrale, du couvent des frères prêcheurs et surtout du patriarche Juan de Ribera, son protecteur. Dans ses oeuvres religieuses, il s'inspire souvent de gravures flamandes : Christ à la colonne (1587, musée du Patriarche) et retable des saints protecteurs des 3 « bras » du royaume, la Vierge, l'Ange gardien et saint Georges (Valence, chapelle de la Diputación). Mais sa principale activité est le portrait. Si les traits du roi Jaime Ier sont encore très idéalisés, ceux des saints et bienheureux contemporains, mis à l'honneur par l'exaltation religieuse de la Contre-Réforme, sont traités avec une grande force expressive (S. Luis Beltrán, S. Juan de Ribera, Valence, musée du Patriarche ; Nicolas Factor, Madrid, Descalzas Reales). Dans le décor du salon des Cortes (1591-1592), les députés du royaume sont groupés avec un tel naturel et une suggestion de l'espace établie de telle sorte qu'un jeu de miroirs semble renvoyer sur les murs l'image de l'assemblée. Sariñena se distingue des autres peintres (Requena, Posso, Mestre, Mata) qui ont collaboré à cet ensemble exceptionnel par la fermeté du style et par un certain sens de la couleur qui annonce le Siècle d'or espagnol.

SARKIS (Sarkis Zabunian, dit),

artiste français d'origine turque

(Istanbul 1928).

Après une brève période de peinture – notamment des utilisations répétitives de pochoirs –, Sarkis abandonne radicalement toute tradition picturale ou sculpturale pour entreprendre un travail d'assemblage de matériaux tout à la fois « pauvres » et riches en connotations : goudron et papier goudronné, éléments électriques puis électroniques, caoutchouc, etc., évoquent une sorte d'activité rudimentaire, de bricolage prémoderne ou para-industriel. Il utilise des magnétophones crachotants, des bandes ma-

gnétiques déroulées, des projecteurs qui font danser sur les murs des silhouettes de bateaux de guerre – mais aussi des ampoules nues et faibles, etc. Piece (1974-1976) évoque directement une installation muséale, avec sa vitrine solennelle renfermant deux vieux fusils rouillés, des boîtes métalliques grises, des disques, etc., transformant la guerre en une sorte de vestige qui conserve son potentiel agressif. La statuette d'un forgeron de bronze, mise en de multiples situations depuis 1985 environ, portant ou non un masque à l'effigie de l'artiste lui-même, rejoint des travaux d'assemblage rustiques (en bois ou en cornières métalliques, accompagnés ou non de néons de couleur) pour constituer un commentaire subtil de l'activité artistique (Une étoile rouge et verte, 1989, fer et néons), à la fois révélatrice (lumière, projection) et manipulatrice tout autant qu'obscur (la thématique guerrière trouvant ainsi un sens détourné). Sarkis a participé à la plupart des grandes expositions collectives de ces dernières années ainsi qu'à des initiatives off devenues historiques, comme « Pierre et Marie » (de 1982 à 1984, dans une chapelle désaf-

fectée en attente de destruction, 36 rue d'Ulm à Paris). Réfractaire à l'idée de rétrospective, Sarkis a montré annuellement son travail dans de multiples musées et centres d'art à travers l'Europe (Bonn, Kunst und Ausstellungshalle, 1995-1996) où ses oeuvres sont conservées.

SASSETTA

(Stefano di Giovanni di Consolo, dit il),

peintre italien

(Cortone v. 1400 - Sienne 1450).

Avec Sassetta s'affirme la première prise de position de l'école siennoise à l'égard de la Renaissance florentine. Le retable de l'Eucharistie (1423-1426), peint pour la Cappella dell'Arte della Lana, est son oeuvre la plus ancienne. Il est aujourd'hui démembré. Des panneaux de la prédelle se trouvent au musée de Budapest (Saint Thomas en prière), au Bowes Museum de Barnard Castle (Communion sacrilège), au Vatican (Saint Thomas devant le Crucifix), à la N. G. de Melbourne (Un miracle de l'hostie consacrée), à la P. N. de Sienne (Cène, Saint Antoine bâtonné), qui conserve aussi 8 Saints provenant des pilastres et 2 Prophètes des pinacles. Selon F. Zeri les deux fameux Paysages de la P. N. de Sienne, attribués à Ambrogio Lorenzetti, seraient des fragments du panneau central du retable. Dans cette oeuvre, l'artiste présente un style qui, en traduisant la pers-

pective par le rythme, emprisonne les souples cadences gothiques dans une structure plastique fragile, mais toute moderne, placée dans un espace limpide, qui reste le théâtre des plus anciens songes médiévaux. Cette différence profonde avec la position anthropomorphique et rationaliste des Florentins marquera du reste toute la vision de la peinture siennoise du siècle.

Entre 1430 et 1433, Sassetta exécute pour le dôme de Sienne le grand retable dédié à la Madone des Neiges (Offices, donation Contini-Bonacossi). C'est avec un art de plus en plus subtil que, grâce à des enchaînements précis de rythmes et à l'ouverture sur un horizon lumineux, s'y conjuguent dans une synthèse tout à fait originale les nouvelles règles péremptoires de la perspective établies par l'école florentine et l'irréalité poétique d'une vision ingénue. La prédelle surtout, avec l'Histoire de la fondation de Sainte-Marie-Majeure à Rome, exprime bien le miracle de l'art de Sassetta, où la lumière du nouveau siècle dilate largement l'espace des ciels concentriques issus de la cosmogonie médiévale.

À dater de ce moment, il n'est peintre à Sienne qui ne soit plus ou moins débiteur de Sassetta, qui, de son côté, suit avec intérêt les progrès de la culture de cette époque et de celle de Florence en particulier. Si, dans le polyptyque de l'église S. Domenico à Cortone (musée de Cortone), le motif central de la Vierge et les anges porte encore l'empreinte du gothique le plus délicat, la construction exacte des 4 figures latérales des Saints et l'harmonie heureuse des teintes dérivent de l'art d'Angelico, dont l'esprit mystique correspond d'ailleurs à celui du peintre siennois. De même, l'Adoration des mages (Sienne, coll. Chigi-Saracini) et le petit panneau du Cortège des mages (Metropolitan Museum), qui la surmontait à l'origine et où se

reflètent l'éclat et le goût du luxe de Gentile da Fabriano, ne révèlent pas moins de contrastes dans les éléments fondamentaux que d'unité dans la rigueur du style. Cette considération permet d'ailleurs de penser que cette oeuvre est antérieure à la Madone des Neiges, que pourraient suivre de près les fragments d'un Crucifix avec la Vierge et Saint Jean et le panneau avec Saint Martin partageant son manteau (Sienne, coll. Chigi-Saracini), admirables vestiges d'un chef-d'oeuvre où, dans un mélange de calcul subtil et d'imagination candide, se reflétaient les conquêtes formelles réalisées dans la perspective par l'école toscane. Plusieurs Vierges à l'Enfant (Sienne, P. N. ; musée de Grosseto ; Washington, N. G.) se situent aussi dans la quatrième décennie du siècle. Dans une syn-

thèse originale, le génie personnel de Sassetta réunit, sous le masque gracieux ou grotesque d'une humanité sans héros mais toujours liée à l'univers imaginaire gothique, toutes les expériences qu'il a accumulées – l'exemple d'Angelico, du dernier Masolino, d'Uccello – durant cette période de crise « postmasacresque » de la culture toscane.

De 1437 date la commande du grand Retable de saint François pour l'église San Francesco de Borgo San Sepolcro, que l'artiste ne terminera qu'en 1444. Les documents très précis concernant cette commande ont permis de reconstituer idéalement le polyptyque aujourd'hui démembré et dont la plupart des éléments ont été identifiés, à l'exception des panneaux de pilastre et de la prédelle. Sur la face étaient représentés : la Vierge trônant entre Saint Antoine et saint Jean l'Évangéliste (Louvre), le Bienheureux Ranieri Rasini et Saint Jean-Baptiste (Settignano [Florence], coll. Berenson), et, au revers, Huit Scènes de la vie de saint François (7 à Londres, N. G. ; 1 à Chantilly, musée Condé) entourant Saint François en extase (Settignano, coll. Berenson). Sur la prédelle, côté face, figuraient trois Scènes de la Passion, aujourd'hui réunies à Detroit (Inst. of Arts) et au revers des Scènes de la vie du Bienheureux Ranieri Rasini (2 au Louvre, 1 aux musées de Berlin). C'est sans doute le chef-d'oeuvre de la longue activité et du grand art de Sassetta qui reflète les aspirations idéales d'une civilisation mourante ; mais celle-ci s'éteint dans un crépuscule lumineux et cristallin dont l'horizon lointain renvoie l'écho des ultimes artifices médiévaux afin d'exalter les histoires de saint François comme dans une légende et mystique et courtoise. Sassetta mourut à Sienne d'un mal contracté, dit-on, en travaillant en plein air aux fresques de la porte Romaine, dont ne subsiste, dans la voûte, qu'une Gloire d'anges qui fut terminée par Sano di Pietro.

Parmi les peintres siennois le plus directement influencés par Sassetta, citons, outre Sano di Pietro et Pietro di Giovanni d'Ambrogio, le Maître de l'Observance, dont certaines oeuvres ont longtemps été attribuées à Sassetta par plusieurs historiens, notamment la fameuse série de panneaux illustrant la vie de Saint Antoine (Washington, N. G. ; Metropolitan Museum, coll. Lehman ; New Haven, Yale

University Art Gal. ; musées de Berlin).

SASSOFERRATO

(Giovanni Battista Salvi, dit il),

peintre italien

(Sassoferrato 1609 - Rome 1685).

L'artiste arriva probablement assez jeune à Rome, où il entra dans l'atelier de Dominiquin. Vers la fin des années 1630, il suivit son maître à Naples et y fit la connaissance de Francesco Cozza, autre disciple de Dominiquin. Deux tableaux d'autel peints à Rome, respectivement en 1641 et en 1643, la Vision de saint François de Paule dans l'église homonyme et la Vierge du rosaire à Sainte-Sabine, attestent le succès relatif du jeune peintre. Mais ce dernier tableau ne dut pas plaire puisque, à l'exception d'une Vierge à l'Enfant (1650) actuellement conservée au Vatican, nous n'avons plus trace d'aucune commande publique à partir de cette date. La nostalgie de la peinture ombrienne du quattrocento et de Raphaël, les années d'apprentissage auprès de Dominiquin – l'artiste le plus fidèle aux leçons de classicisme des frères Canache – sont à la source de l'art de Sassoferrato. Originaire des Marches, province voisine de l'Ombrie, l'artiste dut regarder très tôt les exemples de la peinture ombrienne du XVe s. et subir le charme des tableaux archaïsants, fermes et sereins de Pérugin, de Spagna ainsi que des premières œuvres de Raphaël. Une dizaine de tableaux trop rarement cités, de la basilique Saint-Pierre de Pérouse, constituent un ensemble important de copies d'après ces peintres. De ces maîtres, Sassoferrato retient la rigueur d'une composition lisible au premier abord, la pureté du graphisme, la rigidité des personnages, la douceur des paysages et de la lumière. Il existe de nombreuses autres copies d'après Raphaël, Garofalo et Titien. L'influence de Dominiquin sur Sassoferrato se manifeste surtout dans l'application du dessin et dans la pureté des formes, c'est-à-dire par un parti classique qui, dans le contexte du baroque triomphant de Pietro da Cortona, de Bernin et de leurs élèves, revêt un sens quasi polémique. En outre, les cabinets de Dessins de Windsor Castle et de l'Art Inst. de Chicago conservent un grand nombre de dessins de Sassoferrato, le plus souvent des études préparatoires de composition et de détail, soigneusement mises au carreau, qui révèlent chez leur auteur des qualités de dessinateur hors de pair. Mais le classicisme de Sassoferrato est sublimé dans un purisme archaïsant, grâce auquel il atteint souvent à des résultats qui semblent très voi-

sins des expériences ultérieures des préraphaélites du XIX^e siècle. La production de l'artiste peut se diviser en trois catégories : les tableaux d'autel, les petits tableaux de piété et les portraits ; la distinction entre la première et la deuxième étant parfois arbitraire, puisque Sassoferrato reprend, dans un plus petit format, des figures copiées de ses plus grandes compositions. Sassoferrato aurait pu, par le jeu des commandes publiques, remplir les églises de Rome de tableaux d'autel. Il n'en a pas été ainsi, pour avoir encouru la défaveur du public au début de sa carrière. Parmi les tableaux d'autel,

il faut citer l'exceptionnelle Nativité de Naples (Capodimonte), à mi-chemin entre Caravage et Cozza, et l'Annonciation d'Aspra (Casperia), chef-d'oeuvre au coloris audacieux ; parmi les grandes compositions, citons la Crucifixion (Urbino, G. N.), la Déploration du Christ (Berlin), les Vierges à l'Enfant (Dublin, N. G., et Londres, N. G.).

C'est principalement aux tableaux de piété que Sassoferrato doit sa notoriété. Il créa deux ou trois compositions que lui et son atelier répétèrent à l'infini, pour répondre aux exigences d'une nombreuse clientèle privée. Les images de piété représentent toujours la Vierge, soit avec l'Enfant et des anges (Brera, et Dresde, Gg), soit seule, figurée en buste sur un fond sombre, la tête inclinée et les mains jointes (Dresde, Gg, et Londres, N. G.). La simplicité de la composition, l'expression d'un sentiment religieux paisible, voire doux, la finesse de l'exécution ont assuré leur succès. Sassoferrato exécuta également les portraits de quelques-uns de ses mécènes (Portrait de Mgr Ottavio Prati, Rome, G. N., Gal. Corsini ; Portrait de cardinal, Sarasota, Ringling Museum), qu'il est intéressant de comparer aux portraits de Dominiquin. Il fut méconnu de ses contemporains, et ce à tel point que, quelques années à peine après sa mort, on pensait généralement qu'il avait été un contemporain de Raphaël.

SAURA Antonio, peintre espagnol

(Huesca 1930).

Il commence à peindre en 1947 à la suite d'une longue maladie. Ses débuts sont marqués par le surréalisme (paysages du subconscient) et il pratique l'automatisme. Son dynamisme fait bientôt éclater les formes, qui explosent dans une abstraction lyrique de caractère expressionniste. En même temps, la technique d'Antonio Saura s'enrichit par l'emploi de matières diverses qui ajoutent à la densité de ses couleurs sourdes. Dans les toiles de cette époque,

on remarque aussi des effets de grattage et de larges coulures. Ces investigations dans la non-figuration informelle aboutissent, v. 1956, à l'irruption d'apparences de personnages imaginaires. Dès lors, Saura ne peindra et ne dessinera plus que des figures singulièrement « défigurées » par la tension qui les anime et la cruauté agressive qu'elles expriment. À côté de ses peintures, il a exécuté de nombreuses oeuvres graphiques, des découpages, des collages, en utilisant une technique mixte d'huile et d'encre.

Foncièrement espagnol, son oeuvre traduit le sentiment tragique de la vie, l'angoisse de la destinée et atteint, par l'intensité du noir et du blanc, à peine tempérée par les demi-teintes du gris argent, à une somptuosité funèbre. Saura vit à Paris et à Madrid, où il a fondé en 1957 le groupe El Paso avec ses compatriotes Millares, Canogar et Feito.

En 1979, le Stedelijk Museum d'Amsterdam lui consacre une importante rétrospective, réunissant les oeuvres réalisées depuis la fin des années quarante. Cette exposition est constituée de la plupart des séries représentatives de l'oeuvre : Dames, 1953-1962 ; Autoportraits, 1959-1966 ; Crucifixions, 1957-1977 ; Portraits

imaginaires, depuis 1958 ; la Maison du sourd (d'après Goya), 1972-1973. Antonio Saura est représenté dans de très nombreux musées internationaux, notamment à Barcelone, à Amsterdam (Stedelijk Museum), à Pittsburgh (Carnegie Inst.), à Paris (M. N. A. M.), à New York (M. o. M. A. et Brooklyn Museum), à Stockholm (Moderna Museet).

SAVERY Roelandt, peintre flamand

(Courtrai 1576 - Utrecht 1639).

Il accompagna son frère aîné, Jacob I, à Amsterdam vers 1591, où il subit sans doute l'influence de Gillis III Van Coninxloo. En 1604, il était à Prague au service de l'empereur Rodolphe II et retrouvait des artistes flamands tels que Aegidius Sadeler, Georg Hoefnagel et Spranger. L'empereur le chargea de parcourir le Tyrol et d'en ramener des dessins, qui furent ensuite gravés par Sadeler et Matham et dont beaucoup subsistent encore (Albertina ; Paris, Inst. néerlandais et Louvre ; Stockholm, Nm ; Berlin, cabinet des Estampes) ; il lui donna aussi l'occasion de dessiner d'après nature les animaux entretenus dans son « jardin zoologique ». Ainsi, l'oeuvre de Savery se trouve-t-elle définie : à part une Mise à sac de village (1604, musée de Courtrai), une Marche de ca-

valiers hongrois (Louvre), un Intérieur d'étable (1615, Rijksmuseum) et quelques tableaux de fleurs, prodigieux de poétique précision (1603, musée d'Utrecht), d'animaux (Rotterdam, B. V. B. ; musée d'Anvers) et de kermesses, elle est consacrée à la peinture de paysages fantastiques inspirés du Tyrol, animés de bêtes et d'oiseaux sauvages ou domestiques (Vienne, K. M. ; Ermitage ; Rijksmuseum ; Munich, Alte Pin. ; musées de Prague, de Bruxelles, de Hambourg, de Hanovre, de Courtrai, de Gand, de Verviers ; Hampton Court) et que soutient parfois le prétexte d'un épisode biblique ou mythologique : Élie nourri par les corbeaux (1634, Rijksmuseum), l'Arche de Noé (Dresde, Gg, et musée de Varsovie), le Paradis terrestre (musées de Berlin, et Vienne, K. M.), Orphée charmant les animaux (musée du Louvre ; musées d'Anvers et de Göttingen ; Mauritshuis ; Vienne, K. M.).

Après la mort de l'empereur en 1612, Savery passa quelques années à Vienne, à Munich et à Salzbourg, puis revint aux Pays-Bas. En 1618, il était à Amsterdam et à Haarlem, et, l'année suivante, il se fixa enfin à Utrecht, où il mourut fou en 1639. Il eut comme élèves Willem Van Nieulandt, Gillis Hondcoeter et A. Van Everdingen.

SAVINIO

(Alberto Andrea De Chirico, dit),

peintre et écrivain italien

(Athènes 1891 - Rome 1952).

Il fut musicien et homme de lettres avant d'être peintre, et se forma, comme son frère Giorgio, à Athènes et à Munich. À Paris en 1914, il rencontre Picasso, Breton, Apollinaire, Cendrars et Cocteau, et collabore aux Soirées de Paris, puis, après la guerre, à la Revue surréaliste. Dans le recueil de poèmes le Chant de la mi-mort, il aborde le premier le thème du « mannequin », motif clé de la peinture métaphysique, dont il

downloadModeText.vue.download 765 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

764

fut l'un des fondateurs. Son roman, Hermaphrodite, paraît à Florence en 1918. Théoricien d'art, Savinio écrit dans les revues La Voce, La Ronda et Valori plastici, dans laquelle est publié un célèbre essai sur l'esthétique de la Peinture métaphysique. Il commence à peindre à Paris

en 1927. Parti de l'expérience métaphysique et de principes très proches de ceux de De Chirico, il se tourne rapidement vers le surréalisme. Étroitement lié à André Breton, il est en Italie le principal propagateur des idées du mouvement surréaliste et apparaît comme son interprète le plus significatif. Dans sa peinture, les thèmes freudiens se mêlent continuellement à des références littéraires ou mythologiques dans un climat onirique où alternent l'ironie et l'intellectualisme. Elle est issue de la démystification ironique de tout un répertoire archéologique : le Sommeil de la déesse (1930) ; l'Annonciation (1932, Milan, G. A. M.) ; Autoportrait en hibou (1946, Turin, G. A. M.). Deux rétrospectives de l'oeuvre de Savinio ont été organisées, en 1952 et en 1967, à Rome (G. A. M.), ainsi qu'à la Biennale de Venise de 1954. Ses tableaux sont conservés dans les G. A. M. de Rome, de Turin, de Milan.

SAVOLDO Giovan Gerolamo,

peintre italien

(Brescia v. 1480/1485 - Venise apr. 1548).

Bien qu'ayant vécu hors de sa ville natale, Savoldo, dont la poésie subtile, quoique réaliste, n'a rien de provincial, montre un attachement évident à ses origines, au même titre que Romanino ou Moretto, ses illustres compatriotes. Longtemps compris dans l'école vénitienne, souvent confondu avec Girolamo da Treviso, abusivement classé parmi les « giorgionesques académiques » (Repos pendant la fuite en Égypte, Dubrovnik, Pin. ; le Berger à la flûte, Brescia, Pin. Tosio Martinengo), il doit, bien au contraire, être considéré à la lumière de ses liens profonds avec la Lombardie. Il fut probablement formé par Foppa et dut certainement réagir à la présence toute proche de Léonard de Vinci à Milan. Parmi les rares points de repère sûrs, son inscription parmi les peintres florentins en 1508 est particulièrement importante pour la compréhension des premières oeuvres empreintes de « toscanismes ». Savoldo semble aussi, comme en témoignent son Prophète Élie de Washington (N. G.) et ses Tentations de saint Antoine de la Timken Art Gal. de San Diego et du musée Pouchkine de Moscou, avoir bien connu la peinture nordique.

Il a probablement subi l'influence de Dürer, soit directement, soit par l'estampe, et il est également sensible au langage lombardo-vénitien de Lotto. Mis à part un probable séjour à la cour de Francesco II Sforza dans les années 1529-1535, c'est à Venise qu'il séjourna le plus souvent, peut-être en raison de l'insécurité po-

litique et sociale de sa patrie ; il y resta au moins entre 1520 et 1548. À aucun moment, son art ne paraît aliéné par la lagune. Sa première oeuvre datée est la Vierge à l'Enfant avec six saints (1521, Trévise, église S. Niccolò). L'artiste se détache peu à peu du monde formel et poétique qu'il exprimait avec un impressionnisme délicat digne de Foppa dans l'Archange et Tobie

(Rome, Gal. Borghèse) pour adopter des modèles titianesques, par exemple dans l'Adoration des bergers de Turin (Gal. Sabauda), tout en recherchant sur un mode très personnel les effets de draperie sous une lumière claire : Madeleine (Londres, N. G. ; Florence, Pitti.). Si des affinités avec Giorgione existent dans le sentiment intime de l'homme et de la nature : Portrait, dit « Gaston de Foix » (Louvre), Jeune Paysan (Los Angeles, J. P. Getty Museum), c'est de Lotto que Savoldo se rapproche plutôt par son tempérament imaginaire. Il est, comme celui-ci, un admirable portraitiste (Portrait de dame en sainte Marguerite, Rome, Gal. Capitoline ; Portrait de jeune guerrier, Washington, N. G. ; Portrait d'homme, Brera). Mais il s'engage très tôt sur une voie fort originale de recherches luministes, utilisant, pour ses effets argentés soigneusement étudiés, une palette sobre, aux tons froids, qui n'a plus rien de commun avec les Vénitiens. Par bien des aspects, Savoldo anticipe sur son siècle, qu'il s'agisse du grand retable, la Vierge en gloire avec des saints (Brera), par certains côtés plus proche d'un Néerlandais du siècle suivant que de Bellini, ou des oeuvres de dimensions plus modestes, où il multiplie les éclairages nocturnes, les découpages inattendus, les apparitions étranges de têtes paysannes : ses multiples Adorations des bergers (1523, Hampton Court ; Washington, N. G. ; Brescia, Pin. Tosio Martinengo) trouveront un prolongement direct chez Caravage et ses disciples du Nord. Une exposition lui a été consacrée en 1990 (Brescia, Francfort).

SAYTOUR Patrick, artiste français

(Nice 1935).

Après des études à l'École des arts décoratifs de Nice, puis à l'école Camondo à Paris, Saytour utilise le pliage comme moyen de limiter les surfaces à peindre, par l'accentuation des plis et des bosses. En 1967, il prend comme matériaux des tissus imprimés « surchargés par de légères retouches qui paraissent souvent absorbées, fondues dans le graphisme » (Sans titre, 1967, Saint-Étienne, M. A. M.). Cet intérêt porté à la matérialité de la toile, que Saytour partage avec les membres du groupe Supports/Surfaces, avec qui il expose à partir de 1969,

est visible dans de nombreuses oeuvres fragmentant le support (Sangle, 1969 ; Rouleau, sangle, 1970). En 1976, les Tuilages permettent de révéler les traces d'un travail de solarisation, dans de grandes pièces, comme ce tondo traversé par une planche de bois (Tuilage, Paris, M. N. A. M.). Cet intérêt pour les matériaux communs se retrouve dans la série d'oeuvres créée à partir de papiers peints et de tapis d'Orient, pris dans des motifs de ferronneries (1981-1982, Chambéry, Musée savoisien). L'usage que Saytour fait, par la suite, d'objets en trois dimensions s'inscrit dans la même interrogation sur les matériaux : en 1986, il présente une série de pièces composées de sièges pris dans des gangues de béton ou posés sur des croissants de pierre ou de métal (1986, Montauban, musée Ingres). Il a réalisé à Hirson, en Picardie, une fontaine au centre-ville (1990). En 1980, le musée de Saint-Étienne a présenté une exposition d'ensemble de son oeuvre.

Celle-ci est représentée dans plusieurs musées (Marseille, musée Cantini ; Paris, M. N. A. M. ; Toulon).

SCACCO Cristoforo, peintre italien

(Vérone - connu à Naples, en Campanie et dans le Latium de 1493 à 1500).

Il se forma probablement entre 1485 et 1490, dans l'ambiance d'une culture vénéto-lombarde. Sur les bases stylistiques des constructions géométriques de Bramante, il développa des suggestions de Mantegna et du jeune Bramantino. Les caractères de cette formation sont évidents dans les premières oeuvres qui nous sont parvenues (Madone, coll. part. ; Saint Jean-Baptiste, Avignon, Petit Palais). Sur cet éclectisme se greffe l'enseignement plastique qu'offre alors Melozzo dans sa période romaine. Il s'y ajoute encore l'influence d'Antoniazzi dans sa dernière phase d'activité accusant son style le moins vigoureux.

La production connue de Scacco va de 1493 (date du polyptyque de Pente, aujourd'hui à Naples, Capodimonte) à 1500 (date du polyptyque du musée de Capoue). Elle comprend les triptyques au dôme de Fondi et à l'église S. Giovanni Battista à Monte S. Biagio, une Annonciation à l'église de l'Annunziata de Nola, un triptyque provenant de Piedimonte d'Alifé dans la coll. Cini de Venise, deux triptyques à Naples (Capodimonte) et un Saint Michel à l'église S. Pietro in Vincoli de Salerne. Cette oeuvre, en dépit de sa réalisation dans une atmosphère étroitement provinciale - Fondi, Monte S. Biagio, Nola -, est d'un grand inté-

rêt pour la connaissance du courant qui, de la fin du XIVe s. au début du XVe s., s'étendit aux Flandres, à la France et à l'Espagne avec un retentissement particulièrement significatif dans toute la péninsule Ibérique.

SCAPIGLIATURA.

Mouvement littéraire italien, qui eut son centre à Milan dans les années 1860-1870. Remis à la mode par le roman de Cletto Arrighi, *La Scapigliatura* e il 6 febbraio (1861), le terme de scapigliatura (« bohème ») désigne à la fois une volonté de rupture avec les mythes de la bourgeoisie libérale et la naissance d'une nouvelle sensibilité décadente. Le mouvement doit aussi son originalité à ses liens avec les avant-gardes picturales et musicales de l'époque. Dans le domaine pictural, Tranquillo Cremona en est le principal représentant ; il use d'une palette fondée sur la vibration de la lumière et de la couleur. Citons aussi Daniele Ranzoni, dont l'oeuvre est d'une grande délicatesse bannissant la virtuosité. Medardo Rosso est, pour la sculpture, l'interprète original de ce courant.

SCARSELLINO (Ippolito Scarsella, dit),

peintre italien

(Ferrare v. 1550 - id. 1620).

C'est au moment où la peinture ferraraise s'acheminait vers une période de déclin, accablée d'abord par les restrictions de la Contre-Réforme, ensuite par la décadence politique de la ville, que Scarsellino entreprit de se faire l'héritier et le porte-parole d'un passé glorieux. Formé sur le modèle de Parmesan,
downloadModeText.vue.download 766 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

765

mais anti-intellectualiste par tempérament, il préféra s'éloigner du maniérisme élégant et réfléchi de ce dernier pour renouer avec le monde féérique et sentimental de Dosso Dossi, qu'il considéra sans doute comme son maître idéal. Amené ainsi à remonter aux sources qui avaient alimenté l'art de son compatriote, il s'en fut à Venise, v. 1570-1574, où il trouva auprès des oeuvres tardives de Véronèse des suggestions du même ordre que celles que Dosso avait trouvées auprès de Giorgione et du jeune Titien. On date de cette période la Vierge et l'Enfant de la G. N. de Parme, l'oeuvre la plus représentative des recherches de l'artiste. Par la

suite, en abordant des thèmes mythologiques (Diane et Endimyon et Vénus au bain, av. 1590, Rome, Gal. Borghèse), il parvint à ressusciter, sur des fonds de paysages vénitiens, le climat magique de Dosso. Sur cette voie, et en dépit des sollicitations de la Contre-Réforme, auxquelles il ne resta pas insensible (Jardin des Oliviers et Déposition, Rome, G. N., Gal. Barberini), il devint novateur lorsqu'il décora l'abside de l'église S. Paolo à Ferrare (entre 1590 et 1600) presque uniquement avec des paysages, des arbres et des montagnes se détachant sur un ciel immense. La suite de son activité est marquée par l'influence des Carrache, d'abord (Saint Michel avec saint Jacques, église paroissiale de Cento), par celle du baroque naissant enfin, dans sa dernière oeuvre connue, datée de 1615 (la Sainte Famille avec sainte Barbe et saint Charles Borromée de la Gg de Dresde).

SCÈNE DE CONVERSATION → CONVERSATION PIÈCE

SCHAD Christian, peintre allemand

(Miesbach 1894 - Keilberg 1982).

En 1913, Schad se forme à l'École des beaux-arts de Munich. Prenant le chemin de l'exil en 1915 pour échapper à la guerre, il s'établit à Zurich et collabore aux revues d'avant-garde Die weissen Blätter et Die Aktion. Walter Semer le rencontre au moment de la création de sa revue Sirius. Ses dessins et ses peintures sont alors largement influencés par l'expressionnisme et le cubisme. À cette date, Schad est en relation avec Hans Arp, Hugo Ball et Emmy Hennings. Se rendant à Genève en 1916, il expose au salon Neri et organise avec Serner le bal Dada. En 1918, une technique proche des « Rayographs » de Man Ray qui consiste à saisir l'empreinte des objets réels sur du papier sensible lui permet de réaliser ses premières « photographies sans caméra » : ces oeuvres sont, avec les reliefs colorés, sa principale contribution au mouvement Dada. Tzara les baptise « Schadographies », du nom de leur auteur, en 1920 dans Dadaphone. De retour à Munich en 1920, Schad prend conscience qu'un bouleversement général des valeurs est en train de s'opérer. C'est alors le séjour en Italie, le retour aux vieux maîtres, la leçon de la Renaissance et le long cheminement vers une figuration objective. En 1920, partant pour Rome, il rencontre Prampolini et Evola puis gagne Naples, où apparaissent ses premiers tableaux réalistes (Maria et Annunziata du port, 1923, Madrid, Museo Thyssen-Born-

misza). Les peintures exécutées entre 1925 et

1930, surprenantes par l'effet de distanciation des modèles, constituent le sommet de son oeuvre. À Vienne (1925) et à Berlin (1928), il donne de la société contemporaine une galerie de portraits unique en son genre (Autoportrait, 1927, coll. part. ; Portrait du comte Saint-Genois d'Anneau-court, 1927 ; Sonia, 1928 ; Agosta, l'homme ailé, et Rasha, la colombe noire, 1929 ; Opération, 1929, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus). Il est considéré comme l'un des principaux représentants de la nouvelle objectivité, et la galerie Wurthle lui consacre à Vienne en 1927 sa première grande exposition personnelle : à cette occasion, Max Osborn publie une importante monographie. En 1933, cherchant à faire oublier aux nazis son passé de dadaïste, il se retire à Keilberg pour peindre des paysages. En 1942, la ville d'Aschaffenburg lui commande une copie de la Vierge de Stup-pach de Grünewald. Schad semble néanmoins avoir donné le meilleur de lui-même avant la Seconde Guerre mondiale, comme si son art, aussi attentif à traduire les sentiments de son époque, ne pouvait que finir avec elle.

SCHADOW Wilhelm von, peintre allemand
(Berlin 1788 - Düsseldorf 1862).

Fils du sculpteur et directeur de l'Académie de Berlin G. von Schadow, il entre à l'Académie en 1808. Grâce à l'aide de Humbolt, il séjourne en Italie (1811), où il appartient au cercle d'Overbeck et à l'Académie de Saint-Luc ; il collabore à la décoration de la Casa Bartholdy. En 1826, il remplace Cornelius comme directeur de l'Académie de Düsseldorf jusqu'en 1859, en réorganise l'enseignement et fait de Düsseldorf un centre artistique de premier plan : Lessing, Rethel, Feuerbach y seront élèves.

Sa peinture très idéalisée, aux thèmes religieux mais aussi poétiques et lyriques, est fortement influencée par la haute Renaissance italienne (les Vierges sages et les Vierges folles, 1837, Düsseldorf, K. M. ; Portrait de B. Thorvaldsen, Wilhelm et Robert von Schadow, 1814, musées de Berlin). Son coloris peu à peu plus chaleureux l'oppose aux nazaréens (Jeune Romaine, 1818, Munich, Neue Pin.).

SCHAFFNER Martin, peintre allemand

(Ulm 1477/1478 - id. 1546/1549).

Dernier représentant de la tradition ulmoise, Schaffner, dont l'oeuvre est vaste, subit l'attraction de B. Zeitblom, avant de se rallier à l'esthétique nouvelle de Dürer. Contemporain de Schaüfelein, à qui il emprunte une certaine amabilité et des dons de conteur (Adoration

des mages, musée de Nuremberg), il lui est supérieur par ses recherches des effets décoratifs et sa traduction de l'espace (retable des augustins de Wattenhausen, 1523-1524, Munich, Alte Pin.). Artiste éclectique, nourri des leçons italienne et flamande (Retable Hutz, maître-autel de la cathédrale d'Ulm, 1521), il fait preuve dans ses portraits d'un réalisme sincère et parfois pathétique (Eitel Hans Besserer I von Schnürpflingen, 1529-1530, Munich, Alte Pin.) et d'un sens raffiné des couleurs dû sans doute

à son origine souabe et à des contacts avec les peintres d'Augsbourg.

SCHALCKE Cornelis Symonsz Van der,

peintre néerlandais

(Haarlem 1611 - id. 1671).

Sacristain de Saint-Bavon à Haarlem, membre du corps des archers de Saint-Georges (il figure sur le tableau de Frans Hals de 1639), il s'adonna également à la peinture entre 1640 et 1664, se spécialisant dans le paysage, où il subit l'influence de son compatriote Adriaen Van Ostade. Comme ce dernier – indirecte conséquence du passage de Brouwer à Haarlem et signe du rembranisme alors à la mode –, il affectionne les nocturnes : Porc écorché au clair de lune (1644, Mauritshuis). Ses plus beaux paysages – sa production datée connue remonte à 1640 – sont des vues de dunes boisées traitées en frottis brun doré sous une chaude lumière et avec une sorte de tension expressionniste qui révèle la connaissance de Rembrandt. À cette influence s'ajoute plus tard la leçon traditionnelle de Molyn, Van Goyen et enfin de Van Ruisdael, dont Schalcke en d'autres occasions se montre fort proche (dessin de 1660, Paris, Inst. néerlandais). Comme bons exemples de l'art un peu méconnu de Schalcke, on citera le Paysage (1645) de la coll. Bok à Philadelphie, qui a été décrit comme son chef-d'oeuvre, le Paysage très voisin, jadis attribué à Brouwer, du Louvre et la Vue de dunes (1652) des musées de Berlin.

SCHALCKEN Godfried Cornelisz,

peintre et graveur néerlandais

(Made, près de Dordrecht, 1634 - La Haye 1706). Il fut d'abord l'élève de Samuel Van Hoogstraten à Dordrecht entre 1656 et 1662, puis surtout celui de Gerrit Dou à Leyde. Indirectement donc, il relève de Rembrandt, puisque ses deux maîtres ont été des élèves de celui-ci. Sa brillante carrière se déroule à La Haye, à la

cour de Guillaume III d'Angleterre (1692-1697) et à Düsseldorf, où siège l'Électeur palatin, Johann Wilhelm (1703). Son oeuvre, considérable, qui concerne tous les genres, est représentée notamment à Amsterdam, Dresde, La Haye, Londres, Paris et Munich. Schalcken est surtout connu par ses éclairages artificiels à la bougie (Portrait de Guillaume III, Rijksmuseum ; Madeleine pénitente, musée de Brest ; Couple éclairé par une bougie, Louvre), bien que ses oeuvres exécutées à la lumière du jour soient nombreuses (Portrait de Guillaume III, Mauritshuis). Il fut longtemps un simple imitateur de Gerrit Dou, puis, en abordant le portrait et les sujets mythologiques, il renouvela sa conception de l'éclairage artificiel au contact de l'art de Rembrandt. Schalcken prolonge jusqu'au XVIIIe s. le goût d'une peinture finie, lisse et délicate ; ses réussites sont souvent comparables aux plus belles oeuvres de Werff ou de Mieris. Parmi ses nombreux élèves, il

downloadModeText.vue.download 767 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

766

eut le peintre de genre Carel de Moor, sa soeur Marie et son neveu Jacob.

SCHÄUFELEIN Hans, peintre allemand

(Augsbourg ou Nuremberg 1480/1485 -

Nördlingen 1538/1540).

Cité à Nördlingen à partir de 1515 comme peintre de la ville, Schäufelein avait été l'élève et le collaborateur de Dürer à Nuremberg (de 1503 à 1507 env.), puis de Hans Holbein l'Ancien à Augsbourg (1507-1508). Il séjourna à plusieurs reprises à Augsbourg entre 1510 et 1515 et participa comme graveur à l'illustration des ouvrages de l'empereur Maximilien. Artiste curieux, dont la personnalité fut bien souvent étouffée par celle de son maître, Schäufelein n'en possède pas moins des qualités réelles. Ses dons de conteur populaire apparaissent surtout dans ses gravures signées de ses initiales entrelacées et d'une pelle (les plus connues étant les figures de lansquenets), tandis que, dans ses portraits peints, d'un graphisme expressif (Portrait de jeune homme, musée de Varsovie), il fait preuve d'une vigueur certaine : Tête d'homme et Tête de femme (Vienne, K. M.).

SCHEDONI Bartolomeo, peintre italien

(Modène 1578 - id. 1615).

Bien que des sources anciennes le disent formé à Bologne dans l'atelier d'Annibale Carracci, il semble qu'il ait plutôt fréquenté celui de Federico Zuccari ; et Rome, parmi les peintres au service des Farnèse. Des documents d'archives mentionnent une commande, à Modène, en 1599 (Adoration des mages, pour S. Eufemia ; disparue), et, en 1600, l'artiste est à Parme et se propose d'entrer dans l'atelier du Flamand Giovanni Sons ; de 1602 à 1606, il travaille pour le duc de Modène au palais ducal ; à partir de 1607, il entre au service du duc Ranuccio Farnèse. Aucune oeuvre ne subsiste jusqu'à cette date, où il exécute deux toiles pour le plafond de la Sala del Consiglio au palais communal de Modène (Coriolan supplié par sa mère de sauver sa patrie ; L'Union et la Concorde font le bien de la Cité), évoquant les thèmes historiques traités par Annibale au palais Magnani de Bologne. En 1610 ou 1611, Schedoni peint une Dernière Cène pour l'église des Capucins de Fontevivo (Parme, G. N.). De cette même époque, on a pu dater un groupe de peintures à sujets religieux, marqués par le souvenir de Corrège : la Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste (Oxford, Ashmolean Museum), Sainte Famille (Naples, Capodimonte, par exemple). Vers 1611, Schedoni peint l'Annonce du massacre des Innocents et la Charité (Naples, Capodimonte) ainsi que la Charité de sainte Élisabeth (Naples, Palazzo Reale ; bozzetto au Louvre, département des Arts graphiques), mêlant au naturalisme descriptif issu d'Annibale un goût pour les effets irrationnels du maniérisme toscan. Ces tendances si diverses trouvent leur expression la plus achevée dans les toiles de la dernière période : le Saint Sébastien soigné par Irène de Naples (Capodimonte), la Mise au tombeau (Louvre), la Mise au tom-

beau et les Trois Marie au sépulcre (Parme, G. N.).

SCHEERE Herman, enlumineur anglais

(connu entre 1400 et 1416).

Les origines de cet artiste qui travailla dans le cercle de la cour d'Angleterre ne sont pas connues, bien que son nom suggère une origine allemande, flamande ou hollandaise. La plupart de son oeuvre connu est signé de son nom ou d'une phrase caractéristique telle que *Si quis amat non laborat, quod Hemannus*, que l'on trouve dans le Bréviaire de l'archevêque Chichele (av. 1416, Londres, Lambeth, Palace Library, ms. 69). Pour les Heures de Beaufort, manuscrit réalisé entre 1401 et 1410 (British Library, Roy. 2A XVIII), Scheere enlumina

une page ornée de l'Annonciation sur laquelle figurent les portraits de John de Beaufort, duc de Somerset, et de sa femme, Margaret de Holand. Ses autres manuscrits comprennent : le Psautier et les Heures du duc de Bedford (British Library, Add. 42131), la Bible de Richard II (id., Roy. I. E. IX) et le Livre d'offices et de prières (id., M. Add. 16998). Son style est proche de celui de l'artiste néerlandais du Missel carmélitain (id., Add. 29704-5) et se caractérise par un coloris doux et gracieux, manquant de fermeté dans les contours.

SCHEFFER Ary, peintre français

d'origine néerlandaise

(Dordrecht 1795 - Argenteuil 1858).

Il vint à Paris en 1811 et entra dans l'atelier de Guérin. Artiste aux talents variés, il aborda tous les genres : paysages peints sur le motif (exemples au musée de Dordrecht), scènes inspirées par les thèmes goûtés des romantiques, histoire contemporaine (la Mort de Géricault, 1824, Louvre ; les Femmes souliotes, 1827, Louvre ; esquisses et dessins aux musées de Reims et de Dordrecht), oeuvres de Dante (Paolo et Francesca, 1822 ; répétitions de 1835 à la Wallace Coll. de Londres, de 1854 à la Kunsthalle de Hambourg, de 1855 au Louvre ; esquisses aux musées de Dordrecht et de Clermont-Ferrand) ou des auteurs allemands (Les morts vont vite, 1830, musée de Lille ; Eberhard le larmoyeur, 1834, Louvre ; autres versions à Boston, M. F. A., et à Rotterdam, B. V. B. ; esquisse à Dijon, musée Magnin ; l'Enfant charitable, 1840, musée de Nantes), peintures religieuses largement popularisées par la gravure (Saint Augustin et sainte Monique, 1846 ; répétitions de 1849 au musée de Dordrecht, de 1854 à la N. G. de Londres et de 1855 au Louvre ; la Tentation du Christ, 1855, Louvre ; autres versions au musée de Dordrecht, à Liverpool, Walker Art Gal., et à Melbourne, N. G.) et portraits (le Docteur J.-R. Duval, 1841, musée de Caen ; Lamenais, 1845, Louvre ; A.-F. Villemain, 1855, id.). Professeur de dessin des enfants du duc d'Orléans, futur Louis-Philippe, dont il exécuta le Portrait (Chantilly, musée Condé), il fut comblé de commandes et d'honneurs à l'avènement de ce dernier ; il participa dans une large mesure à l'organisation et à la décoration du Musée historique de Versailles : Charlemagne reçoit à Paderborn la soumission de

Witikind, Entrée de Philippe Auguste à Paris, Monde Gaston de Foix, Entrée de Charles VII à Reims, Entrée de Louis XII à Gênes. Appré-

cié des préraphaélites anglais, puis tombé dans l'oubli et remis en faveur aujourd'hui, il fut considéré de son temps comme l'un des peintres les plus représentatifs du mouvement romantique. Il est très largement représenté au musée de sa ville natale, qui a commémoré en 1958 le centenaire de sa mort, ainsi qu'au musée d'Utrecht : le Christ rédempteur, le Christ protecteur des faibles. Nombre de musées français possèdent de ses oeuvres, notamment ceux d'Autun (le Général Chagnier, 1849), Besançon (Madame Marjolin, fille du peintre), Chantilly (Talleyrand, 1828 ; la Reine Marie-Amélie, 1858), Grenoble (Mère convalescente, 1824 ; le Peintre Hersent, 1830), Le Mans (David d'Angers), Marseille (l'Arrestation de Charlotte Corday, 1831), Rouen (le Général La Fayette, 1818 ; Armand Carrel mort) et Versailles (Horace Vernet, Gounod, Armand Carrel, Marie Taglione). Des expositions ont été consacrées à Scheffer (Paris, musée Rodin et musée de la Vie romantique) en 1996.

Son frère Henri (1798-1862) fréquenta en même temps qu'Ary l'atelier de Guérin : il peignit, dans une manière proche, des portraits et de grands tableaux pour les églises de Paris et pour les salles historiques du musée de Versailles (Entrée de Jeanne d'Arc à Orléans).

SCHEFFER VON LEONHARDSHOFF

Johann Evangelist, peintre autrichien

(Vienne 1795 - id. 1822).

Il appartient à cette catégorie d'artistes qui sont parfaitement définis dans leurs aspirations et leurs moyens par une oeuvre unique, tel son Autoportrait de 1820 (Vienne, Österr. Gal.), où l'on voit l'artiste, jeune homme, s'apprêtant à travailler et jetant un regard par-dessus son épaule vers le spectateur. Des réminiscences formelles de Raphaël retiennent moins l'attention qu'une profonde harmonie avec son éthique et une énigmatique atmosphère intérieure. Il est le seul peintre nazaréen autrichien qui ait sauvegardé son originalité. Après avoir fréquenté l'Académie de Vienne, il fait partie de la confrérie de Saint-Luc (1815) à Rome, où il séjourne d'abord de 1814 à 1816 ; puis il retourne en Italie en 1820-1821. Bien que les aspirations et les efforts de Scheffer aient été à l'unisson de ceux des nazaréens, ses travaux sont différents de ceux de l'entourage d'Overbeck, par leur grâce dépourvue de fadeur et par la poésie de leurs sujets, souvent légendaires (Saint Georges et le dragon, 1815, Essen, Museum Folkwang). La simplicité, l'authenti-

cité de ces oeuvres repose sur la plénitude de formes dessinées sans dureté et sur la souplesse de la matière et des contours. Scheffer mourut jeune, phthisique. On trouve ses peintures et ses dessins dans différentes coll. publiques d'Allemagne et d'Autriche, et à Vienne (bibl. de l'Aca-

downloadModeText.vue.download 768 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

767

démie), des carnets de dessins si révélateurs datant de 1815 à 1820.

SCHEITS Matthias, peintre et graveur

allemand

(Hambourg v. 1630 - id. v. 1700).

Il est le peintre hambourgeois le plus connu du XVII e siècle. Formé   Haarlem chez P. Wouwerman, il a un talent fécond et varié qui reflète diverses influences, de la peinture chaleureuse de Haarlem à la manière plus claire de Téniers et aux thèmes de Van Ostade. Il a laissé des scènes de genre rustiques et courtoises (la Promenade, Hambourg, Kunsthalle), des scènes de la vie militaire, des paysages et des tableaux religieux. Les 152 illustrations qu'il réalisa pour la Bible imprimée chez Stern   Lüneburg en 1672 peuvent être considérées comme son oeuvre majeure (dessins à la plume et au lavis et études à l'huile conservés à la Kunsthalle de Hambourg).

Hambourg possède la majeure partie de son oeuvre peint (14 tableaux). Scheits est représenté aussi dans les musées d'Aschaffenburg (Repas de paysans), Berlin, Brunswick, Göttingen, Munich (château de Schleissheim : Beuverie de paysans).

SCHIAVONE (Andrea Meldolla, dit),

peintre italien

(Zara v. 1510 ? - Venise 1563).

L'identité de l'artiste, cité par les sources sous le nom d'« Andrea Sclabonus dictus Meldulas », et par suite sa chronologie présentent de nombreux problèmes : l'incertitude plane même sur sa date de naissance, car l'an 1522, indiqué par Ridolfi (1648), soulève des objections, et les spécialistes préfèrent la faire remonter à la première décennie du siècle. La première date certaine le concernant est 1542, année où

Vasari lui confie la commande d'une Bataille pour Ottavio de' Medici ; mais il devait avoir déjà commencé son apprentissage artistique depuis quelques années, se partageant entre l'étude et la traduction des estampes de Parmesan, qui circulèrent à partir de 1530. Cette activité graphique est importante, car, grâce à l'interprétation souple et décorative de Schiavone, la culture émilienne et les élégances raffinées de Parmesan pénétrèrent dans l'ambiance vénitienne, où elles précisèrent l'imminence de la crise maniériste et où elles devinrent aussi un facteur stimulant pour Tintoret et Véronèse comme pour Jacopo Bassano et Vittoria. Les nombreuses Nativités et les Saintes Familles, Moïse et le buisson ardent, l'Enlèvement d'Hélène, de 1547 (tous catalogués par Bartsch), montrent que, si Schiavone avait adopté avec enthousiasme le langage de Parmesan, il l'avait assimilé et restitué avec une singularité capricieuse et poétique, dissolvant le contenu formel dans un tonalisme rompu, des recherches chromatiques qui impliquent une expérience de Bonifacio de' Pitati et de Titien. Cet expressionnisme rapide et pétillant trouve dans les sujets historiques et mythologiques des panneaux de cassoni (plusieurs au K. M. de Vienne et à Hampton Court) une application pratique et commerciale qui explique l'originalité de ce goût. Il s'agit de scènes décrites avec

facilité et brio, de légendes païennes situées dans des paysages chatoyants résultant d'une pâte colorée tantôt grumeleuse, tantôt fluide et étirée. L'influence de Parmesan est parfois évidente quand les formes, tout en se dissolvant dans un pigment liquide, conservent le rythme et la fluidité souple des contours ; au contraire, dans des oeuvres telles l'Adoration des bergers (Vienne, K. M.), les surfaces s'ameuisent jusqu'à se désagréger dans la lumière virevoltante. La même touche effilochée que l'Arétin commente dans une lettre trace sur les panneaux (Annonciation, Adoration des bergers, Présentation au Temple) de la tribune de l'église S. Maria del Carmine (Venise) un discours fantastique où les formes, se déchiquetant légèrement en lueurs phosphorescentes, inaugurent un mode d'expression que Tintoret rendra dramatique. On retrouve le thème de l'Annonciation, mais à une échelle monumentale, dans les volets d'orgues exécutés pour l'église S. Pietro (Belluno), denses de vapeurs nocturnes dans l'atmosphère chaude et mystérieuse que rompent des coups de pinceau impressionnistes (quatre panneaux représentant la Vierge, l'Ange, Saint Pierre, Saint Paul, datés entre 1558 et 1562). Après 1550, l'imitation de Titien, plus conceptuelle que substantielle, puisque la matière picturale garde son

aspect rompu et coulant – annonçant si l'on veut l'ultime manière de Titien –, se révèle dans la plénitude dramatique du Christ devant Hérode (Naples, Capodimonte). Les plaques de lumière qui, dans un paysage dense et granuleux, édifient les rythmes souples des figures du Jugement de Midas (Hampton Court) sont plutôt dans le goût de Tintoret. Entre 1556 et 1557, Schiavone exécute les tondi à sujets allégoriques pour le plafond de la Biblioteca Marciana de Venise et deux Prophètes importants dans des niches. L'Adoration des mages (Milan, Ambrosienne) est le chef-d'oeuvre du maître dalmate, qui y déploie les effets les plus prestigieux du maniérisme : les formes inconsistentes, serpentine, aux proportions irréelles se déroulent prestement et flamboient, personnages et étoffes, chevaux frémissants et colonnes torsées, dans le scintillement des verts émeraude et des rouges violacés, des blancs éblouissants et des roses pâles.

SCHIAVONE (Giorgio Gregorio di

Tomaso Chiulinovitch, dit lo), peintre

italien

(Scardona, Dalmatie, v. 1434 - Sebenico 1504).

Ce Dalmate, ou « esclavon », est le disciple le plus proche de Squarcione, dont il suit le style sur un mode plus subtil. On ignore tout de ses débuts et c'est surtout son séjour à Padoue et sa participation au mouvement squarcionisque qui ont été retenus. Les Saints (volets d'un triptyque, dont le centre, une Madone, est à Berlin) du dôme, puissamment modelés comme des sculptures, contrastent avec le délicat paysage du fond ; l'artiste respecte les lois de la composition des Florentins, mêlant à des archaïsmes gothicisants complaisamment accentués les nouveautés toscanes. Des liens évidents l'unissent à Crivelli et à Marco Zoppo, avec qui il partage l'influence de Mantegna. La

Vierge à l'Enfant de la Gal. Sabauda de Turin comme celle de la W. A. G. de Baltimore sont typiques du goût de ces artistes pour les lourds encadrements, abondamment moulurés, coupés de guirlandes, pour les coraux, les découpes du métal et un expressionnisme raffiné. Une Madone à l'Enfant avec deux saints du musée Jacquemart-André à Paris (qui conserve également de lui un Portrait d'homme de profil) et un Polyptyque à la N. G. de Londres en témoignent également. En 1462, Schiavone retournait en Dalmatie. Après un deuxième séjour à Padoue (1474), il revint en Dalmatie. On sait peu de chose sur la dernière période

de son activité.

SCHICK Gottlieb, peintre allemand

(Stuttgart 1776 - id. 1812).

De 1787 à 1794, Schick poursuit des études à la Karlsschule de Stuttgart ; à partir de 1795, il travaille dans l'atelier de Hetsch, puis, dès 1797, dans celui de Dannecker. De 1798 à 1802, il approfondira sa formation classique dans l'atelier de David à Paris, aux côtés d'Ingres. Il rencontrera Mme de Staël et Mme Récanier chez Humboldt. Après un court séjour à Stuttgart en 1802, il part pour Rome. Le style de ses tableaux d'histoire et de ses portraits évolue dans le sens d'un héroïsme plus pittoresque et bourgeois, dans l'esprit de Carstens que Koch lui a transmis. Lui-même influencera Koch par sa nouvelle technique des glacis colorés, qu'il a apprise auprès de l'Américain W. Allston, élève de Benjamin West. En 1811, il revient à Stuttgart. Il est l'auteur de tableaux d'histoire et de paysages dans lesquels il introduit des figures mythologiques : son Apollon parmi les bergers (1806-1808, Stuttgart, Staatsgal. ; esquisse au musée de Weimar) est le plus célèbre dans ce genre. Il a également exécuté des portraits, dont le plus remarquable est celui de Madame Dannecker (1802, musées de Berlin). Il a aussi fait ceux de Humboldt et de beaucoup de ses relations à Rome, mais ce fils de tailleur et cabaretier ne se sentira jamais à l'aise dans le milieu artistique allemand, cultivé et raffiné. Il est représenté au W. R. M. de Cologne (Ève, 1800) et surtout à la Staatsgal. de Stuttgart (David et Saül, 1802 ; Sacrifice de Noé, 1805). Une exposition a été consacrée à Schick à la Staatsgal. de Stuttgart en 1976.

SCHIELE Egon, peintre autrichien

(Tuller 1890 - Vienne 1918).

Il étudie à l'Académie des beaux-arts de Vienne (1906-1909), rencontre en 1907 Gustav Klimt, qui l'influence à ses débuts, et les deux artistes se vouent d'ailleurs une admiration réciproque. Schiele expose en 1908 à Klosterneuburg, puis en 1909 à Vienne (Internationale Kunstschau). Il travaille en 1911 à Krumau, en Bavière, ensuite à Neulengbach au cours d'un voyage à Munich, il devient membre du cercle Sema, une association d'artistes à laquelle appartiennent Klee et Kubin. Il s'installe à Vienne en 1912. Dessinateur extrêmement doué, il exécute la majeure partie de son oeuvre au crayon, à l'aquarelle et à la gouache. D'abord auteur de paysages et de portraits marqués par le Jugendstil, son originalité s'affirme dès 1909. Schiele est obsédé

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

768

par son visage (double et triple autoportrait) et surtout par son propre corps comme par celui de ses modèles, souvent très jeunes, qu'impose un trait aigu, nerveux, cassé, limitant des surfaces étriquées et relevé de couleurs stridentes (Homme nu assis, plume et gouache, 1910 ; Nu aux jambes écartées, 1914, crayon et gouache, Albertina). L'accent est mis sur les parties sexuelles, les visages au masque cadavérique, les doigts étirés et écartés, les postures des amants soudés l'un à l'autre dans un spasme ultime (Autoportrait aux doigts écartés, 1911, Vienne, Historisches Museum ; Étreinte, 1917, Vienne, Österr. Gal.). Comme dans l'œuvre de Munch, l'amour et la mort sont liés dans l'univers de Schiele. Certaines postures compliquées sont empruntées aux sculpteurs (Minne, Rodin), certains thèmes à Munch (la Mère morte I, 1910) et à Van Gogh (Les Tourne-soleils ; la Chambre de l'artiste à Neulengbach, 1911, Vienne, Historisches Museum), mais la mise en page à deux dimensions et le trait à la fois grêle et tendu ont une efficacité très personnelle. Certains paysages présentent la même tension aride que les nus ; quelques-uns, d'un réalisme plus apaisé, évoquent ceux de Hodler ; un assez grand nombre, inspirés par la vieille ville de Krumau, ont une structure géométrique et colorée qui annonce la poétique de Klee (Fenêtres, 1914, Vienne, Österr. Gal. ; Paysage de Krumau, 1916, Linz, Neue Gal. der Stadt). Schiele se maria en 1915, et ce changement de situation affective se ressent dans son travail, dont l'érotisme s'adoucit (Femme étendue II, 1917).

Ses dernières œuvres sont proches de celles de Klimt par leur sens d'un volume plus ample et leur souci d'une réalité moins malmenée (Portrait Paris von de Gütersloh, 1918, Minneapolis, Inst. of Arts). Il mourut victime, ainsi que sa femme, de l'épidémie de grippe espagnole qui frappa l'Europe en 1918. Figure majeure de l'expressionnisme autrichien, entre Klimt et Kokoschka, son œuvre constitue la première transition entre les harmonies d'un art monumental et les dissonances d'une ligne plus expressive. Il est bien représenté à Vienne (surtout Österr. Gal. et Albertina). Une exposition lui a été consacrée (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen ; Hambourg ; musée d'Art moderne de la Ville de Paris) en 1996.

SCHIFANO Mario, peintre italien

(Homs, Syrie, 1934).

À la suite d'expériences monochromes, Schifano devient l'un des principaux représentants de la jeune génération pop romaine (Propagande Coca-Cola, 1962). En 1962, il commença une série d'oeuvres expérimentales liées à la photographie ; dans ces peintures, la fixité anonyme de la photo est reprise au moyen de l'insertion de faux reportages photographiques figés sur de larges carrés monochromes (Chiamato Sign of Energy, 1961, Paris, gal. Sonnabend). Les oeuvres plus récentes indiquent une tentative d'intégrer l'expérience pop à un contexte culturel plus étendu. La « nouvelle objectivité » de ses tableaux reportages joint la technique froide et impersonnelle du compte rendu exact

d'un détail de la réalité à des motifs se référant aux « avant-gardes historiques » (futurisme et suprématisme en particulier, comme dans le tableau Futurismo rivisitato, qui renvoie de façon explicite à Malevitch). De ces mêmes motifs sont issus ses très récents « paysages » (série « Omaggio alla Natura »), dans lesquels l'élément naturel devient objet, soumis à une interprétation ironique et démystificatrice (Grande Particolare di paesaggio italiano a colori, 1963 ; Vero Amore, 1965 ; Oasi, 1967). À partir de 1978, ses tableaux délivrent des images plus simples (palmiers, chevaux, danseuses), lui permettant de réenvisager un rapport à la figure. Schifano a également réalisé plusieurs films. Il fit sa première exposition personnelle à Rome en 1963 puis se manifesta fréquemment à Rome, à Milan et à Paris. Il a également participé à la Biennale de Venise en 1964.

SCHINKEL Karl Friedrich, architecte

et peintre allemand

(Neuruppin 1781 - Berlin 1841).

Schinkel, l'architecte le plus éminent en Allemagne au XIXe s., créera aussi comme peintre des oeuvres d'une qualité exceptionnelle, bien que sa formation ait été exclusivement autodidacte. Il ramène à Berlin de nombreux dessins de paysage réalisés au cours d'un voyage en Italie de 1803 à 1805 (Berlin, Schinkel-Pavillon). La défaite que Napoléon inflige à la Prusse en 1806 limite son activité d'architecte et lui permet de se consacrer à la peinture. De 1803 à 1813, l'artiste crée chaque année un grand paysage panoramique ou dioramique. En 1810, il rencontre Friedrich à Berlin. En 1813, il dé-

core l'appartement du commerçant Humbert de 6 grands paysages (autref. à Berlin, N. G., détruits en 1945). Schinkel fit aussi, à partir de 1816, des projets de décors pour 42 spectacles de théâtre. Les projets pour la Flûte enchantée de Mozart sont particulièrement célèbres (le Palais de la reine de la nuit, gouache, musées de Berlin). La Vue sur l'épanouissement de la Grèce (1825, autref. à Berlin, N. G., détruite en 1945) est considérée comme l'oeuvre la plus importante de l'époque tardive. À partir de 1828, l'artiste se consacre à des projets de décorations murales pour l'Altes Museum de Berlin. Les paysages de Schinkel révèlent un sentiment très vif des effets de lumière influencé par Friedrich (la Porte de rocher, 1818, musées de Berlin). L'architecture du Moyen Âge joue un rôle important dans la plupart de ses tableaux et contribue à leur donner un caractère mystique et visionnaire (Cathédrale gothique au bord de l'eau, 1813, copie à Munich, Neue Pin. ; Monument funéraire de la reine Louise, 1810, musées de Berlin).

SCHJERFBECK Helene, peintre finlandais

(Helsinki 1862 - Saltsjöbaden 1946).

Elle entre à l'âge de onze ans à l'école de dessin de la Société des Beaux-Arts d'Helsinki, où elle étudie jusqu'en 1877. Elle fréquente ensuite l'académie privée d'Adolf von Becker, avant de partir pour Paris (1880-1886). À l'atelier Trélat de Vigny, elle suit les cours de Gérôme, de Bonnat et de Bastien-Lepage, à l'académie Colarossi, ceux de Gustave Courtois. Elle complète

sa formation par la copie de maîtres anciens (Holbein, Velázquez, Hals) étudiés au musée du Louvre et lors de séjours à Florence (1889), Saint Pétersbourg (1892) et Vienne (1894). Enfin, elle est attentive à la peinture de Manet, de Cézanne et de Puvis de Chavannes, rejoignant en cela les artistes de Pont-Aven, où elle séjourne d'ailleurs de juillet 1883 au printemps 1884. Durant cette décennie, Helene Schjerfbeck parvient à élaborer un style personnel empreint d'un réalisme qui en appelle moins à la conscience sociale qu'à une recherche de spiritualité et de mélancolie silencieuse. Une certaine austérité picturale tant au niveau des couleurs que des compositions caractérise déjà ses premières scènes intimistes (la Boulangerie, 1887, Vasa, Österbottens Museum ; la Porte, 1884, Helsinki, Ateneum), tandis qu'elle s'intéresse pour peu de temps encore à la peinture d'histoire (la Mort de Wilhelm Schwerin, 1886). Son succès lui vaut de participer au Salon de Paris en 1883, 1884 et 1888, et de recevoir, pour la Convalescente, la médaille de bronze à

l'Exposition universelle de Paris en 1889. Après une dizaine d'années d'enseignement dans son ancienne école de dessin d'Helsinki (1892-1903), elle se retire non loin de la capitale, à Hyvinkää, avant de s'installer en 1925 à Tam-misaari et en 1944, fuyant la guerre, à Saltsjö-baden, près de Stockholm. Elle trouve alors la voie d'une simplification et d'une dramatisa-tion nouvelles, notamment dans un ensemble d'autoportraits commencés en 1875 et culmi-nant dans la vingtaine qu'elle réalise en 1944-1945. Au terme d'une stylisation poussée, elle y dépeint avec intransigeance le visage osseux à la bouche grande ouverte et aux orbites déme-surées, d'une femme âgée de quatre-vingt ans. Ce sont ces autoportraits que la France a pu découvrir en 1998 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris lors de l'exposition « Lumière du Nord-Lumière du ciel ». À l'étranger, son nom figure par deux fois à la Biennale de Ve-nise (1956 et 1995) et une rétrospective lui a été consacrée en 1992-1993 (Helsinki, Ateneum ; Washington, Philips Collection ; New York, National Academy of Design)

SCHLEMMER Oskar, peintre, sculpteur

et metteur en scène allemand

(Stuttgart 1888 - Baden-Baden 1943).

Après un court apprentissage dans un atelier de marqueterie (1903-1905), il entre à l'école des arts et métiers de Stuttgart, où il se lie avec Otto Meyer-Amden et Willi Baumeister avant de suivre les cours de Christian Landenberger et de Hoelzel à l'Académie. La découverte de Cézanne et surtout de Seurat à Berlin en 1911 oriente alors son développement de façon décisive. Appelé en 1921 au Bauhaus par Wal-ter Gropius, il y dirige l'atelier de sculpture sur pierre, celui de peinture murale, puis l'atelier de théâtre de 1923 à 1929. Professeur à l'Académie de Breslau en 1929, puis à l'École des beaux-arts de Berlin en 1932, il est révoqué comme artiste « dégénéré » l'année suivante par les na-zis. Travaillant alors en solitaire, puis dans une

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

769

fabrique de laque, il se retire jusqu'à sa mort en Allemagne méridionale.

Rattaché aux courants postimpression-nistes au début de sa carrière, Schlemmer, par l'intérêt qu'il porte aux problèmes scéniques,

évolue rapidement à travers une phase cubiste (Maisons, crayon et aquarelle, 1912) vers un style proche de l'abstraction qui réduit les formes à des figures géométriques simples et qui tend à la peinture murale (Danseuse, 1922-1923 ; Convives, 1923). L'objet essentiel de son art est le problème de la figuration des anatomies dans l'espace ou, selon son expression, celui des « propriétés plastiques de l'homme » dans ses poses élémentaires, « hiéroglyphiques » : les stations verticale, horizontale, assise, la marche (Römisches, 1925, musée de Bâle ; l'Entrée du stade, 1930, Stuttgart, Staatsgal). Ses figures se réduisent à des silhouettes schématisées, et la composition s'ordonne selon un jeu de contrastes purement géométrique, fondé sur les caractères sculpturaux des sujets et leurs rapports dans l'espace (l'Escalier du Bauhaus, 1932, New York, M. o. M. A. ; Scène héroïque, 1936, Stuttgart, coll. Tut Schlemmer). Son style évoluera ensuite vers des compositions faites de notations moins nettes, mais plus atmosphériques et psychologiques (le Dessinateur, 1942 ; série des Fenêtres, 1942). Il a réalisé d'importantes compositions murales (pour le Bauhaus de Weimar, le Folkwang Museum d'Essen, 1928-1930, et la maison du Dr Rabe à Zwenkau, construite par Adolf Rading en 1930-1931) et de très nombreux décors et costumes de théâtre et d'opéra. Il est aussi l'un des plus grands créateurs du ballet contemporain, révolutionné par la conception de l'espace, du mouvement, du décor et des costumes, issue de ses réflexions sur la peinture et expérimentée au Bauhaus (le Ballet triadique, 1922 ; la Danse des bâtons, 1927). Oskar Schlemmer a d'autre part publié de nombreux écrits qui sont le fruit et le résultat de son enseignement et de ses théories sur l'art du ballet (Die Bühne in Bauhaus, Munich, 1925). L'artiste est représenté dans de nombreux musées allemands et à New York (M. o. M. A.). Une exposition lui a été consacrée (Madrid, Centro de Arte Reina Sofia) en 1996-1997.

SCHLICHTER Rudolf, peintre allemand

(Calw 1890 - Munich 1955).

Après avoir suivi les cours de l'École des arts et métiers à Stuttgart de 1907 à 1910, Schlichter étudie à l'Académie des beaux-arts de Karlsruhe auprès de Thomas et Trübner jusqu'en 1916. Au retour de la guerre, il regagne Karlsruhe et participe à la fondation du Rih Gruppe. En 1919, son installation à Berlin lui donne l'occasion d'exposer à plusieurs reprises avec le Novembergruppe. Le mouvement Dada le compte alors parmi ses artistes. Les « mannequinades » (Atelier sur le toit, v. 1920, aqua-

relle ; Hausvogteiplatz, aquarelle) réalisées à cette époque révèlent l'influence de la peinture métaphysique de De Chirico et de Carra. En 1924, Schlichter crée le Roten Gruppe avec Heartfield et Grosz et collabore à plusieurs journaux satiriques (Der Gegner, Der Knüppel, Die rote Fahne) où il donne de l'ancienne

capitale prussienne une vision ironique et satirique. Mais ce sont surtout ses qualités de portraitiste qui lui permettent de s'imposer sur la scène artistique : il est alors très lié à Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Oskar Maria Graf, Erich Kästner et Egon Erwin Kisch (Portrait de Margot, 1924, Berlin, Märkisches Museum ; Portrait de B. Brecht, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus ; Portrait d'E. Erwin Kisch, v. 1928, Mannheim, Städtische Kunsthalle). En 1925, l'exposition de la nouvelle objectivité organisée par la Kunsthalle de Mannheim évoque ses recherches. En 1928, Schlichter fait partie de l'A. S. S. O., Association des artistes révolutionnaires. Quittant Berlin en 1932 pour Rottenburg, il se rend ensuite à Stuttgart (1935) puis à Munich (1939), se rapprochant des milieux catholiques conservateurs proches d'Ernst Jünger. En 1937, dix-sept de ses oeuvres sont confisquées par les nazis (notamment Puissance aveugle, 1937, Berlin, Berlinische Galerie), d'autres sont présentées dans l'exposition consacrée à l'art dégénéré. « Ce génie vériste a cherché avec Dix, Grosz et Scholz à mettre au jour le chaos, le vrai visage de son époque » (C. Einstein, 1920).

SCHMIDT Martin Johann

(dit Kremersschmidt),

peintre autrichien

(Gräfenwörth, près de Krems, 1718 - Stein 1801). Il se forma auprès de son père, Johannes, sculpteur venu de Hesse s'établir en Autriche en 1710, puis chez J. G. Starmayr de 1732 à 1737, avec qui il exécuta sa première fresque au plafond de la salle du conseil de Retz (1741), enfin grâce à l'étude assidue des gravures. On suppose aussi qu'il fit un court voyage à Venise avant 1745, comme tendent à le prouver son style et l'importance qu'il accorde à la couleur. Les figures, peu nombreuses et de très grande taille, de ses débuts (Saint André embrassant sa croix, 1745, château de Goldegg) font place à des scènes plus dramatiques et plus mouvementées (Saint Nicolas, patron des bateliers, 1750, église de Stein) ou plus gracieuses (Sainte Famille, 1752, église de Moritzreith). En 1756, Schmidt trouve la voie des grandes compositions avec son Ascension (Krems, église des pia-

ristes) et peint un cycle de 4 fresques largement brossées de la Vie de la Vierge dans la chapelle de l'abbaye de Herzogenburg. Cette même année, il obtient ses droits de bourgeoisie dans les villes attenantes de Krems et de Stein et prend plus tard une part active à la vie publique de la cité. Il séjourne sans doute à Vienne en 1764-1765. Il est nommé membre de l'Académie impériale en 1768 sur présentation de 2 morceaux de réception, l'Arbitrage de Midas entre Apollon et Marsyas et Vénus dans la forge de Vulcain (Vienne, Österr. Gal.). Son désir de s'assimiler au goût cultivé de l'époque le portait vers les sujets mythologiques, où il se montre pourtant plus simple et plus prosaïque que dans les thèmes religieux, ou vers la peinture de genre, qui illustre son humour et ses dons d'observation (le Concert de chambre, coll. part.). En 1777, il travaille à Salzbourg pour l'abbaye Saint-Pierre, qui conserve des esquisses et un Portrait de l'abbé Beda Seeauer. Il est plusieurs

fois appelé à Vienne pour faire des portraits des Habsbourg. Vers 1780, il exécute la décoration de la chapelle du palais Gruber à Ljubljana. Sa renommée s'étend à travers toute l'Europe centrale, surtout en tant que peintre de tableaux d'autel, et il voyage pour satisfaire des commandes, parfois des cycles entiers : Salzbourg, abbaye Saint-Pierre : Pyrhn, hôpital ; Sankt Pölten, église des Franciscains ; Aschbach, église abbatiale ; Melk, église paroissiale. Le musée de Graz conserve une collection importante de ses peintures, très appréciées au XVIIIe s. dans cette ville (l'Annonciation). L'abondante production de l'artiste (un millier de toiles, une quarantaine de fresques et une trentaine de gravures) illustre la diversité de ses goûts. La couleur est l'élément essentiel de son art : d'une chaude pénombre surgissent quelques rehauts intenses marquant les acteurs principaux, frappés par une lumière vive et éparse. Schmidt trouve une note très personnelle dans ses petits tableaux sur cuivre (Fuite en Égypte, 1767, Seitenstetten, abbaye bénédictine), où l'aspect anecdotique, l'intimité et l'agrément prennent le pas sur le drame.

SCHMIDT-ROTTLUFF Karl,

peintre allemand

(Rottluff, près de Chemnitz, Saxe, 1884 - Berlin 1976).

À partir de 1897, il fait ses études à Chemnitz, où il se lie avec Heckel (1901) ; il le retrouve à l'école technique supérieure de Dresde et participe à la fondation de Die Brücke en

1905. De bonne heure, ses gravures sur bois, où l'influence du Jugendstil est d'abord sensible, le montrent en possession d'une technique solide (Femme au chapeau, 1905) ; en 1906, il aborde la lithographie, et ses premiers tableaux paraissent débiteurs de l'impressionnisme dru, traité dans une matière épaisse, alors pratiqué par Nolde, qu'il accompagne à Alsen la même année (Jour de vent, 1907). Il se consacre beaucoup à l'aquarelle en 1909 (Paysage de Dangast) ; ces diverses expériences, ainsi que sa maîtrise dans le bois gravé (Deux Femmes, 1910, musée de Kiel), hâtent l'évolution de l'artiste en faveur d'un style aux simplifications parfois sommaires, où la couleur, sans aucun modelé, est répartie en vigoureux contrastes (la Lecture, 1911 ; Portrait de Rosa Shapiro, 1911, Berlin, Brücke-Museum). Cette recherche de synthèse expressive est la mieux illustrée par les paysages exécutés au cours de séjours en Norvège et sur les bords de la Baltique (Lofthus, 1911, musée de Hambourg ; le Soleil dans les pins). À Berlin, où Schmidt-Rottluff s'installe en 1911, son amitié avec Feininger et l'influence croissante de l'art nègre le confirment dans son souci de construction rigoureuse et il traite plus fréquemment le thème de la baigneuse (Femme au collier, 1914, gravure sur bois, Stuttgart, Staatsgal.). Sa première exposition particulière a lieu en 1914 dans la gal. Gürlitt. Mobilisé en mai 1915, il peut cependant graver et commence (1917-1918) une suite de bois consacrés à des sujets tirés de l'Ancien Testament, oeuvres magistrales, d'une conduite très sévère, où les noirs en plages très denses l'emportent sur les zones claires (le

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

770

Christ et la femme adultère, 1918 ; la Prophétesse, 1919) ; il exécute aussi des sculptures qui démarquent, presque littéralement, comme celles de Kirchner et de Pechstein, la plastique africaine. Il voyage en Italie en 1923, se rend à Paris en 1924 ; en 1928 et 1929, il séjourne dans le Tessin ; de 1928 à 1932, il passe ses étés à Jershaft, village de pêcheurs poméranien. La période de détente qui s'ouvre v. 1922 se signale par une grande activité graphique (bois, lithos, eaux-fortes, aquarelles) qui demeure, après l'époque de Die Brücke, le meilleur de l'oeuvre de Schmidt-Rottluff (Paysan martelant sa faux, 1924, eau-forte ; Lune sur le village, aquarelle, 1924, Düsseldorf, K. M.). Le thème gravé de la Ville dans la montagne est souvent repris entre 1922 et 1926. Désormais, dans ses gravures

comme dans ses tableaux, où la couleur est toujours privilégiée, tantôt le peintre traite le motif avec une familiarité plus attentive au réel, tantôt il revient à la stylisation (La Promenade, 1923, Berlin, Brücke-Museum ; Dunes à l'arbre mort, 1937). Le gouvernement nazi lui interdit de peindre en 1941 et il se retira à Chemnitz de 1943 à 1947, date à laquelle il revint à Berlin. Il peint, après cette date, de nombreux paysages composés par grands plans de couleurs vives (L'Embarcadere sur la rivière, 1959, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schleswig). Dernier survivant du groupe, l'artiste a fondé en 1967 un musée Die Brücke à Berlin. Schmidt-Rottluff est représenté dans la plupart des musées allemands, en particulier à Berlin (Brücke-Museum), au musée de Hambourg ainsi qu'à Londres (Tate Gal.) et à New York (M. o. M. A.). Une exposition rétrospective de son oeuvre a eu lieu à Essen en 1964 et une exposition à Salzbourg (Rupertinum Modern Galerie) en 1996.

SCHNABEL Julian, peintre américain

(Brooklyn 1951).

Julian Schnabel passe une partie de son adolescence à Brownsville (Texas), où sa famille se fixe en 1965. En 1973, il obtient son B. F. A. (Bachelor of Fine Arts) à l'université de Houston (Texas). Il approfondit sa formation artistique avec le Whitney Museum Independent Study Program l'année suivante et y fait la connaissance de Brice Marden et de Palermo. The Contemporary Arts Museum de Houston accueille en 1976 sa première exposition personnelle. Schnabel s'installe à New York en 1976, effectue deux voyages en Europe (1976, 1977), visite notamment Paris, Milan, séjourne en Toscane quelque temps et remarque l'architecture de Gaudi en Espagne. La galerie December (Düsseldorf) reçoit sa première exposition personnelle en Europe (1977). À deux reprises, la galerie Mary Boone (New York) lui consacre une exposition (1979) ; la première de ses « plate paintings » y apparaît. Dès lors, les expositions personnelles se succèdent, nombreuses : rétrospective du Stedelijk Museum (Amsterdam, 1982), Museum of Contemporary Art (Los Angeles, 1982), Tate Gallery (Londres, 1982), pour ne citer qu'elles. Son oeuvre fait l'objet d'une polémique intense. Son autobiographie (« Tell the truth and everything will be all right ». A young doctor who

went to prison in 1984) dénote son intérêt pour l'écriture. Schnabel aborde la sculpture en 1983 (Leutwyler for BB, 1990). À travers l'utilisation de supports variés (voir les « velvet paintings »,

« aluminium paintings », « plate paintings », etc.), il élargit le champ d'investigation d'une oeuvre prolifique qui repose notamment la question de la narration et de la représentation et dont la collection Saatchi (Londres) regroupe un ensemble important. Le C. A. P. C. de Bordeaux lui a consacré une exposition en 1989.

SCHNEIDER Gérard, peintre français

d'origine suisse

(Sainte-Croix, Suisse, 1896 - Paris 1986).

Il vient à Paris en 1916 pour étudier aux Arts décoratifs et ensuite à l'École des beaux-arts. Après un voyage en Italie (1920), il retourne en Suisse, où il participe à plusieurs expositions avant de s'établir définitivement à Paris, en 1922. Initié très jeune à la connaissance des styles par son père, antiquaire-ébéniste, il exerce le métier de restaurateur de tableaux mais continue à peindre et fait un premier envoi au Salon d'automne de 1926. Pendant vingt ans, il ne montrera plus guère ses oeuvres, sinon aux Surindépendants en 1935, et c'est solitairement qu'il poursuit une évolution lente et réfléchie. Encore fondées sur l'observation et l'interprétation de la nature, ses premières recherches de mouvement, d'expression et de construction font apparaître un élan instinctif de lyrisme plastique et une volonté de synthèse qui l'amènent, après plusieurs essais de non-figuration (Paysage imaginaire, 1939 ; la Cité, 1940), à exécuter en 1944 les premières peintures qu'il reconnaît comme vraiment « abstraites ». Schneider, qui avait déjà peint en 1936 une Composition murale d'une stylisation très dépouillée, donne aussitôt à ses nouveaux tableaux de formes abstraites traitées en aplats une dimension monumentale et un aspect mural grâce à une technique à la colle exigeant une décision rapide dans l'exécution. Dès ce moment, il développe, en opposition avec l'art abstrait géométrique, qui comptait alors de nombreux adeptes, une forme libre de création picturale qui ouvre la voie à l'abstraction lyrique et à l'Action Painting. Son originalité est reconnue en même temps que celle de Hartung, plus graphique, à l'occasion de leurs premières expositions particulières, presque simultanées, à la gal. Lydia-Conti en 1947. Schneider obtint en 1948 la nationalité française. Attaché à la détermination « abstraite » de son art, il a accompli et développé une oeuvre tumultueuse et impulsive pour laquelle on a souvent usé de métaphores musicales. Il a reçu en 1975 le grand prix national des Arts. Il est représenté à Paris (Opus 12 F, 1961, musée d'Art moderne

de la Ville ; Opus 95 E, 1961, M. N. A. M.) et au musée de Grenoble. Des expositions rétrospectives lui ont été consacrées en 1983 par le musée de Dunkerque et le musée de Neuchâtel.

SCHNETZ Victor, peintre français
(Versailles 1787 - Paris 1870).

Il fut l'élève de David, de Regnault et de Gros.

Ami à Rome de Granet et de Léopold Robert,

il contribua à répandre à leurs côtés le goût romantique des paysanneries italiennes, traitées dans un solide métier classique : le Voeu à la Madone (1831, Louvre). Il reçut deux fois la direction de l'Académie de France à Rome, de 1840 à 1847 et de 1852 à 1866. Il prit part à la campagne de décoration d'églises parisiennes avec des peintures pour Saint-Séverin et Notre-Dame-de-Lorette et à celle des plafonds du Louvre avec un Charlemagne recevant Alcuin (1833).

SCHNORR VON CAROLSFELD Julius,

peintre allemand

(Leipzig 1794 - Dresde 1872).

Fils du peintre et graveur Hans Veit, il est à partir de 1811 élève de l'Académie de Vienne, où il subira l'influence de Koch et d'Olivier. En 1817, il réalise sa première oeuvre importante, Saint Roch distribuant des aumônes (musée de Leipzig). La même année, il accomplit un voyage en Italie, où il étudie particulièrement Fra Angelico, et se joint en 1818 à Rome au groupe des nazaréens. Un voyage en Sicile en 1826 marque la fin de son séjour en Italie. Outre les fresques illustrant des scènes du Roland furieux au Casino Massimo et de nombreux dessins de paysages, on peut citer Carla Bianca von Quandt (1819-1820, musées de Berlin), les Noces de Cana (1819, Hambourg, Kunsthalle), la Sainte Famille et la famille de saint Jean (Dresde, Gg) : toutes ces compositions montrent un archaïsme médiéval aux couleurs vives et pleines. Son style évolue vers une peinture d'histoire déclamatoire et acide. En 1827, il s'installa à Munich, selon le désir du roi Louis Ier de Bavière, pour décorer la Résidence de peintures murales illustrant la Légende des Nibelungen, l'Histoire de Charlemagne, de Barberousse et de Rodolphe de Habsbourg, qui eurent une influence considérable sur des artistes, comme Feuerbach. Il exerce en même temps une activité de professeur à l'Académie. En 1846, il est nommé directeur de la Galerie de Dresde et professeur à l'Académie. En 1860 parut sa Bible

en images, ornée de 240 illustrations ; Schnorr montrait dans cet ouvrage sa maîtrise du dessin et son art de la composition mieux qu'il ne l'avait fait dans ses fresques. Ses dessins pour une édition des Nibelungen sont exécutés avec beaucoup de liberté poétique dans une technique souple et fine (Hagen vaincu, musées de Berlin). Le cabinet des Estampes de Dresde possède la plus importante collection de dessins de Schnorr.

SCHOLDERER Otto, peintre allemande

(Francfort 1834 - id. 1902).

Il fréquente le Städel. Inst. de Francfort, où il est l'élève de Passavant et de Jacob Becker, qui le forment dans l'esprit des nazaréens et lui enseignent la peinture de genre telle qu'on la pratique à Düsseldorf. Ce sera pourtant Courbet, découvert grâce à son futur gendre Victor Müller, qui lui donnera un choc décisif. Au cours de ses séjours à Paris (1858-1859 et 1868-1870), Scholderer fréquente l'atelier de Courbet et le cercle de Manet, mais se rapproche surtout de Fantin-Latour (il figure dans l'Atelier aux Batignolles, 1870). À partir de 1866,

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

771

il se fixe à Düsseldorf et entretient également des relations d'amitié avec le jeune Thoma, qu'il guidera dans sa vocation.

Scholderer, qui, dans le cercle des peintres de plein air de Kronberg, avait peint les paysages du Taunus et de la Forêt-Noire au cours des années 1860, se rend en 1871 à Londres, où il s'efforce pendant vingt-huit ans de satisfaire au goût du public, tout d'abord par des portraits, puis par des tableaux inspirés de la littérature. Ses oeuvres de jeunesse sont les plus significatives et il excelle notamment dans la nature morte (Harengs et oeufs, Francfort, Städel. Inst.). Ses thèmes, sans prétention, sont traités dans une touche sensible et nuancée, formée à l'école de la France, qui capte la lumière sans toutefois dissoudre l'objet (Bouquetière, 1869, Brême, Kunsthalle).

SCHOLTE Rob, peintre néerlandais

(Amsterdam 1958).

Après des études à la Minerva Academy de Groningue (1975-1976) puis à la Gerrit

Rietveld Academy d'Amsterdam (1977-1982), où il étudie les techniques audiovisuelles, Scholte commence à peindre des séries de tableaux. Grand consommateur d'images tirées de l'iconographie de la peinture classique, de la publicité ou de la réalité, juxtaposées sans souci de hiérarchie, Scholte se montre peu intéressé par les qualités sensuelles de la matière picturale et met un accent particulier sur la technique précise et réaliste. Cet usage du caractère imitatif de la peinture, qui confère à ses oeuvres la perfection de produits standardisés, banalise les images et défie, sous forme de dérision, la peinture elle-même, tel ce clown mécanique peignant, de manière automatique, le Cri de Munch (Le Cri, 1985). Inventant des rencontres d'images qu'il fixe sur la toile, Scholte joue avec les caractéristiques techniques, visuelles, linguistiques des images et piège les composantes qui s'entrechoquent dans des séries de toiles, ainsi dans l'Étoile polaire, à la fois constellation, étoile de cinéma, navire... (exposition gal. Living Room, Amsterdam, 1984), ou dans les Portraits, où sont combinés des éléments connotés (Nachtlicht, 1984). Son oeuvre, présentée dans plusieurs manifestations internationales (XVIIIe biennale de São Paulo, 1985 ; Documenta 8, Kassel, 1987), a fait l'objet d'expositions à Lyon, musée Saint-Pierre, 1987, et à Rotterdam, B. V. B., 1988 ; elle est représentée aux Pays-Bas (Amsterdam, Stedelijk Museum ; Rotterdam, B. V. B.) ainsi qu'à Lyon, musée d'Art contemporain (la Théorie des dominos, 1987).

SCHÖNBERG Arnold,

peintre et compositeur autrichien

(Vienne 1874 - Los Angeles 1951).

Dès 1910, Arnold Schönberg présente une cinquantaine de dessins et aquarelles lors d'une exposition personnelle à la librairie d'art de Hugo Heller. Cette activité reste cependant marginale par rapport à ses recherches musicales. Elle est principalement due à son amitié avec le peintre Richard Gerstl qui le décidera à adopter le pinceau. Ses oeuvres les plus connues sont les portraits et autoportraits qui

émergent chaque fois comme des apparitions fantasques sur des fonds monochromes. S'il peint une douzaine de paysages dans lesquels se lit clairement la double influence expressionniste de Van Gogh et de Munch, Schönberg est surtout reconnu pour la force convulsive et parfois quasi abstraite de ses visages dont certains se réduisent à un oeil esquissé par des couleurs vives. On retient aussi de sa

production plastique quelques études préparatoires pour les mises en scène de certains de ses drames, notamment les esquisses abstraites et lumineuses pour *Glückliche Hand*. Ses liens privilégiés avec Kandinsky sont déterminants pour comprendre l'importance de la théorie des correspondances entre les sons et les couleurs dans l'émergence de l'abstraction. Wassily Kandinsky consacre d'ailleurs en 1912 un texte aux oeuvres de Schönberg qu'il qualifie de « peintures de l'essentiel ». Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris a présenté en 1995 une importante exposition sur les portraits de Schönberg.

SCHÖNFELD Johann Heinrich,

peintre allemande

(Biberach 1609 - Augsburg 1684).

Après avoir fait son apprentissage à Memmingen, Schönfeld travaille de 1627 à 1629 comme compagnon à Stuttgart ; de là, ainsi que la plupart des peintres allemands de l'époque, il se rend en Italie, en passant par Bâle « et d'autres localités en Allemagne », nous apprend Sandrart.

Ce séjour en Italie – qui se situe entre 1633 et 1651 – aura une influence décisive sur l'artiste, dont les premières oeuvres, encore inféodées à la tradition des grands maniéristes H. Goltzius, J. Müller et G. Van Valckenborch, seront bientôt suivies par des tableaux où s'affirme la facture personnelle de leur auteur. À Rome, où il demeure jusqu'en 1637-1638 et où il est au service du prince Orsini, Schönfeld montrera tout d'abord peu de goût pour les compositions religieuses monumentales, s'inspirant plutôt – à l'instar des maniéristes formés à l'école italienne – d'Adam Elsheimer et de son cercle. Il assimile aussi la leçon de Véronèse et du Cavalier d'Arpin, s'imprègne de Castiglione, Callot, Antonio Tempesta, Poussin. Il peint le *Grand Déluge* (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen) dont la figure centrale est directement dérivée du *Déluge* de Poussin.

Il gagne Naples, où s'était formé, en opposition à la grande peinture officielle religieuse des Ribera, Caracciolo et Massimo Stanzione, un cercle d'artistes dont la fréquentation se révéla des plus bénéfiques pour le jeune Allemand, car il opposait à la peinture monumentale alors en honneur à Rome une variante plus intime, aux motifs poétiques et au coloris subtil, trouvant son accomplissement dans les vastes panoramas riches d'atmosphère et les compositions de plus petit format. Naples, qui

retiendra Schönfeld plusieurs années, donnera à son art de nouveaux accents ; en effet, des oeuvres telles que le Triomphe de David (Kunsthalle de Karlsruhe), la Victoire de Josué à Gabaon (Prague, gal. du Château) ou encore Salomon oint par le prêtre Zadok (Stuttgart,

Staatsgal.) trahissent assurément l'influence des peintres de batailles napolitains, d'Aniello Falcone, d'Andrea di Lione, de Salvator Rosa ou de Domenico Gargiulo. L'Adoration de la Sainte Trinité (Louvre) préfigure les accents du XVIIIe siècle. Un contact direct semble avoir existé entre Schönfeld et Cavallino, son cadet de treize ans, dont les délicats tableaux aux ombres estompées dans la profondeur, aux clairs-obscur accusés et au rendu pittoresque de l'atmosphère présentent maintes affinités avec les oeuvres du maître allemand, mais on ignore dans quelle mesure l'un fut tributaire de l'autre.

Quant à l'art de Jacques Callot, dont on retrouve le reflet dans l'ordonnance des compositions, dans les formats étirés à la manière d'une frise ou encore dans la sveltesse des figures, Schönfeld semble l'avoir découvert par le truchement de son compatriote, le peintre et graveur strasbourgeois J. G. Baur. On doit à Schönfeld, dont la plupart des tableaux ont été conçus en Italie, ces « histoires sérieuses, des fables poétiques et des pastorales » (Sandrart), scènes de l'Antiquité, de la mythologie gréco-romaine, récits bibliques ou tableaux de genre bucoliques animés de nombreux personnages. Tant par le choix des thèmes que par la transparence du coloris faisant surgir des reflets diaprés cernés d'ombres violettes, Schönfeld apparaît comme l'un des précurseurs de la peinture du XVIIIe siècle. N'anticipe-t-il pas, en effet, sur les éléments de composition particuliers au rococo ? De sveltes silhouettes se détachent de l'ensemble pour se profiler sur le fond d'un gris délicat. Le spectateur embrasse d'un seul regard les plans étirés de la composition où, enveloppées dans la froideur argentée de l'atmosphère, les zones claires s'opposent aux zones obscures pour suggérer la profondeur. Dans les scènes solennelles, les ruines et portiques antiques, puissants repoussoirs, invitent l'oeil à plonger dans la profondeur du tableau dont ils limitent aussi le théâtre. Comme sur les frises romaines, le spectateur voit défiler des cortèges de figures (le Triomphe de Vénus, musées de Berlin ; le Cortège de Bacchus, Naples, Capodimonte ; le Triomphe de David, Kunsthalle de Karlsruhe, dont s'inspireront bien des peintres et graveurs allemands). Cependant, à côté des marches triomphales enjouées et capricieuses, des bucoliques idylles d'Arcadie où, à l'exemple

des fresques antiques, les personnages sont en harmonie avec la nature environnante, l'un des thèmes essentiels de l'art baroque, celui de la vanité des choses terrestres, occupe une place importante dans l'oeuvre de Schönfeld. Animaux morts, bougies qui se consomment, bulles de savon irisées, sabliers et ruines ne sont point ici de simples accessoires vides de substance, mais des allégories symbolisant le temps et la précarité de toute chose. À ces thèmes, il convient d'ajouter les chercheurs de trésors et les scènes de carnage chers aux contemporains de l'artiste pour leur sombre intensité. Des tombeaux antiques et des sarcophages, symboles de grandeur passée, sont représentés brisés et profanés. Schönfeld est l'un des rares artistes allemands notoires du XVIIe s. à être retourné dans son pays natal. Après un

downloadModeText.vue.download 773 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

772

séjour de dix-huit ans en Italie, il revint en Allemagne à la fin de la guerre de Trente Ans. Nous ne possédons aucune indication chronologique précise concernant son activité depuis son arrivée à Stuttgart en 1627-1629 jusqu'à 1651, année où il peignit la Sainte Trinité en l'église de Biberach. Une inscription au revers du tableau Jacob et Rachel à la fontaine (Stuttgart, Staatsgal.) indiquant qu'il aurait été en 1647 directeur de la galerie du comte de Brühl à Dresde ne saurait constituer une certitude ; cette hypothèse a d'ailleurs été réfutée. Ce n'est qu'à partir de 1652, date à laquelle il se fixe à Augsbourg, qui lui accorde le droit de cité, que ses oeuvres seront datées, fournissant suffisamment de témoignages de son activité en Allemagne. Mais les oeuvres datées de 1653 à 1655 ont été peintes exclusivement pour des commanditaires d'Autriche et de Bohême. Toutefois, son génie créateur semble s'être progressivement affaibli après son retour d'Italie. Pour satisfaire aux nombreuses commandes émanant des couvents et églises du sud de l'Allemagne, il s'orienta essentiellement vers le tableau d'autel, où il déploya une grande virtuosité sans atteindre, cependant, à la puissance d'expression de ses oeuvres de jeunesse. Il reprit aussi des thèmes qu'il avait traités en Italie (l'Offrande à Diane, v. 1664-1665, Mannheim). L'influence que Schönfeld, devenu l'un des plus grands peintres religieux allemands du XVIIe s., exerça sur ses disciples d'Augsbourg, Johann Heiss, Isaak Fisches et Johann Spillenberger, est due essentiellement à l'emploi de formules classiques, tel un cadre architectural dont la clarté

rappelle Poussin, alliées à une ordonnance très nette de la composition. En dépit des éléments que l'on a coutume d'attribuer au rococo et qui se font jour près d'un siècle plus tôt dans les dessins et tableaux de Schönfeld, l'artiste exerça une influence indéniable sur l'évolution ultérieure de la peinture allemande, mais on ne peut pas dire qu'elle fut prédominante. À Augsbourg, sa personnalité et sa puissance créatrice marquèrent profondément plusieurs générations.

SCHONGAUER Martin, peintre

et graveur alsacien

(Colmar v. 1450 - Breisach 1491).

Fils d'un orfèvre d'Augsbourg venu s'installer à Colmar, Martin Schongauer est probablement né dans cette ville v. 1450. Il tira très tôt profit du savoir-faire paternel, comme en témoigne sa maîtrise de la technique de la gravure, encore très liée, au milieu du XVe s., à la pratique du métier d'orfèvre. Le style de ses oeuvres de maturité suppose également une bonne connaissance de la peinture alsacienne des années 1440-1460 (le peintre strasbourgeois Jost Haller et le Maître du Retable de Stauffenberg).

Après un court séjour à l'université de Leipzig (1465), Schongauer se rendit vraisemblablement dans les Pays-Bas méridionaux (entre 1465 et 1470). Peut-être séjourna-t-il dans l'atelier de D. Bouts, à Louvain, où il put acquérir une technique picturale soignée. Son

voyage en Flandre lui permit en outre d'étudier des oeuvres de R. Van der Weyden.

Peu de panneaux autographes de M. Schongauer nous sont parvenus. Son chef-d'oeuvre, la Vierge au buisson de roses (datée 1473 sur son revers ; Colmar, église des Dominicains), allie la monumentalité de la figure de la Vierge à l'intimisme du jardinet qui lui tient lieu d'écrin. Ce retable a été coupé sur les quatre côtés, mais une copie ancienne (Boston, I. S. Gardner Museum) montre la totalité de la composition, où Dieu le Père et la colombe du Saint-Esprit surmontaient le triangle formé par les deux anges couronnant la Vierge.

Les volets du retable commandé par Jean d'Orlier, précepteur du couvent des Antonins d'Issenheim, en haute Alsace, furent vraisemblablement peints à la même époque (volets ouverts : Nativité et Saint Antoine et Jean d'Orlier ; volets fermés : l'Annonciation). On retrouve la même ampleur dans ces élégantes

figures aux accents essentiellement graphiques. Schongauer est encore l'auteur de trois petits panneaux de dévotion privée : la Sainte Famille (Vienne, K. M.), la Nativité (Munich, Alte Pin.) et l'Adoration des bergers (musées de Berlin), où une facture minutieuse acquise en Flandre lui permet un rendu attentif des matières et du paysage. Le Retable des Dominicains de Colmar (Colmar, musée d'Unterlinden), consacré à la Passion et dont l'exécution est sommaire et inégale, n'est qu'une oeuvre d'atelier.

Vers 1488, Schongauer quitta Colmar pour Breisach, petite ville située sur la rive droite du Rhin, où il devait s'éteindre en 1491. Il y peignit, sur les murs de l'avant-nef de l'église Saint-Étienne, un Jugement dernier, redécouvert en 1932 sous un badigeon et endommagé en 1945 par un bombardement. Cette peinture témoigne d'une connaissance de la composition du Polyptyque du Jugement dernier de R. Van der Weyden (Beaune, hôtel-Dieu).

Mais l'influence de Schongauer sur la peinture allemande de la fin du XVe s. et du début du XVIe s. s'exerça surtout par le biais de ses gravures (116 planches, dont la plupart sont signées du monogramme M. S., avec une croix à une branche en demi-lune). Ces estampes, dont la diffusion atteignit jusqu'à l'Espagne, sont consacrées à des sujets religieux (Vie et Passion du Christ, représentations de la Vierge, des Apôtres, de saints) et profanes (animaux, armoiries, modèles d'orfèvrerie). Elles permettent de mesurer ce que Schongauer doit à la peinture flamande ainsi que l'inventivité du maître colmarien, dont l'art servit véritablement de relais. Ainsi, le Saint Antoine tourmenté par les démons (v. 1470-1475), dont l'une des sources d'inspiration a probablement été le Saint Michel d'A. Van Ouwater (Grenade, Capilla real), aurait été copié par le jeune Michel-Ange.

Au cours d'une activité artistique extrêmement fertile, interrompue par la mort – une vingtaine d'années de création à peine –, Schongauer avait acquis un grand renom dans les territoires de l'Empire germanique. S'étant rendu en 1492 à Colmar pour y rencontrer le maître, le jeune Dürer fut bien déçu d'apprendre que le « beau Martin » était mort

un an auparavant. Son oeuvre gravé et dessiné a été présenté à Colmar, musée d'Unterlinden, en 1991.

SCHOONHOVEN Jan, peintre néerlandais

(Delft 1914).

Après ses études à l'Académie des beaux-arts de La Haye de 1930 à 1934, les premiers travaux de Jan Schoonhoven le montrent influencé par la peinture expressionniste allemande. De 1940 à 1950, il va s'exprimer dans le style de Paul Klee puis, tandis qu'il entre en 1946 comme fonctionnaire au service des Postes néerlandaises, où il restera jusqu'en 1979, son évolution le conduit vers la peinture de l'école de Paris et le paysagisme abstrait. À partir de 1957, il pratique un tachisme particulièrement radical, qui lui fait acquérir à ce moment une véritable originalité dans le panorama de l'art néerlandais. En 1957, il fonde avec Armando Jan Henderikse et Henk Peeters le Groupe informel néerlandais. Il crée alors ses premiers reliefs, sortes d'excroissances de matière organique constituées d'arêtes et de cavités qui sont réalisées en papier mâché (Abraham, 1958, La Haye, Gemeentemuseum). En 1960, il fonde avec les mêmes artistes le groupe Nul, dont les préoccupations sont proches du groupe Zero en Allemagne et s'appuient sur l'évidence du fait plastique et l'évacuation de toute signification dans la peinture. Schoonhoven réalise alors ses premiers reliefs sériels, constitués d'une trame régulière en relief, en papier mâché et peints en blanc : il n'y a ni composition, ni motif, ni couleur dans ces oeuvres, dont l'artiste poursuit la veine jusqu'en 1981. L'année suivante, il exécute plusieurs reliefs en forme de tuiles plates soulevées, qui sont réalisées en carton peint, puis s'arrête de travailler en 1985, sans cesser toutefois de pratiquer le dessin.

L'oeuvre de Jan Schoonhoven, l'un des artistes les plus importants des années soixante aux Pays-Bas, est particulièrement bien représenté dans les musées néerlandais (Amsterdam, Stedelijk Museum) et allemands, ainsi qu'au musée de Grenoble, qui l'a exposé en 1988. Les reliefs et dessins de Schoonhoven (1955-1991) ont été présentés à Maastricht (Bonniefantemuseum) en 1996.

SCHOOTEN Floris Gerritsz Van,

peintre néerlandais

(? v. 1590, actif à Haarlem de 1612 à 1655).

On connaît très peu de chose sur sa vie, si ce n'est qu'il fut doyen de la gilde de Saint-Luc de Haarlem en 1639. Il peignit des scènes de Marchés et des Intérieurs de cuisine dans la tradition de P. Aertsen et de J. Beuckelaer (Haarlem, musée Frans Hals ; Copenhague, S. M. f. K. ; Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum ; Dresde, Gg), et quelques curieux tableaux où la

nature morte occupe tout le premier plan tandis qu'une scène religieuse est reléguée au fond de la composition : le Repas d'Emmaüs (Rijksmuseum). À la fin de sa carrière, il peint aussi quelques Natures mortes de fruits (Otterlo, Kröller-Müller), mais il fut surtout connu pour ses très nombreux Déjeuners (Louvre ; musées de Riom, d'Anvers, de Glasgow, de Haarlem, de Hambourg, d'Otterlo ; Munich, Alte Pin. ; downloadModeText.vue.download 774 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

773

Bruxelles, M. R. B. A.), dérivés de Floris Van Dyck et de Nicolaes Gillis. Son art, le plus souvent d'un caractère « archaïsant » et austère, proche de Clara Peeters et d'Osias Beert (objets volontairement simples, contrastes accentués, rigidité de la composition), évolua toutefois au contact de Willem Claesz Heda, et surtout de Claesz, vers une certaine « monochromie » reposant sur des accords de bruns et de gris. Il signait du monogramme F. V. S.

SCHRIMPF Georg, peintre allemand

(Munich 1889 - Berlin 1938).

En 1902, apprenti boulanger à Passau, Schrimpf décide de parcourir la Belgique, la France et la Hollande en exerçant divers métiers. En 1913, la colonie d'artistes Fontana Martini l'accueille quelques mois au bord du lac Majeur. Il commence à peindre d'après nature et s'inspire des maîtres anciens, réalisant plusieurs copies de Michel-Ange et de Raphaël. En 1915, au moment de son établissement à Berlin, la revue Die Aktion publie ses dessins, et la gal. Der Sturm présente ses premières huiles de style impressionniste : l'artiste est alors vivement influencé par les peintures d'animaux de Franz Marc. En 1918, de retour à Munich, il devient membre du Novembergruppe et, en 1921, de la nouvelle sécession à Berlin. Ses œuvres révèlent l'influence des primitifs allemands et italiens, des nazaréens et du Douanier Rousseau. Son style est empreint de néo-romantisme : femmes à la fenêtre (Jeune Fille à la fenêtre, le matin, 1925, Bâle, K. M.), mères et enfants (Enfant jouant, 1923), paysages idylliques (Paysage de la forêt bavaroise, 1933, Munich, Staatsgemäldesammlungen) dans la tradition de Runge et de Friedrich... Ses représentations de figures féminines pensives, absentes (Jeune Fille assise, 1923) illustrent le thème de la solitude et de la mélancolie. En 1922, il séjourne en Italie et rencontre les artistes de Valori

Plastici, notamment Carrà, qui lui consacre une monographie en 1924. En 1925, l'exposition de la nouvelle objectivité organisée par la Kunsthalle de Mannheim accueille certaines de ses oeuvres. En 1927, Schrimpf est nommé professeur de décoration murale à l'école des Arts décoratifs de Munich et enseigne, à partir de 1933, à l'Institut d'éducation artistique de Berlin. La même année, il participe à l'exposition « Nouveau Romantisme allemand » à la Kestner Gesellschaft de Hanovre. Sa mort survient en 1938, peu de temps après qu'il a été destitué de son poste officiel par les nazis. Son oeuvre est caractéristique du réalisme magique, l'aile droite de la nouvelle objectivité, qui, comme l'a défini G. F. Hartlaub, « conservatrice jusqu'au classicisme, s'enracine dans l'intemporel ».

SCHUCH Carl, peintre autrichien

(Vienne 1846 - id 1903).

Parmi les peintres autrichiens et allemands de la fin du siècle, ce fut lui qui expérimenta avec le plus d'audace les possibilités de la couleur et de la matière picturale. Il fit ses études à l'Académie de Vienne (1865-1875), puis séjourna à deux reprises, entre 1869 et 1875, en Italie, à Munich et en Belgique ; il fit alors partie de

l'entourage de Leibl et se lia d'amitié avec Trübner ; il vécut de 1876 à 1882 à Venise, et finalement à Paris entre 1882 et 1894, où il regarda les oeuvres de Corot et Courbet, et connut Manet et Monet. Cette même année, la maladie le réduisit à l'inactivité et l'obligea à rentrer à Vienne, où il sombra dans la démence. Schuch ne vendait pas ses tableaux et ne participait à aucune exposition ; aussi son oeuvre ne fut-il connu, pendant sa vie, que de quelques initiés. Il fit sensation lorsqu'il fut, pour la première fois, présenté au public, lors de la Berliner Ausstellung de 1906, qui était en quelque sorte un hommage à l'art du XIXe siècle. Schuch explora les moyens de la peinture pure tant par les grands aplats colorés de ses paysages (Bois de bouleaux, 1881, Düsseldorf, K. M.) des pentes du Wienerwald que par la facture de ses natures mortes (Pommes sur la table blanche, 1886, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum). Sa touche vigoureuse, ses couleurs claires et ses contrastes lumineux construisent ses tableaux, qu'on a parfois rapprochés de ceux de Cézanne. Ses origines viennoises se distinguent en revanche par sa sensibilité et son goût pour la qualité de la lumière et de la matière, qui donnent une importance nouvelle à la couleur. L'artiste est représenté dans plusieurs grands musées allemands : à Hambourg,

Brême, Cologne, Hanovre, Berlin, Nuremberg, Munich, mais c'est à Vienne que se trouve l'ensemble le plus représentatif avec des paysages et des natures mortes, particulièrement des années 1870 à 1890.

SCHULTZE Bernard, peintre allemand

(Schneidemühl, Prusse - Orientale, 1915).

Il étudie la peinture aux Académies de Berlin et de Düsseldorf. Mobilisé de 1939 à 1944, après une période figurative assez expressionniste, il passe peu à peu à une abstraction informelle et colorée héritée surtout de Wols, dont l'influence sur son oeuvre demeure durable à travers ses curieux avatars. Après la guerre, il expose à Mannheim (gal. Egon Guenther, 1947) et dans plusieurs villes allemandes ; il voyage et séjourne à Paris de 1945 à 1947 et en 1952-1953 et participe à l'activité du groupe Phases et à l'exposition allemande du cercle Volney (1955). Il expose à Paris en 1956 (studio P. Fachetti, préface de Will Grohmann). Schultze s'installe à Francfort, où il forme avec Karl Otto Götz, Heinz Kreutz et Otto Greis, le groupe tachiste Quadriga. Vers 1957, il commence à introduire dans sa peinture des matériaux divers : paille, débris de tissus ou de cordages, qui sont encore comme englués dans la matière picturale, mais vont peu à peu s'en échapper pour donner naissance à de curieux « reliefs ». Ceux-ci se passeront bientôt de cadre et presque de support : un grillage léger, une fine armature de branches ou de fils de fer suffiront pour édifier ces constructions fragiles, lacunaires et comme rongées de l'intérieur par quelque horrible maladie, qui descendent parfois du mur et dont certaines se répandent jusqu'à terre (le Memo de Malone, 1961, Paris, M. N. A. M.). Mais les couleurs riantes, fraîches, fleuries des oeuvres de Schultze sont là pour établir – non sans humour – l'équivoque de ce baroque fantastique,

de ces floraisons morbides proliférant comme les champignons de Ionesco. Les dessins et collages de la même période gardent ces tons aciculés ou douceâtres au service d'un trait d'une finesse et d'une acuité très grandes. Après ces deux expositions particulières à Paris en 1958 et en 1962 (gal. Daniel Cordier), Schultze crée une sorte de personnage mythique, Migof, prétexte et objet de ces fêtes baroques qui se déploient bientôt dans l'espace, envahissant des pièces entières (le Grand Labyrinthe-Migof, 1966). Au cours des années soixante-dix, Schultze réalise une série de peintures incluant des figures zoomorphes tirées de la mythologie grecque (Migof-Parthenon II, 1972, Cologne, musée Ludwig), ainsi que de grands paysages

en teinte pastel, à l'huile (Colosse de..., 1977, Francfort, M. A. M.) ou à l'aquarelle (Paysage héroïque, 1979, Hambourg, Kunsthalle). En 1978, il présente à Hambourg un environnement Migof composé de plusieurs pièces. Ses oeuvres figurent dans les musées de Darmstadt, Duisburg, Hagen, Kassel (Triptyque de Migof, collage, 1964), Paris (M. N. A. M.), Wiesbaden, Wuppertal (Obiit, collage, 1958), Bochum (Jour de vanité ; Migof, 1968). Le C. N. A. C. de Paris lui a consacré une rétrospective en 1970, ainsi que la Kunsthalle de Düsseldorf, en 1980.

SCHUMACHER Emil, peintre allemand

(Hagen 1912 - Ibiza 1999).

Après avoir fréquenté l'École des arts décoratifs de Dortmund (1932-1935), il voyage dans divers pays d'Europe. Son évolution fut d'abord entravée par la mise en tutelle politique de l'art ; ses premières toiles et lithographies se réclament de l'expressionnisme (il rencontre C. Rohlf s en 1937). Ce n'est qu'après 1945 qu'il peut s'orienter vers la peinture abstraite. Des réminiscences cubistes se font jour dans certaines compositions, qui se résolvent en surfaces colorées. À Paris en 1951, Schumacher retrouve dans la « peinture informelle » sa propre conception de la couleur, qu'il considère comme un élément de la création, accentuant le traitement matiériste de la surface picturale, ainsi que l'intégration du geste linéaire (Dionysian, 1952, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen ; Gibbo, 1957). Pour accentuer le relief des surfaces, il soumet le fond à un traitement particulier et réalise ses « objets plastiques » (Tastobjekte), formes composées de papiers, d'asphalte ou de morceaux de métal. Plus tard, ses tableaux feront appel seulement à deux ou trois couleurs étalées en vastes et éclatantes surfaces, travaillées dans la matière, souvent traversés par des lignes noires et des griffures (Abanga, 1962). Une ligne sombre et irrégulière parcourt et divise les taches monochromes. La destruction de l'homogénéité de la surface est poussée à l'extrême dans les « tableaux au marteau » (1966-1967) : l'artiste martèle par endroits la surface d'un panneau de bois avant de le peindre. L'emploi de couleurs intenses, l'application de divers matériaux adhérents et la destruction de l'unité de la surface constituent les éléments essentiels de la peinture de Schumacher. L'année 1969 voit l'émergence du thème de l'arc, longue ligne courbe de peinture noire qui traverse l'oeuvre de Schumacher

downloadModeText.vue.download 775 sur 964

jusqu'à aujourd'hui, souvent accentuée de couleurs sur des surfaces de matière déchirée. À partir de 1971, il effectue de fréquents séjours à Ibiza (Baléares), où il réalise de très nombreux travaux sur papier. Schumacher est professeur à l'École des beaux-arts de Karlsruhe de 1966 à 1977 et membre de l'Académie des arts de Berlin depuis 1968. Une rétrospective de l'oeuvre de cet éminent représentant de l'art informel allemand a été présentée en 1984 à la Kunsthalle de Brême, ses peintures des années quatre-vingt à Berlin, N. G. en 1988, et enfin à la G. N. du Jeu de Paume en 1995.

SCHUT Cornelis, peintre flamand

(Anvers 1597 - id. 1655).

Peintre de sujets religieux, il est mentionné pour la première fois en 1618-1619 comme maître de la gilde de Saint-Luc d'Anvers, puis comme membre de la chambre de rhétorique de Violieren en 1620-1621. Il voyagea en Espagne et en Italie. À Rome entre 1624 et 1627, il y est connu sous le nom de Cornelio Fiammingo ; il peint des fresques à Frascati dans le « casino » de P. Pescatore, en collaboration avec Timan Craft, puis un Massacre des Innocents et une Adoration des mages qui firent partie de la coll. Vincenzo Giustiniani (auj. à l'église de la Trinité de Caen).

Il n'est pas prouvé qu'il fut élève de Rubens, dont il subit en tout cas fortement l'influence. Il prit part à la décoration de l'Entrée du Cardinal-Infant (1635), décora d'une Assomption la coupole du transept de Notre-Dame d'Anvers (1645-1647). On lui doit des tableaux d'autel pour des églises en Flandres (Pietà à Saint-Jacques d'Anvers ; la Portiuncula, musée d'Anvers ; la Décollation de saint Georges, id. ; la Purification de la Vierge, id.) et de Cologne. Il réalisa pour une série de tapisseries les Sept Arts libéraux, un ensemble de cartons (dont trois à Anvers, Rubenshuis) ; celles-ci eurent un grand succès, et nous en connaissons 11 tissages, réalisés entre 1654 et 1676. L'artiste peignit aussi les figures de certains tableaux de Pieter Neeffs II.

L'art puissant et original de Cornelis Schut, caractérisé par un dessin ample et violent, d'audacieux effets de lumière et des couleurs fortement contrastées, n'a été remis au premier plan que récemment. L'artiste exerça une influence certaine sur Murillo, mentionnée par l'historien d'art Ceán Bermúdez.

SCHWABE Carlos, peintre suisse

(Altona, Holstein, 1866 - Paris 1926).

Élève de Mithey à l'École des arts industriels de Genève (où il se fait naturaliser en 1888), il se fixe en France et vit à Paris et Barbizon. Il acquiert rapidement une notoriété dans les milieux symbolistes de Paris et expose au Salon de la Rose-Croix, dont il dessine l'affiche en 1892. Ses oeuvres font preuve d'une pureté de ligne alliée à une minutie dans le traitement du détail et apportent une contribution notable au Jugendstil (le Jour des morts, 1892, Rio de Janeiro, M. N. B. A.). Carlos Schwabe eut une activité d'illustrateur féconde, entre autres pour les Évangiles de l'écrivain « décadent » Catulle Mendès (1891-1894), le Rêve de Zola (1892,

dessins au Louvre, fonds du musée d'Orsay), les Fleurs du mal de Baudelaire (1897). La stylisation du dessin, la création d'une iconographie personnelle et un sens prononcé de l'organisation décorative caractérisent cette production à l'aspect incisif. Il donna également des modèles de papier peint.

SCHWARZKOGLER Rudolf,

artiste autrichien

(Vienne 1940 - id. 1969).

Du groupe des actionnistes viennois, il est celui qui a développé le langage corporel le plus poussé. Marqué par les travaux d'Arnulf Rainer et d'Yves Klein, il réalise à partir de 1963 des panneaux recouverts de pigments dans lesquels il introduit des éléments hétérogènes. Mais c'est à partir des actions qu'il a réalisées depuis 1964 que va s'affirmer sa puissance expressive. Il crée des images fortes en jouant de la provocation et de la symbolique, dont il a su auparavant évacuer toute théâtralité. Se servant de son corps comme matériel plastique, sur lequel il a simulé des concepts, des fantasmes ou des actes sexuels, il n'a jamais recouru à la blessure, comme l'affirmait une légende habilement entretenue (Action avec le corps, 1967). La retenue et la charge mentale qu'il développe dans ses actions annoncent sur certains points l'oeuvre de Gina Pane. En collaboration avec Günter Brus et Otto Muehl, il a tourné deux films en 1969 (Satisfaction, Simultan). Bien que disparu prématurément, il a pris part à un bon nombre d'actions au sein du groupe viennois. Son oeuvre a été présentée en 1970 à Vienne (gal. Nächst St Stephan), en 1976 à Innsbruck (gal. Krinsinger), et en 1992

(Vienne, Museum Moderner Kunst).

SCHWIND Moritz von, peintre

et graveur allemand

(Vienne 1804 - Niederpöcking, près de Munich, 1871).

Il est de 1821 à 1823 l'élève de l'Académie de Vienne, où il subit l'influence de ses maîtres Schnorr von Carolsfeld et Peter Krafft, mais sa formation est surtout autodidacte. Il se fait d'abord connaître comme illustrateur et traite de sujets inspirés de contes ou de scènes de la vie bourgeoise. En 1828, il séjourne à Munich et se lie d'amitié avec Cornelius, sous l'influence de qui son art atteindra plus de monumentalité. De 1832 à 1836, il exécute les projets de fresques pour la Résidence de Munich et pour le château de Hohenschwangau. Il part en Italie en 1835 et crée à cette époque ses premières oeuvres importantes, le Chevalier Kurts Brautfahrt (autref. au musée de Karlsruhe, brûlé en 1931). De 1840 à 1844, il travaille à Karlsruhe, décore de peintures murales la nouvelle galerie ; il peint alors le Chevalier de Falkenstein (1843-1844, musée de Leipzig) et la Rose (1847, musées de Berlin). Il enseigne à Francfort puis à l'Académie de Munich en 1847, exécute des fresques à la Wartburg en 1854-1855 et, en 1866-1867, sa dernière oeuvre monumentale, les fresques de la loggia de l'Opéra de Vienne illustrant des scènes de la Flûte enchantée de Mozart. Le style de Schwind dérive de celui des nazaréens ; il s'en différencie toutefois par une

manière plus puissante, plus heureuse, et sait y mêler une dimension fantastique et légendaire : un monde de gnomes et de fées peuple les forêts sous un éclairage lunaire (Vision dans la forêt, 1858, Munich, Städtische Galerie). La figure de Rübezahl (1859, id.) est l'une des plus fortes et des plus célèbres. Parallèlement à cette veine encore marquée par le chromatisme romantique, Schwind développe une peinture plus claire et spontanée, très anecdotique (la Visite, 1855, Munich, Neue Pin.) et sait renouveler ses cadrages et sa gamme colorée (l'Artiste et sa famille, 1864, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum). Son oeuvre graphique comprend les cycles de contes de Cendrillon (1854, Munich, Neue Pin.) et des Sept Corbeaux (1857-1858, musée de Weimar). Schwind a également laissé des portraits très frappants (la Cantatrice Karoline Hetzenecker, 1848, musée de Nuremberg) et exécuté quelques commandes religieuses.

SCHWITTERS Kurt, peintre allemand

(Hanovre 1887 - Ambleside, Grande-Bretagne, 1948).

Après des études aux Académies des beaux-arts de Hanovre, de Dresde et de Berlin, il commence en 1914 par peindre des toiles figuratives, bientôt influencées par l'expressionnisme et le cubo-futurisme (Paysage d'Opherdicke, 1917). C'est en 1918 qu'il abandonne la peinture traditionnelle, en négligeant les matériaux « nobles » (huile, couleurs, pigments) pour leur substituer les objets de rebut de la vie urbaine : prospectus, tickets de tramway, morceaux de chiffons, lambeaux d'affiches, couvercles de boîtes de conserve, ficelles, carton ondulé. Ces collages, où, à la différence des « papiers collés » cubistes, n'intervient aucun élément pictural au sens propre, prennent bientôt le nom de Merzbilder, d'après la partie centrale d'un papier imprimé avec le mot « KomMERZbank » intégré à l'un d'entre eux. La première exposition « Merz » est présentée en 1919 à Berlin sous l'égide du Sturm et c'est la revue de H. Walden qui, la même année, publie son premier poème « Merz » : Anna Blume. Schwitters développera une intense activité d'écrivain en composant des poèmes phonétiques, dont l'évolution aboutira à la Ursonate, qui, lue à voix haute en public, constituait bien avant la lettre une performance.

En raison de l'hostilité de R. Huelsenbeck à son égard, Schwitters ne participera pas aux activités dada, mais se liera néanmoins avec Raoul Hausmann, Arp et Hannah Höch. Les collages de cette époque sont savamment construits en fonction des formes, des couleurs, des matériaux employés (Das Unbild, 1919, Stuttgart, Staatsgalerie).

C'est avec Hausmann que Kurt Schwitters effectue une tournée de conférences en 1921 en Tchécoslovaquie avant d'entamer, en 1923, une « campagne dada » aux Pays-Bas avec Théo Van Doesburg. Il commence dans les années vingt, dans sa propre maison à Hanovre, la construction d'un assemblage, le Merzbau, qui va bientôt envahir plusieurs pièces et devenir une architecture-sculpture. Pour faire connaître ses idées et ses œuvres, il utilise des

périodiques tels que Der Sturm, Der Marstall, Der Zweemann, puis fonde sa propre revue, qu'il intitule Merz. Répondant d'abord exactement aux principes dadaïstes, Merz ouvre bientôt ses colonnes à De Stijl et au constructivisme (un numéro est entièrement réalisé par El Lissitzky), marquant ainsi l'évolution de l'artiste vers l'art constructif à partir de 1923. Il sera à Hanovre l'un des artistes constructivistes les plus originaux, animant le groupe die abstrakten Hannover (d.a.h.), dont faisaient aussi partie Vordemberge-Gildewart, Buchheister, Jahns, Nitzschke et Domela, qui résidait à Berlin. Schwitters, qui a aussi été l'un des pionniers de la nouvelle typographie, a fondé le « Ring der neuer Werbegestalter » (Cercle des nouveaux créateurs de réclame), association qui regroupait les principaux artistes allemands qui s'occupaient de graphisme, de publicité et de « design ». À cette époque, le Merzbau va devenir un environnement de plus en plus lisse et blanc montrant par là l'évolution des idées de Schwitters. Après l'arrivée au pouvoir de Hitler, Schwitters se réfugie en Norvège (1937), puis en Grande-Bretagne, reprenant ses Merzbilder selon les principes élaborés en 1919, dans une direction de plus en plus « pauvre » et recommençant à chaque nouvelle étape la construction d'un Merzbau.

Il mourra en exil, oublié, mais son influence ne cesse de croître et Schwitters est aujourd'hui, par la profondeur de sa démarche, la variété des formes d'expression qu'il a empruntées, du collage à l'architecture en passant par le théâtre, la poésie et la typographie, éléments de sa vision globale de la création, par sa recherche du « Gesamtkunstwerk », de l'oeuvre d'art totale, considéré comme l'un des plus grands artistes du XXe siècle.

Kurt Schwitters est représenté notamment au K. N. W. de Düsseldorf, au musée Sprengel de Hanovre, dans les musées de Berlin, au M. o. M. A. de New York, au County Museum of Art de Los Angeles, au musée de Grenoble. Une importante rétrospective de son oeuvre a été montrée en 1986 au M. o. M. A. de New York, à la Tate Gallery de Londres et au musée Sprengel de Hanovre. Une autre rétrospective a été présentée (Paris, M. N. A. M. ; musée de Grenoble) en 1994-1995.

SCIPIONE (Gino Bonichi, dit),

peintre italien

(Macerata 1904 - Arco 1933).

Il est atteint de tuberculose, et sa brève car-

rière artistique (1928-1933) se déroule à Rome. Formé dans l'ambiance des cercles littéraires romains, il a une culture fort complexe, qui est ouverte aux grandes influences européennes. Il assimile rapidement le surréalisme français tout en lui apportant sa poétique personnelle et en y mêlant des traits expressionnistes qui le rapprochent de Chagall et de Soutine. La Scuola romana naît de sa rencontre, en 1929, avec Mario Mafai et Raphaël ; l'artiste devient alors l'interprète le plus personnel de cet « expressionnisme fantastique » qui, d'après Roberto Longhi, caractérise le groupe. Scipione a un oeuvre peu abondant. Sa verve sombre et violente évoque un style néo-baroque ; les

visions apocalyptiques et exaltées de ses toiles empruntent leur fond aux places de Rome, dans un décor d'architectures baroques. Des ciels rouges et sombres embrasent les fastes d'un monde en décomposition, peuplé de dignitaires, de prélats et de courtisanes. L'artiste signe en 1930 trois de ses oeuvres les plus connues : Piazza Navona (Rome, G. A. M.), Portrait du cardinal Decano (1929-1930, id.) et Portrait d'une courtisane romaine (1930). En 1929, il participe à la Prima sindacale du Latium. Il est présent à la Biennale de Venise de 1930 et à la première Quadriennale de Rome de 1931. Deux grandes rétrospectives de son oeuvre ont été organisées en 1948 (pin. de Macerata) et en 1954 (Rome, G. A. M.). Illustrateur du journal romain la Fiera Letteraria, Scipione a laissé une importante production graphique. Le tracé rapide, cursif et fantaisiste de ses dessins s'adapte parfaitement aux inventions ardentes d'un symbolisme fabuleux ainsi qu'à une verve amère et satirique proche de celle de Grosz. Son oeuvre littéraire est constituée par le recueil intitulé Arti Segrete et par des poésies, Le civette gridano (1938, Milan, éd. Scheiwiller). Ses peintures sont conservées dans des coll. part. italiennes et dans les M. A. M. de Rome, Turin, Montevideo et Tel-Aviv.

SCOREL Jan Van, peintre néerlandais

(Schoorl ou Scorel, près d'Alkmaar, 1495 -

Utrecht 1562).

Van Mander nous apprend qu'il est né à Schoorl et qu'il étudia jusqu'à l'âge de quatorze ans à Alkmaar. Il fit son apprentissage chez Cornelis Willemsz à Haarlem, puis chez Jacob Cornelisz Van Oostsanen et son frère Cornelis Buys à Amsterdam. Entre 1515 et 1518, il se rendit chez Gossaert à Utrecht, où il demeura très peu de temps, séjourna à Cologne, à Spire, à Strasbourg, à Bâle et à Nuremberg, où, selon

Van Mander, il aurait rencontré Dürer. C'est à cette époque (1519) qu'il exécuta en Carinthie le retable d'Overvelling (conservé dans la Pfarrkirche) pour le comte Frangipani. Puis il continua son voyage et arriva à Venise, où les oeuvres de Giorgione et de Palma Vecchio, entre autres, l'influencèrent. Il peignit alors une série de portraits d'Italiens (Stuttgart, Staatsgal. ; Louvre, 1521 ; Vaduz, coll. Liechtenstein ; Padoue, Museo Civico, 1521 ; Oldenburg) sur fond clair, de ciel ou de paysage, à la mise en page dynamique et au modelé ferme, montrant des affinités avec Licinio, Pordenone, Lotto. Deux petits tableaux religieux (Tobie et l'Ange, 1521, Düsseldorf ; Saint François stigmatisé, Florence, palais Pitti) et la Cléopâtre mourant (Rijksmuseum) témoignent à coup sûr de ses premiers contacts avec l'Italie, Venise en l'occurrence. De Venise, il s'embarqua pour la Terre sainte, visita Jérusalem, où il exécuta de nombreux croquis (Londres, British Museum), et revint par Chypre et Rhodes. En 1522, après une halte à Venise, Scorel partit pour Rome, où son compatriote utrechtais, Adriaan Florisz Boeyens, venait d'être élu pape sous le nom d'Adrien VI et lui confia la charge des antiques du Belvédère. De cette période romaine, on ne conserve, outre des dessins, que le Portrait d'Adrien VI (université de Louvain). Il resta à

Rome jusqu'en 1524, y admira les oeuvres de Raphaël et de Michel-Ange, et fit entre-temps un séjour à Utrecht (1523), comme le prouve une récente découverte d'archives. En 1524, il rentra à Utrecht, où il demeura pratiquement jusqu'à sa mort, en dehors de trois années passées à Haarlem (1527-1530) et au cours desquelles Martin Van Heemskerck se forma auprès de lui, et de quelques séjours à Breda liés à des commandes ponctuelles. Son pèlerinage en Terre sainte avait introduit Scorel dans le milieu ecclésiastique d'Utrecht. Dès 1525, il devint vicaire de Saint-Jean ; en 1528, il fut nommé chanoine du chapitre de Sainte-Marie à Utrecht. Membre de la Confraternité des pèlerins de Jérusalem d'Utrecht, il fit leur portrait collectif à plusieurs reprises, en 1526-1527 et en 1535 (Utrecht, Centraal Museum) ; il en fit de même avec la Confraternité des Pèlerins de Jérusalem de Haarlem lorsque lui-même s'installa dans cette ville (v. 1527-1528, Haarlem, Frans Hals Museum). Il inaugura ainsi le genre du portrait collectif de confrérie que ses émules, Dirck Jacobsz et Cornelis Anthonisz, développèrent immédiatement et qui évolua peu à peu de l'effigie austère à la réunion joviale.

Son premier retable important au retour d'Italie, le triptyque de l'Entrée du Christ à Jérusalem, peint en 1526-1527 pour Hermann Van

Lochorst, chanoine de la cathédrale d'Utrecht (Utrecht, Centraal Museum), donne la mesure de son interprétation discrète et originale des exemples italiens et définit la tendance du style de Scorel par sa narration énergique, sa palette claire, voire acidulée, et son goût des contrastes chromatiques et lumineux. Autour de 1530 se placent les chefs-d'œuvre de ce style : le Baptême du Christ (Haarlem, Frans Hals Museum), la Madeleine (Rijksmuseum) et, dans le domaine du portrait, Agatha Van Schoonhoven, sa compagne (1529, Rome, Gal. Doria Pamphili).

De 1536 à 1538, Scorel travaille au château de Breda et, en 1540, il participe aux décorations exécutées en l'honneur de l'entrée de Charles Quint à Utrecht.

C'est vers 1540-1541 qu'il exécuta l'un de ses plus fameux retables, récemment retrouvé et reconstitué : le Polyptyque de Marchiennes (musée de Douai), cité et admiré par Van Mander, commandé par Jacques Coene, abbé de Marchiennes. L'ensemble, d'une ampleur monumentale, très complexe, comporte 2 volets mobiles articulés 2 par 2 sur un panneau central ; longtemps dispersés, les différents éléments du retable, retrouvés l'un après l'autre, sont aujourd'hui heureusement regroupés au musée de Douai. L'œuvre retrace le cycle de la vie de saint Jacques le Majeur et de saint Étienne. Les relations de Scorel avec l'abbaye française (confirmées par le fragment du Polyptyque des onze mille Vierges, v. 1540, récemment entré au musée de Douai) s'expliquent par les contacts économiques entre les abbayes de la région de Douai et le chapitre d'Utrecht, notamment à propos de vignobles. La prédilection pour les figures presque grandeur nature, la mise en scène antiquisante, attestant la culture archéologique acquise par l'artiste lors de son séjour romain, la tension dynamique et le caractère

downloadModeText.vue.download 777 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

776

sculptural des figures, le coloris acide et l'éclairage brutal caractérisent là le maniérisme romanisant de la maturité de Scorel, pétri de l'assimilation des modèles raphaéliques et michelangiésques. La réapparition de ce polyptyque est primordiale pour la compréhension de l'élaboration du maniérisme néerlandais, tous les autres retables que cite Van Mander ayant été détruits en 1566 par les iconoclastes calvinistes. C'est, avec celui de l'église de Breda,

l'Invention de la Vraie Croix, peint entre 1541 et 1543, le seul qui soit conservé de nos jours.

En 1552, il exécuta des décorations pour l'entrée de Philippe II à Utrecht et restaura le Polyptyque de l'Agneau mystique de Van Eyck. Scorel fut aussi au service de l'abbaye de Saint-Vaast, mais il ne reste aucune trace de ces travaux. Célèbre en son temps, il fut l'un des premiers à introduire l'influence italienne aux Pays-Bas, et, comme tel, son importance est essentielle. Mais, plus encore, son oeuvre, fortement originale, est bien caractéristique de la tendance foncière à l'expressionnisme des artistes des Pays-Bas septentrionaux ; par l'éclairage brutal, les attitudes crispées, les couleurs acides à la limite de la stridence, il fut l'instigateur d'une véritable école : très proches de lui sont les peintres du Bon Samaritain (1537, Rijksmuseum) et du Saint Sébastien (1542, Rotterdam, B. V. B.). Heemskerck, Cornelis Buys II, Dirck Jacobsz, Swart Van Groningen, Vermeyen sont directement tributaires de ses innovations.

SCORZA Sinibaldo, peintre italien

(Voltaggio 1589 - Gênes 1631).

Aucun renseignement sur son premier maître, Giovanni Battista Carosio, ne nous est parvenu, et il est difficile de découvrir, dans les oeuvres subsistantes, des traces de sa formation chez le Génois Paggi. L'Orphée, peint en 1612 par Scorza, aurait pu servir de référence pour la première période du peintre, mais il est perdu ; seules restent donc maintenant, comme oeuvres datées ou datables, l'Immaculée Conception (1617, Voltaggio, église S. Giovanni) et la Piazza del Pasquino, (1626-1627, Rome, G. N., Gal. Corsini). La chronologie du reste de la production de Scorza est fondée sur les indications fournies par la biographie due à R. Soprani, ou sur des considérations critiques plausibles. Les dessins d'animaux conservés à la G. N. du Palazzo Rosso (Gênes) ou dans d'autres musées d'Europe (Amsterdam, Paris, Londres, Cracovie, Florence) doivent se référer à la jeunesse de l'artiste ; ils sont caractérisés par un trait extrêmement précis, plutôt archaïque, qui dérive certainement d'études initiales sur des gravures de Dürer, copiées avec l'habileté d'un faussaire. Quelques dessins illustrent des sujets de genre pastoral plus complexes (personnages et animaux sur fonds de paysage) et montrent quelque analogie avec la peinture romaine de paysage des premières années du XVIIe s. que le peintre aurait pu connaître par l'intermédiaire d'Agostino Tassi, actif à Gênes en 1610. L'Immaculée Conception

est un tableau à part dans le panorama de la peinture génoise des deux premières décennies du XVIIe s., car l'oeuvre a très peu de liens avec

la tradition maniériste locale, très vive encore chez Paggi, Ansaldo ou même chez Assereto. Cette Vierge est au contraire une image simple et vraie, et ses affinités avec l'art de Caravage sont assez difficiles à expliquer. Il est possible que Scorza ait déjà été à Rome en 1616 et, en ce cas, nous aurions un autre point de référence chronologique pour sa production : ses peintures d'animaux au coloris doré et rubénien, proches de celles de Snyder (comme l'Orphée de l'anc. coll. Carretto à Albenga), se situeraient avant cette date, tandis que les oeuvres caractérisées par une plus grande lucidité de l'atmosphère, de dérivation caravagesque certaine et qui font de Scorza un Cerquozzi génois en avance sur Cerquozzi lui-même (Orphée, Gênes, coll. Costa), seraient ultérieures. Par induction, on peut aussi dater ses Natures mortes, qui, par leur petit format et leur angle de vision rapproché, rappellent celle du mystérieux Néerlandais Ludovico de Susio, datée de 1619 (Saint Louis, Missouri, Art Museum). En 1619, en effet, les documents attestent la présence simultanée à Turin, comme peintres de cour de Carlo Emanuele I, de ce Ludovico de Susio et de Sinibaldo Scorza, et cette rencontre doit être à l'origine des 2 Natures mortes, avec de rares objets et des petits animaux, de l'anc. coll. Serra, à Gênes. En 1625, Scorza quitte Turin et rentre à Gênes, mais il est aussitôt exilé comme suspect d'espionnage. Il part pour Massa et s'installe ensuite à Rome, où il restera de la fin de 1625 au début de 1627. De cette période datent la série des Vues de Livourne (Gênes, coll. Costa) et sa fondamentale (Rome, G. N., Gal. Corsini). Descriptions sans rhétorique de vieilles maisons croulantes ou de petits palais de marchands parvenus, ces tableaux, peuplés non de silhouettes maniéristes mais de personnages bien observés, anticipent les vues de Viviano Codazzi et sont strictement contemporains des premières peintures romaines de Pieter Van Laer (dit Bamboche), ainsi que de la Piazza Navona de Lucas de Wael (New York, coll. Collins). Il y a peu à ajouter sur les rapports de Scorza avec la colonie de peintres allemands ou néerlandais fixés à Rome, mais ils durent être très intenses puisque les inventaires des collections de Carlo Emanuele I à Turin, et ceux de Christine de Suède à Rome, citent un grand nombre de « bambochades » attribuées à Scorza.

SCOTT David, peintre britannique

(Édimbourg 1806 - id. 1849).

Fils du graveur Robert, il étudia à Rome et à Paris (1832-1834) avant de revenir s'établir à Édimbourg (A. R. A. en 1830, il fut élu membre de la Royal Academy en 1835). Romantique à l'imagination débordante et morbide, grand admirateur de Blake, il ne connut le succès ni avec ses oeuvres symboliques (suite d'eaux-fortes : Monograms of Man, Édimbourg, 1831), ni avec ses illustrations de Shakespeare (Lutin s'envolant à l'aurore, Édimbourg, N. G.), ni avec sa peinture historique (les Russes entermant leurs morts, 1832, Glasgow, Hunterian Art Gal. ; Philoctète dans l'île de Lemnos, 1840, Édimbourg, N. G. ; la Porte du traître, 1842, id. ; William Wallace, le défenseur de l'Écosse,

1844, Paisley, Museum and Art Gal. ; dessin à la N. G. d'Édimbourg), ni enfin avec ses portraits (le Docteur Samuel Brown, 1844, Édimbourg, N. G.). Son échec en 1843 lorsqu'il tenta de participer à la décoration du Parlement le laissa brisé, comme Haydon, et il mourut en déplorant que l'on n'ait pas eu recours au génie dont il se croyait habité.

SCOTT Samuel, peintre britannique

(Londres 1702 ? - Bath 1772).

Il commença par peindre des marines dans le style et la tradition de W. Van de Velde et en 1732 il travailla avec Lambert, représentant les comptoirs des Indes orientales. Ses esquisses topographiques de Londres remontent à 1738, mais c'est seulement à partir de 1746, après l'arrivée de Canaletto à Londres, qu'il commença à peindre des vues de la Tamise : le Vieux Pont de Londres (1748-1749, Banque d'Angleterre), Une arche du pont de Westminster (v. 1750, Londres, Tate Gal.), Vue de la Tamise (Londres, Soane's Museum), 2 Vues de la Tamise (Londres, V. A. M.), le Vieux Pont de Londres, le Vieux Pont de Westminster, Westminster vu de la Tamise, Une arche du vieux pont de Westminster (Londres, Tate Gal.). L'artiste s'établit à Twickenham v. 1748 et se retira à Bath en 1769. Le style de sa dernière période est visiblement influencé par l'oeuvre de Canaletto, mais la peinture de Scott, qui dénote un style ample et une grande maîtrise des couleurs, fait du peintre l'un des bons « vedutistes » de son siècle.

SCRIPTORIUM.

Le terme de scriptorium désigne le local qui, dans un monastère, était réservé à la confection, à la rédaction et à la décoration des manuscrits. C'est dans le scriptorium que

le parchemin était préparé pour l'écriture, que les feuilles étaient groupées en cahiers, puis réglées, c'est-à-dire que les marges et les lignes y étaient indiquées, généralement à la pointe sèche. C'est là, surtout, que travaillaient scribes et enlumineurs, parfois en équipe, et l'image romantique du moine transcrivant un manuscrit, seul dans sa cellule, ne correspond qu'à une réalité tardive. Bien que son emplacement ne soit pas fixe, le scriptorium paraît avoir été placé le plus souvent près du chauffage : en effet, la règle bénédictine astreignait les moines à trois ou quatre heures de travail manuel quotidien, été comme hiver. Seuls les monastères les plus importants possédaient un scriptorium. Aujourd'hui, ce mot est à peu près l'équivalent, pour l'art médiéval, de l'atelier pour les périodes plus récentes ; on l'emploie pour désigner le groupe de scribes et d'enlumineurs ayant travaillé dans telle ou telle abbaye.

SCROTS ou STRETES William ou Guillim,
peintre flamand

(actif à Bruxelles en 1537 - Angleterre 1553).

Il fut le peintre officiel de Marie de Hongrie et entra au service d'Henri VIII v. 1545. Il subit l'influence de Holbein, mais plus spécialement celle de Seisenegger. Il pratiqua dans
downloadModeText.vue.download 778 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

777

ses portraits un maniérisme conventionnel (Édouard VI, v. 1550, Hampton Court).

SCUOLA ROMANA (en fr. École romaine).
Ce nom désigne le groupe formé dans les années 1927-1931 environ par les peintres Scipione, Mafai, Antonietta Raphaël et le sculpteur Marino Mazzacurati. Cette dénomination, choisie intentionnellement par le groupe pour marquer l'identité de ses vues et de celles de l'école de Paris, sous-entendait donc à la fois l'opposition de celui-ci à l'arte italica (ou art académique et classique), prôné par le groupe Novecento, et sa pleine adoption de références tirées d'un horizon culturel plus vaste.

SEBASTIANO DEL PIOMBO

(Sebastiano Luciani, dit),

peintre italien

(Venise v. 1485 - Rome 1547).

De la même génération que Titien, proche contemporain de Raphaël et de dix ans le cadet de Giorgione et de Michel-Ange, Sebastiano naquit probablement à Venise même, à une date (1485) déduite de l'affirmation, qui paraît vraisemblable, de Vasari selon laquelle il mourut à l'âge de soixante-deux ans.

On ne sait rien de certain sur ses débuts et on ignore dans quelles circonstances il devint peintre. Vasari dit qu'il fut d'abord l'élève de Giovanni Bellini, puis celui de Giorgione, mais, comme il relate les mêmes faits sur le jeune Titien, son information sur les débuts de Sebastiano reste sujette à caution.

Les sources vénitiennes anciennes ne nous renseignent guère davantage sur la carrière de l'artiste à Venise et, comme celui-ci ne semble pas avoir signé l'un quelconque des tableaux de cette période, on doit à l'érudition moderne d'avoir reconstitué, de façon convaincante, ces oeuvres de jeunesse. Toute la critique s'accorde à considérer que deux peintures majeures de Sebastiano sont antérieures à son départ pour Rome, en 1511 : les volets d'orgue de S. Bartolomeo al Rialto (Saints Barthélemy, Louis, Sinibald, Sébastien, Accademia), qui datent sûrement des débuts de l'époque où il affirme son indépendance, et le tableau pour le maître-autel de S. Giovanni Crisostomo (Saint Jean Chrysostome avec six saints), peint vers la fin de sa période vénitienne. Il semble que l'on doive ajouter à ces deux oeuvres une troisième : le Jugement de Salomon (Kingston Lacy, coll. Bankes), peinture encore parfois attribuée à Giorgione.

Chacun de ces trois tableaux est remarquable par sa qualité et son invention. Les faces intérieures des volets de S. Bartolomeo représentant les Saints Louis et Sinibald révèlent l'admiration du jeune Sebastiano pour le style de Giorgione aux alentours de 1506 ; si l'interprétation lyrique est celle de ce dernier, la virtuosité technique dans l'exécution est propre à Sebastiano. Les faces extérieures sont conçues dans une manière beaucoup plus héroïque. Il est possible que, stimulé par la présence de Fra Bartolomeo à Venise en 1508, Sebastiano ait exprimé déjà, dans cette partie, les qualités d'action dramatique et de puissante plasticité qui caractériseront son oeuvre romaine. Le

Jugement de Salomon (inachevé) est le plus ambitieux de ses travaux vénitiens. Il allie à l'asymétrie de la composition un emploi exceptionnellement complexe, voire symbolique, de la couleur. La pala de S. Giovanni Crisostomo

manifeste le plus de maturité parmi les grands tableaux vénitiens. Elle illustre la recherche de l'artiste pour des formes simplifiées et monumentales ainsi que son goût pour des couleurs moins vives que celles de Giorgione et plus froides que celles des débuts de Titien. La petite peinture de Salomé (1510, Londres, N. G.) présente des caractères analogues.

En 1511, le banquier Agostino Chigi offrit à Sebastiano de le prendre à son service, et le transfert de l'artiste à Rome fut l'un des événements décisifs de sa carrière. Une de ses premières tâches fut d'entreprendre la décoration murale d'une des salles de la Farnesina, nouvellement construite pour le banquier. L'essentiel de la décoration de Sebastiano consista en une série de lunettes illustrant des épisodes des Métamorphoses d'Ovide et qui peuvent être considérées comme les moins réussies de ses ouvrages. Le sujet de la commande lui était probablement étranger, car, contrairement à Titien, Sebastiano n'était guère attiré par la mythologie, et son peu d'attrait pour la fresque le conduisit à expérimenter une technique de peinture murale à l'huile. Vers la même époque, il peignit un de ses plus remarquables portraits, celui de Ferry Carondelet dictant à son secrétaire (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), l'un des premiers d'une longue série de portraits romains qui firent de lui, à côté de Raphaël, le plus grand peintre de portraits dans l'Italie centrale. Cette série d'effigies, exécutées entre 1511 et 1520, comprend encore le Portrait d'un jeune homme (musée de Budapest), le Portrait d'un jeune homme à l'archet (Paris, coll. Rothschild), le Portrait d'une jeune femme (musées de Berlin) et un portrait de groupe, daté de 1516, représentant le Cardinal Sauli et trois compagnons (Washington, N. G.).

Sebastiano arriva à Rome au moment où Michel-Ange achevait la première partie du plafond de la Sixtine. Peu après l'achèvement de l'ouvrage (1512), il devint ami intime de Michel-Ange, et nous savons, tant par Vasari que par le témoignage des dessins qui subsistent, que Michel-Ange fit des dessins pour aider le jeune artiste dans l'exécution de ses commandes. Le premier fruit de cette coopération fut la Pietà de Sebastiano (musée de Viterbe), peinte pour une chapelle de Viterbe et vraisemblablement terminée en 1515. Vasari affirme que Michel-Ange fit un carton pour les deux personnages, ce que confirme le caractère de la composition (un dessin de Michel-Ange que l'on a rapproché de la peinture existe à l'Albertina). L'ensemble allie parfaitement le « disegno » de l'Italie centrale à la riche couleur vénitienne, avec un paysage sombre qui

atteste clairement les origines vénitiennes de Sebastiano.

Deux autres chefs-d'oeuvre, résultant de cette coopération avec Michel-Ange, datent de la seconde moitié de la même décennie : la chapelle Borgherini à S. Pietro in Montorio à Rome et la Résurrection de Lazare (Londres,

N. G.). Des dessins de Michel-Ange, exécutés pour aider Sebastiano, subsistent pour les deux oeuvres. Son intervention fut plus grande pour la décoration de la chapelle Borgherini, dont le retable d'autel peint à l'huile par Sebastiano et représentant la Flagellation du Christ constitue un jalon important dans la peinture romaine du XVI^e siècle. La Résurrection de Lazare, plus ambitieuse et moins réussie, fut, comme la Transfiguration de Raphaël commandée par Giulio de' Medici et exécutée pour rivaliser avec l'oeuvre de Raphaël. Après la mort de ce dernier en 1520, Sebastiano occupa à Rome une position de portraitiste sans rival. De 1520 à 1527, quand le sac de la ville mit temporairement fin à toutes les activités artistiques, il exécuta dans ce genre ses chefs-d'oeuvre. Cette série comprend le portrait, aujourd'hui assez abîmé, de Pietro Aretino (Arezzo, Palazzo Pubblico), un Portrait d'homme (musée de Houston, Texas), le Portrait d'Andrea Doria (Gênes, palais Doria) et celui de Clément VII (Naples, Capodimonte). Chacun de ces tableaux représente un aspect d'un nouveau style monumental du portrait qui semble sans précédent. Un accent dramatique dans l'individualisation des modèles (presque tous étaient des personnalités de l'époque) va de pair avec une exécution plus large : un portrait comme celui de Clément VII (peint immédiatement avant le sac de mai en 1527) semble évoquer autant les prophètes du plafond de la Sixtine que les portraits antérieurs de la haute Renaissance.

En mars 1528, Sebastiano est à Orvieto avec la cour pontificale chassée de Rome, et, quelques mois plus tard, il se trouve à Venise. Mais il est l'un des premiers artistes à revenir à Rome et se remet au travail au plus tard en juin 1530.

C'est une opinion largement répandue que, après avoir reçu la sinécure papale de gardien des plombs en 1531 (d'où son surnom), l'artiste peignit très peu. Cette supposition, reprise par Vasari, est certainement exagérée. Sebastiano retrouva probablement sa situation de portraitiste, et, de cette époque, on peut dater avec certitude le portrait de Baccio Valori (Florence, Pitti), les portraits de Clément VII à Vienne (K. M.), à Parme (G. N.) et à Naples (Capo-

dimonte), le portrait du Cardinal Rodolfo Pio (Vienne, K. M., postérieur à décembre 1536) et le portrait du Cardinal Reginald Pole (Ermitage, également postérieur à décembre 1536). Stylistiquement, l'impressionnant Portrait d'une dame (Longford Castle, coll. Earl of Radnor) appartient aussi aux années 1535-1540. Ces dernières effigies ne sont pas d'un style homogène, mais impliquent une évolution vers une manière plus assouplie et idéalisée, moins héroïque que celle des années 1520.

Dans les années 1530, Sebastiano com-
mença à utiliser l'ardoise comme support de
ses tableaux de chevalet, et plusieurs des por-
traits mentionnés, de même que la majorité
des compositions de cette époque, sont ainsi
exécutés. Dans la plupart des tableaux reli-
gieux, on constate une obsédante recherche de
la forme simplifiée et massive où tous les détails
secondaires sont éliminés : grande peinture
murale (Naissance de la Vierge) de l'autel de la
downloadModeText.vue.download 779 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

778

chapelle Chigi à S. Maria del Popolo, versions
du Christ portant sa croix (Prado, Ermitage et
musée de Budapest), Pietà pour la chapelle de
Francisco de los Cobos à Ubeda (Andalousie).
Pour ce dernier tableau, Michel-Ange fournit
un dessin du Christ (Louvre). Deux oeuvres
sont à situer très tard dans la carrière de Sebas-
tiano : une vaste peinture murale de la Visi-
tation pour S. Maria della Pace à Rome, dont
trois grands fragments sont auj. dans la coll.
du duc de Northumberland, et la Madonna
del Velo (Naples, Capodimonte), qui unit à la
plus grande délicatesse d'exécution un sens de
la forme hautement idéalisée et une palette de
couleurs très froides. Sebastiano fut inhumé à
S. Maria del Popolo.

SECCO (PEINTURE MURALE A).

Peinture murale exécutée sur un enduit à base
de chaux complètement sec. Le mi-secco, ou
mezzo-fresco, est un procédé qui consiste à
peindre sur mortier presque sec : le travail
est achevé avec des pigments détremés dans
de l'eau de chaux (ce procédé a été utilisé du
Moyen Âge au XVIIe s.).

SÉCESSION.

Les principales sécessions furent celle de
Munich, fondée en 1892, avec O. Eckmann,

le décorateur Hermann Obrist, les architectes August Endell et Behrens, etc. ; celle de Vienne (1897), animée par G. Klimt, J. M. Olbrich et J. Hoffmann, entre autres ; celle de Berlin (1899), dont l'âme fut Liebermann. Si la sécession munichoise s'apparente, en partie, avec le Jugendstil, à l'Art nouveau belge ou français, des tendances beaucoup plus abstraites et constructives caractérisent l'école viennoise. Au cours de la dernière décennie du XIXe s., l'Association des artistes viennois (Künstlerhaus), qui regroupait les représentants de tous les arts, se trouva ébranlée par de vives controverses. De jeunes artistes progressistes entrèrent en conflit avec la plupart des membres demeurés conservateurs. En 1895 se constitua, au sein de l'Association, le « club des Sept », auquel adhérèrent Klimt et Carl Moll. La querelle s'envenima à tel point que Klimt, Moll, Max Kurzweil, Adolf Böhm et d'autres (dix-neuf au total) quittèrent l'Association pour fonder, sous la présidence de Klimt, l'Union des artistes autrichiens « Sécession », lui fixant pour tâche de faire triompher l'art moderne à partir de l'impressionnisme. En 1897, le musée des Arts décoratifs fut également transformé, et en 1903 furent créés l'atelier sécessionniste viennois d'art décoratif (Wiener Werkstätte) ainsi que la galerie nationale d'Art moderne (Moderne Galerie). En janvier 1898 parut le premier numéro de la revue Ver sacrum, organe de l'Union des artistes. Autour de Klimt, dont le style représente l'une des plus étonnantes synthèses de l'Art nouveau et du symbolisme, Kurzweil et Moll s'attachaient à la vision impressionniste, alors qu'en 1900 déjà Adolf Böhm se distinguait par un surprenant degré d'abstraction. Franz Zülow débuta en 1904 par des paysages décoratifs dans le style sécessionniste. En 1905,

Klimt, suivi par un certain nombre de ses adeptes, abandonna la Sécession.

SECTION D'OR.

Nom donné à un groupe d'artistes qui se forma en 1911 et se rattacha au cubisme, malgré l'absence dans ses rangs des deux créateurs de ce mouvement : Picasso et Braque. Chronologiquement, la Section d'or correspond à l'expansion de l'esthétique cubiste et représente l'effort de certains artistes d'avant-garde pour systématiser la nouvelle vision qui, chez Braque et Picasso, était intuitive. Le nom de Section d'or, dont le choix est dû à Jacques Villon, illustre bien les préoccupations plastiques du groupe. À la suite de l'abandon de la perspective classique dans la composition cubiste, les artistes de la Section d'or songent à répartir le nouvel espace à 2 dimensions du tableau selon la « sec-

tion d'or » (ou « divine proportion »), qui est le rapport idéal entre deux grandeurs. Sans trop connaître le problème de la section d'or dans l'Antiquité ni s'encombrer de données scientifiques, ils sont frappés par l'importance que Léonard de Vinci accorde à la section d'or dans son Traité de la peinture. Leur but est de soumettre à la réflexion l'organisation du tableau, pour procéder méthodiquement à la réduction géométrique de la réalité.

Le groupe de la Section d'or s'est constitué au hasard des rencontres. Par l'intermédiaire de Walter Pach, peintre et écrivain d'art américain, futur organisateur de l'Armory Show, Raymond Duchamp-Villon et Jacques Villon, en 1911, rencontrent Gleizes, leur voisin à Courbevoie. Ils commencent à se réunir soit dans l'atelier de Villon, à Puteaux, soit chez Gleizes. Marcel Duchamp se joint à eux, de même que Kupka, voisin immédiat de Villon. D'autres peintres, comme Metzinger, Picabia, Léger, commencent à assister aux réunions. Chargé de l'accrochage au Salon d'automne de 1911, Raymond Duchamp-Villon réunit les toiles de ces artistes dans la salle centrale du Grand Palais. Cette participation devient ainsi la première manifestation du groupe de Puteaux, qui organise, l'année suivante, son propre Salon, le Salon de la Section d'or, qui se tient à la gal. La Boétie (oct. 1912). Parmi les exposants figurent de nouvelles recrues, dont Marie Laurencin, Marcoussis, André Lhote. Les contacts entre tous ces artistes se sont entre-temps multipliés. Ces derniers se réunissent non seulement chez Villon à Puteaux ou chez Gleizes à Courbevoie, mais encore à Montparnasse à la Closerie des lilas et aux Mardis de Paul Fort. Des dîners mensuels à Passy leur fournissent également l'occasion de se rencontrer. C'est au cours de ces réunions que le cubisme, à force de discussions, prend l'aspect théorique qu'il n'avait jamais eu dans l'esprit de Braque et de Picasso. Aussi est-il érigé en système dans le livre Du Cubisme, que Metzinger et Gleizes publient en 1912. L'ensemble de l'activité de la Section d'or, considérée comme cubiste, est violemment attaqué par la presse ; ses seuls défenseurs sont alors Apollinaire et le critique Maurice Raynal.

La dernière exposition du groupe eut lieu à la gal. Vavin-Raspail en 1925.

Avec le recul, les participants aux manifestations de la Section d'or apparaissent, à quelques exceptions près, comme des épigones dont l'oeuvre ne fait que raidir la démarche cubiste. En fait, le complexe problème visuel soulevé à la création de la Section d'or trouvera sa solution, bien plus tard, dans la peinture de

Jacques Villon. Lui seul, à travers la pratique méticuleuse de la Section d'or, parviendra à un langage tout à fait personnel.

SEEKATZ Johann Conrad,

peintre allemand

(Grünstadt 1719 - Darmstadt 1768).

Il fait son apprentissage chez son frère Johann Ludwig, puis, de 1748 à 1751, chez P. H. Brinckmann à Mannheim. En 1753, il est nommé peintre de la cour de Darmstadt et se trouve en contact avec les peintres bourgeois de Francfort (Nothnagel, Trautmann et Juncker). Il séjourne chez le père de Goethe et influe sur la conception de l'art du jeune poète. Il passe des mythologies conventionnelles dans le goût aristocratique et des compositions religieuses axées sur l'effet décoratif à des scènes de genre observées avec simplicité, à la manière néerlandaise, où il représente la vie paysanne allemande : le Mois de juillet (Francfort, musée Goethe), la Diseuse de bonne aventure (musée de Weimar), le Feu de camp (Oldenburg, Landesmuseum), Scène champêtre (Düsseldorf, K. M.), Dédicace d'une église (musée de Darmstadt). Son dernier travail, en 1765, est une suite de 17 dessus-de-porte, aujourd'hui au château de Darmstadt, provenant du château de Braunshardt et représentant des scènes galantes pleines de légèreté et de finesse. Le musée de Darmstadt conserve un important ensemble de ses œuvres : peintures, esquisses à l'huile et dessins.

SEGAL Arthur,

peintre et sculpteur roumain

(Jassy, Roumanie, 1875 - Londres 1944).

Après des études à l'Académie de Berlin, il part en 1896 à Munich pour suivre l'enseignement de Schmidt-Reute, puis de Hoelzel (qui fut également le professeur de Schlemmer et de Baumeister), et voyage en 1902-1903 en Italie et en France. En 1904, il se fixe à Berlin, où il expose aussitôt avec le groupe de la Berliner Secession. Il participe en 1910 à la fondation de la Neue Secession et aux expositions de ce groupe, qui comptait Nolde, Heckel, Kirchner, Pechstein et Schmidt-Rottluff. Pendant la durée de la guerre, Segal séjourne à Ascona (Suisse), où il rencontre Jawlensky et Arp. Cette période sera déterminante : Segal abandonne en 1916 l'expressionnisme pour élaborer ce qu'il appellera l'« équilibre », système d'équivalence optique du tableau, divisé en surfaces pictu-

rales égales et agencées tout d'abord suivant un seul, puis suivant plusieurs points focaux. Il va jusqu'à poursuivre en contrepoint, sur le cadre, les gammes colorées issues de la peinture elle-même. Son retour à Berlin en 1920 est marqué par sa première exposition personnelle à la gal. Altmann. Dès cette date, Segal s'impose

downloadModeText.vue.download 780 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

779

comme un des membres les plus importants du November-gruppe, avec lequel il exposera jusqu'en 1932 ; il fait également partie de Juryfreie Kunstschau. En 1923, l'étude de la théorie des couleurs de Goethe l'amène à réaliser des peintures « prismatiques » et, quelques années plus tard, des sculptures « optiques » où la lumière, l'ombre jouent un rôle plastique essentiel. Une deuxième exposition personnelle lui est consacrée en 1926 à Rotterdam et à La Haye ; l'année suivante, il figure à l'exposition « Wege und Richtungen abstrakter Malerei in Europa », organisée par la Städtische Kunsthalle de Mannheim. Tirant toujours ses études optiques des leçons de la nature, il appliquera dès 1927 le terme de « nouveau naturalisme » à ses nouvelles expériences picturales où se marque un retour à la figuration et au divisionnisme. En 1929, il participe à l'exposition « Jüdische Künstler unserer Zeit » au Henri Brendle Salon de Zurich et écrit à cette même date son livre théorique les Lois impersonnelles de la peinture. En 1933, il quitte l'Allemagne pour l'Espagne et Majorque et, en 1936, se fixe définitivement à Londres, où il meurt en 1944. En 1945, une grande rétrospective lui est consacrée à la Royal Society of British Artists Galleries. En 1987, le Kunstverein de Cologne lui a consacré une importante rétrospective. L'oeuvre de Segal est représenté dans les musées de Zurich (Kunsthaus), de Genève (Petit Palais), de La Haye (Gemeentemuseum) et en Allemagne.

SEGALL Lasar,

peintre brésilien d'origine russe

(Vilna 1891 - São Paulo 1957).

L'art de Segall est un lien vivant entre l'expressionnisme germanique et celui de l'Amérique latine. Ses débuts se situent en effet à Berlin et surtout à Dresde (1916-1923), avant que le peintre ne s'établisse au Brésil (1923), pays dont il prit la nationalité après y avoir séjourné en

1912. D'abord marqué par le réalisme impressionniste de Liebermann et de Corinth, Segall pratique à Dresde un expressionnisme issu de Die Brücke (album de lithographies la Douce, 1917 ; attestant une forte influence de l'art nègre) ; ce style fut bientôt modifié par l'adoption de procédés que le Blaue Reiter (Campendonk, Feininger) avait empruntés au cubisme, dans des compositions illustrant la misère sociale, la déchéance physique et morale de l'individu (« Intérieurs d'indigents », « Intérieur de malade », 1920). Au Brésil, Segall connut une existence plus stable et rechercha davantage dans son art une mise en forme équilibrée, à l'image de la « raison de vivre » nouvelle qu'il s'était donnée et que soutiennent le paysage, le petit peuple brésiliens : Mère mulâtresse, 1924 ; Paysage brésilien, 1925, où le dessin limite des surfaces strictes qu'envahissent de douces tonalités. Mais les événements politiques devaient bientôt amener le peintre, d'origine juive, à témoigner contre le fascisme en des oeuvres de vaste format et nécessairement plus réalistes, car la prise de position l'emportait impérativement sur l'esthétique : Pogrom (1936-1937), Navire d'émigrants (1939-1941), Camp de concentration (1945), tableaux dont l'effet est

dû au raccourci perspectif et à l'accumulation des « motifs » qu'offrait une humanité réduite à l'objet. Segall a laissé également des sculptures, des lithographies, notamment pour Bubu de Montparnasse (1921) de Charles-Louis Philippe, et un ouvrage : Souvenirs de Vilna. Il est bien représenté au M. A. C. de São Paulo.

SEGANTINI Giovanni, peintre italien

(Arco di Trento 1858 - Schafberg 1899).

Dès ses premiers travaux, consécutifs à sa formation à l'Académie de Brera (1876-1878), il s'oriente vers un naturalisme attentif aux effets lumineux et dérivant surtout de Millet et de ses disciples européens (l'Ave-Maria en barque, 1882). Sa rencontre avec Vittore Grubicy, dès 1880, l'amènera plus tard (1887-1888) à adopter, non exclusivement pourtant, la technique divisionniste, qui modifie son langage : en effet, sa palette s'éclaircit et il accorde plus d'importance aux éléments rythmiques et géométriques (Jeune Bergère tricotant, 1888, Zurich, Kunsthaus). À partir de 1890, à l'exemple de Previati, il se lance avec enthousiasme dans le symbolisme, qui, par le choix des sujets et l'emploi exaspéré de l'arabesque, domine la production de ses dernières années, influencée aussi par les préraphaélites et par la Sécession viennoise (l'Ange de la vie, 1894, Milan, G. A. M.), mais le paysage alpestre reste

le motif préféré de ses fonds de composition. Dans d'autres oeuvres, le peintre reste plus attaché au réalisme (Pâturage au printemps, 1896, Brera), tantôt par les études d'éclairage qu'exalte la division des tons (Portrait de Carlo Rota, 1897), tantôt en y mêlant un sentiment nouveau du rythme décoratif ou des allusions mystiques et symboliques (le Triptyque des Alpes, 1886-1899, Saint-Moritz, musée Segantini). L'oeuvre de Segantini, dont le musée Segantini de Saint-Moritz conserve un ensemble de toiles, est représenté dans de nombreux musées européens.

SEGHERS Daniel, peintre flamand

(Anvers 1590 - id. 1661).

Il fut en 1610, à Anvers, l'élève de Jan Bruegel de Velours, à qui il emprunta la finesse de son coloris et sa facture achevée. Maître à Anvers l'année suivante, Seghers entra en 1614 dans la Compagnie de Jésus à Malines et, de 1618 à 1621, travailla pour la maison professe d'Anvers. En 1625, il prononça à Bruxelles ses vœux définitifs et, dès lors, signa ses tableaux « Daniel Seghers Soc. [Societatis] Jesu ». La même année, il partit à Rome pour un séjour qui, semble-t-il, ne lui apporta guère. Il était de retour à Anvers en 1628. Ses guirlandes et ses bouquets de fleurs furent peu commercialisés, mais destinés surtout par les Jésuites aux grandes familles régnautes d'Europe, auprès desquelles Seghers devint bientôt célèbre. En remerciement, Frédéric-Henri de Nassau, en 1645, fit don à l'artiste d'une cassette contenant une croix d'or évaluée à 3 000 florins. Guillaume II d'Angleterre lui envoya une palette d'or et des pinceaux à manche d'or. Ferdinand d'Autriche visita son atelier en 1635, ainsi que Charles II d'Angleterre en 1649. Un catalogue de son oeuvre, dressé par l'artiste lui-

même et comportant 239 numéros avec l'indication de ses clients, a été retrouvé récemment.

Seghers est le créateur d'un type nouveau de guirlandes de fleurs correspondant à l'esthétique et au goût ornemental baroques. Son maître, Jan Bruegel, disposait auparavant de simples guirlandes autour d'un médaillon central. Seghers créa de véritables trompe-l'oeil en suspendant au-dessus d'une niche ou d'un médaillon peints en camaïeu, des amas de fleurs entremêlées, des branches, des brindilles. L'ensemble se détachant sur un fond sombre laisse croire à un monument de pierre tout fleuri. Le décor sculpté et illusionniste comporte, le plus souvent, une image pieuse ou un portrait peint par d'autres artistes. La preuve en est donnée

par plusieurs Guirlandes entourant un médaillon vide (Prado ; Copenhague, S. M. f. K. ; musée de Gand) ; c'est ainsi que le Triomphe de l'Amour (Louvre) exécuté à Rome, entre 1625 et 1627, comporte un motif central de la main de Dominiquin. Les principaux collaborateurs anversoises de Seghers furent Gonzales Coques (Portrait d'homme, musée d'Anvers), T. Willeboirts Bosschaert (la Vierge à l'Enfant, 1645, Mauritshuis), Cornelis Schut (Cartouche avec saint Ignace de Loyola, 1643, musée d'Anvers) et E. Quellinus (Vierge à l'Enfant adorée par un jésuite, Hambourg, Kunsthalle). Le musée de Montpellier conserve, provenant de la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume, une importante Guirlande de fleurs entourant une Vierge et l'Enfant adorés par saint Léopold (1647) dont le médaillon central est peint par Diepenbeck. La suavité du coloris de Seghers, sa facture lisse aux couleurs vives, sans ombres, rendirent célèbres sa guirlande avec le Christ et sainte Thérèse d'Ávila (musée d'Anvers) et sa Sainte Thérèse entourée de fleurs (Anvers, maison de Rubens). L'artiste peignit aussi sur cuivre ou sur bois de simples et élégants Bouquets de fleurs (Toledo, Ohio, Museum of Art, 1635 ; Dresde, Gg ; Anvers, musée Mayer Van den Bergh ; musée de Bamberg).

Un nombre considérable d'imitateurs, tels que A. Bosman, J. Ph. Van Thielen, Frans Ykens et même Jan Van Kessel, s'inspirèrent de ses trompe-l'oeil fleuris.

SEGHERS ou SEGERS Gérard,

peintre flamand

(Anvers 1591 - id. 1651).

Cousin de Daniel Seghers, avec qui il a été parfois confondu, il fréquenta sans doute les ateliers de Hendrick Van Balen le Vieux et d'Abraham Janssens, puis fut admis en 1608 comme maître à la gilde de Saint-Luc. Entre 1611 et 1620, il séjourna en Italie, où il fut notamment au service du cardinal Zapata y Mendoza à Naples. Il voyagea également en Espagne, où il continua la diffusion du rubénisme, et aux Pays-Bas du Nord. Seghers, qui travailla surtout à Anvers, était un bourgeois aisé qui recevait des commandes importantes. En 1637, il fut nommé peintre de la Cour par le prince-cardinal Ferdinand. Plus tard, il devint peintre de la cour du roi d'Espagne. Son oeuvre a subi d'abord l'influence de Caravage et de Manfredi, puis, peu après son retour à Anvers, celle de Rubens. Peu d'oeuvres subsistent de la période

downloadModeText.vue.download 781 sur 964

italienne (Judith avec la servante, Rome, G. N., Gal. Corsini). Cependant, parmi les thèmes caravagesques, le Reniement de saint Pierre semble avoir été son sujet de prédilection, ainsi qu'en témoignent des gravures d'oeuvres perdues et plusieurs tableaux qui lui sont attribués (composition fréquemment copiée et imitée, musée de Raleigh ; Ermitage ; musée de Tours). Mise en place en 1620 dans l'église des Jésuites de Courtrai, la Résurrection du Christ (Louvre) témoigne, à l'issue du séjour italien, de la complexité d'une culture qui doit, à côté des caravagesques, aux peintres de Bologne, de Venise et de Vérone. Dans la Flagellation du Christ de l'église Saint-Michel à Gand, autre oeuvre de transition, Seghers conserve le fond neutre typique du caravagisme, mais il abandonne l'usage de la lumière artificielle, et les formes deviennent plantureuses. Avec l'Adoration des mages de l'église Notre-Dame de Bruges, le Mariage de la Vierge (musée d'Anvers), la composition est devenue rubénienne. Seghers prit part, avec Rubens, aux décorations de la Joyeuse Entrée du Cardinal-Infant et exécuta de grandes peintures décoratives (l'Enlèvement d'Europe, Festin bachique, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum). Il reçut faveurs et distinctions, dirigea un atelier important, aidé à la fin par son fils Jean-Baptiste et par Thomas Willeboirts Bosschaert.

SEGHERS Hercules Pietersz, peintre

et graveur néerlandais

(Haarlem 1589/1590 - Amsterdam 1633/1638).

La vie d'Hercules Seghers reste mal connue. Les quelques documents qui le concernent ne permettent guère de cerner sa personnalité. Le jeune Seghers est mentionné comme élève de Gillis Van Coninxloo à Amsterdam jusqu'à la mort de celui-ci en 1606. À la vente publique de la succession de son maître, il achète un paysage intitulé le Petit Rocher. Le choix de ce sujet, rarement traité par Coninxloo, paraît bien indiquer qu'il a déjà trouvé sa voie.

Reçu à la gilde des peintres de Haarlem en 1612, marié en 1615 à Anneken Van der Brughen, de seize ans son aînée, Hercules s'installe à Amsterdam, où il achète, en 1619, une maison sur le Lindengracht, habitation dont le souvenir est conservé par une de ses eaux-fortes, Vue depuis la fenêtre de la maison de Seghers.

L'artiste a dû jouir d'un certain renom de son vivant, ainsi qu'en témoigne la présence de ses tableaux sur les inventaires de succession de peintres contemporains (L. Rocourt, H. Saftleven, J. Marell). Rembrandt ne possédait-il pas, en 1656, 8 tableaux de lui, dont probablement la Vallée dans la montagne (Offices) ? Dès 1621, une oeuvre de Seghers est proposée au roi de Danemark, et, en 1632, deux autres sont citées dans la collection des princes d'Orange. Pourtant, depuis Samuel Van Hoogstraten (1678), la légende fait de l'artiste un peintre inconnu de ses contemporains et mort dans la misère. Peut-être faut-il attribuer cette idée fautive au manque d'intérêt que Hoogstraten manifeste pour son oeuvre, dont il ne saisit pas l'originalité.

L'OEUVRE PEINT. Sur les 11 tableaux reconnus comme des oeuvres de Seghers, aucun

n'est daté, et 4 seulement paraissent être signés (la Vallée, Rijksmuseum ; Vallée de rivière, Rotterdam, B. V. B. ; Vue sur Rhenen, musées de Berlin ; Deux Moulins à vent, Fareham, coll. B. Norton). Ce sont principalement des paysages, comme l'étaient aussi, à une ou deux exceptions près, les tableaux perdus attestés par des documents anciens. La dizaine de peintures qui subsistent aujourd'hui ne forment pas une série continue, en sorte que la chronologie de l'oeuvre est particulièrement difficile à établir. On suppose, néanmoins, que les paysages imaginaires sont antérieurs aux paysages réalistes. Les 2 premiers tableaux conservés seraient la Vallée (Rijksmuseum) et le Paysage de montagne (Ijmuiden, coll. Kessler), où l'on relève quelques réminiscences des paysages fantastiques de Joos de Momper, que Coninxloo a pu faire connaître à son élève. Un sentiment d'angoisse se dégage de ces vallées, cernées par des masses de rochers avec, au premier plan, la silhouette d'un arbre mort. La figure humaine est presque totalement exclue.

De peu postérieur paraît être le petit Paysage de rivière avec une chute d'eau (château Herdringen, Westphalie, mentionné en 1627). On y retrouve en effet la même facture : une pâte mince, le mouvement du poignet et une palette où dominent les gris et les verts, qu'éclaire par endroits une touche de rouge ou de bleu.

Avec la Vallée dans la montagne (Offices), jadis attribuée à Rembrandt, l'artiste donne la mesure de son génie. Un premier plan aride, en pleine lumière, est prolongé sur la droite par la masse ascendante de montagnes abruptes, qui bouche complètement l'horizon, tandis que sur

la gauche s'étend à perte de vue une immense vallée, verdoyante, que l'artiste a jalonnée de silhouettes d'arbres qui conduisent le regard vers le lointain. Rembrandt, qui semble bien avoir possédé ce tableau, a dû le retoucher, ajoutant notamment sur la gauche une voiture attelée et deux paysans, et réintroduisant ainsi une certaine dimension humaine que l'on ne trouve pas dans les autres tableaux d'Hercules Pietersz Seghers. L'originalité de la composition réside dans la juxtaposition, sur une même toile, d'énormes montagnes arides et d'une vaste plaine fertile, ainsi que dans la tension dramatique qui en résulte. Ce schéma, Seghers le reprendra, ainsi qu'en témoignent 3 autres tableaux conservés : Vallée et Vallée avec maisons (Rotterdam, B. V. B.), Maisons et village dans une vallée de fleuve (autref. à New York, Historical Society).

Comme le Paysage des Offices, la Vallée de Rotterdam est peinte sur une toile collée sur bois, procédé qui semble avoir eu la prédilection de l'artiste. On retrouve dans ses 3 oeuvres les mêmes arbres et arbustes, dont le feuillage est rendu par une juxtaposition de petits cercles et de points (comme dans certaines eaux-fortes), et, dans le lointain, un grand lac sur lequel se découpent des silhouettes de voiliers. La Vallée avec maisons de Rotterdam se distingue plus particulièrement par l'emploi d'un motif réaliste – les maisons que le peintre voyait de sa fenêtre à Amsterdam – placé dans un site imaginaire, procédé que, cependant,

d'autres peintres contemporains ont également utilisé (S. Van Ruysdael ou A. Cuyt).

D'un esprit fort différent sont les 4 paysages urbains ou ruraux qui nous sont parvenus : Bruxelles, vue du nord (Cologne, W. R. M.), Deux Moulins à vent (Fareham, coll. B. Norton), Village au bord d'une rivière (musées de Berlin), Vue sur Rhenen (id.). Ces 3 derniers tableaux représentent des paysages panoramiques où un clocher, un moulin à vent se découpent au-dessus d'un horizon presque rectiligne. Hercules Seghers les a peints sur un format très allongé, qui accentue encore l'impression d'étendue sans fin du « plat pays » où il a vécu, et c'est peut-être à lui que revient le mérite d'avoir créé ce type de paysage typiquement hollandais.

Parmi les tableaux connus par des mentions anciennes, la disparition, depuis 1853, d'un Crâne, plus grand que nature, est particulièrement regrettable.

L'OEUVRE GRAVÉE. Quelque 183 épreuves

seulement, provenant de 54 cuivres différents, nous sont parvenues. Seghers, qui n'avait pas d'imprimeur, ne tirait en effet que peu d'épreuves d'un même cuivre, en apportant des modifications à chaque tirage. C'est donc une faible production pour une assez longue carrière ; sans doute faut-il déplorer de nombreuses pertes. Les sujets des gravures conservées sont un peu plus variés que ceux des peintures : tempête, études de bateaux, d'arbres, de cheval cabré, nature morte de livres, un crâne, vues de ruines, vue urbaine et des paysages sylvestres de montagne ou de plaine. Tous ces thèmes se retrouvent chez les contemporains de l'artiste, mais celui-ci les traite avec une audace qui le conduit aux limites du « paysagisme abstrait ». Plus encore que les paysages peints, les paysages gravés vont d'un extrême à l'autre, des vallées de montagnes fantastiques (les plus nombreuses) aux vues réalistes de plaines et de villages. Cependant, en variant les techniques de tirage. Seghers parvient à faire de tel paysage sylvestre, traité de façon naturaliste, un site fantastique ; d'une épreuve à l'autre, les Ruines de l'abbaye de Rijnsburg passent d'une description fidèle à une image féerique. Dans le Paysage de montagne avec agrès de navire, le caractère inhumain des énormes rochers qui dominent un petit village situé au fond d'une vallée encaissée est accentué par le réseau que dessinent des agrès de navire, restes d'une autre composition que l'artiste n'a que partiellement effacée. Des rochers escarpés, des arbres morts, un village isolé, parfois à peine discernable, constituent l'un de ses thèmes de prédilection, et il en tire des estampes de grand format, notamment Vallée de montagne avec quatre arbres, Paysage aux champs clôturés, Paysage rocheux avec cascades. Un même sentiment menaçant, oppressant, se dégage de 2 Tempêtes en mer, figurant des voiliers qui luttent en vain contre les éléments déchaînés.

En dehors des paysages, Seghers a exécuté diverses études d'arbres, dans un site naturel (le Grand Arbre) ou sur un fond neutre, abstrait (les Deux Arbres, l'Arbre moussu). La première estampe présente de nombreux points communs avec les autres paysages, mais il émane
downloadModeText.vue.download 782 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

781

des épreuves colorées des Deux Arbres et de l'Arbre moussu une poésie raffinée, proche de l'art asiatique et sans équivalent dans l'art européen. Les Trois Livres sont une des eaux-fortes

les plus singulières que nous ait laissées Hercules Pietersz Seghers, qui parvient, là encore, en jouant uniquement sur les proportions et la disposition de trois livres, à créer une tension dramatique. Les techniques de tirage utilisées par Seghers jouent un rôle essentiel pour chaque épreuve et lui permettent d'obtenir des variations presque sans fin à partir d'un même cuivre : tirage en vert, jaune, bleu ou blanc sur toile ou sur papier teinté à la gouache ou à l'aquarelle et rehaussé, après l'impression, pour accentuer certains détails. Ici aussi, l'originalité de l'artiste réside dans une utilisation très personnelle de méthodes traditionnelles (vernis de protection, pointe sèche, cuivre inégalement essuyé, gravure au sucre). Pour le Fond de vallée, la gravure dont on possède le plus grand nombre d'épreuves, des tirages existent en vert, bleu ou noir sur papier et sur toile colorés de jaune, de gris, de vert, de brun ou de bleu plus ou moins intenses, avec des accents d'autres couleurs rajoutés après coup. Les effets de polychromie de ces gravures semblent avoir particulièrement retenu l'intérêt de Seghers, qui finit par en faire de véritables peintures, surtout lorsqu'elles sont vernies, comme telle épreuve de la Grande Ruine de l'abbaye de Rijnsburg, tirée en jaune sur papier peint en noir, avec des rehauts de vert dans le ciel et de rouge sur les pierres.

Les 2 principales collections de gravures de Seghers se trouvent au Rijksmuseum (cabinet des Estampes) et à Paris (B. N., cabinet des Estampes). En dehors de Johannes Ruyscher, les estampes de Seghers n'ont influencé aucun artiste du XVII^e siècle. De même en peinture, seul Frans de Momper a vraiment subi l'emprise de ses paysages. Cependant, il convient de ne pas oublier la dette de Rembrandt et de Philips Koninck, qui ont certainement été très impressionnés par les peintures de leur aîné.

SEGNA DI BONAVENTURA, peintre italien
(actif à Sienne, documenté de 1298 à 1326).

Il est peut-être le neveu de Duccio, dont il fut certainement l'élève et le disciple, reprenant sa manière, avec cependant moins d'inspiration et de finesse. Pour établir le catalogue de ses oeuvres, dont le trop grand nombre d'attributions est sujet à caution, la critique s'est fondée sur 4 oeuvres signées : une Madone avec des anges et des saints (Castiglione Fiorentino, collégiale), un polyptyque avec la Vierge et l'Enfant et des Saints (partagé entre le Metropolitan Museum et la coll. Perkins, à Assise), un Crucifix (Moscou, musée Pouchkine) et les fragments (4 panneaux avec des Saints) d'un polyptyque (no 40, Sienne, P. N.).

SEICENTO.

Terme italien désignant le XVIIe siècle.

SEISENEGGER Jacob, peintre autrichien
(Basse-Autriche 1505 - Linz 1567).

On ignore tout de sa jeunesse. Il reçut peut-être une formation de miniaturiste. Son style

le montre en contact étroit avec l'école du Danube. Nommé en 1531 peintre de cour du roi Ferdinand de Bohême et Hongrie, empereur de 1558 à 1564, Seisenegger resta toute sa vie à son service, puis à celui de son successeur, malgré des offres brillantes et une situation matérielle parfois difficile. Tenu à la cour d'Autriche pour le plus grand portraitiste de son temps, envoyé en mission à travers toute l'Europe, il fait plutôt figure de fabricant de portraits que d'artiste inventif et original. L'ensemble de sa production laisse une certaine impression de monotonie, avec des défaillances et des laisser-aller. Seisenegger a cependant produit quelques oeuvres admirables, comme le Portrait de noble (San Francisco, M. H. De Young Memorial Museum) ou le Portrait de Georges Fugger (coll. part.). Avec son Portrait de Charles Quint de 1532 (Vienne, K. M.), repris par Titien, il a lancé la formule officielle des portraits en pied des membres de la maison d'Autriche.

SEIWERT Franz-Wilhelm, peintre allemand
(Cologne 1894 - id. 1933).

Après avoir effectué ses études à la Kunstgewerbeschule de Cologne, Franz-Wilhelm Seiwert participe tout de suite à l'activité dadaïste dans sa ville natale. En 1919, il fonde avec Heinrich Hoerle et Anton Räderscheidt le groupe Stupid. Il collabore bientôt à la revue Die Aktion de Franz Pfemfert, dans laquelle il publie des gravures sur bois sur des sujets à consonance politique et sociale. Il s'oriente ensuite vers l'abstraction à partir de 1920. C'est notamment pour cette raison qu'il participe au célèbre Congrès des artistes progressistes, qui s'est déroulé en 1922 à Düsseldorf, en même temps que les congrès dadaïste et constructiviste de Weimar. Les oeuvres de Seiwert s'orientent bientôt vers un art figuratif qui utilise des formes très stylisées à base de structure géométrique. Ses sujets illustrent le monde du travail et les rapports entre les catégories sociales, ceux du monde industriel et des ouvriers (Discussion, 1926, Bonn, K. M.) ou les liens existant entre les ouvriers et les paysans. En 1927, Seiwert a l'occasion de se rendre en France, où il rencontre Brancusi et Herbin. Il s'intéresse

beaucoup aux problèmes concernant la peinture murale : il a ainsi l'occasion de réaliser une enseigne d'artisan pour le célèbre photographe August Sander en 1925 : ce tableau (coll. part., Rottach Egern) représente une chambre photographique et le motif qui est photographié. En 1929, Seiwert fonde à Cologne le Gruppe Progressiven Künstler, qui réunit des artistes tels que Augustin Tschinkel, Gerd Arntz et Heinrich Hoerle et se situe dans la mouvance du Parti communiste allemand. Seiwert a l'occasion de réaliser quelques tableaux abstraits qui ne sont pas sans évoquer l'art de Robert Delaunay (Forme, 1929-1930). En 1929, il crée la revue *a bis z*, qu'il dirige jusqu'en 1933. Ses oeuvres se situant à la frontière entre la peinture constructiviste et l'art figuratif à résonance sociale sont parmi les plus intéressantes de la République de Weimar. Elles présentent beaucoup de points communs avec le purisme français et l'art de Fernand Léger. L'art de Seiwert, comme le montre le tableau *Soir de fête* (1925,

Hamburg, Kunsthalle) avec ses grandes figures stylisées, sa gamme colorée et son sens de la ligne, connaîtra une postérité sans doute inattendue dans l'art d'un précurseur du pop'art, l'Allemand émigré aux États-Unis, Richard Lindner.

SELIGMANN Kurt, peintre suisse

(Bâle 1901 - Sugar Loaf 1962).

Après des études à l'École des beaux-arts de Genève, où il fait la connaissance d'A. Giacometti, il s'installe à Paris en 1929 et fréquente l'atelier de A. Lhote. Membre du groupe Abstraction-Création en 1930, il devait le quitter pour se joindre au mouvement surréaliste en 1936. Il peint alors, dans ses huiles, des formes composites faites d'objets concrets (échelles, rouages dentelés, écrous, alambics) qui évoquent des hommes artificiels proches de l'automate (le Prestidigitateur, 1932, Bâle, Kupferstich Kabinett). Ces formes donnent naissance à sa période dite des « objets » et qui atteindra son apogée lors de l'Exposition internationale du surréalisme (1938), où il invente son Ultrameuble. Ce tabouret, fait de quatre jambes de femmes, conjugue les trois caractéristiques fondamentales du surréalisme : surprise, érotisme, inquiétante étrangeté. En 1939, Seligmann s'installe aux États-Unis et continue de participer aux activités du surréalisme en exil. Son intérêt pour l'occultisme et la sorcellerie (il écrivit même un ouvrage à ce sujet, *The Mirror of Magic*, 1948) explique les sources de son inspiration. Sa peinture évoque alors le fantastique à travers des êtres réduits à des amas

d'os et de cartilages et souvent vêtus d'étoffes raides, plus semblables à des lambeaux de chair (Life Goes on, 1943). Mais c'est surtout dans l'eau-forte que Seligmann trouva la technique la plus appropriée à rendre cet univers peuplé de formes fantasmagoriques (Wrapped Landscapes, 1945, Genève, cabinet des Estampes). Les illustrations qu'il réalisa dans de nombreux ouvrages (Vagabondages héraldiques, 1934 ; le Mythe d'Edipe, 1944) évoquent la préhension surréaliste qui voulait saisir la vie jusque dans la mort, qui fut pour Seligmann le suicide.

SELLAER Vincent, peintre flamand

(Malines av. 1500 - id. 1589).

Il séjourna à Brescia v. 1525 et connut l'art de Moretto da Brescia. Après son retour d'Italie, il se fixa à Malines, où il travaillait encore en 1544. Profondément italianisé, il s'inspira directement de Raphaël, d'Andrea del Sarto, de Michel-Ange, de Parmesan et surtout de Léonard, dont il emprunta les sujets, le modelé des figures et les types féminins. Autour de l'unique tableau qu'il a signé et daté en 1538 : Laissez venir à moi les petits enfants (Munich, château de Schleissheim), il est possible de grouper une vingtaine de compositions religieuses et mythologiques : la Sainte Famille (Copenhague, S. M. f. K. ; musée de Rouen), la Charité (Bruxelles, M. R. B. A. ; détruit en 1939), Judith tenant la tête d'Holopherne (musée de Berne), Jupiter et Antiope (2 compositions différentes, Louvre, et Brunswick, Herzog Anton Ulrich-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

782

Museum), Lucrèce (musée de Bonn), Suzanne et les vieillards (musée d'Épinal).

SEMINO Andrea, peintre italien

(Gênes v. 1526 - id. 1594).

Formé avec son frère Ottaviano à l'école de son père Antonio, il se perfectionna dans le milieu maniériste romain. De retour à Gênes v. 1552, il dut longtemps se contenter de continuer la production paternelle de tableaux d'autel, face à la concurrence de Luca Cambiaso et de G. B. Castello. Il put enfin révéler après 1560 ses dons de dessinateur et de décorateur, rompu aux compositions romanistes, avec la décoration du palais Tommaso Spinola (Pessagno, puis Pallavicini), remportant un grand succès,

et asseoir sa renommée avec les tableaux de la chapelle Paride Pinelli à l'Annunziata Vecchia de Portoria (Nativité, Annonciation aux bergers, Songe de Joseph). Il devint alors le peintre le plus actif de Gênes, collaborant également aux entreprises décoratives de son frère, à Gênes (palais Cambiaso, apr. 1565) et à Milan (palais De Marini, 1571-1575). De retour à Gênes en 1575, il sut le premier répondre aux nouvelles exigences d'un milieu touché par la Contre-Réforme, devenant le peintre des Immaculées Conceptions (Gênes, Gal. di Palazzo Bianco), qu'il représente parfois aussi dans ses peintures de dévotion (le Sauveur, saint Matthieu, saint Maur, le doge Niccolò et la princesse Aurelia Grimaldi, Gênes, S. Matteo).

SEMITECOLO Nicoletto, peintre italien

(Venise, documenté de 1353 à 1370).

Il fait partie de ces artistes de la seconde moitié du XIVe s. encore liés à la manière de Paolo Veneziano, mais sachant saisir les nouveautés de la « terre ferme » avec des effets souvent suggestifs et caractéristiques. Semitecolo est connu par 4 petits panneaux de 1367 représentant des Scènes de la vie de saint Sébastien (auj. à Padoue, sacristie des chanoines du Dôme), caractérisées par un sens narratif aigu, une exécution vive, en particulier dans les petits personnages, qui reflètent une influence nette de l'école padouane, de Guariento surtout, dont il dut fréquenter l'entourage, peut-être même en collaborant aux fresques de l'église des Eremitani. Les 2 autres panneaux du même ensemble : la Vierge d'humilité et la Trinité, plus durs et plus secs, sont d'un caractère vénitien plus marqué. L'activité ultérieure de Semitecolo à Padoue serait confirmée par le beau Crucifix (Padoue, Eremitani), d'un linéarisme incisif et élégant et d'un coloris brillant, qui lui a été récemment attribué : le style traditionnellement vénitien et les efforts évidents de renouvellement du peintre s'équilibrent de façon très originale. Les fresques, très abîmées (les Pères de l'Église, les Symboles des Évangélistes), décorant les voûtes de la Cappella dei Lucchesi (Venise), confirment au contraire la tendance de cet artiste à une expression plus populaire dans leur recherche d'expressionnisme linéaire.

SÉPIA.

Matière colorante (ital. seppia), plus foncée que le bistre, extraite de la vessie de seiche et dont on se sert pour le dessin au lavis. Ce lavis

de sépia a remplacé au XIXe s. le lavis de bistre, avec lequel il ne doit pas être confondu.

SEPT (GROUPE DES).

Nom que se donnèrent en mai 1920, lors d'une exposition à Toronto, un groupe de peintres canadiens comprenant Lawren Harris, Frederick Varley, Arthur Lismer, A. Y. Jackson, J. E. H. MacDonald, F. Johnston et F. Carmichael. Ces peintres, auxquels il faut associer Tom Thomson, mort trop tôt (1917) pour faire partie officiellement du groupe, se consacrèrent à peindre le paysage canadien dans un style coloré et vigoureux. Leur influence diminua à partir de 1931, même si Jackson continua de peindre dans l'esprit du groupe bien après cette date.

SEQUEIRA Domingo Antonios,

peintre portugais

(Belém, Lisbonne, 1768 - Rome 1837).

Fils d'un pauvre marin, il suivit en 1781 les cours de la toute nouvelle École royale de dessin puis s'initia à la peinture avec le décorateur Francisco de Setubal. Une pension royale, la protection du marquis de Marialva lui permirent de se former à Rome, où il fut l'élève de Cavalucci et de Corvi. Académicien de Saint-Luc en 1793, il exécuta entre autres à Rome deux oeuvres de commande : l'Allégorie de la Casa Pia de Lisbonne (Lisbonne, M. A. A., esquisse au Louvre, et le Miracle d'Ourique (Eu, musée Louis-Philippe), où une certaine fougue se mêle à l'académisme de la composition. Rentré à Lisbonne en 1795 après avoir visité l'Italie du Nord, il subit de nombreuses désillusions malgré l'appui de l'Anglais Beckford. Entré par découragement à la chartreuse de Laveiras, il y demeura quatre ans avant d'en sortir pour être nommé premier peintre de la Cour en 1802 ; chargé de décorer le nouveau palais Royal d'Ajuda, travaillant à Mafra, il imagina alors plusieurs scènes historiques qu'on connaît par des esquisses et, en 1805, devint directeur de l'Académie de Porto. De retour à Lisbonne en 1808, il trouva la ville occupée par les Français et peignit une Allégorie à Junot protégeant la ville de Lisbonne (Porto, Museu Soares dos Reis, 1808), qui marquait son adhésion au romantisme naissant. Mis en prison, il fut libéré peu après mais s'installa à Porto, se consacrant au portrait (portrait du Baron de Quintela (1817), de la famille du Premier Vicomte de Santarem, 1817, Lisbonne, M. N. A. A.) et à des allégories marquant son repentir (Apothéose de Wellington, id.). Ses sentiments libéraux le firent par la suite adhérer à la révolution de 1820. Voulant peindre un grand ensemble

représentant l'assemblée des Constituants, il fit des dessins, portraits d'une intense vitalité, de chacun des membres de l'assemblée (1821, id.). L'échec de la révolution entraîna son départ du Portugal en 1823. Il exposa alors au Salon de Paris de 1824 une composition (la Mort de Camoens, disparue) dont le romantisme fut fort appréciée, mais l'ambiance esthétique de Paris ne lui convint guère et il s'installa à Rome. Il y peignit 4 compositions religieuses : l'Adoration des mages, la Crucifixion, etc. (Lisbonne, coll. Palmela) – testament pictural où l'intérêt qu'il

montre pour les effets de lumière permet de le rattacher à la sensibilité du XVIIIe siècle.

SÉRAPHINE ou SÉRAPHINE DE SENLIS

(Séraphine Louis, dite),

peintre français

(Arsy 1864 - Clermont, Oise, 1942).

Fille d'un horloger et d'une domestique de ferme, elle fut bergère avant de se rendre à Clermont pour y devenir femme de ménage. On ignore comment elle apprit à peindre. Les tableaux de Séraphine, d'assez grand format, caractérisés par la richesse d'une pâte translucide, homogène, mélangée de laque, semblable à de l'émail, ainsi que par un éclatant coloris, sont des compositions florales, tout à la fois réalistes et imaginaires : corolles métamorphosées en coquillages, feuillages parsemés d'yeux humains ou d'animaux. Profondément dévote, l'artiste considérait ses oeuvres comme des offrandes à la Sainte Vierge. Ce fut l'écrivain d'art Wilhelm Uhde qui, en 1912, découvrit Séraphine. Celle-ci est principalement représentée au M. N. A. M. de Paris, au musée de Senlis et au M. o. M. A. de New York. Elle a fini ses jours à l'hôpital psychiatrique où elle avait été admise en 1934.

SÉRIGRAPHIE.

Procédé de l'estampe utilisant des écrans de soie inégalement imperméabilisés et interposés entre le papier et l'encre (c'est en quelque sorte une extension du pochoir).

La sérigraphie en couleurs est tirée au repérage à l'aide de plusieurs écrans. Les écrans peuvent être préparés à la main par l'artiste lui-même, ou grâce à un procédé photochimique, qui permet d'utiliser la sérigraphie pour la reproduction. Les artistes eux-mêmes peuvent se servir d'écrans préparés par procédés photochimiques pour exécuter des sérigraphies

originales ; un praticien travaille alors sur les indications directes de l'artiste. C'est la méthode pratiquée par Kitaj, Andy Warhol et, à leur suite, par de très nombreux artistes.

SERNESI Raffaello, peintre italien

(Florence 1838 - Bolzano 1866).

Il s'inscrit en 1856 à l'Académie de Florence et suit les cours d'Antonio Ciseri, mais se consacre essentiellement, jusqu'en 1859, à la gravure de médailles. Ses nombreux dessins témoignent de son intérêt pour l'art du quattrocento (Étude de costumes, Rome, G. A. M.). Parallèlement à l'impressionnisme français, Fattori, Borrani, Lega et Sernesi découvrent, au cours de l'été 1861, la technique de la « macchia » (tache), influencés surtout par les essais de D'Ancona (Toits au soleil, 1861, Rome, G. A. M.). En 1862, lors d'une exposition à Florence, le groupe prend le nom de « Macchiaioli » (tachistes) et se réunit au café Michel-Ange pour parler des peintres de Barbizon (Hommes dans un bois, 1865). Sernesi peint dans la campagne avec Cabianca et séjourne en 1861 avec Borrani à San Marcello-Pistoiese (Pâturages en montagne, v. 1861-1862). Caractère inquiet et idéaliste, il partage avec Signorini, son ami intime, les mêmes idéaux politiques et esthétiques. Très liés avec le Français Desboutin (futur

downloadModeText.vue.download 784 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

783

ami des impressionnistes), les deux hommes résident souvent dans sa villa de l'Ombrellino à Bellosguardo (Collines florentines, 1865, Florence, G. A. M.). En 1863, Sernesi est reçu par le critique Diego Martelli à Castiglioncello (les Blés mûrs, 1863). L'année suivante, il expose à la « Promotrice » de Florence les toiles exécutées durant son séjour ; le Retour du marché (1860-1863) illustre le mieux la pleine maturité artistique de l'artiste, qui adhère alors avec passion à l'idée de libération de l'expression picturale par la recherche de l'émotion colorée immédiate (Il Lago Trasimeno, v. 1865). L'oeuvre de Sernesi se trouve, en grande partie, à Florence (G. A. M.) et à Rome (G. A. M.).

SERODINE Giovanni, peintre italien

(Rome v. 1600 - id. 1630).

Il appartient à une famille d'artistes d'Ascona dans le Tessin. Son père, Cristoforo, maître

maçon, s'établit à Rome. L'Appel des fils de Zébédée, que Giovanni peint à vingt-trois ans, et son pendant présumé, la Rencontre à Emmaüs (tous deux offerts par son père à l'église paroissiale d'Ascona en 1633), dénotent une formation influencée décidément par les oeuvres de la dernière période romaine de Caravage, telles que la Vierge des pèlerins (Rome, S. Agostino) ou la Mort de la Vierge (Louvre), et par les disciples immédiats de celui-ci, en particulier par Borgia. Dans un agencement très austère dérivé directement de Caravage et bien différent du vérisme brutal et systématique de ses disciples nordiques, la lumière pénètre et fouille une pâte colorée dense et complexe à dominantes brunes et rougeâtres, souvenir probable de Rubens ; ainsi s'expliqueraient certaines affinités, purement formelles d'ailleurs, de Serodine avec un Fetti ou un Strozzi (affinités que nie R. Longhi). Ce goût culmine dans les retables peints pour S. Lorenzo fuori le Mura, où figurent la Charité de saint Laurent (auj. à l'abbaye de Valvisciolo-Sermoneta) et la Décollation de saint Jean-Baptiste (Rome, Palazzo di Venezia), l'unique oeuvre où se décèle une trace de rapports avec les caravagesques nordiques, et en particulier avec Gherardo delle Notti (Honthorst) ; cela expliquerait l'influence indéniable qu'exercera l'artiste sur le Néerlandais Matthias Stomer.

Serodine dut être apprécié à la même époque comme peintre de « demi-figures » telles qu'Un Père de l'Église écrivant (Modène, Pin. Estense), Saint Jean l'Évangéliste (Turin, Gal. Sabauda), la belle et mystérieuse Allégorie (Milan, Ambrosienne) ou l'étonnant et plus tardif Saint Pierre en prison (coll. part.), dont les affinités formelles, et du reste superficielles, avec les premiers Ribera disparaissent dans le délabrement pathétique des vieilles chairs, dans la luminosité jaunâtre de la chandelle, qui annoncent Rembrandt ou certains effets impressionnistes. Sur le même plan se situent le Denier de saint Pierre (Édimbourg, N. G.), le Christ et les docteurs du Louvre, et le Portrait du père de l'artiste (1628, Lugano, Museo Caccia), d'une « mise en page encore plus moderne que les plus audacieux portraits de Frans Hals

ou de Rembrandt, au point de rappeler les Français des années 1860-1870 » (R. Longhi).

La dernière oeuvre du maître est le grand retable du Couronnement de la Vierge avec sainte Véronique et des saints baignant dans la lumière du « plein air » (Ascona, église paroissiale). L'art élevé et solitaire de Serodine n'eut pas de suite et, à cet égard, est comparable à celui de Tanzio da Varallo (mort v. 1635), différent

par le style mais fort proche spirituellement.

SEROV Valentin Alexandrovitch,

peintre, décorateur et illustrateur russe

(Saint-Pétersbourg 1865 - Moscou 1911).

Fils de musiciens, habitué au cosmopolitisme, excellent connaisseur de la peinture européenne, il est l'élève de Répine à Paris dès l'âge de neuf ans, achève ses études à l'Académie de Saint-Pétersbourg et peint des portraits (Mme Lwoff, 1895, musée d'Orsay) et des paysages baignés d'une lumière impressionniste : les Boeufs (1885, Moscou, Gal. Tretiakov). À l'instar de Degas ou de Manet, il semble capable de digérer toutes les influences classiques sans perdre sa force et, à partir de 1897, il devient le portraitiste officiel de la Cour. En 1899, il est élu membre du conseil de la gal. Tretiakov. Tout cela ne l'empêche pas d'exposer à partir de 1900 avec Mir, où se dessine déjà la future avant-garde proche de Diaghilev, tout en complétant, pour la Cour, une série des « Tableaux de l'histoire de la Russie » (gouaches et aquarelles). En 1905, il adresse une lettre de protestation à l'Académie nationale des Beaux-Arts (dont il était membre depuis 1903), contre la tuerie du « Dimanche sanglant » et entreprend une suite de caricatures politiques. En 1909, il démissionne (il avait été le professeur de Malevitch, de Larionov, de Falk) et expose à Munich (dans le cadre des Sécessions) ; après un voyage en Grèce et en Crète, il se tourne vers l'Antiquité archaïque (l'Enlèvement d'Europe, 1910, Moscou, Gal. Tretiakov) avec un dépouillement que l'on retrouvera chez Picasso. Collaborateur des Ballets russes, Valentin Serov a laissé des décors de théâtre tumultueux, une esquisse de l'affiche d'Anna Pavlova (1909, id.) et le Portrait déshabillé d'Ida Rubinstein (1910, Saint-Pétersbourg, Musée russe).

SERRA (LES), peintres espagnols.

Francesco (documenté à Barcelone de 1350 à sa mort en 1361). C'est le frère aîné ; il n'a laissé aucune oeuvre qui puisse lui être attribuée avec certitude. Cependant, il peut être identifié comme l'auteur d'un groupe d'oeuvres réunies autour du Retable de la Vierge (Barcelone, M. A. C.) provenant du monastère de Sigena. Les scènes, inspirées des Bassa, sont plus conventionnelles et chargées d'éléments descriptifs et vivement colorés.

Jaime (documenté de 1358 à 1389 ou 1395).
Frère du précédent, sa personnalité artis-

tique peut se définir grâce au Retable de la Vierge, que lui commanda Fray Martín de Alpartir, en 1361, pour être placé près de sa tombe dans le couvent du Saint-Sépulcre à Saragosse. Au mysticisme latent s'ajoute un accent pittoresque comme dans la Descente

aux enfers avec les mâchoires du monstre se refermant sur les réprouvés. Par analogie, on lui attribue le Retable de saint Étienne (Barcelone, M. A. C.), 5 panneaux subsistant du Retable de la Vierge (église de Palau de Cerdagne) et la Cène (Palerme, G. N.). Fidèle aux formules de Destorrents, l'art de Jaime est plus suave et dépouillé.

Pedro (documenté de 1357 à 1406). À partir de 1357, il fit son apprentissage pendant quatre ans dans l'atelier de Ramón Destorrents ; de 1363 à 1389, il travailla en association avec son frère Jaime. Les 2 oeuvres, authentifiées par un contrat et actuellement conservées, sont postérieures à la mort de Jaime ; elles permettent de connaître le style de sa maturité : le Retable du Saint-Esprit (1394, Manresa, collégiale S. Maria), vaste cycle narratif (19 panneaux, sans compter quelque 30 personnages ornant les pilastres) qui déroule l'histoire du monde depuis la création pour aboutir à la Pentecôte ; ce sont des miniatures agrandies, nobles et douces, mais toujours statiques dont les couleurs dominantes (rouge, mauve et vert) s'harmonisent avec le fond d'or traditionnel. Saint Barthélemy et saint Bernard (1395, musée de Vich), panneau central d'un retable exécuté pour les dominicains de Manresa, révèle l'influence de Borrassa. Antérieurement, on peut lui attribuer plusieurs peintures telles que la prédelle de Saint Onuphre (Barcelone, musée de la cathédrale), le Retable de saint Julien et sainte Lucie (Saragosse, couvent du Saint-Sépulcre). Il semble être le créateur d'un type de Vierge rêveuse au visage triangulaire et aux yeux en amande, que l'on retrouve dans l'Annonciation (Brera), le Retable de la Pentecôte (église S. Llorenc de Morunys), et la Vierge assise, entourée d'anges musiciens (Barcelone, M. A. C.). Il faut également mentionner le Retable d'Abella de la Conca et celui de Tous les saints à S. Cugat del Vallès.

SERRA Richard, artiste américain

(San Francisco 1939).

Après des études à l'université de Californie, puis à Yale où il fut l'élève de Josef Albers, Richard Serra entre en contact avec des artistes de

New York (Rauschenberg, Stella, Reinhardt...), et découvre l'Arte povera lors d'un séjour en Italie (1964). Dès son retour à New York (1966), il entreprend une série de sculptures en caoutchouc vulcanisé (Belts, 1966-1967, coll. Panza di Biumo). Il poursuit l'année suivante son exploration des matériaux en jetant, à même le mur, du plomb fondu (Splashings). La sculpture porte en elle la trace de sa solidification, devient mémoire de son propre processus de fabrication. À l'encontre de tout procédé illusionniste, Serra cherche ainsi à réaliser une oeuvre qui livre d'emblée les enjeux de sa production ; il s'affirme à ce titre comme une des révélations de l'exposition-manifeste de Berne : « Quand les attitudes deviennent formes » (1969). Avec la série des Prop Pièces, il commence à exploiter les propriétés physiques de l'acier (Prop, 1968, New York, Whitney Museum) et, dans des sculptures à grande échelle, va progressive-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

784

ment concentrer ses recherches sur le rapport interactif du spectateur à l'oeuvre. Il redéfinit ainsi l'espace entier de certaines galeries (Circuit, 1972) par l'agencement de plaques d'acier monumentales. Présent aux Biennales de Paris (1971) et de Venise (1980), et aux Documenta 5 et 7 de Kassel (1972 et 1982), il a exposé dans de nombreux musées, notamment au Stedelijk Museum (Amsterdam, 1977), au M. N. A. M. (Paris, 1983), à la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf, 1992).

SERT Y BADIA José Maria,

peintre espagnol

(Barcelone 1876 - id. 1945).

Fils d'un dessinateur de tapisseries et d'étoffes, il travailla d'abord dans l'atelier paternel. Naturellement attiré par la peinture murale, il séjourna en Italie (1900), étudiant les fresquistes, pour s'installer ensuite à Paris, où s'affirma sa vocation de décorateur en marge des courants artistiques, espagnols ou internationaux. José Maria Sert fut adopté par la haute société parisienne, pour laquelle il exécuta des ensembles (salon de musique pour la princesse de Polignac, salle à manger pour le baron de Wendel, auj. musée Carnavalet) qui transposent les décors de villas vénitiennes de Tiepolo. Mais il conquiert aussi l'amitié de Claudel, dont il illustra le Soulier de satin (1928-1929) et qui célébra son lyrisme

baroque en des pages brillantes (« Positions et propositions », « L'oeil écoute »), mais peut-être avec quelque excès d'enthousiasme. C'est en effet l'époque où Sert entreprit la décoration de grands édifices, églises ou monuments publics : à Genève, le palais des Nations ; en Espagne, l'ensemble de la cathédrale de Vich (Vie et passion du Christ, présidé par les figures colossales de saint Pierre et de saint Paul, « piliers de l'Église »), achevé en 1930, incendié en 1936, et que l'artiste voulut refaire après la guerre civile, travaillant jusqu'à sa mort à une nouvelle version modifiée. D'autres décorations historico-allégoriques furent consacrées à la gloire des routiers catalans, les « Almugavars » (salon des Chroniques à l'hôtel de ville de Barcelone), et du peuple basque (chapelle du couvent de S. Telmo, aujourd'hui au musée, à Saint-Sébastien). La peinture de José Maria Sert, quelque peu emphatique et boursoflée, semble s'être démodée rapidement. Mais on ne peut lui dénier un dynamisme, une invention décorative et parfois une puissance dramatique qui assurent à cet isolé une place dans l'art du XXe siècle.

SÉRUSIER Paul, peintre français

(Paris 1864 - Morlaix 1927).

Sérusier, qui doit à sa formation académique une mention au Salon de 1888 pour un Tisserand breton, rencontre Gauguin, à Pont-Aven, à la fin de l'été 1888. Il peint sous sa direction un paysage simplifié qui devient le Talisman (musée d'Orsay) de ses amis de l'académie Julian (où il est massier) : Bonnard, Vuillard, Denis, Vallotton et Ranson. Cultivé, curieux de doctrines théosophiques et de langues anciennes, Sérusier devient dès lors le théoricien enthousiaste du groupe des nabis. À Pont-Aven et au Pouldu, avec Gauguin, en 1889-1890, puis

en 1891 à Huelgoat, avec Verkade, qui partage ses idées mystiques, Sérusier adopte les tons somptueux et sourds de Gauguin, reprend ses motifs (les Lutteurs, la Barrière fleurie, musée d'Orsay), précisant d'un graphisme plus aigu la mélancolie du modèle (Marie Lagadu, 1889), l'étrangeté d'un paysage (Rochers de Huelgoat, 1891, Stuttgart, Staatsgal.) ou d'un site breton (l'Offrande, v. 1891, coll. part.). Il participe, en 1891, à la première exposition des nabis chez Le Barc de Boutteville. Décorateur du Théâtre d'art et du Théâtre-Libre, puis collaborateur de Lugné-Poe au théâtre de l'Oeuvre à partir de 1893 (il réalise en 1896, avec Bonnard, les décors d'Ubu roi de Jarry), Sérusier accentue alors le caractère décoratif de ses oeuvres : les Trois Bretonnes (v. 1893, Genève, Petit Palais,

Fond. Oscar Ghez) ; la Mer au Pouldu (1895). Mais son admiration pour les primitifs italiens (voyage en Italie, en 1893 avec É. Bernard, en 1855 et 1899 avec M. Denis) et l'expérience de Beuron, où il retrouve Verkade en 1897 et en 1899, renforcent sa foi dans les « saintes mesures » et la logique du nombre d'or. Soucieux de répandre en France les idées du père Didier Lenz, l'artiste abandonne en partie, après 1900, les sujets bretons pour des peintures allégoriques et religieuses, grises nostalgiques des sincérités médiévales : la Tapisserie (1924, musée d'Art moderne de la Ville de Paris). Il enseigne à partir de 1908 à l'académie Ranson et publie ses réflexions en 1921 dans l'ABC de la peinture. Sérusier est représenté à la Tate Gal. de Londres, à la N. G. d'Ottawa, aux musées de Varsovie, de Quimper, d'Albi, de Nantes, de Saint-Germain-en-Laye, dans les coll. Paul Josefowitz et Samuel Josefowitz, et le musée d'Orsay à Paris conserve, grâce à la coll. H. Boutaric, le plus important ensemble d'oeuvres de l'artiste.

SERVAES Albert, peintre suisse

d'origine belge

(Gand 1883 - Lucerne 1966).

Représentant de commerce, il suit les cours du soir à l'Académie de Gand et se fixe à Laethem-Saint-Martin en 1905. Il pratique avant la guerre un symbolisme rustique et religieux dans la tradition de J. Smits, mais plus dépouillé (Soirée sainte, 1905 ; la Résurrection de Lazare, 1911), puis exécute des ensembles cycliques (Vie du paysan, 1916-1920, musée d'Anvers). Les fusains pour le Chemin de croix du couvent de Luythaegen-lez-Anvers et les peintures contemporaines témoignent soudain d'un expressionnisme inédit, où des formes exsangues et déchiquetées sont encore soumises au rythme des grandes courbes dont le symbolisme fit si grand usage. Cette oeuvre révolutionnaire (interdite jusqu'en 1937) alimenta une des premières querelles de l'« art sacré ». Sa Pietà (1920, Bruxelles, M. R. B. A.) par la violence de son sujet, son usage du clair-obscur et la simplification de ses formes, ne le cède en rien aux oeuvres des artistes expressionnistes allemands. Touché par la sanction des autorités ecclésiastiques, Servaes s'en tint désormais à plus d'objectivité : Chemin de croix et dessins pour l'abbaye d'Orval (1928-1930). Ses paysages, amplement composés et riches de ma-

tière, se distinguent par une poésie, évocatrice des sites flamands, non sans analogie avec celle de Permeke : la Moisson (1927, musée de Gre-

noble), Bords de la Lys (1933, musée de Gand). Servaes se retira en Suisse en 1944, se consacrant au portrait, au paysage, sans abandonner les sujets religieux, et obtint la nationalité helvétique en 1961.

SERVANCKX Victor, peintre belge

(Diegem 1897 - Vilvorde 1965).

Après avoir étudié à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, Servanckx pratique dès 1917-1919 une peinture marquée par le symbolisme. De 1923 à 1926, s'inspirant de l'esthétique de la machine, il peint des oeuvres qui s'apparentent aux « Mauerbilder » de Willi Baumeister, aux compositions puristes d'Ozenfant et Jeanneret et à la période machiniste de Fernand Léger. Ses tableaux, tels que Opus 47 (1923, Bruxelles M. R. B. A.) ou Opus 55 (1923, musée de Grenoble), montrent des compositions qui utilisent l'horizontale et la verticale, des aplats de couleurs et des contrastes de formes qui engendrent tout un jeu de rythmes. Il exécute aussi à ce moment-là des sculptures. Il conserve parallèlement une activité professionnelle dans une usine de papier peint. Servanckx est l'un des tout premiers artistes belges engagés dans la voie de l'abstraction. Lié avec Marinetti, Van Doesburg, Marcel Duchamp (qui le fait participer à l'exposition de la Société anonyme à New York) et Moholy-Nagy, il fait partie du milieu de l'avant-garde internationale. Il est cofondateur de la revue 7 Ans, créée en 1922 par Victor et Pierre Bourgeois. Après 1926, marqué par le surréalisme, il va peindre des tableaux représentant des visions fantastiques d'espaces cosmiques. Mais, en 1950, il retrouve l'esthétique du constructivisme. À plusieurs reprises, Servanckx a fait des incursions dans le domaine des arts industriels et décoratifs, en réalisant l'arrangement d'un pavillon à l'exposition des Arts décoratifs à Paris en 1925 avec l'architecte Huib Hoste, en créant des motifs pour des papiers peints et des tissus imprimés ou encore en réalisant des cartons de tapisserie. En 1936, il a exécuté une peinture murale de 550 m² pour l'Institut national de radiodiffusion belge. Servanckx a été également professeur à l'École des arts décoratifs d'Ixelles. Le palais des Beaux-Arts de Bruxelles lui a consacré une rétrospective en 1947 et le musée d'Ixelles, une exposition de plus de 200 oeuvres l'année de sa mort. Victor Servanckx est représenté dans les musées belges et dans de nombreuses collections publiques et privées d'Europe et d'Amérique.

SETTECENTO.

Terme italien désignant le XVIIIe siècle.

SEURAT Georges, peintre français

(Paris 1859 - id. 1891).

La formation artistique de celui qui est considéré comme le chef du mouvement néo-impressionniste fut tout à fait traditionnelle. En effet, après avoir beaucoup dessiné, travaillant soit d'après des illustrations ou des oeuvres peintes, soit d'après des plâtres – dans une

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

785

école municipale qu'il fréquentait tout en faisant ses études au lycée –, Seurat s'inscrivit, en 1877, à l'École des beaux-arts. Ses parents non seulement ne s'opposèrent pas à sa vocation, mais encore lui assurèrent les moyens de mener une vie exempte de soucis pécuniaires. Dès 1877, il loue un atelier avec Aman-Jean, dont il a fait la connaissance à l'école municipale de dessin. Les deux camarades travaillent d'après le même modèle et s'intéressent à l'art de leur époque. Au mois de mai 1879, ils visitent la quatrième Exposition impressionniste et ressentent un « choc inattendu et profond ». À l'École des beaux-arts, Seurat voit, dans toute leur nouveauté, les copies, exécutées à Arezzo en 1872-1873, des fresques de Piero della Francesca ; il fait des études d'après l'antique, le modèle vivant et les maîtres classiques. Par son professeur, Henri Lehmann, disciple d'Ingres, il est formé suivant les principes du maître montabonais, et l'une de ses premières toiles connues, *Angélique au rocher* (coll. part.), est une copie fragmentaire de Roger délivrant Angélique conservée au Louvre, musée dont il est un habitué. Grand lecteur, il fréquente assidûment les bibliothèques, où il contemple gravures et reproductions, où il dévore les traités sur la peinture. De son aveu même, il a « lu Charles Blanc au collège », puis a étudié les lois énoncées par Chevreul, les préceptes de Delacroix, les idées de Corot et celles de Thomas Couture. Il ne devait pas cesser de se passionner pour ce genre de recherches, auxquelles il ne renonça pas pendant son service militaire, qu'il accomplit à Brest de novembre 1879 à novembre 1880, méditant alors les idées de Sutter. En 1881, installé à Paris, il lit les oeuvres de Rood. Il travaille seul, s'acharnant surtout au dessin. Il étudie les volumes, les jeux de l'éclairage et est ainsi amené à allier à la force des lignes la sensibilité des ombres, si bien que plus tard, à

une de ses expositions, Signac notera : « Des dessins à la valeur de simples croquis, mais si étudiés de contraste et de dégradé qu'on pourrait peindre d'après, sans revoir le modèle. » En des oeuvres très veloutées, Seurat parvient à un tel style que son nom prend place parmi ceux des maîtres qui ont suivi la tradition de Rembrandt. Il a souvent présenté des dessins au public, et c'est l'un d'eux, le Portrait d'Aman-Jean (Metropolitan Museum), accepté par le jury du Salon de 1883, qui lui vaut d'exposer pour la première fois. Le Louvre et le Metropolitan Museum de New York possèdent de belles collections des dessins de l'artiste, dont le métier de peintre évolue moins vite que celui de dessinateur. Dans ses premières oeuvres, Seurat se rattache, surtout par les sujets, à la tradition de Barbizon ; de 1881 à 1883, il fait des études de vues campagnardes et de paysans au travail en si grand nombre que l'on peut conclure qu'il pensa peut-être à peindre une composition dans le genre de celles de Millet, artiste dont l'influence sur son oeuvre est très nette. Il subit aussi l'influence des impressionnistes dont il adopte la technique et, à partir de 1883, les thèmes, spécialement celui des bords de Seine. Sa première toile importante, Une baignade, Asnières (Londres, N. G.), refusée au Salon de 1884, est exposée la même année aux Indé-

pendants. Cette oeuvre est très originale, bien qu'encore marquée de nombreuses influences – entre autres celles de Puvis de Chavannes et de Pissarro, spécialement dans la façon de simplifier et de « monumentaliser » les formes –, et certains principes nouveaux apparaissent, puisés dans des études livresques et dans les observations des oeuvres de Delacroix.

En 1886, Un dimanche à la Grande Jatte (Chicago, Art Inst.), fruit de deux années d'efforts, marque l'aboutissement des recherches de Seurat. Pour ses grandes compositions, l'artiste amasse des notes d'après nature ; ce sont ou des dessins « à la valeur » ou des peintures exécutées rapidement sur de petits panneaux de bois, format « boîte à pouce », les « craquetons » (musée d'Orsay). À l'atelier, il travaille la composition générale, soit encore sur de petits panneaux, soit sur des toiles de plus grand format. En témoignent de nombreux et beaux dessins, des « craquetons » peints, une grande esquisse d'ensemble (Metropolitan Museum) et un Paysage sans les personnages (New York, coll. J. H. Whitney). Ainsi cette longue élaboration de l'oeuvre définitive lui permet-elle d'appliquer rigoureusement la technique dite « de la division », fondée sur l'emploi de couleurs juxtaposées selon les théories des complémentaires et du contraste.

Seurat poursuivait ce but, a-t-il dit, depuis qu'il tenait un pinceau ; selon ses propres termes, il cherchait « une formule de peinture optique », précisant : « La pureté de l'élément spectral est la clef de voûte de la technique. » Depuis 1884, il était lié d'amitié avec Signac, qui, passionné par les mêmes problèmes, sera, au cours de sa longue existence, l'adepte le plus zélé du divisionnisme. Un groupe se forme autour d'eux qui comprend, entre autres, Pissarro et son fils Lucien, Dubois-Pillet, Luce, Angrand. Le néo-impressionnisme provoque l'étonnement du public parisien et entraîne la désapprobation de la majorité des critiques ; en revanche, il est prôné par des esprits curieux, un Félix Fénéon qui en explique les bases scientifiques aux lecteurs de la Vogue, un Gustave Kahn, qui le rattache aux tendances des écrivains symbolistes, et il rayonne jusqu'en Belgique, où il fait des adeptes, dont Van Rysselberghe, Henry Van de Velde, Finch. Tout en fréquentant des cercles littéraires et artistiques, Seurat travaille avec acharnement. Certaines de ses oeuvres sont exposées à New York par Durand-Ruel, d'autres à Bruxelles, où il est invité par le groupe des XX. Différentes salles parisiennes lui sont ouvertes : la gal. Martinet, le Théâtre-Libre, les locaux de la Revue indépendante. Il a été admis à la dernière manifestation du groupe des impressionnistes et surtout il participe régulièrement aux expositions des Artistes indépendants. C'est là qu'il présente, notamment, Un dimanche à la Grande Jatte en 1886, les Poseuses (Merion, Barnes Foundation) ; trois Poseuses séparées (musée d'Orsay) et la Parade de cirque (Metropolitan Museum) en 1888, le Chahut (Otterlo, Kröller-Müller) et Jeune Femme se poudrant (Londres, Courtauld Inst.) en 1890, et le Cirque (musée d'Orsay) en 1891.

Il y expose aussi des paysages qui, à côté de ses grands tableaux à figures, constituent une

part importante de son oeuvre. Cesont surtout des vues maritimes, dans lesquelles le peintre allie à une juste observation de la nature une construction rythmique du tableau. En effet, selon sa méthode habituelle, il commence par travailler directement d'après le sujet – il a séjourné l'été au bord de la mer –, puis il termine l'oeuvre dans son atelier. En 1885, il peint ainsi des paysages de Grandcamp (Londres, Tate Gal. ; New York, coll. Rockefeller) ; en 1886, d'Honfleur (Otterlo, Kröller-Müller ; musée de Prague ; New York. M. o. M. A. ; musée de Tournai : Washington, N. G.) ; en 1888, de Port-en-Bessin (Minneapolis, Inst. of Arts ; Saint Louis, Missouri, City Art Gal. ; Otterlo, Kröller-Müller ; musée d'Orsay ; New York, M. o. M. A.) ; en 1889, de Crottoy (coll. Niar-

chos ; Detroit, Inst. of Arts) ; en 1890, de Gravelines (Londres, Courtauld Inst. et, N. G. ; Otterlo, Kröller-Müller ; New York, M. o. M. A. ; musée d'Indianapolis). Il oriente ses recherches vers le choix des grandes lignes structurant la composition, ce qui le préoccupait déjà au temps de Une baignade, Asnières et de la Grande Jatte. Il voulait découvrir un système « logique, scientifique et pictural » lui permettant, disait-il, de faire concorder les lignes du tableau vers l'harmonie « comme j'y puis faire concorder les couleurs ». Aussi fut-il fasciné par les travaux de Charles Henry. En 1886, cet ami de Fénéon, auteur d'une Esthétique scientifique, rencontre le peintre, considéré comme le chef du néo-impressionnisme. « Toute direction est symbolique », disait le savant, et, de plus, il établissait des relations entre la valeur expressive des lignes et celle des couleurs. Seurat, qui cherchait une base scientifique à son art, suivit attentivement les études de Charles Henry sur les qualités des traits, sur les rapports et les proportions, et il travailla encore davantage ses compositions. Dans la Parade, les horizontales sont dominantes, donnant une impression de calme, tandis que le Chahut et le Cirque sont construits sur des diagonales qui suggèrent la gaieté, le mouvement.

Présenté en 1891 aux Indépendants, le Cirque n'était pas terminé et ne devait pas l'être : quelques jours après l'ouverture de l'exposition, une maladie foudroyante emportait Georges Seurat. La disparition de l'artiste fut vivement ressentie dans le monde des arts ; le peintre s'était imposé, tant était forte sa personnalité, même à ceux qui mettaient en doute le bien-fondé de sa méthode. Ainsi, Teodor de Wyzewa, tout en ne cachant pas que le néo-impressionnisme ne le satisfaisait guère, écrivait : « [...] Ma joie était grande de retrouver dans un coin de Montmartre un si admirable exemplaire d'une race que je supposais finie, la race des peintres théoriciens, réunissant la pratique à l'idée et l'inconsciente fantaisie à l'effort réfléchi. Oui, je sentais très clairement en Seurat un parent des Léonard, des Dürer et des Poussin. »

Dès 1892 à Paris – à la Revue blanche et aux Indépendants –, à Bruxelles – au groupe des XX –, des rétrospectives de son oeuvre sont présentées avec un certain succès. En 1899, Signac dédicace son ouvrage D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme à la mémoire de

Georges Seurat et reconnaît en lui l'« instaurateur » du mélange optique en peinture. Les théories qui y sont exposées ont intéressé aussi bien ceux qui ont étudié le Divisionnisme – un Gaetano Previati en Italie, un Curt Herrmann en Allemagne – que ceux dont l'art est animé par un esprit de construction et de synthèse, tels que Le Corbusier et Ozenfant (l'Esprit nouveau), tels que Severini (Du Cubisme au Classicisme). Les conceptions artistiques de Seurat ont aussi influencé les fauves et les cubistes, les expressionnistes allemands et les futuristes italiens ; certaines de ses préoccupations se retrouvent chez des artistes du mouvement hollandais De Stijl et parmi des membres du groupe du Bauhaus. Par son oeuvre picturale et ses théories, Georges Seurat est de ceux qui tiennent une place importante dans l'évolution de l'art moderne. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Paris, Grand Palais ; Metropolitan Museum, 1991).

SEVERINI Gino, peintre italien

(Cortone 1883 - Paris 1966).

Il fréquente à Rome l'atelier de Balla et adhère au néo-impressionnisme. Il s'établit définitivement à Paris. Au contact des groupes littéraires et artistiques d'avant-garde, il élargit et enrichit sa culture. L'influence du cubisme, évidente dans ses premières oeuvres, a marqué toute son évolution. Signataire du Manifeste de la peinture futuriste en 1910, il assume un rôle de premier plan dans la diffusion du mouvement en France. Ses peintures présentent à cette époque une double tendance : à la recherche du dynamisme et de la vitesse, caractéristique du futurisme mais qui se traduit plutôt dans l'évocation de bals et de danseuses que dans celle de machines en mouvement, Severini joint sa préoccupation de la composition formelle et de l'équilibre des structures qu'il tient du cubisme. Il exécute ses deux tableaux les plus significatifs : la Danse du Pan-Pan au Monico (1910-1912), détruit au cours de la guerre, et le Hiéroglyphe dynamique du bal Tabarin (1912, New York, M. o. M. A.), qui sont des tableaux de très grandes dimensions, Danseuse bleue (1912), dans lequel il intègre des paillettes dorées à la couche picturale, ainsi que Dynamisme d'une danseuse (1912, Brera), qui montre la décomposition des motifs en mouvement par la représentation simultanée de facettes juxtaposées. Poussant plus loin sa recherche, Severini réalise en 1913 Rythme plastique du 14 juillet qui est un tableau non figuratif dont la composition est fondée sur

une construction orthogonale et quelques obliques, des passages entre les formes, un jeu de couleurs restreint et des formes peintes qui débordent sur le cadre. La même année, l'étude de la lumière le conduit à abandonner toute trace d'objet dans la série Expansion de lumière. Il réalise aussi à cette époque de remarquables collages (Nature morte avec le journal Lacerba, 1913, Saint-Étienne, M. A. M.), dont certains se montrent plus cubistes que futuristes. Pendant la guerre, il va traiter des sujets militaires tels que le célèbre Train blindé (1915), le Train hôpital (1915, Amsterdam, Stedelijk Museum), qui appartiennent bien à la thématique futu-

riste, ainsi que l'étonnant Canon en action (1915), dans lequel l'artiste a essayé à la fois de traduire le bruit du canon et de montrer la fumée provoquée par l'engin en action, en y ajoutant des textes qui évoquent des sentiments ou des sensations. Après 1918, il va se trouver plus marqué par le cubisme classique de Braque et de Gris, puis se tourner vers le réalisme, participant comme Picasso, La Fresnaye ou Derain au « retour à l'ordre » qui se manifeste partout en Europe et dont il rend compte dans son ouvrage Du Cubisme au Classicisme (1921). Les tableaux de cette époque (les Deux Pierrots, 1922, La Haye, Gemeentemuseum) montrent un sujet traditionnel traité d'une façon plus classique du point de vue de la composition et de la facture. Cette période va se poursuivre tard dans sa carrière (la Mère et la fille, 1935, Paris, M. N. A. M.).

Après 1950, il va tenter de réaliser quelques tableaux abstraits (Pas de deux, 1950), puis va revenir à certaines formules de sa jeunesse et donnera, en 1960, une nouvelle version de la Danse du Pan-Pan (Paris, M. N. A. M.). Il a exécuté également un grand nombre de fresques, surtout pour des églises (château de Montefugoni, près de Florence ; églises de Lausanne, de Laroche, de Fribourg). Ses oeuvres sont conservées dans les principaux M. A. M. européens (Paris, Rotterdam) ainsi qu'au M. o. M. A. de New York. Une rétrospective de son oeuvre a été présentée à Rome au Palazzo Venezia en 1961, à Paris au M. N. A. M. en 1967, au Museum am Ostwall de Dortmund en 1976. Une exposition « Severini futuriste » (période 1912-1917), a été présentée (Fort Worth, Kimbell Art Museum) en 1996.

SEYBOLD Christian, peintre allemand

(Mayence 1697 - Vienne 1768).

Autodidacte, il pratique le portrait à l'huile et au pastel, utilisant la même facture que Denner.

Ses visages sont peints sur cuivre ou sur toile avec une précision, une minutie et une finition « qui va jusqu'à l'expression des pores » (Hagedorn). Ses portraits, têtes ou figures à mi-corps, étaient tout aussi recherchés que ceux de Denner. Établi à Vienne, Seybold devient membre de l'Académie. En 1747, il peint 5 Têtes pour l'Électeur de Saxe (Dresde, Gg). En 1749, il est nommé peintre du cabinet de l'impératrice. Il affectionne les plis zigzagants et les bordures d'étoffes ondulantes, qui mettent en relief la douceur du modelé des visages : Portraits d'un garçon et d'une fillette (Vienne, Österr. Gal.). Parmi ses nombreux Autoportraits, ceux du Louvre et de la coll. Liechtenstein (Vaduz) sont considérés comme les plus réussis. Avec l'Homme au fromage (musée de Budapest), Seybold rejoint, à travers la caricature, la scène de genre populaire. Ses tableaux ont souvent été imités par J. G. Hoch.

SEYTER Daniele, peintre d'origine viennoise actif en Italie (Vienne 1649 - Turin 1705).

Élève à Venise de Carlo Loth, il voyage, d'après Pascoli, en Émilie et en Lombardie, puis réside à Florence et séjourne à Rome dans le milieu animé par Pietro da Cortona et Ciro Ferri. De

1688 à 1705, hormis quelques brefs voyages à Rome, il se consacre à l'exécution de travaux considérables au Palais royal de Turin (ensemble de fresques mythologiques de la galerie de Daniele, de la salle de parade de Madama Felicita et des chambres de la reine et de Carlo Alberto) que la cour de Savoie lui a commandés. Seyter apporta à Turin de nouvelles conceptions décoratives, qui devaient être exploitées à l'époque du rococo.

SFUMATO.

Ce terme, emprunté à l'italien depuis le XVIIe s., désigne un modelé vaporeux, un contour atténué : « Manière de noyer les contours dans une vapeur légère » (Diderot).

Le terme fut utilisé surtout à la fin du XVe s. et au XVIe par les Italiens, notamment Léonard de Vinci, Corrège, Andrea del Sarto, et au XIXe s. par des peintres comme Prud'hon (Vénus et Adonis, 1812, Londres, Wallace Coll.).

Le sfumato est souvent confondu, à tort, avec le clair-obscur ; c'est avant tout une conception de la lumière considérée comme un phénomène optique qui modifie la couleur, le contour des objets et l'espace qui les environne, selon la distance qui sépare le specta-

teur de ce qui est représenté. C'est une façon de suggérer le relief et les différentes profondeurs des plans successifs de la composition dans l'atmosphère en tenant compte des principes de la perspective aérienne.

SGRAFFITE.

Ce mot (de l'ital. : sgraffiato, égratigné) désigne une décoration murale en camaïeu ou polychrome dont la technique est proche de celle de la fresque.

La technique du sgraffite consiste à appliquer sur un fond de mortier imprégné de couleurs résistant à la chaux une couche d'enduit ou de mortier à grain fin d'environ 2 cm et à l'inciser, la gratter selon un dessin précis de façon à remettre au jour le mortier coloré initial. On utilise pour ce travail des ciseaux et divers grattoirs. Le sgraffite polychrome comprend plusieurs couches d'enduits de couleurs différentes. Comme dans la technique de la fresque, le travail doit s'exécuter lorsque le mortier est humide, en une seule séance. Le procédé d'incision explique que les premiers sgraffites aient été essentiellement linéaires.

SHAHN Ben, peintre américain

d'origine lituanienne

(Kaunas, Lituanie, 1898 - New York 1969).

Il vint à New York à l'âge de huit ans. Lithographe pour une maison commerciale, il étudia à la National Academy of Design ainsi qu'à l'Art Students League puis se rendit à Paris de 1917 à 1922, où il s'inscrivit à l'académie de la Grande Chaumière. Ben Shahn est le représentant de la tendance la plus forte de l'American Social Conscious Painting, manifestation d'un phénomène à la fois social et artistique qui s'imposa en même temps que le Regionalism au cours des années trente. Il pensait que l'art devait communiquer un message social et ne pas être un but en soi. L'artiste était prêt à déformer la réalité, à uti-

downloadModeText.vue.download 788 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

787

liser la caricature, la couleur arbitraire, et en fait à exploiter tout procédé capable de communiquer à autrui son sens passionné de la justice sociale. Son premier travail significatif fut une série de peintures illustrant le procès

des anarchistes Sacco et Vanzetti (1931-1932, New York, M. o. M. A. et Whitney Museum). Shahn, qui avait travaillé en 1933 avec Diego Rivera, acquit un style graphique brillant, qu'il manifesta à l'exécution des célèbres peintures murales du Rockefeller Center (détruites depuis) et de nombreux autres ensembles, réalisés dans le cadre des Public Works of Art Project. Sa manière tenait de la photographie, de l'illustration de journaux et des techniques de l'imprimerie (la Pelote, 1939, New York, M. o. M. A.) ; finalement, ses innovations, ses effets de perspective, la simplification des mains et des vêtements, la caractérisation de la personnalité, rendue vivante grâce à un ou plusieurs éléments, devinrent des moyens propres à l'illustration commerciale américaine et furent utilisés à des fins très différentes de celles que Shahn poursuivait.

L'artiste est principalement représenté dans les musées américains. Il a rédigé un ouvrage, *The Shape of Content* (« la Forme du contenu », New York, 1957). Ben Shahn est aussi l'un des plus grands photographes réalistes américains avec Walker Evans et Dorothea Lange. Comme eux, il a travaillé pour la Farm Security Administration de 1935 à 1938.

SHAPED CANVAS.

Ce terme anglo-saxon signifie littéralement « tableau découpé ». Il est utilisé au début des années soixante pour qualifier les œuvres réalisées par le peintre américain Franck Stella. Stella y déploie une interrogation sur les formats classiques de la toile en découpant le châssis suivant le motif géométrique de la peinture. Cette approche est un maillon supplémentaire dans la recherche sur les limites du tableau adoptée par l'expressionnisme abstrait puis les peintres du Colorfield (1962). Elle abolit aussi l'historique conflit entre le dessin et la couleur en proposant de conformer les champs des formes colorées sur le découpage du châssis. En augmentant sensiblement l'épaisseur de ce châssis, elle conduit par ailleurs à s'interroger sur la perméabilité des frontières entre peinture et sculpture pour conduire aux « objets spécifiques » de Donald Judd qui animeront la réflexion du Minimal Art.

SHEELER Charles, peintre américain

(Philadelphie 1883 - Dobbs Ferry, New York, 1965).

Il incarne, plus que Charles Demuth, le type

du peintre précisionniste américain. Après une solide formation à la plus ancienne école d'art des États-Unis, celle de Pennsylvanie, il voyage à Londres, aux Pays-Bas et en Espagne avec son professeur William Merritt Chase en 1904 et 1905. En 1909, il visite l'Italie et Paris, où il séjourne en compagnie de Morton Schamberg et y découvre l'art de Matisse, de Picasso et de Braque. Il expose en 1913 à New York à l'Armory Show et commence ses

propres travaux de photographe, qui vont stimuler la formation de son style, où les motifs industriels seront d'abord transformés en images semi-abstraites (Abstraction de granges, 1918, Philadelphie, Museum of Art). Il connaît alors Marcel Duchamp, Francis Picabia, est lié au cercle de Walter Arensberg et après la guerre, tout en continuant à réaliser des photographies qui font de lui l'un des maîtres américains de ce médium – il publie dans Vogue et Vanity Fair –, il réalise ses premières compositions originales, qui s'imposent et par leur sujet, dont l'iconographie est empruntée au monde moderne (Skyscrapers, 1922, Washington, Phillips Collection) et en particulier à celui de la machine par leur facture réaliste impeccable. Son Autoportrait (1923, New York, M. o. M. A.) montre seulement un combiné téléphonique posé sur le rebord d'une fenêtre. En 1929, il retourne en France pour réaliser un reportage photographique sur la cathédrale de Chartres. Il participe à Stuttgart à l'exposition du Deutscher Werkbund, « Film und Foto », et à son retour peint son plus célèbre tableau, Pont supérieur (1929, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum, Harvard University), qui est le symbole même du Precisionism américain par son sujet machiniste, l'exactitude de son rendu, la qualité de sa facture et le raffinement de sa gamme de gris. Ce tableau, qui reprend l'idée du Pont du bateau de Gerald Murphy, montre bien les rapports qui peuvent être établis entre le Precisionism et le purisme français. Dans ses compositions, nulle présence humaine, mais la volonté de rendre compte du monde moderne par le traitement objectif des paysages (Paysage classique, usine à River rouge, 1932, New York, Whitney Museum). Son tableau Puissance en marche (1939, Smith College Museum of Art, Northampton, Mass.) représente un thème classique de l'exaltation du machinisme : des roues et des bielles de locomotive représentées avec la précision de la photographie combinée à celle du dessin industriel. Charles Sheeler est notamment représenté à New York, au M. o. M. A., au Metropolitan Museum et au Whitney Museum et dans de nombreux musées américains.

SHERMAN Cindy, artiste américaine

(Glenn Ridge, New Jersey, 1954).

Après des études au State University College de Buffalo, Cindy Sherman s'installe à New York. Depuis 1975, inlassablement, elle prend sa propre image comme sujet, à la fois acteur et metteur en scène, s'interrogeant sur le pouvoir de la représentation humaine. Sa première série de photographies, réalisée de 1977 à 1980, « Untitled film still », inspirée par les films américains de série B, la présente, en petit format, en starlette, étudiante ou ménagère, femme de la middle class américaine prise dans des intérieurs ou des paysages typiques du monde américain. À partir de 1980, elle réalise des images en couleurs (de plus grande dimension, dès 1981) mettant l'accent, dans des cadrages plus réduits, sur le visage. À une série de portraits allongés, accentuant les jeux de lumière, succèdent des plans de visages. En 1983, pour

la revue Interview, elle exécute des photos de mode parodiques. À partir de 1984, le caractère dramatique des sujets s'intensifie, accentuant la valeur psychologique de sentiments comme l'angoisse, la peur ; il s'intègre en 1985-1986 dans un univers de rêve et de cauchemar, forçant les aspects monstrueux du visage, soutenu par l'usage d'accessoires, cornes, oreilles de diable et un maquillage outrancier. En 1987, elle exécute des natures mortes souvent ignobles avec des immondices et des déchets et où le visage n'apparaît plus que sous forme de substitut : habit, lunette ou perruque. Plus récemment elle se métamorphose en personnage de la période révolutionnaire dans la série, « Citoyens-Citoyennes » (1989). Son oeuvre a fait l'objet d'expositions en 1987 au Whitney Museum de New York, au Kunstmuseum de Lucerne en 1996 et au C. A. P. C. de Bordeaux en 1999.

SIBERECHTS Jan, peintre flamand

(Anvers 1627 - Londres v. 1703).

Fils d'un sculpteur, maître à Anvers en 1648 ou en 1649, il voyagea probablement v. 1650 en Italie, où il dut subir l'influence des peintres néerlandais italianisants tels que Nicolas Pieterz Berchem, Jan Both ou Karel Dujardin, ce qui lui permit d'échapper à l'influence de Jordaens, omniprésente à Anvers à cette époque. L'artiste travailla à Anvers jusqu'en 1672, puis se rendit en Angleterre, appelé, selon les chroniqueurs, par le duc de Buckingham.

On peut distinguer trois périodes principales dans l'évolution de son style. Des débuts de Siberechts (1651-1661), on connaît très peu d'oeuvres : le Printemps italien (1651, musées de Berlin) et la Conversation au bord du gué (1660, musée de Göteborg). De 1661 à 1672, la manière de l'artiste devient plus originale : il peint avec une large facture les paysages, les gens et les animaux des Flandres. Il a une prédilection pour le motif du Gué, qui lui permet de traiter en de subtiles variations le scintillement de la lumière ; le tableau du musée de Lille (1663) et celui du musée d'Anvers furent conçus selon cette formule. En même temps, Van Siberechts s'intéresse surtout aux volumes, aux formes, à la sensation de sphéricité, comme dans la Toilette de la fermière (Ermitage), Une scène pastorale (Raleigh, North Carolina Museum) ou la Vachère à cheval (1672, musée de Budapest).

En Angleterre, il s'oriente davantage vers l'expression du sentiment de la nature et les Vedute, comme en témoignent les vues de Chatsworth, de Longleat (1697, Londres, Tate Gal.), du Moulin de Lenton, et il peint alors son chef-d'oeuvre, le Départ pour la chasse (1684, Bruxelles, M. R. B. A.). Il réalisa aussi quelques aquarelles qui préfigurent curieusement les paysagistes anglais du XIXe siècle. À la fin de sa vie, Siberechts se montre de nouveau préoccupé des effets de lumière ; sa dernière oeuvre datée, la Vue de la Tamise (1691. coll. part.), fournit l'illustration de ce retour de l'artiste à

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

788

ses sources. Il faut souligner à quel point cette tentative reste unique à cette époque à Anvers.

SICCATIF.

Employé adjectivement, ce mot désigne ce qui est apte à se polymériser par oxydation. Employé comme substantif, il désigne une préparation à base de composés métalliques, douée de propriétés catalytiques, ajoutée, à des doses relativement faibles, à des huiles, vernis, enduits gras afin d'accroître leur siccativité propre.

Les siccatifs activent l'oxydation des huiles siccatives. Ce sont généralement des sels de plomb (siccatifs dérivés du plomb, litharge ou même céruse), des sels de manganèse (oxyde ou bioxyde de manganèse), des sels de zinc

(sulfate de zinc, appelé autrefois « couperose blanche »). Les siccatifs mixtes (siccatifs de Courtrai) sont des mélanges à parts égales de sels de plomb et de sels de manganèse. Les peintres italiens ont utilisé des siccatifs. Au XVIIe s. Rubens fabriquait des huiles siccatives « fort épaissies au soleil sur la litharge ». À partir du XVIIe s., presque toutes les huiles furent siccativées artificiellement. Les siccatifs liquides ou en poudre nuisent à la solidité de la peinture si leur proportion dépasse de 3 à 5 p. 100 du poids de la couleur.

SICILIA José Maria, peintre espagnol

(Madrid 1954).

Étudiant à l'École des beaux-arts de Madrid de 1975 à 1979, il quitte l'Espagne pour s'installer à Paris en 1980. À une période où les galeries et la critique françaises sont attentives à la jeune création, il apparaît aux côtés de Barceló et de Campano, qui vivent également à Paris, comme l'un des représentants les plus significatifs de la peinture espagnole des années quatre-vingt. Les premières images de Sicilia, traitées dans un style proche de la Bad Painting, comme les peintures d'objets réalisées en 1982, confirment son intérêt pour les nouveaux courants de la peinture figurative. Son travail s'organise par séries de peintures où se trouvent réunies des natures mortes ainsi que la représentation d'outils et d'ustensiles ménagers. Au cours des années 1985 et 1986, il connaît une renommée internationale en France et à New York, où il séjourne pendant un hiver pour y préparer l'exposition personnelle que lui consacre la gal. Blum Helman. Les oeuvres qui y sont présentées témoignent du renouvellement actif de son travail. Il inaugure une nouvelle série, intitulée « Fleur », résultant plus d'un traitement abstrait du motif que d'un souci de réalisme. Sicilia, dont les peintures jusqu'en 1985 sont marquées par la liberté du geste, la violence de la couleur et la dynamique des tracés, s'oriente par la suite vers une recherche de la picturalité où dominent les questions de l'analyse des formes, de la structure du tableau et de la matérialité de la touche, renforcées par des techniques diverses (Sans titre, 1993, aquarelle et cire sur bois). Des expositions personnelles de son oeuvre sont réalisées par le musée d'Art contemporain de Bordeaux (1987) et par le Palacio Velázquez de Madrid (1988). Il a reçu

en 1989 le Prix national des arts plastiques et a représenté l'Espagne à l'Exposition internationale de Séville avec la série des Pesages.

SICIOLANTE Girolamo

(dit il Sermoneta

ou Siciolante da Sermoneta),

peintre italien

(Sermoneta 1521 - Rome 1575).

Il appartient au groupe des artistes travaillant à Rome entre 1540 et 1550, dont aucune des personnalités – en dehors naturellement de celle de Michel-Ange – n'est encore clairement définie. Un bon nombre de ses oeuvres de jeunesse, peintures et dessins, ont été attribuées abusivement à Perino del Vaga. Les grands traits de sa biographie nous sont donnés par Vasari et Baglione. Siciolante a probablement été l'élève de Leonardo da Pistoia, qui semble avoir vécu à Rome entre 1530 et 1540. À vingt ans, il reçoit sa première commande de Camillo Caetano, seigneur de Sermoneta et cousin de Paul III Farnèse qui, comme son fils Boniface, eut une rôle important dans la carrière de l'artiste : une Vierge à l'Enfant avec deux saints, datée de 1541, pour la « badia » de S. Pietro e Stefano, près de Sermoneta (auj. à Rome, palais Caetani). Il est mentionné pour la première fois à Rome en 1543 et doit avoir établi un premier contact avec l'atelier de Perino, qui l'influence fortement (Pietà pour les Santi Apostoli, auj. au musée de Poznań). Au cours d'un bref séjour à Piacenza, en 1545, auprès de Pier Luigi Farnese, il exécute une Sainte famille avec saint Michel (Parme, P. N.). Après l'assassinat de Pier Luigi Farnese, il se rend à Bologne, où il peint une grande Vierge à l'Enfant avec saints pour S. Martino (étude préparatoire au Louvre), puis regagne Rome, où Perino del Vaga vient de mourir, en laissant plusieurs oeuvres inachevées : Siciolante participe, avec Jacopino del Conte, au décor d'une chapelle à l'église Saint-Louis-des-Français (Baptême de Clovis). Au cours des années suivantes, Siciolante travaille pour des commanditaires importants : l'ambassadeur de France, Claude d'Urfé (Conze Scènes de l'Ancien Testament remises en place, chapelle de la Bastie d'Urfé, 1549) ; Girolamo Capodiferro (Scènes de la vie de Scipion l'Africain, 1550, fresques au palais Capodiferro Spada) ; les Cesi à Santa Maria della Pace et à Santa Maria Maggiore ; les Fugger à Santa Maria dell'Anima ; ses protecteurs, les Caetani, (Vierge à l'Enfant ; Scènes de l'ancien et du Nouveau Testament, Sermoneta, San Giuseppe) ; Jules III à Sant'Andrea sulla via Flaminia ; Pie IV dans les palais du Vatican. Il produit de nombreux retables dans la dernière décennie de sa vie à Rome ainsi que dans la région du

Latium et des Marches. Il travaille enfin, sous Pie IV, à la Sala Regia au Vatican, en même temps que Livio Agresti (Victoire du roi Pépin, 1565, projet dessiné au Louvre). Son oeuvre est marquée par le classicisme de Raphaël et par l'interprétation de l'art de Michel-Ange que donnent Sebastiano del Piombo et Jacopino del Conte : une composition simple et grandiose,

une expression austère des sentiments et une grande clarté narrative.

SICKERT Walter Richard,

peintre britannique

(Munich 1860 - Bathampton, Somerset, 1942).

Il était le fils d'Oswald Adalbert, peintre et illustrateur d'origine danoise. Sa famille se fixa définitivement à Londres en 1868 et il se forma à la Slade School (1881), travaillant sous la direction de Whistler (1882-1885) qui, en 1883, lui fit connaître Degas. Ce dernier devait être l'ami autant que le modèle de Sickert, et ces deux peintres peuvent être considérés comme ses maîtres. En 1885, Sickert commença à passer l'été à Dieppe, où il connut J.-É. Blanche et où il vécut de 1899 à 1905, laissant de nombreuses vues de cette ville. À cette même époque, il fit de longs séjours à Venise, décrivant aussi bien les monuments que le petit peuple vénitien : Fille vénitienne (musée de Rouen), la Piazzetta (v. 1901, Londres, Tate Gal.). Il revint à Londres en 1905, travailla surtout dans le cercle des graveurs de Camden Town et devint la principale figure au milieu de jeunes peintres attirés par l'impressionnisme français (1907-1914). Pendant un court moment, il fut à la tête de l'avant-garde anglaise, mais les expositions postimpressionnistes de Roger Fry et la pénétration du fauvisme et du cubisme à Londres le mirent v. 1914 dans une situation plus isolée. Sickert commença, en 1915, à exposer à la Royal Academy, dont il fut élu membre associé en 1924 ; académicien en 1934, il démissionna cependant l'année suivante. Il préféra alors vivre hors de Londres, dans des villes de province telles que Bath, Broadstairs et Brighton.

Ses premières oeuvres sont d'une tonalité sombre. Sickert aimait particulièrement le music-hall victorien, qui lui fournit les sujets de ses meilleurs tableaux : le Théâtre du Nouveau Bedford (1915-1916, Londres, Tate Gal.). Les intérieurs sordides de la classe ouvrière, montrant parfois des nus vautrés sur des lits de fer, caractérisent sa période de Camden Town, mais l'artiste présente par ailleurs des analogies avec l'intimisme de Bonnard et de Vuillard

(Ennui, 1913-1914, id.). Ses tableaux ultérieurs, beaucoup plus colorés apr. 1915, eurent surtout pour motifs des personnages et des vues architecturales ; ils furent parfois exécutés directement d'après des gravures victoriennes ou des photographies qu'il interpréta en fin de carrière avec autant de liberté qu'il avait utilisé les dessins dans sa jeunesse. Sickert fut un professeur réputé, et ses écrits sur l'art dénotent une critique incisive.

Le centenaire de sa naissance en 1960 a été marqué par une importante exposition à la Tate Gal. Sickert est principalement représenté dans les musées anglais.

SIGALON Xavier, peintre français

(Uzès 1787 - Rome 1837).

Il se forma d'abord à Nîmes chez un élève de David, puis à Paris dans l'atelier de Guérin (1817). Peintre de genre, d'histoire et de portraits, il connut le succès lors de son premier Salon (La Jeune Courtisane, 1822, Louvre), avec une oeuvre qui unit à une facture traditionnelle

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

789

un sentiment déjà romantique. Il donna par la suite de vastes compositions historiques : Locuste (1824, musée de Nîmes) et Athalie (1827, musée de Nantes). Ce dernier tableau rencontra un échec, et Sigalon, déçu, se retira à Nîmes. En 1833, la commande par l'État de la copie des peintures de la chapelle Sixtine de Rome le tira de l'oubli, mais Sigalon fut emporté par le choléra avant de terminer sa tâche. Seule la copie du Jugement dernier de Michel-Ange fut achevée (Paris, E. N. S. B. A.). De nos jours, la part de l'oeuvre de l'artiste la plus appréciée est constituée par les esquisses prestement enlevées, dont le musée de Nîmes possède plusieurs exemples.

SIGNAC Paul, peintre français

(Paris 1863 - id. 1935).

D'une famille aisée, il se consacre entièrement à la peinture à partir de 1882. À part un très bref passage dans un atelier libre, il se forme seul, sous l'influence des impressionnistes (la Route de Gennevilliers, 1883, musée d'Orsay). En 1884, il participe activement à la création de la Société des artistes indépendants et à

cette occasion rencontre Seurat ; il expose des peintures aux premières manifestations de cette société, dont il sera, jusqu'à sa mort, un des membres les plus fidèles et les plus actifs. Certaines des 18 oeuvres présentées à la dernière Exposition impressionniste figurèrent aussi, quelques semaines plus tard, aux Indépendants. Les unes sont d'un disciple des impressionnistes, les autres celles d'un novateur ; dans ces dernières. Signac utilise, sous l'impulsion de Seurat, la technique dite « de la division ». Il continue à travailler selon cette méthode, prenant ses motifs sur les bords de la Seine, en Bretagne et sur les côtes méditerranéennes. Dans certaines toiles, il applique les théories de Charles Henry sur « les rythmes et les mesures des lignes et des couleurs ». Passionné par les recherches du savant, il collabore à deux de ses ouvrages (1890-1895) ; en 1890, il fait le portrait de Félix Fénéon « sur l'émail d'un fond rythmique de mesures et d'angles, de tons et de teintes », au dessin curviligne inspiré d'un kimono (New York, M. o. M. A.).

Peu après la mort de Seurat, il découvre Saint-Tropez, s'y installe et, jusqu'en 1911 env., y vit une partie de l'année et y attire de nombreux peintres. Vers 1896, sa technique évolue : elle devient moins strictement soumise aux règles de la division. Signac élargit tellement ses touches que certaines toiles évoquent des mosaïques. Il s'intéresse vivement aux recherches de ses jeunes camarades, et c'est près de lui, à Saint-Tropez, que Matisse, en 1904, vient se familiariser avec les principes du néo-impressionnisme. À partir de 1913, Signac fait de longs séjours à Antibes, mais il garde toujours un atelier à Paris. Outre des paysages et des portraits, il a laissé des natures mortes, des scènes d'intimité (le Dimanche parisien, 1890 ; Femme se coiffant, 1892) et quelques compositions décoratives, en particulier les Femmes au puits (1892, musée d'Orsay) et Au temps d'harmonie (1894, mairie de Montreuil), qui est un véritable manifeste de sa conception d'une société anarchiste idéale. Volontaire et réfléchi

dans ses peintures à l'huile, il s'exprime dans ses aquarelles avec une entière liberté. Le rôle de Signac a été considérable lors de la formation du groupe des néo-impressionnistes : il a servi de lien entre Pissarro, Seurat et les écrivains symbolistes, puis a établi des relations amicales avec des peintres belges qui formèrent un second groupe de néo-impressionnistes. Vice-président, en 1903, des Artistes indépendants, président en 1909, il est accueillant à l'égard du fauvisme et du cubisme. Écrivain, il a laissé des oeuvres variées, dont un Jongkind (1927), qui contient un Traité de l'aquarelle.

Son livre D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme (1899) est essentiel à la connaissance de la méthode divisionniste ; de plus, il a eu une importance considérable auprès des générations suivantes : ainsi que l'a défini Françoise Cachin, ce traité « [...] a pu par sa religion de la couleur jouer son rôle auprès des « fauves » ; par son ascétisme, auprès des cubistes ; par son effort d'analyse rationnelle, auprès de Matisse ; par sa volonté de style, son détachement de la nature et son obsession de la peinture pure et de la couleur, auprès de Delaunay, Kandinsky, pères de l'abstraction ». Une exposition lui a été consacrée en 2001 (Paris, Grand Palais ; New York, Metropolitan Museum ; Amsterdam, musée Van Gogh).

SIGNATURE.

Les premières signatures de peintres apparaissent dans la céramique grecque au milieu du VII^e s. av. J.-C. La signature d'artiste réapparaîtra ensuite dans la peinture, tout d'abord en Italie au XIII^e s. et, par la suite, les peintres ne cesseront de signer leurs oeuvres, le plus souvent dans un but d'authentification.

Cela, du reste, n'a pas empêché la prolifération de fausses signatures, soit sur un faux, soit sur une peinture originale d'un maître oublié, signée, dans un but commercial, du nom d'un artiste alors à la mode. On peut dire d'une manière générale que, mis à part les primitifs, les artistes flamands, néerlandais et français signent plus fréquemment leurs oeuvres que les peintres italiens ; mais aucune règle ne saurait être définie en ce domaine, et l'on doit se borner à constater le grand nombre ou l'absence de signatures chez tel artiste ou dans telle école.

Les signatures, qui peuvent parfois prendre la forme d'un monogramme, sont inscrites, soit en cursif, soit en romain, généralement au bas du tableau ; il faut noter que, parfois, elles sont cachées ou s'intègrent dans un morceau d'architecture peint. Souvent rédigées en latin, elles se composent du nom, parfois du prénom du peintre et sont quelquefois suivies de la date et du lieu d'exécution de l'oeuvre ; elles sont aussi parfois suivies du verbe latin fecit, me fecit (m'a fait) abrégé en f, ou du verbe latin pinxit, me pinxit (m'a peint) abrégé en p. L'Autoportrait de Poussin (Louvre) est ainsi signé : Effigies Nicolai Poussini Andelyensis Pictoris. Anno Aetatis 56. Romae Anno jubila 1650 (portrait du peintre Nicolas Poussin des Andelys, âgé de 56 ans, fait à Rome en 1650). En plus de la fonction d'authentification signalée plus haut, les signatures prennent souvent une valeur plastique et ornementale ; c'est le cas du mono-

gramme d'Albrecht Dürer, ou des signatures inscrites dans des cartellino, ou encore de certaines, telle celle de Maurice Denis, qui signait MAUD, ou celle de Van Eyck, dont la signature dans le Mariage des époux Arnolfini (Londres, N. G.) – Johannes de Eyck fuit hic – constitue, au centre du tableau, grâce à sa calligraphie raffinée, un des éléments importants.

SIGNORELLI Luca, peintre italien

((Cortona 1445/1450 - id. 1523)).

Formé à l'école de Piero della Francesca, il en hérite le sens de la construction rigoureuse des volumes et le goût pour le monumental, qui ne l'abandonnera jamais jusqu'à la fin de sa vie. Il ne nous reste, de ses débuts, que quelques fragments des fresques qu'il peignit en 1474 sur la tour de l'évêché de Città di Castello. Les liens avec l'art de Piero y sont si forts que l'on a même proposé de regrouper autour de ces fresques quelques oeuvres (Vierge du M. F. A. de Boston, du Christ Church College d'Oxford et de la coll. Cini de Venise) dont la conception, sinon l'exécution, revient directement au maître de Borgo San Sepolcro. En fait, l'état de conservation des fragments est si mauvais qu'il est impossible de les considérer comme une référence sûre. La période de formation de Luca reste ainsi assez obscure. En travaillant, à partir de 1479, à la décoration à fresque de la sacristie de la cure de la Santa Casa de Lorette, son langage s'est déjà enrichi d'expériences nouvelles, de la connaissance, notamment, de la peinture florentine contemporaine, dominée à cette époque par des problèmes de ligne et de mouvement foncièrement opposés à la poétique de Piero della Francesca. Il semblerait, mais la question est loin d'avoir trouvé une réponse définitive, que le premier intermédiaire de cette culture, dont le rôle sera fondamental dans l'orientation postérieure de l'artiste, ait été Bartolomeo della Gatta, collaborateur de Luca à la Santa Casa. Ce sont en tout cas les recherches de Verrocchio et de Pollaiuolo qui marquent le style des anges musiciens de la voûte ainsi que celui, synthétique et dramatique, de la Conversion de saint Paul sur un des murs de la sacristie. On a fixé à une date à peu près contemporaine les 2 panneaux de la Brera représentant la Flagellation et la Vierge à l'Enfant, qui offrent les mêmes caractéristiques de vitalité linéaire et sont pourtant encore liés, dans leur conception, à l'enseignement de Piero. Dans la grande fresque que Luca exécuta en 1480-1481 à la chapelle Sixtine à Rome (Testament et mort de Moïse), le problème de la collaboration avec Bartolomeo della Gatta se pose

de nouveau et de façon plus nette, car, bien que l'on ne reconnaisse pas ici l'influence de Pérugin, qui a été condisciple de Luca à l'école de Piero della Francesca, l'intervention d'une autre main est sensible dans le groupe de droite de la composition. Le contact avec Bartolomeo della Gatta est encore visible dans le tableau d'autel de la cathédrale de Pérouse (Vierge en trône avec des saints, 1484), où, d'autre part, le langage de Luca s'achemine vers sa pleine maturation, dans son attention de plus en plus vive à la définition anatomique des nus par une ligne tendue et vibrante à laquelle s'associe un

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

790

clair-obscur puissamment plastique. C'est en effet dans le domaine du nu, ressenti, sur les traces de Pollaiuolo, comme le moyen le plus efficace d'exaltation de la forme, mais aussi, plus personnellement, comme la manière la plus directe d'atteindre picturalement cette harmonie miraculeuse qui fait de l'homme le protagoniste de l'univers, que Luca va obtenir ses réussites les plus hautes. La critique actuelle a tendance à diminuer la portée de son art et sans doute a-t-elle raison de vouloir atténuer l'opinion traditionnelle selon laquelle l'artiste cortonais serait le précurseur direct de Michel-Ange. Néanmoins, dans la renouciation consciente à toutes ces possibilités de raffinement formel que lui offrait son adhésion à la culture florentine, dans le dépouillement austère de ses compositions, qui s'articulent concrètement sur des masses monumentales, Luca a trouvé indubitablement des accents novateurs qui dépassent en quelque sorte la tradition du XVe siècle. Cela était particulièrement vrai pour le tableau détruit du musée de Berlin, l'Éducation de Pan (v. 1490), qui, en raison de la sévère autorité avec laquelle était traité le thème mythologique, a été considéré, à tort, comme l'affirmation d'une poétique anti-botticellienne. À la même lignée appartiennent de nombreuses peintures exécutées entre cette période et la fin du siècle, qui fut le moment le plus heureux de la production de l'artiste. Des oeuvres comme le tondo de la Vierge à l'Enfant (Offices), la Vierge en trône parmi des saints (musée de Volterra), le tondo de la Sainte Famille (Offices) anticipent réellement des solutions du premier cinquecento. Bien qu'elles soient affaiblies par la collaboration d'aides, les fresques pour le cloître de Monte Oliveto Maggiore, représentant des scènes de la vie de saint Benoît, sont encore un témoignage remar-

quable des capacités de synthèse et de puissance plastique de Luca. Avec la décoration à fresque de la chapelle S. Brizio dans la cathédrale d'Orvieto, les recherches du peintre sont portées à leur extrême accomplissement, mais elles annoncent déjà les premiers symptômes d'une régression stylistique. Exécuté entre 1499 et 1504, ce cycle, considéré traditionnellement comme l'oeuvre maîtresse de Luca, souffre dans son ensemble d'un certain déséquilibre dans la composition et, par son audace de conception, trahit par moments l'embarras du peintre lors de l'exécution. Le programme iconographique établi par Fra Angelico, qui avait commencé la décoration de la voûte, prévoyait, pour la partie murale, la représentation des Damnés et des Bienheureux, sur l'exemple de la chapelle Strozzi à S. Maria Novella. Signorelli y ajouta les deux scènes de la Fin du monde et de l'Antéchrist, cette dernière en hommage, semble-t-il, à la doctrine de Savonarole. Sur le socle sont illustrés, en camaïeu, les onze premiers chants du « Purgatoire » de Dante. Malgré ses faiblesses dans la réalisation, ce monument pictural qui inspirera Michel-Ange révèle une haute spiritualité qui traduit bien les exigences et l'esprit de la culture italienne du XVe siècle.

L'alourdissement des formes, l'insistance dans l'analyse anatomique, qui avaient déjà fait leur apparition dans les fresques d'Orvieto,

compromettent de plus en plus la production du peintre. Et s'il trouve encore des accents grandioses dans la Déposition de la cathédrale de Cortone (1502), en cédant ensuite à des suggestions d'origine raphaélesque qui l'amènent à adoucir les tons de sa palette, Signorelli ne fait qu'accentuer le contraste, toujours inhérent à son style, entre la définition linéaire et les effets chromatiques. Bien que son atelier eût été très fréquenté et très actif, il ne laissa aucun successeur remarquable ; il était devenu à la fin de sa vie le représentant d'une tradition conservatrice et provinciale, qui fut submergée par les grands événements dont l'Italie centrale fut le théâtre dès le début du XVIe siècle.

SIGNORINI Telemaco, peintre italien

(Florence 1835 - id. 1901).

Écrivain et polémiste brillant, il fut avec Cecioni le théoricien du groupe des « Macchiaioli », auprès de qui il joua le rôle de guide spirituel. Dès 1855, il participa aux recherches du groupe, tant dans le paysage que dans les tableaux de batailles (Charge de zouaves). Plus tard, il séjourna et travailla à plusieurs reprises en France (1862 et 1884) et en Angleterre ; il

trahit des sujets réalistes, non exempts d'implications intellectuelles (la Salle des agitées à San Bonifacio, 1865, Venise, G. A. M. Ca' Pesaro), qui transparaissent aussi dans ses présentations de vues urbaines (la Piazza di Settignano, 1880) et dans son orientation vers le meilleur de la peinture européenne (la Toilette du matin, 1898), inspirée directement de Degas, qu'il avait connu à Paris. Mais la critique considéra que les esquisses rapides et brillantes ainsi que les petits paysages rythmés et mis en page avec un goût certain de la synthèse décorative convenaient mieux à la nature de son talent. Signorini est principalement représenté à la G. A. M. de Florence.

SIGRIST Franz, peintre et graveur autrichien (Vieux-Brisach 1727 - Vienne 1803).

Établi à Vienne, il s'y marie en 1749 et suit l'enseignement de P. Troger à l'Académie de Vienne, où il obtient un second prix en 1752 avec Job sur son fumier. Les gravures de cette période, la Guérison de Tobie et Loth et ses filles, révèlent sa dépendance envers Troger et les premières œuvres de Tiepolo, ce qui a fait supposer un séjour à Venise. Il subit aussi l'influence de Maulbertsch et de Mildorfer. La Mort de saint Joseph (Vienne, Österr. Gal.), composition chargée, expressive et picturalement fort libre, fait apparaître des drapés lourds et des mains considérablement agrandies, dans un style proche de Piazzetta. Sigrist exécute les projets (Martyre de saint Artème) pour 65 gravures d'un recueil de légendes des saints édité par J. Giuliani (1753-1755) à Vienne et à Augsbourg, où il séjourna de 1754 à 1762 en qualité de peintre de cour de l'évêque. Il peignit des façades à Augsbourg, malheureusement détruites, ainsi que des tableaux d'autel. Au même moment, Hertel lui demande des projets de gravures pour illustrer un choix de textes bibliques (Vienne, Niederösterreichisches Landesmuseum, deux grisailles : Élie et les corbeaux et Saül et la pythonisse

d'Endor). Sigrist peint en 1759 le Triomphe de la Vierge sur les puissances infernales à la voûte du chœur de l'église de Seekirch, puis en 1760 trois fresques au plafond du porche de l'église du couvent de Zwiefalten. Il travaille en 1764 sous la direction de Martinus Van Mytens, avec d'autres collaborateurs, à cinq grands tableaux retraçant les fêtes du mariage de Joseph II avec Isabelle de Parme (Schönbrunn, salle des cérémonies). Peintre avant tout religieux, il trouve son domaine de prédilection dans les esquisses nerveuses, où les formes se dissolvent dans la lumière, et dont le musée de Prague conserve un ensemble remarquable. Dans les scènes

mythologiques, telles que Bacchus et Ariane et la Mort d'Orion (musée de Prague), il se laisse aller à des compositions stéréotypées. De ses fils, seul Johann (1756-1807) est connu par quelques oeuvres, dont deux Scènes de genre (id.). Un groupe d'oeuvres, en particulier une série de fresques et de toiles du Burgenland (Autriche), postérieures à 1780, pourrait être attribué à deux autres Franz Sigrist, un des frs et un parent de l'artiste.

SILVESTRE (LES), artistes français.

Israël, dessinateur et graveur (Nancy 1621 - Paris 1691), avait reçu les rudiments du métier de son oncle Israël Henriet, et le contact avec les gravures de Callot, dont Henriet était l'éditeur, devait parfaire sa formation, complétée par de nombreux voyages en France et en Italie (1640-1655). Ses gravures, très nombreuses (plus de mille), aussi précises que sèches, lui valurent un grand succès - il fut académicien en 1670. Elles constituent le répertoire topographique le plus important et le plus complet de la France (Vues des châteaux de France), plus particulièrement de Paris (les Lieux les plus remarquables de Paris et de ses environs, Vues et perspectives de la chapelle et maison de la Sorbonne), et parfois même de l'Italie (Vues de Rome, les Stations de Rome, Antiche e moderne vedute di Roma) de la seconde moitié du XVIIe siècle.

Les dessins d'Israël Silvestre, méticuleux, trahissent le métier du graveur : Vue de la Seine avec le palais du Louvre (Paris, Inst. néerlandais), Vue de l'église des Carmélites (Paris, musée Carnavalet), Bal dans l'antichambre du roi, Vue et perspective du collège des Quatre-Nations (Louvre). Israël eut plusieurs fils, Charles-François, Louis le Vieux et Louis le Jeune.

Louis de, dit le Jeune, peintre (Sceaux 1675 - Paris 1760), élève de Charles Le Brun, puis de Bon Boullogne, fit le voyage de Rome, où il connut Carlo Maratta, et visita également Venise et la Lombardie. De retour à Paris, il fut reçu académicien en 1702 (Formation de l'homme par Prométhée, musée de Montpellier). Peintre d'histoire, il reçut commande d'ouvrages importants pour les églises parisiennes, dont une suite de 9 scènes de la Vie de saint Benoît pour Saint-Martin-des-Champs (1 au Louvre, 1 au musée de Béziers, 2 au musée de Perpignan, 3 au musée de Bruxelles), qui le montre lié à la tradition de Le Sueur et proche de Jouvenet. On lui doit également le may de 1703 pour Notre-

downloadModeText.vue.download 792 sur 964

Dame de Paris, représentant Saint Pierre et le paralytique (musée d'Arras), vaste composition aux lignes sinueuses, tandis que Moïsi sauvé des eaux (1708, musée de Brest) se souvient davantage du classicisme de Poussin. D'un esprit tout différent sont plusieurs tableaux mythologiques, fortement influencés par La Fosse : Apollon et Daphné, Persée et Andromède (Potsdam, Sans-Souci) et probablement la Mort d'Adonis (Dijon, musée Magnin). À la suite du séjour à Paris du prince héritier Frédéric-Auguste de Saxe, Louis le Jeune fut nommé premier peintre du roi Auguste II et, de 1716 à 1748, résidant en Saxe, et en Pologne, il fut l'un des principaux propagandistes de l'art français outre-Rhin.

Aidé de nombreux élèves, il travailla pour la cour de Saxe comme un artiste de cour universel, une sorte de nouveau Le Brun, et fut nommé directeur de l'Académie de peinture de Dresde dès 1726. Les destructions des guerres n'ont pas épargné ses grandes décorations mythologiques ou allégoriques, telles que le plafond de la salle de bal du palais du comte Brühl à Dresde, figurant la Victoire de Bellérophon sur la chimère (détruit en 1945) ou les scènes de l'Histoire de Psyché peintes pour le Mathematischer Pavillon du Zwinger (id.). Seules subsistent les grandes peintures sur cuir de la salle de billard et de la Monströsen Saal du château de Moritzburg (Histoire de Diane, Scènes de chasse royale). Pour la salle du Trône d'Auguste II, Louis le Jeune peignit des dessus-de-porte (Renaud et Armide, Vénus et Adonis, Vertumne et Pomone, Dresde, Gg) fortement influencés par A. Coypel et Louis Boullogne, et dont on peut rapprocher un autre tableau conservé au musée de Varsovie. Fidèle à la tradition du portrait officiel fixée par Rigaud et Largillière, il a laissé de nombreuses effigies de la famille royale de Saxe ainsi que de la haute société de Dresde et de Varsovie, notamment les portraits équestres d'Auguste II et du Prince héritier Frédéric-Auguste et le joli portrait de la princesse Marie Josèphe de Saxe en Flore (1747, château de Moritzburg). Auguste III lui commanda également un tableau commémorant l'Entrevue de Neuhaus (1737), sur lequel figuraient les principaux personnages de la cour de Saxe (tableau détruit en 1945 ; esquisse au Louvre).

Parmi les rares compositions religieuses de Louis le Jeune, citons un Christ en croix formé par des nuées (château de Moritzburg).

En 1748, âgé de soixante-quatorze ans, Louis de Silvestre (il avait été anobli en 1741) demanda l'autorisation de rentrer en France, où il prit en 1752 la succession de C. A. Coppel comme directeur de l'Académie. Il exposa encore aux Salons de 1750 et de 1757, et il s'éteignit, plus qu'octogénaire, en 1760.

SIMA Josef, peintre français d'origine tchèque (Jaromer, Bohême orientale, 1891 - Paris 1971).

À partir de 1909, Sima est inscrit à l'École des arts et métiers et à l'École des beaux-arts de Prague. Il découvre alors la peinture impressionniste, la peinture fauve, la peinture cubiste et surtout Cézanne, qui aura sur toute son

oeuvre une influence durable. En 1920, il gagne la France et travaille quelque temps dans des ateliers de vitraux Mauméjean à Hendaye. Il se fixe ensuite à Paris et obtient la nationalité française en 1926. Ses oeuvres sont exposées en 1925 à Prague, où il participe au groupe d'avant-garde Devěsíl. Sa peinture, qui était à mi-chemin d'un fauvisme rude (remorqueurs, quais de la Seine, ponts de Paris et d'un cubisme déjà teinté de surréalisme (Le Havre, 1923), connaît une courte période constructiviste après la rencontre de l'artiste avec Mondrian, Van Doesburg et les puristes de la revue L'Esprit nouveau (1923-1925) en tant que correspondant pour l'architecture de la revue d'avant-garde pragoise Red. Mais c'est à partir de 1926 que Sima commence à exprimer sa personnalité profonde, à chercher en lui-même et dans les souvenirs de ses visions privilégiées (la foudre, la forêt, la lumière prismatique, la clarté d'un corps féminin) les principaux éléments de son oeuvre, qu'il reprendra tout au long de sa vie dans une incessante transmutation. À la première exposition du Grand Jeu (1929), mouvement proche du surréalisme, dont le programme tient en deux mots : « Révolution-Révélation », il montre de curieux paysages figés, « dé-réalisés » (Tempêtes électriques), puis expose en 1930 un ensemble de portraits, dont ceux, inquiétants et fantomatiques, de ses amis Daumal et Lecomte (musée de Reims). Jusqu'à la guerre, il peindra souvent sur des thèmes mythologiques des oeuvres oscillant entre l'inspiration surréaliste, comme le Retour de Thésée (1933, musée de Prague) ou Souvenir de l'Iliade (1934, id.), et une aspiration au dépouillement abstrait, plus sensible dans les « paysages ». De plus, sensible aux événements contemporains, il peint en 1937 deux oeuvres

sur la guerre d'Espagne. Une première rétrospective de son oeuvre eut lieu à Prague en 1936, puis, à l'exception de deux toiles, Sima cesse pratiquement de peindre de 1939 à 1949. C'est en 1950 qu'il renoue à la fois avec la peinture et avec la nature, reprenant des thèmes anciens – plaines, rochers, forêts – mais comme épurés par une longue méditation ; les Orphée de 1957, apparitions abstraites toutes baignées de lumière, célèbrent le triomphe de celle-ci. Au cours des années suivantes, il réalise une série de peintures présentant dans des espaces abstraits des formes géométriques primaires : triangles, polyèdres, cercles (Ombres grises, 1960, Valence, musée). Entre-temps, Sima, renouant avec son ancien métier, redécouvrait le vitrail et composait avec Charles Marcq les vitraux du chœur de l'église Saint-Jacques à Reims. L'artiste a aussi réalisé de nombreuses illustrations de livres pour ses amis écrivains, Georges Ribemont-Dessaignes, Pierre Jean Jouve, Roger Gilbert Lecomte ou René Char (L'Effroi la joie, 1971 ; exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 1979). Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (musée d'Art moderne de la Ville de Paris) en 1992.

SIMULTANISME.

Le terme « simultanisme » et les propositions pour une nouvelle forme d'art qu'il recouvre ont été l'occasion de querelles vives entre les

deux parties principalement intéressées par la question, Robert Delaunay d'une part, les peintres futuristes de l'autre, Apollinaire servant de porte-parole à l'un comme à l'autre et usant quelquefois à la légère d'un mot si passionnément revendiqué : ainsi, le poète affirme que Delaunay a emprunté le terme « simultané » au vocabulaire des futuristes. C'est, du côté italien, Boccioni qui prononce pour la première fois le mot « simultanété » dans une conférence qu'il fait à Rome le 29 mai 1911. C'est avec la série des Fenêtres, en 1912, que Delaunay inaugure le simultanisme, élaboré bien auparavant, affirme Pierre Francastel, soucieux de défendre un brevet d'invention delaunaisien, avec la Tour. Première Étude (1900), où se lisent les mots fondamentaux « mouvement-profondeur », voire avec le Manège électrique de 1906 (détruit) et le Paysage au disque de 1906-1907 (Paris, M. N. A. M.). Mauvaise querelle, d'autant plus que le terme recouvre, chez les futuristes et chez Delaunay, des préoccupations et un métier différents.

Ce que Delaunay désigne par simultanisme (« simultanéisme », dit-il, ne veut rien dire), ce n'est pas une « philosophie de l'art », mais un

métier : le métier simultané. Il est ici l'héritier des théoriciens de la couleur, Rood et, avant lui, Chevreul, qui définissait ainsi (sommairement) en 1839 la loi du contraste simultané des couleurs : 2 couleurs juxtaposées paraissent du fait de cette juxtaposition plus différentes qu'elles ne le sont réellement. Allant plus loin que Seurat, qui, s'il utilise le mélange optique des pigments purs sur la toile, n'en fait pas pour autant un moyen de construction du tableau et conserve les recours traditionnels de la peinture que sont la ligne et le clair-obscur ; profitant de la leçon cézannienne – la lumière brise la forme des objets –, Delaunay propose une peinture où la couleur, dans ses contrastes, engendre le mouvement (par la vibration des couleurs juxtaposées) et la profondeur (perspective des couleurs, simultanée, et non perspective linéaire, successive). La couleur est à la fois forme et sujet dans une « peinture pure », où la représentation des objets est de ce fait abandonnée, et assure à elle seule la construction du tableau : c'est en ce sens que le peintre nommé « constructive » l'époque nouvelle des contrastes simultanés, celle des Fenêtres et des Disques.

Les futuristes sont, eux, préoccupés de simultanéité. S'ils professent la nécessité du « complémentarisme inné », affirment que « le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps » et s'efforcent de rendre une « sensation dynamique », ils se proposent aussi et surtout de donner une image de « la simultanéité des états d'âme » : le tableau est une synthèse de « ce dont on se souvient et de ce que l'on voit » et réunit divers points de l'espace et du temps : une personne sur un balcon et toutes les sensations visuelles qu'elle a éprouvées, ou bien l'imbrication du canapé et de celui qui s'y assied, ou celle de l'autobus et des maisons qui bordent la rue où il passe. Le problème de la simultanéité se pose aussi pour la sculpture : « Ouvrons la figure comme une fenêtre et enfermons en elle le milieu où elle vit. » (Apol-
downloadModeText.vue.download 793 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

792

linéaire et Boccioni revendiquent d'avoir été chacun l'inventeur de la simultanéité sculpturale). Amis des peintres, les poètes sont, eux, à la recherche d'un nouveau langage qui serait fait de contrastes de mots : ce sont les poèmes simultanés d'Apollinaire, comme les Fenêtres, ou de Blaise Cendrars, dont la Prose du transsibérien et de la Peine Jehanne de France (livre-

objet en accordéon, 1913) est l'étroite imbrication du texte et d'une composition simultanée de Sonia Delaunay.

SINGIER Gustave, peintre français d'origine belge

(Warneton, Belgique, 1909 - Paris 1984).

Il se forma à Paris, où il suivit, pendant trois ans les cours de l'école Boule. Bien que dessinateur dans une entreprise d'agencement de magasins jusqu'en 1936, il continua à peindre. Après ses premières expositions, il fit partie du groupe des Jeunes Peintres de tradition française, qui exposèrent à la gal. Braun en 1941. Admirateur de Matisse et de Braque, mais aussi de Bonnard, il s'est détaché de leurs influences entre 1941 et 1946 ; témoignage de cette première période, l'Été (1945, coll. part.) conserve le souvenir de la construction encore cubiste des formes alliée à un coloris éclatant. Les relations entre la structure graphique et les couleurs se sont ensuite précisées au bénéfice d'un espace plus rythmé, dynamique et ponctué de sonorités colorées (Aquathème : baigneuses-vestige, 1969). Les œuvres plus tardives, hommages à l'archaïsme méditerranéen ou à la préhistoire, renouent avec une signification péremptoire (Égéeenne II, 1971, Hommage à Leroi-Gourhan, 1970) et composent par la suite des flammes de couleurs vives (Maldoror III, 1976). De 1967 à 1978, Singier est professeur-chef d'atelier de peinture à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. À côté de son activité picturale, Singier a réalisé des cartons de tapisseries, de vitraux, par exemple pour la chapelle des dominicains de Monteils, dans l'Aveyron (1952), mais aussi de nombreux décors et costumes pour le théâtre. Il a exécuté aussi des mosaïques (lycée d'Argelès, 1959 ; maison de la Radio à Paris, 1964) et des décorations murales au polyuréthane (École des arts décoratifs d'Aubusson, 1969-1970). Des expositions ont été consacrées à l'artiste à Caen et Rennes (musées des Beaux-Arts) en 1973, à Paris (E. N. S. B. A.) en 1982 et à Arras (centre Noroit) en 1992.

SINOPIA.

Le nom de cette couleur rouge, voisine de la sanguine, obtenue par une espèce particulière d'oxyde de fer et provenant sans doute de la région de Sinope, sur la mer Noire, était déjà employé dans l'Antiquité, et, d'après Pline, la sinopia était le seul rouge connu des Anciens.

Dans les traités du Moyen Âge, celle-ci est souvent confondue avec le cinabre et le

minium (minium des peintres et minium du Pont). Dioscoride et Vincent de Beauvais la mentionnent. Théophile l'assimile aux ocres. Cennini signale son emploi pour la fresque et la peinture sur bois. Ghiberti la confond avec le cinabre (colle cinabrese). Les fresquistes ita-

liens l'utilisaient pour l'exécution des dessins préparatoires de mise en place. Ce mode de préparation sera abandonné au profit du dessin piqueté.

Par extension, le mot sinopia désigne spécialement l'oeuvre exécutée à la sinopia, c'est-à-dire les dessins préparatoires tracés sur l'enduit avant l'application de la couche d'enduit frais définitif, réservé aux couleurs.

Depuis la Seconde Guerre mondiale, les techniques du stacco et du strappo, permettant de détacher les couches successives des fresques, ont, en effet, mis au jour, surtout en Toscane, des sinopie qui, pour la qualité et la spontanéité, révèlent, parfois, mieux que l'oeuvre définitive, la création originale de l'artiste. Des expositions organisées par la Surtendance de Florence ont fait connaître en Amérique et à travers l'Europe les plus belles sinopie florentines (de Giotto à Pontormo).

SIQUEIROS David Alfaro, peintre mexicain (Chihuahua 1896 - Mexico 1974).

Élève de l'académie San Carlos à Mexico, il s'engage en 1914 dans l'armée de la Révolution, où il passe quatre ans. En 1919, il part pour l'Europe et rencontre Rivera à Paris. Deux ans plus tard, il est à Barcelone, où il publie (dans *Vida americana*, qui ne vécut que cet unique numéro) « le Manifeste pour un art révolutionnaire mexicain ». En septembre 1922, il revient au Mexique et, l'année suivante, il fonde avec Rivera *El Machete*, publication destinée à propager ses conceptions artistiques autant que politiques, qu'il défendit toujours avec intranquillité. Sa participation au décor de l'École nationale préparatoire (l'Enterrement d'un ouvrier, 1924) le montre à ses débuts en possession d'un métier sombre, tranchant, et dont l'efficacité rappelle certaines oeuvres contemporaines du Flamand Permeke. Ses tableaux de chevalet témoignent alors des mêmes qualités et trahissent la même origine – le cubisme stylisateur et expressif de l'après-guerre (*Mère paysanne*, 1929, Mexico, Museo de San Carlos). Exilé de 1932 à 1934, Siqueiros travaille à Los Angeles (l'Amérique tropicale, peinture murale pour le Plaza Art Center), puis en Uruguay et en Argentine. Il expérimente alors la « pyroxiline », procédé permettant d'extraordinaires

effets de matière en très haut relief et qu'il utilisait souvent à des fins de virtuosité (Explosion dans la ville, 1935). Après avoir ouvert un atelier expérimental à New York (1935), il se rallie en 1936 aux républicains espagnols et exécute à son retour au Mexique le Portrait de la bourgeoisie (1939) pour la Maison du syndicat des électriciens à Mexico. Dans cette composition vengeresse, un réalisme peu ou aucunement transposé règne en maître. Ce parti (que l'on retrouve à la même époque, avec des nuances, chez Rivera et Orozco) devait s'affirmer dans les tableaux et les peintures murales ultérieurs : la Nouvelle Démocratie (1945, Mexico, palais des Beaux-Arts), Notre image actuelle (1947, Mexico, Museo de San Carlos), Du porfirisme à la Révolution (1959-1966, Musée national, parc de Chaultepec). En revanche, quelques études de paysage ont tiré des propriétés de la pyroxiline une poétique de la matière plus

abstraite et donc, picturalement, plus vivante. En janvier 1972 a été inauguré à Mexico le « Polyforum culturel », vaste complexe réunissant salles de fêtes, d'expositions, de théâtre, de concerts, décoré par Siqueiros et ses assistants – et dernier avatar du « muralisme mexicain ». L'artiste est aussi représenté au M. o. M. A. de New York (Echo of a Scream, 1937).

SIRONI Mario, peintre italien

(Sassari 1885 - Milan 1961).

Il se forme à Milan au contact du groupe futuriste, en particulier de Balla et de Boccioni. Il adhère au mouvement en 1913 et dès lors participe à toutes ses manifestations, y compris en s'engageant comme volontaire avec Marinetti entre autres pendant la guerre. Ses premiers dessins (1912-1915), auxquels Boccioni consacre un de ses essais, et ses peintures sont tout à fait caractéristiques du style futuriste. Sironi y reprend le thème des « mythes modernes » : la machine, la vitesse, la mécanisation de l'objet, traite les figures humaines en robot et insère dans ses compositions des éléments mécaniques complexes sur des fonds architecturaux ; les œuvres de Sironi les plus connues de cette période sont le Camion (1915, Brera), le Cycliste (1916), la Danseuse (1917, Brera), dans lesquelles interviennent des collages. Après la guerre, il évolue vers un primitivisme qui sera marqué par la peinture métaphysique tout en continuant à porter l'accent sur l'affirmation des volumes géométriques. Il s'oriente alors vers la représentation de paysages urbains montrant des architectures arides et désertées, qui constituent le meilleur de son œuvre et dont il exécute la

majeure partie entre 1920 et 1924. En 1920, il signe le manifeste « Contro tutti i ritorni in pittura » avec Dudreville, Funi et Russolo. En 1923, il se lie au mouvement Novecento, avec lequel il partage les mêmes idéaux néo-classiques, qu'il interprète à travers une poétique toute personnelle et fortement teintée de misérabilisme. Considéré comme le précurseur de l'art néo-réaliste de l'après-guerre, il traduit dans ses oeuvres la solitude et le silence en représentant notamment des paysages de banlieue industrielle où se dressent des ensembles d'habitations populaires, des gazomètres et des grues, tout en réalisant des compositions plus historiques, telles que la Famille (1930, Rome, G. A. M.), d'une ampleur toute monumentale. À partir de 1933, ses compositions deviennent plus emblématiques et archaïsantes, sensibles à la métaphysique archéologique suscitée par le mouvement Novecento.

Sironi exécute également de nombreuses oeuvres monumentales, la plupart en collaboration avec l'architecte Gio Ponti (vitraux sur le thème du travail, 1931 ; décoration murale à la Triennale de Milan, 1933, et au grand amphithéâtre de la Città degli Studi de Milan, 1935 ; grand décor pour l'université de Rome, 1935 ; mosaïques pour le palais de la Presse à Milan). Les motifs archéologiques fantastiques et visionnaires (reports en trompe-l'oeil sur la toile de fragments de bas-reliefs imaginaires) dominant dans ses tableaux, dont la facture apparaît influencée par ses oeuvres monumen-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

793

tales, et composent un univers énigmatique et inquiet. Sironi connut une grande activité de décorateur de théâtre, travaillant pour d'importantes manifestations artistiques ou publiques (Triennale de Milan, 1933 ; pavillon Fiat à la foire de Milan, 1936 ; pavillon de l'« Italie d'outre-mer » à l'Exposition universelle de Paris, 1937). La plupart de ses oeuvres sont conservées dans des collections privées, en particulier à Milan et à Rome.

SISLEY Alfred, peintre britannique

actif en France

(Paris 1839 - Moret-sur-Loing 1899).

Bien qu'il fût né à Paris et qu'il eût passé presque toute sa vie en France, Sisley était

citoyen britannique de naissance. Son père, qui dirigeait à Paris une affaire d'exportation, l'envoya à Londres faire son apprentissage commercial de 1857 à 1861. Là, Sisley vit surtout, dans les musées, les oeuvres de Constable, de Bonington et de Turner. De retour à Paris en 1862, il entra, pour étudier la peinture, dans l'atelier de Gleyre, chez qui il se lia avec Bazille, Monet et Renoir. Jusqu'en 1870, il vécut dans l'aisance grâce à son père. Après la fermeture de l'atelier Gleyre en 1864, il passa l'hiver à Paris, hébergeant des amis pauvres comme Renoir, et l'été à la campagne pour peindre des paysages influencés par Corot. Il rejoignit Monet à Chailly, peignit avec Renoir sur la Seine, puis à Marlotte, près de Fontainebleau. Ses premiers paysages, comme la Rue de village à Marlotte (1866, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.) ou la Vue de Montmartre prise de la Cité des fleurs (1869, musée de Grenoble), sont encore assez sombres, mais on y constate son souci de construction, son goût pour les ciels immenses et les espaces profonds.

Dans ses natures mortes, comme le Héron aux ailes déployées (1867, musée de Montpelier), on remarque en outre de subtiles harmonies de ton. Sisley fréquentait assez peu le café Guerbois, où ses amis se réunissaient autour de Manet, car il était timide et solitaire. Pourtant, dès 1870, il éclaircit sa palette et posa des touches juxtaposées : ses Péniches sur le canal Saint-Martin (1870, Winterthur, coll. Oskar Reinhart), par exemple, montrent une façon d'observer les reflets dans l'eau et de les peindre en touches rapides, proche de celle que Renoir et Monet venaient d'inaugurer à la Grenouillère.

1870-1880 : L'IMPRESSIONNISME.

Ruiné par la guerre de 1870, Sisley connut dès lors une existence précaire, puis se retira dans les environs de Paris, d'abord à Louvedennes, peignant des paysages creusés par la perspective d'une route, comme Chemin de Sèvres, Louveciennes, (1873, musée d'Orsay), observant le changement des saisons dans un même site, comme dans Louveciennes en automne (1873, coll. part.) et Louveciennes en hiver (1874, Washington, Phillips Coll.), et participa à la première Exposition impressionniste avec 5 paysages. Il obtint pourtant l'aide du marchand Durand-Ruel, de Duret, du chanteur Faure, qui l'emmena à Londres pendant l'été de 1874. Il peignit des régates (les Régates de Molesey, musée d'Orsay), dont le mouvement

et l'animation sont rares dans sa peinture, et de nombreuses vues de la campagne anglaise, comme le Pont de Hampton Court (Cologne,

W. R. M.). De Louveciennes, il alla à Marly, où il peignit de nombreuses vues de l'abreuvoir situé en face de sa maison et devint le chroniqueur du village, comme dans la Forge à Marly (1875, musée d'Orsay), vue d'intérieur assez rare dans son oeuvre, ou l'Inondation à Port-Marly (1876, id., et Rouen, musée des Beaux-Arts), présentée à la deuxième Exposition impressionniste où figurent des oeuvres de 18 participants, avec 7 autres tableaux. En 1877, il participa également à la troisième Exposition impressionniste, où il montra 17 toiles, mais il ne connut guère de succès et s'abstint pendant quelques années.

Installé à Sèvres en 1877, puis à Louveciennes, il continua à brosser de nombreux tableaux en plein air où prédomine le ciel. Toujours bien équilibrées, ces oeuvres sensibles sont encore d'une facture légère et aérée (la Neige à Louveciennes, 1878, musée d'Orsay).

1880-1899 : MORET-SUR-LOING.

Après 1880, l'artiste alla vivre près de Moret-sur-Loing, puis à Moret même, de plus en plus isolé. Sous l'influence de Monet, sa technique se modifia, sa touche s'élargit et ses oeuvres s'empâtèrent. À son exemple, mais dans un esprit différent, il exécute de nombreuses séries des paysages environnants, tout d'abord à Saint-Mammès : la Croix blanche à Saint-Mammès (1884, Boston, M. F. A.), Saint-Mammès et les coteaux de la Celle, matin de juin (1884, Tōkyō, coll. Ishibashi), Saint-Mammès (1885, musée d'Orsay). Ce sont ensuite essentiellement des vues de Moret : le Pont de Moret – Effet d'orage (1887, musée du Havre), les Meules de paille à Moret – Effet du matin (1891, Melbourne, N. G.), le Canal du Loing (1892, musée d'Orsay), l'Église de Moret (1893, musée de Rouen), l'Église de Moret après la pluie (1894, Detroit, Inst. of Arts).

Une exposition particulière chez Durand-Ruel en 1883, puis une autre chez Georges Petit en 1897 ne rencontrèrent aucun succès, et l'artiste continua à vivre d'une manière misérable. Atteint d'un cancer, il cessa toute activité à partir de 1897, et ce n'est qu'après sa mort, deux ans plus tard, que sa renommée commença à grandir.

Sisley est une des figures principales du mouvement impressionniste. Fervent adepte de la peinture de plein air et des tons clairs, il aima, à l'instar de Corot et de Pissarro, les paysages d'Île-de-France ; mais il se distingue d'eux par un souci de composition et d'équilibre presque monumentaux, contrastant avec la familiarité discrète des sites élus. Une expo-

sition a été consacrée à l'artiste (Londres, Paris, Baltimore) en 1992-1993.

SITTOW Michel (dit aussi Maître Michiel),
peintre d'origine estonienne

(Tallin, anc. Reval, v. 1469 - id. 1525/1526).

Originaire de Reval, ville hanséatique liée avec les cités commerçantes de la mer du Nord, fils d'un peintre, Sittow vient en apprentissage à Bruges en 1484, sans doute dans l'atelier de Memling, dont l'influence librement réinter-

prétée restera présente dans toute son oeuvre (Vierge à l'Enfant, musées de Berlin). En 1492, Michel Sittow apparaît en Espagne (peut-être après avoir fait un séjour en France auprès du Maître de Moulins), au service d'Isabelle la Catholique († 1504), pour qui il va peindre, en collaboration avec Juan de Flandes, quelques scènes d'un retable de la vie du Christ et de la glorification de la Vierge (l'Assomption, Washington, N. G. ; Couronnement de la Vierge, Louvre) ; seuls exemples attestés de ses compositions religieuses, ces petits panneaux révèlent à la fois des contacts avec les miniaturistes flamands, comme le Maître des Heures de Dresde ou le Maître de Marie de Bourgogne, et une grande originalité dans la couleur, la lumière et le sentiment de l'espace.

On rencontre ensuite l'artiste au service de divers princes apparentés à la maison d'Espagne, de Philippe le Beau en Flandre de 1504 à 1506, peut-être de Catherine d'Aragon à Londres en 1505, puis, après un séjour à Reval de 1507 à 1514, de Christian II de Danemark à Copenhague en 1514, de Marguerite d'Autriche à Malines en 1515, du futur Charles Quint en Flandre en 1516. Sittow retourne en 1518 à Reval, où il terminera sa carrière (volets du Retable de saint Antoine pour l'église Saint-Nicolas). Peintre de différentes cours, il a laissé quelques beaux portraits d'une interprétation attentive et sobre, d'un modelé dense, d'une couleur soutenue et émaillée, qui montrent que, dans le mouvement de retour aux sources des artistes flamands vers 1500, il s'est de nouveau penché sur l'art de Van Eyck ; en outre, sa carrière cosmopolite l'a amené à créer une combinaison moderne de la technique et du sens de l'observation flamands avec le goût latin des formes claires, de la stylisation, de la vigueur plastique, qui lui valut l'admiration de Dürer (un Chevalier de Calatrava, peut-être Diego de Guevara, Washington, N. G., qui formait un diptyque avec la Vierge à l'Enfant de Berlin ; Catherine d'Aragon, Vienne, K. M. ; Portrait de femme en sainte Madeleine, Detroit,

Inst. of Arts).

SKOVGAARD (LES), peintres danois.

Peter Christian (Hammershus, près de Ringsted, 1817 - Copenhague 1875). Il fit partie d'un groupe d'artistes qui interprétèrent le paysage danois selon un idéal romantique et patriotique. Il exécuta surtout des paysages boisés en mettant l'accent sur le caractère monumental et la richesse de la végétation. Il est bien représenté à Copenhague (S. M. f. K.).

Joakim (Copenhague 1856 - id. 1933), son fils aîné, au talent varié, s'adonna à la peinture à l'huile, à la céramique, à l'illustration. Son chef-d'œuvre est la décoration à fresque de la cathédrale de Viborg (de 1895 à 1906).

Niels (Copenhague 1858 - Lyngby 1938), frère du précédent, se spécialisa dans les scènes bibliques. On lui doit aussi des illustrations pour la Chanson de Roland (1897)

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

794

et des contes populaires (Danske Sagn og Eventyr, 1913-1929).

ŠKRÉTA Karel

(Karel Šotnovski, dit Carlo Skreta ou),

peintre et dessinateur tchèque

(Prague 1610 - id. 1674).

Il commença ses études à Prague, dans le milieu des artistes rodolphiens, puis les poursuivit en Saxe (1628), avant de se rendre en Italie (v. 1630-1635), où il reçut sa véritable formation au contact des œuvres, à Venise, de Véronèse et de Strozzi, puis, à Rome (1634), des Carrache et de Poussin. C'est grâce à cette expérience, complétée par sa connaissance des œuvres françaises et flamandes, qu'il élaborait un style personnel et devint, après son retour à Prague v. 1635, le peintre le plus considéré et le fondateur du baroque bohémien. De son atelier, fort productif, sortirent des scènes bibliques et mythologiques ainsi que des peintures pour les édifices religieux de Prague (Notre-Dame-de-Týn, Saint-Étienne, Saint-Nicolas) ; l'une des plus brillantes est Saint Martin partageant son manteau, peint pour

Saint-Martin de Prague (Národní Gal.), dont la composition doit beaucoup au Saint Martin de Van Dyck (Windsor), la couleur à Véronèse, les costumes aux caravagesques romains. De son cycle (dispersé) de 30 lunettes représentant la Vie de saint Venceslas, d'inspiration patriotique, gravées en 1643, il subsiste 7 de celles-ci au château de Melník. Škreta a exercé ses dons d'observation dans le portrait, son apport le plus précieux au baroque européen. Il a exécuté des portraits officiels (l'Impératrice Éléonore, épouse de Ferdinand III), peint des notabilités du temps (Portrait présumé de Poussin [1632-1635, Prague, Národní Gal.], de Sandrart [id.]), des portraits de famille intimistes (le Tailleur de cristaux D. Miseroni et sa famille [id.]), il a sacrifié à la mode alors très en faveur à la cour de Vienne du portrait mythologique (Didon et Énée, portrait de fiancés [v. 1652, id.]). Le Jeune Chasseur (v. 1653, château de Castolovice) révèle sa connaissance des portraits de Van Dyck et rappelle le jeune homme qui personifie Novembre dans le cycle des mois de Sandrart. Škreta a su concilier les deux courants caractéristiques de son temps : sensualisme dynamique et vision plus intellectuelle d'orientation classicisante. Sa peinture allie l'éloquence narrative au sens des conflits dramatiques, le goût de l'observation et l'aptitude à exprimer les émotions intérieures annonçant l'apogée du baroque. Ses nombreux dessins, dont certains furent gravés par Merian l'Ancien et W. Hollar – ainsi que ses projets pour des thèses et des illustrations de livres –, ont joué le même rôle initiateur que sa peinture.

SLEVOGT Max, peintre et graveur allemand

(Landshut 1868 - Neukastel, près de Francfort, 1932).

Il se forma, de 1885 à 1889, à l'Académie de Munich avec Wilhelm Diez, dont la manière réaliste influença ses débuts. En 1889-1890, il se rend à Paris (à l'académie Julian) et en Italie. Il se fixe à Munich de 1890 à 1900. Après un séjour à Francfort, il travaillera surtout

par la suite à Berlin et dans sa propriété de Neukastel. En 1898, il visite la Hollande, où il admire l'oeuvre de Rembrandt. Il subira encore l'ascendant de Leibl et de Trübner. Au cours des années 1890, il peint de préférence, avec virtuosité, des figures dans des compositions mouvementées traitant le plus souvent des thèmes bibliques ou mythologiques : sa Danaé (1895, Munich, Städtische Gal.) fait scandale. Vers 1900, il abandonne le coloris lourd de l'école de Munich et la peinture d'histoire aux

effets spectaculaires. De nouveau à Paris, il s'intéresse à Manet. Il adopte une technique de style impressionniste, déliée mais solide, ainsi que des coloris en camaïeu (la Panthère, 1901, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum) ; peu à peu, la richesse de la lumière et de la couleur s'allie à l'écriture spontanée (l'Homme en blanc, 1902, ou le Chanteur d'Andrade dans le rôle de Don Juan, Stuttgart, Staatsgal). Slevogt exécute des portraits (E. Fuchs, sa Femme et sa Fille, 1903-1905, id.), et ses thèmes de prédilection seront plus tard le paysage et la nature morte (Nature morte de fleurs, 1917, musée de Hanovre). Sous l'influence d'un voyage en Égypte en 1913-1914, ses couleurs s'intensifient. La fresque du Golgotha de la Friedenskirche de Ludwigshafen (détruite en 1943-1944) est son oeuvre tardive la plus importante. Slevogt a collaboré dès 1896 aux revues Jugend et Simplissimus et a exécuté, à partir de 1903, des cycles d'illustrations lithographiées et gravées sur cuivre : le Lederstrumpf (1906-1909) de Cooper révèle toute la légèreté de sa fantaisie et la sûreté de son dessin. Il est représenté dans de nombreux musées allemands et autrichiens.

SLEWIŃSKI Wladyslaw, peintre polonais

(Bialynin-sur-la-Pilica v. 1854 - Paris 1918).

Il arrive à Paris en 1888, fréquente l'académie Colarossi et fait partie du groupe des artistes qui se rassemblent autour de Gauguin. Apprécié de ce dernier (avec qui il se lie d'amitié), il décide de se consacrer sérieusement à la peinture. Il accompagne Gauguin en Bretagne en 1890 et devient un assidu de Pont-Aven. Il s'établit en Bretagne et, au printemps de 1894, héberge, dans sa maison du Bas-Pouldu, Gauguin et Annah la Javanaise. En 1891, Slewinski fait son portrait (Tōkyō, M. A. M.). À partir de 1896, il expose au Salon des Indépendants. En 1897 et 1898, il expose à Paris, gal. Georges Thomas. Il se lie ensuite avec Munch, Alfons Mucha et Strindberg, dont il fait le portrait (v. 1896, musée de Varsovie ; Femme se coiffant, 1897, Cracovie, M. N.). De 1905 à 1910, il retourne en Pologne où il enseigne à l'École des beaux-arts de Varsovie (1908-1910). C'est de cette époque que date son tableau le plus connu, Orphelin de Poronin (1906, id.), puis il retourne habiter en 1910 la Bretagne (Pont-Aven et Doëlan). Ses tonalités profondes et harmonieuses, ainsi que le caractère synthétique de ses oeuvres montrent que, tout en restant sous l'influence de l'école de Pont-Aven, il met plus l'accent sur la vie intérieure que sur l'aspect décoratif du tableau. Ses couleurs diffuses, sombres et pourtant lumineuses donnent un caractère

énigmatique à ses compositions (Livres et

masques, 1897, Varsovie, M. N.) qui restent conçues par juxtaposition de plans (Enfant au béret, 1902, musée de Pont-Aven). Les oeuvres de Słowiński sont conservées dans les musées polonais de Varsovie, Cracovie, Poznań, à Paris (musée d'Orsay), dans les musées de Rennes, de Quimper ainsi que dans des collections particulières de Pologne et de France.

SLINGELAND Pieter Cornelisz Van,

peintre néerlandais

(Leyde 1640 - id. 1691).

Élève de Dou, Slingeland travailla à Leyde, où il fut inscrit à la gilde de Saint-Luc en 1661, dont il fut le doyen en 1691. Il peignit des portraits (Autoportrait, 1656, Louvre ; la Famille Meerman, Louvre et musée de Saint-Omer ; Johannes Van Crombrugge, 1677, Rotterdam, B. V. B. ; Portrait d'un jeune homme et d'une jeune femme, 1678 ; Portrait d'homme, 1688, Rijksmuseum) et des scènes de genre, d'une facture typiquement leydoise (Ustensiles de cuisine, Louvre ; Femme cousant, 1688, musée de Karlsruhe), directement dérivés du style de Dou ; il fut maître de J. Van der Sluys.

SLOAN John, peintre américain

(Lock Haven, Pennsylvanie, 1871 - Hanover, New Hampshire, 1951).

Comme Luks, Shinn et Glackens, Sloan commença par travailler comme illustrateur pour l'*Inquirer* et plus tard le *Philadelphia Press*. En 1892, il suivit les cours de Thomas Anshutz à la *Pennsylvania Academy of Fine Arts* et, la même année, fréquenta le cercle de Robert Henri. Vers cette époque, il imita de manière assez naïve la mise en page des estampes japonaises (*Night on the Boardwalk*, 1894, coll. part.). Il commença à peindre en 1897, mais, contrairement aux autres peintres qui allaient former le groupe des Huit, il ne travailla jamais en Europe. À bien des égards, cependant, son style paraît souvent plus évolué que celui de peintres qui, à la même époque, allèrent à Paris pour étudier – et se familiariser avec – les développements les plus récents de l'art moderne. Sloan acquit rapidement une certaine notoriété : en 1900, son oeuvre était exposée au *Carnegie Inst. de Pittsburgh* et à l'*Art Inst. de Chicago*, et, en 1902, il exécuta sa plus célèbre série de gravures – des illustrations pour les romans de Paul de Kock. Il participa en 1908 à l'exposition des Huit, en 1910 à la

première exposition des Indépendants et en 1913 à l'Armory Show. Il enseigna en 1916 à l'Art Students League et plus tard à l'Archipenko's Art School. Gottlieb, Newman, Calder et David Smith furent parmi ses élèves. De 1900 à 1925, son oeuvre montre une certaine unité dans le choix des sujets, scènes de genre et paysages urbains, ainsi que dans son style, fait d'un mélange d'exécution rapide et fraîche et d'effets brillamment contrastés (Hairdresser's Window, 1907, Hartford, Wadsworth Atheneum). Elle devint par la suite plus inégale, avec cependant quelques créations originales telles que Monument in the Plaza (1949, John Sloan Trust). Elle est largement représentée dans les principaux

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

795

musées américains, surtout au Delaware Art Museum de Wilmington.

SLUYTERS Jan, peintre néerlandais

(Bois-le-Duc 1881 - Amsterdam 1957).

Il se forme à l'École normale pour l'enseignement du dessin, puis à l'Académie des beaux-arts d'Amsterdam (1896) et est marqué d'abord par le symbolisme à son déclin. Il se rend à Paris en 1904 avec Léo Gestel, voyage en Italie et en Espagne, revient à Paris en 1906. Pendant une dizaine d'années, son évolution reflète celle de la peinture contemporaine. Proche du Van Dongen fauve dans le rendu d'un soir de fête (Deux Danseuses, 1906), puis ayant assimilé l'influence de Van Gogh, Sluyters adopte le pointillisme en 1907. À partir de 1908, il développe un style luministe, faisant jouer sur des paysages le soleil et ses rayons dans des jeux abstraits de couleurs selon un principe d'« orchestration colorée » (Paysage au clair de lune II, 1911, La Haye, Gemeentemuseum). Il se rallie au cubisme en 1913, soumettant alors le motif à d'audacieuses analyses (Portrait cubiste d'une femme, 1914). Sa période la plus originale est celle de Staphorst (1915-1917), au cours de laquelle les stylisations issues de la discipline cubiste sont humanisées par l'expression pathétique d'un rude terroir, inspirée par celle du Van Gogh de Nuenen : Famille de paysans à Staphorst (1917, Haarlem, musée Frans Hals). Installé à Amsterdam en 1919, l'artiste renonce à l'austérité et pratique de nouveau la couleur claire de ses débuts. Peintre de portraits, de nus, d'intérieurs (la Famille du peintre, 1922, La Haye, Gemeentemuseum), son intimisme

coloré est une variation hollandaise (à laquelle la leçon de Matisse n'est pas étrangère) de l'art détendu et aimable qui caractérise, partiellement, l'entre-deux-guerres et que Sluyters a prolongé jusqu'à la fin de sa carrière : Portrait de l'échevin Wibaut (1932), la Joie de peindre (1946, Amsterdam, Stedelijk Museum). Son oeuvre a fait l'objet d'expositions rétrospectives au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1927 et en 1952.

SMITH Leon Polk, peintre américain

((Chikasha 1906)).

D'abord enseignant, Smith se familiarisa avec la peinture lors de ses séjours d'été à New York. Si ses premières oeuvres sont figuratives et fort proches du surréalisme, très vite il subit l'influence de Mondrian, dont il a découvert l'oeuvre en 1936 lors de la visite de la collection Gallatin à New York. Il s'engage dans l'art abstrait en devenant dans un premier temps un héritier de Mondrian (Homage to Victory Boogie-Woogie no 2, 1946-1947, The Fort Worth Art Museum) au même titre qu'Ilya Bolotowsky, Harry Holtzmann, Burgoyne Diller, Fritz Glarner et Charmion von Wiegand. Le néo-plasticisme a représenté pour Leon Polk Smith un champ d'investigation pour les problèmes d'organisation formelle de la toile. Il se dirigea pourtant vers des issues qui devaient le conduire à libérer le concept de l'espace de Mondrian, de manière à l'exprimer aussi bien avec la ligne courbe qu'avec la ligne droite. Il allait ainsi devenir l'un des créateurs du Hard

Edge (Yellow Edge, 1954). En 1962 apparaît la série des Correspondances, dans laquelle l'artiste met en jeu les relations réciproques entre les champs colorés. La forme gagne son existence à travers la couleur, et la couleur la sienne à travers la forme. Les couleurs-formes sont complémentaires l'une à l'autre et les titres sont alors limités aux désignations des éléments constituant la toile : ainsi Correspondence Blue-Yellow (1963), ou Correspondence Black White (1967, New York, Brooklyn Museum). À partir de 1967 apparaît la série Constellations, qui permet à Leon Polk Smith d'élargir son champ d'action, jusqu'alors limité au plan de la toile. L'utilisation de plusieurs panneaux aux formes découpées (shaped canvas) lui permet d'atteindre, au-delà du tableau, l'espace environnant. L'oeuvre devient un objet tridimensionnel plutôt qu'une surface peinte (Constellation no 5, 1972). En 1976, L. Smith créa une série où il retrouve les préoccupations de Malevitch en 1915 (Cross Roads, 1978). Les dernières peintures des années quatre-vingt sont

souvent des monochromes aux formes géométriques simples qui donnent une nouvelle dimension au concept d'espace. Dans les Form Space Series, par exemple, l'artiste associe des toiles découpées d'une même couleur ou des panneaux de couleurs distinctes que l'on peut accrocher de diverses manières afin de créer des oeuvres différentes. À partir de 1984 apparaissent des oeuvres qui sont soulignées par des baguettes de bois noires non limitées au format des châssis mais se poursuivant sur le mur, lequel devient alors une partie de l'oeuvre. Le tableau, sortant de son cadre habituel, s'ouvre à tout l'espace environnant (Americas, 1986). Smith a participé à toutes les grandes expositions de l'art abstrait géométrique américain. Des rétrospectives lui ont été consacrées en 1989 (Ludwigshafen, Wilhelm-Hack Museum ; musée de Grenoble) et en 1997 (New York, Brooklyn Museum).

SMITHSON Robert, artiste américain

(Passaic, New Jersey, 1938 - Salt Lake, Utah, 1973).

Après le diplôme de l'Art Student's League (New York, 1956), il s'inscrit à la Brooklyn Museum School et voyage en auto-stop à travers les États-Unis. Il pratique une peinture expressionniste abstraite, qu'il abandonne en 1962 pour la sculpture, et participe à l'exposition fondatrice du Minimal Art, « Primary Structures » (1966). Il commence à travailler sur des sites suburbains : un Tour des monuments de Passaic, 1967, se compose de cinq photographies ordinaires de lieux anodins de la ville (égouts, pont, etc.), d'un plan de l'itinéraire et d'un récit : l'expérience directe est réservée à l'artiste, et l'oeuvre se constitue à travers des systèmes de signes. Partage de l'expérience déplacé dans les « Non-Sites » (1968) : une carte aérienne propose un « motif » (hexagonal dans le « Non-Site » de Pine Barrens, 1968, New Jersey) et un commentaire, tandis que des caissons, disposés au sol selon le même motif, contiennent des échantillons géologiques du lieu : l'oeuvre est le signe de l'absence. Dès 1966, au titre de « conseil » d'un cabinet d'ar-

chitecture, Smithson propose de nombreux projets de « earthworks » (oeuvres sur le terrain), notamment en vue de la réhabilitation de sites industriels : Broken Circle - Spiral Hill fut réalisé à Emmen (Pays-Bas) en 1971 ; Asphalt Rundown, près de Rome (1969) ; Partially Buried Woodshed, à Kent (Ohio, 1970) ; mais bien d'autres n'eurent pas de suite. Il faut se souvenir de Spiral Jetty (1970, Salt Lake, Utah) : une

langue de terre de 5 mètres de large et de 500 de long s'enroule de manière centripète ; en la parcourant, le spectateur expérimente l'espace non en propriétaire qui le concerne mais en particule de plus en plus enfoncée dans le paysage. Une brusque montée des eaux a détruit cette oeuvre en 1972, ne laissant que des photographies, un texte et un film de l'artiste. Amarillo Ramp (1973) sera achevé après sa mort. Smithson est représenté au Whitney Museum de New York, au Museum of Contemporary Art de Chicago, au La Jolla Museum of Contemporary Art (Californie), à l'Australian National Gal. of Canberra. Essais et projets ont été publiés en 1979 (Writings of Robert Smithson, New York University Press). Il avait participé aux expositions Minimal Art (1968, La Haye), « Quand les attitudes deviennent formes » (1969, Berne), Documenta de Kassel en 1972 ; le musée d'Art moderne de la Ville de Paris lui a consacré une rétrospective en 1983.

SMITS Jakob, peintre belge d'origine

néerlandaise

(Rotterdam 1855 - Achterbos 1928).

Fils d'un riche entrepreneur de décoration, d'humeur vagabonde au début de sa carrière, il acquit sa formation en fréquentant les Académies de Rotterdam et de Bruxelles, puis de Munich, de Vienne et de Rome, et il fut un moment directeur de l'École des arts industriels et décoratifs de Haarlem. Influencé par l'école de La Haye, il se fait l'interprète du paysage hollandais, à Blaricum, à Laren, dans la Drenthe et au Limbourg. Enfin, en 1888, il se fixe à Achterbos, en Campine belge, après une rencontre décisive avec Neuhuys, peintre social de l'École de La Haye, qui l'incita à abandonner tous ses biens.

Il pratique d'abord presque exclusivement les techniques graphiques, aquarelle, pastel, fusain, et utilise les fonds d'or pour ses aquarelles. Il expose à Munich et à Dresde en 1897 et obtient en 1900 la nationalité belge. Il trouve son inspiration dans la Bible et dans le décor de sa vie quotidienne (scènes paysannes et d'intérieur, maternités, paysages, portraits), et reprend longtemps ses toiles, modifiant la disposition de son atelier en fonction de l'effet de lumière recherché.

Son art devient alors l'une des illustrations les plus caractéristiques du symbolisme rustique et religieux en faveur à la fin du XIXe s. (le Symbole de la Campine, 1901-1906, Bruxelles, M. R. B. A. ; le Père du condamné, 1901, id.).

Ses portraits, dont les meilleurs furent inspirés par sa seconde femme (Malvina, musée d'Anvers), se rattachent encore à la tradition du clair-obscur issue de Rembrandt. Son évolution le conduisit pourtant à traiter la lumière de façon originale, au moyen d'empâtements

downloadModeText.vue.download 797 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

796

grumeleux couvrant toute la toile (la Jeune Mariée, Josina Smits, 1910-1920, musée d'Anvers). Cet art essentiellement statique, spiritualisé par l'excès même de la matière, perd parfois de son objectivité (les Promeneurs, v. 1920-1925, coll. part.). Pendant la Première Guerre mondiale, Smits renonça à la peinture pour se consacrer au service social. Ses dessins à la craie, noire ou à la sanguine, dénotent une conception ample de la forme et il a laissé des eaux-fortes influencées par Rembrandt. Il est représenté dans les musées belges, et surtout à Bruxelles et à Anvers.

SNAYERS Pieter, peintre flamand

(Anvers 1592 - Bruxelles ? v. 1667).

Élève de Sébastien Vrancx, il est inscrit comme maître à Anvers en 1612-1613, puis à Bruxelles en 1628. Il fut peintre de l'archiduc Albert et, par la suite, entra au service du Cardinal-Infant d'Autriche, puis à celui de l'archiduc Léopold-Guillaume. À l'occasion de la Joyeuse Entrée de Don Juan d'Autriche à Bruxelles en 1656, il fut chargé du décor. Son oeuvre est considérable. Il peignit surtout des sujets militaires, des Combats de cavaliers (Bruxelles, M. R. B. A. ; Prado) ou des Scènes de pillages (Rome, Gal. Spada), dont la composition, les couleurs et les personnages font penser à son maître Vrancx. Il illustra aussi par de nombreux tableaux de grandes dimensions, au traitement assez terne, divers épisodes de la guerre de Trente Ans (la Bataille de Prague, 1620, Bruxelles, M. R. B. A.). Il semble qu'il ait travaillé d'après des cartes militaires. Outre les aspects guerriers, Snayers évoqua également d'autres événements de son époque, comme la Fête au Sablon en présence de l'archiduc Léopold-Guillaume (Bruxelles, M. R. B. A.), le Pèlerinage de l'infante Isabelle à Laeken (id.) ou des scènes de chasse montrant tantôt Philippe IV, tantôt le Cardinal-Infant (Prado). Il fut le maître d'Adam François Van der Meulen.

SNYDERS Frans, peintre flamand

(Anvers 1579 - id. 1657).

La rencontre des artistes qui fréquentaient l'hôtellerie de son père décida peut-être de sa carrière. Il fut peut-être l'élève d'Hendrick Van Balen ; en tout cas, en 1593, il entra dans l'atelier de P. Bruegel II et se lia avec son frère Jan. Maître en 1602, il se rendit en Italie en 1608, grâce à la générosité de son ami, comme l'indique sa correspondance avec le cardinal Borromée, qui le protégea à Milan, après son séjour romain. De retour à Anvers un an plus tard, il se spécialisa dans la peinture de natures mortes et sa réputation attira l'attention de Rubens, qui fit appel à lui entre 1611 et 1616. En 1611, il épousa Marguerite de Vos, soeur de Cornelis et de Paul (sur qui il exerça un grand ascendant à cette époque). Membre de la Société des romanistes à Anvers en 1619, il en devint le doyen en 1628. Les portraits que Van Dyck fit de lui (New York, Frick Coll.), l'appréciation de ses contemporains, les commandes qu'on lui fit, ses testaments et la richesse de ses collections attestent la notoriété et la fortune auxquelles il parvint. Son oeuvre, plus de 800 tableaux, est considérable, mais présente

peu de repères chronologiques. Curieusement, Frans Snyders eut sans doute de nombreux collaborateurs, mais seulement trois élèves, dont un seul notable, Nicasius Bernaerts.

Dès sa première oeuvre connue, Gibiers, fruits et légumes (1603, coll. part.), il impose une traduction neuve d'un thème hérité de P. Aertsen et de J. Beuckelaer. Sans modifier le principe de la nature morte à grande échelle, il substitue aux amoncellements gigantesques une organisation à caractère décoratif. Ses contacts avec l'Italie et l'influence de Rubens lui permettent d'élargir sa conception. Ce dernier lui fournit même des modèles, comme celui de Philopoemen, général des Achéens, reconnu par une vieille femme (Louvre). Transposant dans ses natures mortes l'ampleur et la fougue de Rubens, Snyders affirme son originalité. Il ennoblit son sujet, l'anime d'un souffle baroque et en rythme les masses selon des schémas simples, scandés par quelques diagonales qu'il appuie sur des horizontales. Il élargit l'espace et l'emplit en tous sens. À la tendance descriptive, il oppose, sans rien perdre en clarté ni en évidence monumentale, une vision dynamique (Nature morte à la dame au perroquet, Dresde, Gg ; Nature morte au chat, musées de Berlin), à laquelle contribue le coloris. En effet, au contact de Rubens, il avive sa palette et, s'il garde de son séjour italien le goût des tons saturés, il n'oublie pas l'équilibre de la composition, qu'il

organise généralement autour de la tache claire centrale d'un cygne déployé (le Cygne mort, 1614, Cologne, W. R. M.), parfois d'un linge ou de chairs livides, alors que de larges plans vermillon, caractéristiques, soulignent les horizontales : tapis de fond, homards ou quartiers de viande. Il modèle chaque volume par teintes juxtaposées plutôt qu'en un ton fondu unique. Frans Snyder a peint également des scènes de chasse (Bruxelles, M. R. B. A. ; musée de Gand ; Brera ; Dresde, Gg), des natures mortes de fleurs et de fruits (musées de Turin ; Stockholm, Nm ; Bruxelles, M. R. B. A.), des études d'animaux (le Concert des oiseaux, Ermitage ; Trois Chiens de chasse, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum).

Novateur dans ses conceptions, il l'est peu dans sa facture, régulière, soignée, précise, comme le prouvent les multiples dessins très élaborés et transposés sans changements dans ses peintures. Malgré les nombreuses copies de ses oeuvres, il eut peu d'imitateurs directs. Son lyrisme, cependant, influença non seulement ses contemporains, Paul de Vos, Arthur Claessens, Adriaen Van Utrecht, Jan Fyt, mais aussi des peintres français du XVIIIe s. (Oudry et Desportes) ou génois (Castiglione). Snyder est particulièrement bien représenté au Prado et à l'Ermitage (notamment 4 tableaux peints pour l'évêque de Gand : Légumes, Fruits, Gibier, Poissons).

SODOMA (Giovanni Antonio Bazzi, dit),
peintre italien
(Vercell 1477 - Sienne 1549)

Un document atteste que Sodoma est pendant sept ans le disciple de Martino Spanzotti à Vercelli dès 1490. Il est généralement admis qu'il fut à Milan avant la fin du siècle et qu'il y entre

en contact avec Boltraffio, Zenale et surtout Bramantino dont les influences sont sensibles dans la Pietà de S. Maria dell'Orto à Rome, la Lamentation sur le corps du Christ et la Pietà de la collection Patrizi di Montoro à Rome. Dès 1503, il est en Toscane, où il travaille aux fresques du réfectoire du monastère olivétain de S. Anna in Camprena près de Pienza et achève les fresques de Signorelli au cloître de Monte Oliveto Maggiore (1505-1507, Vie de saint Benoît). Au cours d'un premier séjour romain, il travaille avec Raphaël à la voûte de la Stanza della Segnatura (1508). Il sera appelé une seconde fois à Rome pour participer au chantier de la Farnesina, où Raphaël vient de peindre le Triomphe de Galatée et où lui-même réalise le plus important de ses ensembles décoratifs : l'Histoire d'Alexandre et de Roxane, à la chambre des Époux (1512), pour Agostino

Chigi. À partir de cette date, il se fixe définitivement à Sienne, où il développe essentiellement une activité de fresquiste : aux églises S. Bernardino (v. 1518), S. Domenico (Extases de sainte Catherine, 1526-1528), au Palazzo Pubblico (Salle de la Mappemonde, 1529). Il introduit en Toscane certains éléments d'origine lombarde dérivés de l'art de Gaudenzio Ferrari, de Lanino et surtout de Léonard de Vinci, dont il reprend le modelé nuancé et les longues courbes (l'Étendard de S. Sébastien, 1526, Florence, Pitti, et les fresques de la chapelle de S. Caterina, église de S. Francesco sont les oeuvres de maturité de l'artiste). L'originalité de son style réside néanmoins dans l'adaptation de ces éléments aux influences ombriennes de Pérugin (Déposition, v. 1508, Sienne, P. N.), de Pinturicchio et de Peruzzi, sensibles dans la souplesse des modelés, dans l'évocation des paysages et dans son goût pour les architectures feintes, d'une fantaisie parfois exubérante. Son activité jusqu'alors très intensive semble s'atténuer à la fin des années 1540. Il est remplacé par Beccafumi et une génération de peintres de formation différente. Bien que sa dernière production nous soit méconnue, il est attesté qu'il voyage entre Pise, Volterra et probablement Lucques, vraisemblablement en raison de sa perte de popularité à Sienne.

Fort admiré jusqu'au XIXe s., il fut longtemps tenu pour un des plus grands maîtres de la Renaissance.

SOENS Jan (dit il Fiammingo),

paysagiste néerlandais

(Bois-le-Duc v. 1547 - Parme ou Crémone 1611). Élève de Gillis Mostaert à Anvers, il fut influencé au début de sa carrière par le style de Frans Mostaert. Vers 1575, il part pour l'Italie ; à Rome, il peint à fresque pour Grégoire XIII un Paysage au coq (Vatican, salle ducale). En 1580, il est appelé à Parme par Ranuccio Farnese, dont il deviendra le peintre de cour ; il décore, vers 1581, les orgues de la Steccata de Parme, puis le Palazzo del Giardino, d'où proviennent Cérès et Cyanè et l'Enlèvement de Proserpine (musée de Valenciennes) ainsi que la série des 8 peintures mythologiques conservées au musée de Capodimonte à Naples (Poséidon et Amphitrite, Pan et Séléné, Jupiter et Antiope, Cybèle, Chronos et Phylira) ; ses paysages, dans

le goût des Bril, sont aussi influencés par l'art de Corrège. Vers 1600, il s'établit à Crémone, et son style évolue avec du maniérisme émilien : la Résurrection (Parme, P. N.).

SOEST Gérard,

peintre britannique d'origine flamande

(Zoest, près d'Utrecht ?, v. 1600 - Londres

1680/1681).

Il arriva à Londres vers 1645, et ses premiers portraits rappellent quelque peu ceux de Dobson ; mais les lignes courbes de ses compositions possèdent une grâce et une sensibilité étrangères à Dobson comme à Lely. Soest rend les costumes à la manière de Ter Borch. Il est principalement représenté à Londres, à la N. P. G. ainsi qu'à la Tate Gal. : Henry Howard, 6e duc de Norfolk ; Portrait de femme en bergère.

SOFFICI Ardengo, peintre italien

(Rignano sull'Arno, Florence, 1879 - Forte dei

Marmi, 1964).

Il est à Paris entre 1900 et 1907, où il se forme au contact des milieux littéraires et artistiques d'avant-garde. De retour à Florence, il collabore aux revues Leonardo, La Voce, Lacerba, dont il est cofondateur avec l'écrivain Paul Papini et qui devient le porte-parole du mouvement futuriste. Dès 1913, il participe au futurisme en publiant une série d'essais sur le mouvement dans lesquels, parallèlement à une première analyse historique, il met en évidence ses rapports avec la culture européenne (Cubisme e Futurismo, 1913 ; Primi Principii di un'estetica futurista, 1920). Ses écrits embrassent un large panorama, qui va de l'impressionnisme au postimpressionnisme (qu'il contribua à faire connaître en Italie) jusqu'aux artistes contemporains (Carrà, 1928 ; Medardo Rosso, 1929). Sa peinture se rattache d'abord aux principes esthétiques du futurisme, mais il donne à ses volumes une ampleur particulière et à ses compositions une rigueur dérivée du cubisme : il est influencé alors par Boccioni (Décomposition des plans d'une lampe, 1913). Il pratique la technique du collage et exécute une série de natures mortes (Fruit et liqueur, 1915). Il rompt avec le futurisme en 1915. Opposé à certaines conceptions de l'avant-garde et voulant remettre en valeur la « tradition italienne », il opte alors pour une vision plus naturaliste du cubisme. La leçon formelle de Cézanne, greffée

sur la tradition du XIXe s. toscan (surtout Fattori et Signorini), est sensible dans ses paysages et ses « vues toscanes » : Champ avec meule (Rome, G. A. M.). Écrivain, Soffici a publié notamment *Ignoto toscano* (1909), *Arlecchino* (1914) ainsi qu'un roman autobiographique, *Lemmonio Boreo* (1911).

SOIOUZ ROUSSKIKH KHOUDOJNIKOV

(en fr. « Union des peintres russes »).

La formation de cette association artistique à Moscou et à Saint-Pétersbourg en 1903-1904 succéda immédiatement au mouvement du « groupe de 36 peintres » qui organisèrent quelques expositions à Moscou en 1901-1902 et s'opposaient à l'art moralisateur et descriptif des « Peredvijniki », d'une part, et au goût symboliste et passéiste du Mir Iskousstva, d'autre part.

L'association réunissait surtout des peintres dont les recherches, en partie influencées par les impressionnistes français, s'orientaient vers une expression purement picturale. Beaucoup de peintres « ex-peredvijniki » de la jeune génération et quelques membres de Mir Iskousstva comme A. Benois, E. Lanceray ; K. Somov, A. Ostrooumova-Lebedeva entrèrent dans l'association, dont le noyau était constitué par V. Serov, K. Korovine, A. Arkhipov, S. Vinogradov, A. Vasnetsov, M. Vroubel, A. Golovine, S. Ivanov, V. Bakscheev, F. Maliavine, S. Malioutine, M. Nesterov, A. Riabouchkine, A. Rylov, L. Pasternak, S. Svetoslavski. A. Stepanov, I. Ostroouchov, P. Troubeckoï, I. Grabar. Un des points les plus importants du statut de l'association était l'abolition du jury dans l'organisation des expositions. En 1909, à la suite de polémiques ferventes, l'association se divisa en deux groupes – celui de Moscou et celui du Mir Iskousstva de Saint-Pétersbourg.

L'activité de l'association, dont la période de floraison se place dans les années 1910-1914, se manifestait surtout dans l'organisation d'expositions annuelles. Mais, devant la naissance de multiples groupes de jeunes artistes qui expérimentaient les voies du Cézannisme, du cubisme, du fauvisme et du futurisme et du cubo-futurisme, devant l'apparition de l'art de l'avant-garde, Soiouz Rousskikh Khoudojnikov occupe une position tout à fait conservatrice. La dernière exposition de l'association a eu lieu en 1923.

SOLANA-GUTIÉRREZ José,

peintre espagnol

(Madrid 1886 - id 1945).

Ses premiers maîtres furent Garcia del Valla et Diez Palma. Résidant à Santander jusqu'en 1918, ce personnage singulier étudia ensuite à l'École des beaux-arts de Madrid. Il sut adapter les influences traditionnelles à l'art contemporain et devint le porte-parole de la génération littéraire de 1898. En 1927, le musée d'Art moderne de Madrid organise sa première exposition personnelle. L'année suivante, il voyage à Paris et expose à la gal. Bernheim-Jeune. Ses toiles sont âpres et dramatiques, et leurs thèmes préférés s'inspirent de rudes visages plébéiens, de processions lugubres, de maisons closes sordides, de corridas (Les Jeunes Femmes toréros, Paris, M. N. A. M.). Il est l'héritier d'une tradition picturale espagnole du baroque, exploitant autant le grotesque que le goût du macabre et écrit comme il peint, d'une façon crue et réaliste.

Ses toiles figurent au M. E. A. C. et au M. A. M. de Madrid et au musée de Bilbao.

SOLARIO Andrea, peintre italien

(Milan v. 1470/1475 - Milan ou Pavie 1524).

Il appartenait à une famille nombreuse et connue d'artistes et d'artisans milanais, active en Lombardie, mais aussi à Venise et à Rome. Très jeune, il dut aller travailler à Venise avec son frère aîné, le sculpteur Cristoforo, dit il Gobbo. Là, en effet, il peint en 1495 la Vierge à l'Enfant avec deux saints pour l'église S. Pietro à Murano (auj. à la Brera). Présentée selon la manière d'Antonello de Messine, cette oeuvre

est relevée de rappels précoces de Dürer, présents encore dans la Vierge aux oeillets (id.), qui la suit. À la charnière des deux siècles se situe une série étonnante de portraits, dont ceux d'un Gentilhomme (Boston, M. F. A.), du Gentilhomme à l'oeillet (Londres, N. G.), du Portrait d'homme à la balustrade (1500, Brera) et de Cristoforo Longoni (1505, id.), où le souvenir de Dürer se mêle à des influences léonardesques et ombro-ferraraises, et l'art aboutit à des résultats assez proches de ceux de la jeunesse de Lotto. C'est encore le goût des Ombriens, des Ferrarais et des Crémonais qui prévaut parmi les influences éclectiques caractérisant la Crucifixion (1503, Louvre), tandis qu'une adhésion franche, mais personnelle, aux modes de Vinci confère à l'Annonciation (1506, id.) une limpidité vaporeuse d'une finesse presque flamande, mais filtrée par Venise. L'adhésion de l'artiste au climat léonardesque de Milan coïncide avec son voyage en France en 1507. Les fresques du château de Gaillon sont perdues, mais de ce

séjour en France restent, au Louvre, la Vierge au coussin vert, don du cardinal d'Amboise aux Cordeliers de Blois, la Pietà, peinte pour le même mécène, et la Tête de saint Jean-Baptiste (1507), début d'une série de peintures parmi les plus réussies de Solario avec des oeuvres comme l'Ecce homo, le Christ portant sa croix, Salomé présentant la tête de saint Jean-Baptiste, de goût typiquement nordique et connues par de nombreux originaux, répliques et copies. Selon une hypothèse récente et d'un intérêt certain, Solario pourrait avoir eu une influence sur les premiers portraits de Jean Clouet. Il est indiscutable qu'après son retour de France, v. 1510, se note un affaiblissement de qualité dans les grandes compositions sacrées, témoignant peut-être d'une connaissance de la peinture romaine, telles que la Pietà (Washington, N. G.) ou la tardive Assomption, laissée inachevée, de la chartreuse de Pavie ; par contre, les portraits restent d'un niveau très élevé, de la raphaélesque Dame au luth (Rome, G. N., Gal. Barberini) au Chancelier Morone (1524, coll. part.), où Solario rivalise avec Holbein.

SOLARIO Antonio (dit lo Zingaro),

peintre italien

(documenté entre 1502 et 1514).

Bien que d'origine et de formation vénitiennes (il se qualifie lui-même de Vénitien dans ses signatures), il a beaucoup travaillé hors de cette ville ; on le trouve à Naples v. 1495 (mais la date de sa présence à Naples demeure discutée), où il exécute des fresques (Scènes de la vie de saint Benoît) dans le cloître de S. Severino e S. Sossio et plus tard (v. 1502) à Fermo, qui conserve une grande pala (Madone et quatre saints) à S. Maria del Carmine. Solario séjourna d'ailleurs plusieurs années dans les Marches (Osimo, 1504) et peut-être en 1518 à Montecassino. On a même émis l'hypothèse qu'il se serait rendu en Angleterre, où il aurait peint en 1514 le Triptyque Withypoll (centre avec la Sainte Famille et Paul Withypoll à la City Art Gal. de Bristol, volets avec des Saintes à la N. G. de Londres). Son style, ferme et précieux, se rattache à la manière vénitienne de Giovanni

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

798

Bellini, d'Alvise Vivarini et de Carpaccio, toujours marquée par l'influence d'Antonello, avec

un accent nordique flamand prononcé. Ses recherches rejoignent ainsi celles des Lombards contemporains (il a peut-être séjourné à Milan). On lui doit des Madones (musée de Budapest ; Copenhague, S. M. f. K. ; Naples, Capodimonte ; Londres, N. G. ; Milan, Castello Sforzesco), Salomé (1511, Rome, Gal. Doria Pamphili) et Hérodiade (id.).

SOLDATI Atanasio, peintre italien

(Parme 1896 - Milan 1953).

Il étudie d'abord l'architecture puis se tourne vers la peinture et fait partie à Milan du groupe d'artistes de la galleria Il Milione où il expose en 1931. À partir de 1930, Soldati s'oriente vers l'abstraction, dont il est un des premiers représentants en Italie. Il suit alors un processus régulier de simplification de l'image qui reste toutefois influencée par l'art de Paul Klee. En 1935, il participe à l'association Abstraction-Création à Paris. Après la guerre, il est avec Gino Dorflès et Bruno Munari l'un des fondateurs du M. A. C. (Movimento Arte Concreta). Ses œuvres sont alors très proches de celles de Magnelli et de Herbin (Composition, 1952). Il prend part à la Biennale de Venise, où une salle lui est consacrée en 1952, et à la Quadriennale de Rome. Ses œuvres, dont une grande partie ont été détruites pendant la guerre, sont conservées dans les galeries d'art moderne de Rome et de Milan, ainsi que dans des collections privées milanaises.

SOLIMENA Francesco, peintre italien

(Canale di Serino 1657 - Barra, Naples, 1747).

Tout en se distinguant de Luca Giordano, il est, avec lui, le plus remarquable représentant de la peinture baroque à Naples. Ayant reçu sa première formation de son père, Angelo, dans un climat naturaliste issu de Guarino, il est bientôt influencé par le style pictural de Giordano. Il exécute d'abord plusieurs œuvres en collaboration avec son père (coupole de la cathédrale de Nocera), puis, v. 1680, il peint des fresques avec des Scènes de la vie des saintes Thècle, Archelaa et Suzanne dans l'église S. Giorgio à Salerne. Ces fresques et celles qu'il exécuta peu après dans le chœur de S. Maria Donnaregina à Naples (Saints André et Augustin, Saints Matthieu et Janvier, Triomphe de saint François, Scènes de la vie de saint François) constituent le meilleur de son œuvre de jeunesse. Déjà, sa personnalité s'affirme nettement au sein des différentes expériences du baroque local, recherchant les possibilités de fusion entre le chromatisme

de Giordano et le néo-caravagisme plastique de Mattia Preti, auxquels peut s'ajouter l'audace des perspectives des « machines » de Lanfranco.

Dans ce sens, Solimena renouvelle la leçon de Giordano, qui, dans l'interprétation plus libre qu'il donnait de la fonction structurale de la lumière, pouvait tendre et aboutir à une désagrégation totale de la forme. Cette évolution le conduit des grandes fresques (Scènes de la vie de saint Paul ; au plafond : Vertus et Anges) de la sacristie de S. Paolo Maggiore (1689-

1690) à celles (Scènes de la vie de saint Nicolas de Bari) de S. Nicola alla Carità (Naples, 1697 ; il avait déjà peint auparavant, pour cette église, deux de ses meilleurs tableaux d'autel, les Saints François de Sales, François d'Assise et Antoine de Padoue et la Vierge avec saint Pierre et saint Paul) et à la vaste production de tableaux de chevalet et de pale d'autel de cette période. Toutes ces oeuvres, construites avec une rigoureuse puissance volumétrique, libèrent de vifs effets de lumière et de couleur. Solimena réalise ici la plus large synthèse de toutes les dominantes de la tradition picturale napolitaine. Dans les premières oeuvres, où l'influence de Preti est évidente, on avait distingué une orientation personnelle vers une éloquence « classiciste » qui aurait pu caractériser sa production postérieure et marquer un moment « négatif » dans son évolution, par cette tendance à académiser le baroque. Il est certain d'ailleurs qu'il eut des contacts à la fin du siècle avec les milieux artistiques romains, notamment avec celui qui était soumis au classicisme de Maratta, et qu'à cette époque il s'intéressa plus particulièrement aux sources classicisantes de la peinture émilienne, de Dominiquin à Reni. Ce retour rationaliste au « bon goût », qui eut son équivalent littéraire dans le mouvement de l'Arcadie au XVIIIe s., caractérise l'oeuvre entière de Solimena du début du siècle à 1730-1735. Toute cette période est marquée par l'unité de ton que donne un purisme formel absolu. Ce fut une époque d'intense production. Solimena exécute des commandes pour des églises de Naples (Gesù Vecchio, S. Anna dei Lombardi, S. Maria Donnalbina, S. Domenico Maggiore, Gerolomini, chartreuse de S. Martino) et pour des collectionneurs napolitains ou des églises de la région (Aversa, Monte Cassino, Capoue) ; il envoie également de nombreuses oeuvres dans les plus grandes villes d'Italie et d'Europe (Allégorie sur Louis XIV, 1700, Ermitage, transformé au cours du XVIIIe s. en Allégorie pour Catherine II ; Enlèvement d'Orythie, 1700, Rome, Gal. Spada ; Rébecca

et Jacob, Rébecca et Éléazar, Venise, Accademia ; Deborah et Barach, Judith, Cornigliano, villa Bombrini ; Massacre des Justinien à Scio, 1715, pour la salle du Conseil de Gênes, perdu et connu par la grande esquisse de Capodimonte ; quatre toiles à sujets bibliques, Turin, Gal. Sabauda ; importantes séries de toiles au K. M., au Belvédère et dans la coll. Harrach à Vienne ; Annonciation, 1733, Venise, S. Rocco). Les meilleures réalisations de cette époque sont ses peintures à fresque, et en particulier celle qui se trouve au-dessus du portail de l'église du Gesù Nuovo à Naples avec Héliodore chassé du Temple (1725 ; modello au musée de Toledo, États-Unis, et tableau de même sujet au Louvre). Cette période de l'activité de Solimena eut une influence considérable sur les peintres locaux, de De Mura à Bonito et à Celebrano, influence qui sera à l'origine de l'orientation académisante du XVIII^e s. napolitain, qui trouve son point d'aboutissement dans les modes du néo-classicisme naissant. Mais, à partir de 1732-1733, Solimena retourne, de façon inattendue, au

« ténébrisme » véhément de sa première maturité ; des empâtements aux larges accords chromatiques contrastés le libèrent de la manière précédente.

Solimena donne à ce moment – par l'intensité du coloris et la pénétration psychologique – quelques-uns des meilleurs portraits de la peinture napolitaine : Autoportrait (Naples, museo di S. Martino), Portrait d'un chevalier de l'ordre de Saint-Janvier (Naples, coll. Gaetani) et le Portrait de la princesse impériale de Lusciano (Naples, coll. Pisani). Son oeuvre influença toute la peinture napolitaine de l'époque ainsi que la sculpture et l'architecture. Outre celles déjà citées, les peintures de l'artiste, fort nombreuses, sont conservées dans plusieurs autres églises de la région de Naples, à Capodimonte, au museo di S. Martino et dans les coll. part. napolitaines ainsi que dans d'autres musées (Brera ; Rome, G. N. ; Dresde, Gg ; musée de Budapest ; Londres, N. G. ; Liverpool, Walker Art Gal. ; Oxford, Ashmolean Museum ; musée de Cleveland ; Metropolitan Museum ; musées de Chambéry, de Montargis, de Toulouse, du Havre ; Mauritshuis ; musée de Cordoue ; Prado ; Escorial). L'Albertina, la British Library et le museo di S. Martino de Naples conservent des séries de dessins de Solimena.

SONDERBORG K. R. H.

(Kurt Rudolf Hoffmann, dit),

peintre allemand

(Île de Sonderborg, Danemark, 1923).

Après avoir, de 1947 à 1949, fréquenté l'École des beaux-arts, il s'installe en France, où il étudie la gravure, en 1953 dans l'atelier de Hayter. Il y rencontre Hartung, Soulages, Schneider, de jeunes peintres de l'école de Paris. Il s'intéresse à la calligraphie (il est membre du groupe allemand Zen 49), et, à l'instar des artistes orientaux, sa technique exploite la rapidité et l'automatisme d'une écriture picturale fulgurante (Plus vite que le son, 1953). Sa première exposition en Allemagne a lieu en 1956. En France, il est révélé par sa participation à l'exposition allemande du Cercle Volney (1955) et une exposition personnelle (gal. René Drouin). L'encre de Chine, puis la tempera sont les moyens constants de son oeuvre, réalisée presque toujours sur papier marouflé sur toile et réduite aux couleurs essentielles du noir, du rouge et du blanc. Les instruments les plus divers, larges brosses, pinceaux chinois, grattoirs, rasoir, donnent à certaines oeuvres cet aspect griffé, déchiqueté, évoquant la limaille de plomb, des entrelacs de ferrailles, des sortes de champs magnétiques, de tourbillons vertigineux. Sonderborg leur donne presque toujours pour titre la date et le temps de leur exécution (14.6.57, 22 h 36-23 h 48).

Sonderborg a participé à beaucoup d'expositions en France et à l'étranger, aux Biennales de Venise (1958 et 1964), de São Paulo à la Documenta 3 de Kassel. En 1965, une rétrospective de son oeuvre eut lieu au W. R. M. de Cologne. Cette peinture violente, d'un lyrisme

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

799

noir, n'est pas sans évoquer la musique contemporaine, celle de Stockhausen, par exemple.

SONNIER Keith, artiste américain

(Mamou, Louisiane, 1941).

Après des études de peinture et d'anthropologie à l'université de Southwestern Virginia à Lafayette (1959-1963) et un séjour en France (1963-1964) où il pratique la peinture, Keith Sonnier, en 1965 et 1966, est assistant au Douglas College, Rutgers University (New Brunswick dans le New Jersey) ; il y rencontre Gary Kuehn, Robert Morris et Robert Watts

avec qui il forme le Rutgers Group. Il s'intègre au milieu artistique new-yorkais et commence ses premières expérimentations en matière de sculpture, ce qui, du fait d'un intérêt marqué pour l'objet, oriente en grande partie la suite de ses recherches, sans pour autant en évacuer la dimension picturale. Il participe, avec des objets muraux abstraits réalisés à partir de matériaux non artistiques, à l'exposition « Eccentric Abstractions » (1966, Fischbach Gallery, New York) qui entend mettre en évidence une réaction forte contre le caractère systématique et impersonnel du Minimal Art, auquel les artistes représentés opposent leur intérêt pour les relations unissant les œuvres avec l'espace environnant ainsi qu'avec la subjectivité de l'artiste et du spectateur. Il est alors classé, avec Richard Serra, Bruce Nauman et Eva Hesse, parmi les post-minimalistes.

À partir de 1968, il commence à travailler avec des tubes de néon, d'abord associés à des morceaux de tissu (Neon Cloth), puis à des plaques de verre (série des « BA-O-Ba »), remplaçant ainsi l'effet tactile et la sensualité par l'inclusion de l'image du spectateur au cœur de l'œuvre. Après un voyage en Chine en 1978, il commence la série « SEL » qui mêle écriture et dessin (idéogrammes et initiales d'amis) dans un rapport aux enseignes lumineuses. Ce travail sur la lumière a abouti, entre 1989 et 1992, à la réalisation, pour le nouvel aéroport de Munich, du Lightway qui scande de rouge et de bleu le long couloir qui dessert les terminaux. Parallèlement, Sonnier poursuit ses recherches sur les matériaux et leur appel aux cinq sens dans la série « Expanded File » (1969-1989), dont l'idée de départ, une lime à ongles, se trouve décimée à travers des associations de matières souples et dures (métalliques), et dans les constructions en bambous colorés dont l'idée est née lors d'un voyage en Inde en 1980-1981. L'œuvre de Keith Sonnier a été exposée au Centre d'art contemporain de Kerguéhennec en 1987 ainsi qu'à Bruxelles et à Mönchengladbach en 1990, et à Hanovre en 1993.

SOREAU ou SORIAU Daniel,

peintre flamand

(Anvers ? - Hanau 1619).

C'est lui le fondateur de la dynastie. Tard venu à la peinture, il travailla d'abord (au moins dès 1590) dans le commerce de la laine avec son frère Simon et, comme son père, Johann. Bourgeois de Francfort en 1586, il s'établit après 1599, sans doute à cause de revers de

fortune, non loin de cette ville, à Hanau, nou-

velle cité regroupant de nombreux protestants wallons ayant dû quitter les Pays-Bas du Sud et dont Daniel Soreau fut l'un des fondateurs. Selon Sandrart, il fut aussi l'un des architectes de Hanau, et Wendel Diëtterlin, en 1598, lui dédie comme disciple un de ses livres d'architecture. Son activité de peintre est attestée par des documents fiscaux entre 1608 et 1615 ; par ailleurs, il est assez célèbre pour que la ville de Strasbourg lui envoie un élève en 1615 : Stoskopff, qui terminera certaines de ses oeuvres. Sandrart déplore la trop rapide disparition de Daniel Soreau en mentionnant qu'il peignait non seulement des natures mortes, mais aussi de grandes figures, des portraits, des animaux, des allégories. Comme le prouve son inventaire posthume de 1621, Daniel dut être un peintre fécond, notamment en natures mortes, mais il n'avait pas vraiment d'élèves (bien que le jeune Sandrart paraisse avoir fréquenté son atelier), comme il le fit savoir au conseil de Strasbourg, mais seulement des « amis », c'est-à-dire ses proches : ainsi son neveu Daniel (1597-?), fils de Simon Soreau, apprenti chez Daniel v. 1612. Quant aux fils mêmes de Daniel, fondateur de la dynastie, Sandrart dit bien qu'ils furent des peintres très actifs, élèves de leur père, mais ne cite nommément qu'un d'entre eux, Pieter. À noter des liens de parenté assez étroits entre les Soreau et les Valckenborch, notamment Martin III, marié à une nièce de Daniel en 1609, ce qui peut donner une indication intéressante sur le milieu artistique où oeuvrent les Soreau. Aucun tableau de Daniel n'a été conservé, sinon une Charité romaine, indirectement connue par une gravure de Johann Jenet.

Des fils, on ne possède que des oeuvres signées (des Natures mortes) de deux d'entre eux : Isaac (tableau au musée de Schwerin, daté de 1638) et Pieter (tableaux aux musées de Strasbourg, daté de 1652, et de Dessau, daté de 1655). La Nature morte de Schwerin a été longtemps et à tort attribuée à Jan (à cause de l'initiale : I. Soreau), qui, né en 1591 à Francfort, était déjà décédé en 1626, ce qui exclut de lui attribuer un tableau daté de 1638.

SØRENSEN Henrik, peintre norvégien

(Fryksände, Värmland, 1882 - Oslo 1962).

Il fréquenta l'atelier Zahrtmann à Copenhague (1904-1905) et celui de Matisse à Paris de 1908 à 1910. Certaines oeuvres de ses débuts sont marquées par le fauvisme mais, peu après, il traduisit l'ambiance mystique de la forêt, de

l'être humain solitaire en étroit contact avec la nature, thèmes qu'il reprit souvent (Svartbekken, 1909, Bergen, Rasmus Meyers Samlinger). Une suite de compositions, inspirées par la Première Guerre mondiale et par l'entre-deux-guerres, est empreinte de l'angoissante atmosphère de l'époque : trilogie de la Passion (Gethsemani, Golgotha, Pietà, 1921-1925, Oslo, Ng ; Inferno, 1924-1925, id.), et l'on retrouve les mêmes caractères dans le portrait de l'écrivain suédois Pär Lagerkvist (1920-1921). Après huit années de séjour à Paris, Sørensen revient en Norvège en 1927 ; la province du Telemark, riche en forêts et montagnes, lui inspire les motifs de quelques-uns de ses plus remarquables

paysages, ne comportant souvent qu'un personnage solitaire : Paysage du Telemark (1925), le Pan norvégien (1933), Tone Veli, traités en de nombreuses variantes. Simultanément, Sørensen effectue des travaux décoratifs tels que le grand tableau d'autel de la cathédrale de Linköping, en Suède (1934), l'imposante peinture murale du palais de la Société des Nations, à Genève (1939), et le mur de fond (300 m²) du nouvel hôtel de ville d'Oslo (1938-1950). Il réalisa, par ailleurs, des décorations d'églises, de moindre importance. Il était également réputé comme portraitiste et illustrateur. Un musée lui est consacré à Holmsbu, près de Drammen (1972). Une exposition rétrospective a eu lieu à Copenhague en 1986-1987 (S. M. f. K.).

SORGH ou SORG ou SORCH

(Hendrick Maertensz Rokes, dit),

peintre néerlandais

(Rotterdam 1610/1611 - id. 1670).

Il aurait été l'élève de David Téniers et de Willem Buytewech. En 1630-1632, il est à Amsterdam, mais il vit principalement à Rotterdam, où il est cité en 1651. Il commença par peindre des scènes d'intérieur, proches de Brouwer et de Saftleven : Intérieur d'un cabaret, Scène d'estaminet (1646, Louvre), Intérieur rustique (musées de Dunkerque et de Montpellier), Intérieur de cuisine (musées de Caen et de Mulhouse) ; mais il est surtout connu pour ses scènes de marchés, au coloris agréable et alerte, influencées par Adriaen Van Ostade et Jan Steen : la Halle aux poissons (Rijksmuseum), le Marché aux poissons (1653, musées de Kassel et de Marseille), le Marché de Rotterdam (Rotterdam, B. V. B.).

SORIA Martín de, peintre espagnol

(actif en Aragon entre 1449 et 1487).

Il appartient au vaste cercle de Jaime Huguet, mais il donne à ses personnages des physiologies plus caractérisées et empreintes d'une certaine mélancolie que le créateur de l'école. Son oeuvre la plus connue est le retable de Pallaruelo de Monegros (signé et daté 1485) dont il reste la Circoncision et la prédelle, inspirée de gravures de Schongauer, au musée de Huesca. Soria est aussi l'auteur des retables de Saint Christophe (Chicago, Art Inst.), de Saint Michel et saint Antoine abbé (Boston, M. F. A.) et de Saint Pierre (id.) ; celui de Saint Blas (v. 1487, église de Luesia, dans la prov. de Saragosse) est probablement sa dernière oeuvre.

SOTO Jesús-Rafael, artiste vénézuélien

(Ciudad Bolívar, Venezuela, 1923).

Marqué dès l'origine par l'oeuvre de Mondrian et de Malevitch, installé à Paris en 1950, il a voulu réagir contre le statisme de la peinture et modifier le rapport traditionnel du spectateur à l'oeuvre d'art. Ses premières compositions all over, dans lesquelles le même motif est uniformément répété, le conduisent bientôt à l'étude des vibrations optiques, premier pas vers le cinétisme. Ces oeuvres se caractérisent souvent par le refus de toute composition, leur absence de facture et les éléments formels neutres qui les constituent : damier régulier de carrés, alternance de lignes ou de bandes

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

800

noires et blanches. Il utilise ensuite du Plexiglas pour dédoubler le plan du tableau et créer une profondeur réelle. En raison de leur superposition dans l'espace, les formes paraissent bouger quand le spectateur qui les regarde se déplace. En 1955, Soto participe à l'exposition « Le Mouvement » à la gal. Denise René à Paris, qui accompagne la naissance de l'art cinétique : il se trouve, à côté de Calder, Duchamp, Jacobsen et Vasarely, avec des artistes de sa génération, Agam, Pol Bury et Jean Tinguely, qui poursuivent le même but : introduire le mouvement dans l'art. Dès 1957, Soto utilise des tiges de métal suspendues à des fils de Nylon et disposées devant un support finement strié de lignes noires et blanches. Le déplacement du spectateur et l'instabilité de la construction créent des vibrations optiques qui entraînent une dématérialisation des formes (Carré virtuel bleu, 1979,

Paris, M. N. A. M.). À partir de 1967, de plus en plus préoccupé par les problèmes d'espace, l'artiste passe du tableau avec des éléments en relief à des installations de tiges placées le long des murs de haut en bas de façon à supprimer les angles. De là, Soto parvient à l'occupation de l'espace entier avec ce qu'il nomme des « pénétrables », dont les premières présentations seront faites en 1967 à la gal. Denise René, puis en 1969 à Amsterdam et à Paris, et dans lequel le spectateur, lorsqu'il le parcourt, perd tout repère visuel. Dans les années soixante-dix, Soto a réalisé de nombreuses oeuvres intégrées à l'architecture, dont les plus réussies se trouvent au siège des usines Renault à Boulogne-Billancourt (1975), au Centre Banaven à Caracas (1979), au Centre Georges-Pompidou (Volume virtuel, 1987). Une rétrospective lui a été consacrée en France (Meymac, Bayonne, Dunkerque) et au Portugal (Porto) en 1992-1993 et une exposition a été présentée (G. N. du Jeu de Paume) en 1996.

SOULAGES Pierre, peintre français

(Rodez 1919).

Les monuments romans, les dolmens, les menhirs gravés de la région de Rodez sont les premières manifestations artistiques qui attirent son attention. Il découvre la peinture moderne à dix-huit ans en visitant, lors d'un séjour à Paris, une exposition de Cézanne et une autre de Picasso. Pendant la guerre, il travaille comme agriculteur près de Montpellier et revient en 1946 à Paris pour se consacrer à la peinture. En 1947, il expose au Salon des surindépendants. Replié sur lui-même, réfractaire à toute influence, il aboutit très rapidement à une forme d'abstraction personnelle et puissante qui le fait remarquer dès sa première exposition particulière (1949, gal. Lydia Conti). Surtout à ses débuts, il a beaucoup peint sur papier au brou de noix, à l'essence ou à l'huile (Peintures sur papier de 1946 à 1963). Il a d'emblée trouvé une expression conforme à son tempérament et qui frappe dans la mesure même où elle fait table rase de la tradition picturale. Pour se réaliser, sa vision entraîne une nouvelle structure plastique du tableau, où le tracé du signe dans l'espace est essentiel. Ayant fait du noir sa couleur presque exclusive et de la ligne son principal moyen d'expression, Soulages recourt

bientôt au couteau et à la spatule, qui remplacent le pinceau. Écrasée par le large outil, la matière devient forme. Cette technique, qui confère à chaque tableau l'aspect d'une totalité indivisible, en faisant reposer l'efficacité plastique sur le geste de peindre, rappelle certaines

pratiques de l'art extrême-oriental, que l'artiste a adoptées d'instinct, guidé par les exigences de sa propre sensibilité. Son évolution ultérieure l'a conduit à assouplir considérablement la rigueur de sa composition. S'il tient compte toujours du format et de l'axe de la toile, il insiste davantage sur les effets de rythme, tantôt par le simple contraste du noir et du blanc, tantôt par l'utilisation, plus rare chez lui, de quelques couleurs. À partir de 1979, Pierre Soulages passe à une « peinture autre » : ses toiles sont entièrement recouvertes d'un même et unique noir d'ivoire qui, par le travail de la texture (opposition d'aplats et de surfaces profondément striées à la brosse), renvoie la lumière par reflets, produisant une infinité d'images lumineuses selon la variation de la lumière ou les déplacements du spectateur. Il est passé, selon ses termes, du noir à « l'outrenoir » : au-delà du noir, la lumière. Le développement de ce travail a entraîné celui des grands formats horizontaux et celui des polyptyques monumentaux qui accentuent encore la multiplicité lumineuse intrinsèque de ces toiles. Depuis 1986, Soulages fait parfois réapparaître, au coeur de « l'outrenoir », une autre couleur : bleu ou ocre rouge.

Intéressé par la tapisserie dès 1963 (tapisseries exécutées à Aubusson pour la Maison de la Radio à Paris et pour la Hochschule de Saint-Gall), il donne les cartons pour la réalisation, à la manufacture de la Savonnerie, de deux grandes tapisseries destinées au nouveau ministère des Finances, jouant des possibilités offertes par les effets de matière et de léger relief qui sont propres à la technique du tapis de haute laine (1990). Autre ensemble monumental, dans un lieu prestigieux qu'il connaît depuis l'enfance, les vitraux qu'il a conçu et dont il a dirigé l'exécution pour l'église abbatiale de Conques (1994), où il affirme la multiplicité lumineuse d'un verre « blanc » qu'il a lui-même mis au point.

Parmi les nombreuses expositions rétrospectives consacrées à son oeuvre, les plus récentes sont celles de 1989 (Kassel, Valencia, Nantes), 1993-1994 (Séoul, Pékin, Taipei) et 1996 (Paris). Soulages est représenté dans tous les grands musées d'Art moderne d'Europe, des États-Unis et d'Asie.

SOURIKOV Vassili Ivanovitch,

peintre russe

(Krasnoïarsk 1848 - Moscou 1916).

Formé à l'Académie des beaux-arts de Saint-

Pétersbourg, qui n'adoucit point son rude tempérament de cosaque sibérien, il se voua à l'évocation des épopées et drames de l'histoire russe sans tendance littéraire et moralisante, excellant à rendre les effets de foule et les caractères psychologiques des types populaires (la Matinée de l'exécution des Streltsy, 1881, Moscou, Gal. Tretiakov ; la Boïarine Morozova menée au supplice, 1887, id. ; la Conquête de

Sibérie par Iermak, 1895, id. ; le Passage des Alpes par Souvorov, 1899, Saint-Pétersbourg, Musée russe).

SOUTINE Chaïm, peintre français

d'origine lituanienne

(Smilovitchi, près de Minsk, 1893 - Paris 1943).

Fils d'un humble ravaudeur juif, il passe son enfance dans un milieu déshérité. En 1907, lors d'un séjour à Minsk, il fait la connaissance de Kikoïne et s'initie au dessin. Trois ans plus tard, il est à l'École des beaux-arts de Vilna et se lie avec Krémègne ; celui-ci le précède à Paris, où il arrive en 1913 et gagne Montparnasse. Soutine habite d'abord la Ruche, puis cité Falguière chez le sculpteur Mietschaninoff, rencontre Lipchitz et, par lui, Modigliani. Il passe aux Beaux-Arts dans l'atelier de Cormon, mais fréquente surtout le Louvre. Rembrandt, Chardin, Fouquet, Cézanne, Courbet l'attirent, tandis qu'une certaine analogie entre leurs destins lui fera toujours obstinément refuser Van Gogh.

Sa carrière admet à peine la notion d'évolution. Soutine fut un peu marqué à ses débuts par Chagall (la Nurse, v. 1916, Los Angeles, County Museum of Art), davantage par Modigliani, influence que l'on décèle çà et là dans les portraits à une insolite et relative retenue de la main (Maria Lani, 1929, New York, M. o. M. A.). L'esthétique de Soutine est dominée par la culture hébraïque du shtetl, où dominant sentiment, émotion et expression. En revanche, le peintre accorde le plus grand soin au choix du modèle (d'où naissent les séries quand la rencontre est satisfaisante) comme au détail matériel de l'exécution (pinceaux ne servant qu'une fois). Modigliani le recommande à Zborowski, et c'est à son instigation qu'il se rend dans le Midi, à Cagnes et à Vence (1918), à Céret (1919), à Cagnes de nouveau après être revenu à Paris en 1922. Au cours de cette période importante (1922-1924), des échecs sans rémission voisinent avec des chefs-d'œuvre dont les caractères se retrouvent dans le paysage (ils l'emportent à Cagnes et à Céret), la nature morte ou la figure : de tumultueux

l'absence de couleurs, où l'empâtement alterne avec une écriture plus fluide, restituent le motif avec une authenticité viscérale et peuvent atteindre un effet parfaitement gestuel. Soutine renia ensuite cette production, que découvrit Barnes à Paris en 1923 et dont il acheta une grande partie, décision qui attira soudain l'attention sur le peintre. Entre 1923 et 1930 env., plusieurs thèmes connaissent des versions successives et se distinguent par une tonalité dominante : le blanc pour les Pâtisseries (Paris, musée de l'Orangerie), le blanc et le rouge pour les Enfants de chœur (id.), le rouge dominateur pour les Chasseurs (Paris, M. N. A. M.) et les trois interprétations du Boeuf écorché (1925, Amsterdam, Buffalo, Grenoble) d'après celui de Rembrandt ; le bleu et le vert sont réservés aux natures mortes, aux dindons et aux canards, les ocres et les roses aux raies (musée de Cleveland). Une affinité spontanée pour les êtres en état d'infériorité physique et sociale rend compte du choix des personnages de l'artiste (Déchéance, 1920-1921, musée d'Avignon), qui

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

801

a laissé aussi des portraits d'enfants d'une poignante vérité.

Après 1930, Soutine connaît un moment de calme et s'inspire de Courbet dans des études d'animaux (l'Âne, 1934, coll. part.). Entre 1935 et 1939, il peint souvent aux environs d'Auxerre (Jour de vent à Auxerre, 1939, Washington, Phillips Coll.) et demeure pendant la guerre à Champigny-sur-Veuldre. Sous la pression des événements, son anxiété naturelle reprit vite le dessus. Ses derniers paysages renouent avec le lyrisme dramatique de Céret et comptent parmi ses plus belles pages. Les études de femmes et d'enfants sont également nombreuses, reprises de Rembrandt (Femme entrant dans l'eau, 1931), de Courbet ou avouant un sentiment champêtre assez inattendu chez lui (Deux Enfants assis sur un tronc d'arbre, 1939). Sa vie sentimentale discrète, cachée, explique peut-être qu'on ne connaisse de lui qu'un nu, pudique et effaré, de 1933. Soutine a laissé très peu de dessins, études de visage dont une ligne mouvante et discontinue impose une image à la fois fuyante et précise, saisie au cœur d'une frémissante tension. Atteint d'un ulcère à l'estomac, il mourut au cours de son transport à Paris pour y être opéré. Sa conception du vivant et son exploitation de la matière sont apparues sous un jour nouveau lors du développement

de l'expressionnisme aux États-Unis, dont les protagonistes se sont fortement intéressés à son oeuvre. Il est représenté dans les musées d'Europe et d'Amérique (Merion, Barnes Foundation) et au musée de l'Orangerie (Paris).

SOUTMAN Pieter Claesz, peintre

et aquafortiste néerlandais

(Haarlem v. 1580 - id. 1657).

Élève de Rubens à Anvers, Soutman fit partie aux alentours de 1620 du cercle de graveurs qui travaillaient dans l'atelier de Rubens ; sa production fut assez considérable. On sait qu'il a un élève en 1619 et qu'il devient citoyen d'Anvers en 1620. En 1624, il entra au service du roi de Pologne. En 1628, il était revenu à Haarlem, où il fut inscrit à la gilde de Saint-Luc de 1630 à 1633. Comme peintre, il a surtout laissé des portraits d'une facture large et grasse où intervient le double souvenir de Rubens et de Hals, tels son Frans de Lies Van Wissen (1649, Bruxelles, M. R. B. A.) et surtout la Famille Van Beresteyn (Louvre), longtemps attribuée à Hals, puis à Pot ; il fut le maître de Jan Timans et de Cornelis de Visscher. Il participa aussi à la décoration de la Huis Ten Bosch de La Haye.

SOUTTER Louis, dessinateur et peintre suisse
(Morges 1871 - Ballaigues 1942).

Soutter est une des figures les plus attachantes de l'art suisse. Il abandonna des études d'architecture pour travailler le violon à Bruxelles avec E. Ysaïe. Il fait un premier séjour en clinique psychiatrique en 1906 : c'est le début de presque vingt années de vie malheureuse et vagabonde, où seule la musique lui sert de gagne-pain. En 1923, sa famille le met à l'asile de vieillards de Ballaigues, où il finira ses jours, soutenu par Le Corbusier, Auberjonois et Maxime Vallotton. La quasi-totalité de son oeuvre date de cette époque. Faute d'argent,

Soutter n'utilisa pratiquement point d'autre matériel que des cahiers d'écolier, des torchons et de l'encre ordinaire. Il ne datait ni ne signait ses oeuvres, mais les complétait d'une légende suggestive ; quant à son style, qui n'entre dans aucune catégorie, il évoque l'expressionnisme de Rouault dans les clairs-obscur et les empâtements. Jusqu'en 1930, il exécute des dessins en hachures, exagérant les zones d'ombres et de lumières, illustrant principalement des architectures de rêve, villes, temples antiques, châteaux médiévaux ainsi que de multiples dessins de figures souvent allégoriques où les personnages se distinguent difficilement des

fonds nerveux et hachurés. De 1930 à 1937, hormis quelques dessins dont la thématique est tirée de la matière (le Bouquet), la majeure partie de son oeuvre graphique illustre des figures féminines, d'un fort érotisme (Nous souffrons d'amour, Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts) ou des visages de femmes, tentateurs et terrifiants, issus des obsessions de l'artiste (Georges ne vit plus, musée Jenisch, musée des Beaux-Arts de Vevey). En 1937, la baisse de sa vue pousse Soutter à changer de style, créant des peintures dites au doigt avec de l'encre noire, de la gouache, du vernis copal, de l'huile. Certaines oeuvres, prises dans un rythme rapide, combinent le dialogue du noir et du blanc avec l'usage de couleurs vives posées en taches ou la tension de certains personnages aux couleurs crues (Masquerade in Slums, 1931). Le thème de la passion du Christ, accentuant par des contrastes de noirs et de rouges le caractère tragique des scènes, fait l'objet de nombreuses variations au cours de cette dernière période, intensifiant le rendu de la misère et de la souffrance liées à la représentation humaine (Sang de croix, Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts).

De grandes expositions ont rendu l'oeuvre de Soutter à sa juste place, dont les plus récentes se sont tenues à Marseille, musée Cantini, en 1987 ; à Martigny, Fond. Pierre Gianada, et à Troyes, M. A. M., en 1990.

SOUZA-CARDOSO Amadeo de,

peintre portugais

(Amarante 1887 - Espinho 1918).

Né dans une riche famille de propriétaires fonciers du Nord du Portugal, il fréquenta l'École des beaux-arts de Lisbonne avant de venir à Paris (1906) pour y poursuivre des études d'architecture. Il abandonna bientôt cette voie et – lié d'amitié avec Modigliani, avec qui il exposa en 1911 – se consacra définitivement au dessin et à la peinture. Après avoir suivi la manière précieuse de Modigliani, il fut attiré par le cubisme en 1912 et, au cours de la même année, évolua rapidement vers l'abstraction. Dès 1914, ses tableaux évoquaient les futures réalisations du purisme. La guerre le contraignit à regagner son pays. Bien qu'il ait subi l'influence des Delaunay, émigrés au Portugal, en 1915-1916, il vécut les dernières années de sa vie isolé dans la propriété de sa famille et fut victime de l'épidémie de grippe espagnole à la veille de son retour à Paris. Ses oeuvres ultimes révèlent des éléments complexes, expressionnistes, futuristes, voire dadaïstes. Les

quelque 150 toiles qu'il a laissées lui confèrent la première place parmi les artistes portugais de sa génération et pourraient lui assurer une position relativement importante sur un plan international. Son oeuvre a fait l'objet de 2 expositions à Paris (1925 et 1958). L'artiste est représenté à Paris (le Cavalier, 1912, Paris, M. N. A. M.). La plus grande partie de son oeuvre appartient à sa veuve (Paris) ainsi qu'au musée d'Amarante (Portugal), dont elle constitue le noyau. La Fond. C. Gulbenkian possède, depuis 1969, 5 toiles représentatives de l'évolution de l'artiste (Grande Nature morte).

SPADARO → GARGIULO Domenico

SPAENDONCK

Gerardus Van ou Gérard Van,

peintre d'origine néerlandaise,

actif en France (Tilburg 1746 - Paris 1822).

Après un apprentissage à Anvers, où il était arrivé très jeune, Van Spaendonck se fixa à Paris en 1770. Quatre ans plus tard, il devint peintre en miniatures du roi. En 1781, il fut membre de l'Académie, puis, en 1788, il fut conseiller. En 1793, il fut nommé administrateur et professeur au Musée national d'histoire naturelle. Tout comme à son compatriote Van Dael, ses méticuleux tableaux de fleurs lui valurent un énorme succès : Corbeille et vase de fleurs (1785, Fontainebleau), Vase de fleurs (musée d'Angers), Grappe de raisin noir (musée de Montpellier). Il peignit également des motifs de fleurs sur des tabatières et sur des vases, tandis qu'il procurait des modèles à la manufacture de porcelaines de Sèvres. Il exposa régulièrement aux Salons. Il a collaboré au célèbre Recueil des vélins du musée d'histoire naturelle (Paris, bibl. du Muséum d'histoire naturelle) et a édité des recueils de gravures intitulés Fleurs dessinées d'après nature.

Son frère Cornelis ou Corneille (1756-1840) prolongea, lui aussi, la tradition des peintres de fleurs néerlandais du XVIIe s. : Nature morte (1798, Louvre).

SPANZOTTI Giovanni Martino,

peintre italien

(documenté de 1475 à 1523 environ).

Fils de Pietro de Campanigo (Varese), Martino naquit probablement à Casale, où son père

avait son atelier. Mais il est dit d'origine milanaise dans un procès où il comparait comme témoin à Casale. En 1481, il est à Vercelli et y est encore documenté en 1490 quand Antonio Bazzi (Sodoma) entre chez lui comme élève-apprenti pour une période de sept ans. Après 1498, il se rend à Casale et, en 1501, il s'installe à Chivasso ; selon les sources, dès 1507, il est peintre de Carlo II, duc de Savoie. Son Baptême du Christ, commandé par la confrérie de S. Giovanni Battista pour le dôme de Turin, est documenté en 1508 ; à Casale, Spanzotti commande et obtient en 1513 la citoyenneté turinoise ; un Saint François recevant les stigmates, exécuté pour l'église S. Francesco de Casale, est mentionné en 1524.

Le peintre s'est donc formé dans une ambiance lombarde – entre Milan, Pavie et le nord-est du Piémont – dominée et renouvelée par

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

802

la personnalité de Vincenzo Foppa. Mais son art est complexe, car on y retrouve des éléments issus de la peinture française, celle de Fouquet surtout, et d'autres dérivés de la culture « méditerranéenne » de Provence et de Catalogne. Le triptyque avec la Vierge entre saint Sébastien et saint Ubald (v. 1480-1490, Turin, Gal. Sabauda) sert de point de départ à la reconstitution d'une personnalité plus préoccupée de pureté intérieure que d'élégance formelle. La même tendance caractérise l'Adoration de l'Enfant du Museo Civico de Turin, la fresque de l'Adoration de l'Enfant à l'église S. Francesco de Rivarolo Canavese, oeuvre de jeunesse, ainsi que l'Adoration des mages (Turin, Gal. Sabauda).

Le cycle complexe des 21 Scènes de la Passion, peint à fresque à l'église S. Bernardo d'Ivrea, a dû être entrepris au début de la dernière décennie du siècle : le peintre passe d'une vision tranquille et idyllique à un langage plus riche et dramatique, qui rejoint celui de Bramante dans la scène centrale de la Crucifixion.

Les 18 petits panneaux avec les Scènes de la vie de saint Crépin et de saint Crépinien (Duomo de Turin), attribués autrefois à Defendente Ferrari, sont de la même veine et constituent, par leur style et leur contenu, l'une des plus hautes réussites picturales du Gothique piémontais tardif : l'atmosphère lumineuse et poétique, la manière à la fois lombarde et provençale de traiter les perspectives portent

bien la marque de Spanzotti, et si, comparées aux prédelles de Defendente Ferrari, ces scènes apparaissent certes moins brillantes et moins gracieuses, elles expriment, par contre, un sentiment plus profond et plus essentiel. À ce groupe peuvent être reliés les panneaux conservés au Museo Civico de Turin et mis en rapport avec le Provençal Josse Lieferinxe. On peut rattacher à l'époque des fresques d'Ivrea le retable avec la Déploration du Christ (Sommariva Perno, santuario), ceux du château Saint-Ange à Rome, de Bianzé (église de la Misericordia), de Vercelli. Le Baptême du Christ (Turin, sacristie du Duomo), remarquable par la noblesse du paysage, est daté de 1508.

SPATIALISME.

Faire correspondre à l'« ère spatiale » un « art spatial », tel est le projet de ce mouvement qui se constitue entre 1947 et 1952, autour de Fontana. Rejetant à la fois la tradition réaliste et le courant abstrait contemporain, les spatialistes recherchent des formes d'art inconnues et utilisent des moyens techniques nouveaux (lumière de Wood, néon, radar, télévision) refusant de situer leur travail aussi bien dans la peinture que dans la sculpture. En 1949, a lieu à Milan la première exposition spatialiste et en 1952 l'exposition « Arte Spaziale ».

SPECKAERT Hans, peintre flamand

(Bruxelles v. 1540 ? - Rome v. 1577).

Rares sont les éléments biographiques concernant ce peintre que Van Mander rencontre à Rome en 1575. Il était originaire de Bruxelles et mourut à Rome probablement en 1577, d'une maladie qui l'avait contraint plusieurs années auparavant à renoncer à rentrer aux Pays-Bas. Des gravures et des inscriptions anciennes

sur des dessins ont permis de regrouper une partie de son oeuvre graphique, dont le style s'est constitué sur des suggestions italiennes très diverses, qui vont de Raphaël à Michel-Ange, en passant par Polidoro da Caravaggio, Salviati, Raffaellino da Reggio et Parmesan et qui justifient ses affinités avec son compatriote Jan Soens (dessins au Louvre, à Düsseldorf, Bayonne et Londres, V. A. M.). Plusieurs tableaux ont pu être rapprochés de ce groupe de dessins : Diane et Actéon (Rome, Palazzo Patrizi), Jaël et Sisera (Rotterdam, B. V. B.), Moïse et le serpent d'airain (Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes) et la Conversion de saint Paul (Louvre), qui montrent la même culture très éclectique que les dessins, mais où certaines figures trahissent plus nettement les

attaches avec l'art septentrional d'un Floris, par exemple. Le style très mouvementé de l'oeuvre de Speckaert fait de lui, dès les années 1570, un précurseur des maniéristes nordiques de la dernière génération, Spranger, Cornelis Van Haarlem, Goltzius. On connaît un seul portrait de sa main, celui d'un de ses plus importants graveurs, Cornelis Cort (Vienne, K. M.).

SPENCER Stanley, peintre britannique

(Cookham on Thames, Berkshire, 1891 - id. 1959). Il fut élève à la Slade School de Londres (1908-1912) et, encore étudiant, commença à peindre des épisodes de la Bible, qu'il situa dans un décor moderne et familial. Après avoir servi en Macédoine dans le corps médical pendant la Première Guerre mondiale, il décora une chapelle commémorative à Burghclere, dans le Hampshire (1926-1932, études à Londres, Tate Gal.), de scènes tirées de son expérience personnelle de la guerre. Il entreprit ensuite plusieurs ensembles de peintures religieuses, qu'il jugea toujours plus significatives que ses portraits et ses paysages. Il traita à plusieurs reprises le thème de la Résurrection (1923-1926, Tate Gal., et polyptyque des années 1945-1950). Son art obsessionnel et visionnaire peut être considéré comme la dernière phase du réalisme préraphaélite. Spencer exposa souvent à la Royal Academy, devint académicien en 1950, eut une rétrospective de son oeuvre à la Tate Gal. en 1955. Il est principalement représenté à Ottawa (N. G.) et à Londres (Tate Gal.). Un musée Stanley Spencer a été créé dans sa ville natale et une importante exposition a eu lieu en 1991 (Londres, Barbican Art Gal.).

SPIILLIAERT Léon, peintre belge

(Ostende 1881 - Bruxelles 1946).

Fils d'un parfumeur hollandais, autodidacte, après un court passage à l'Académie de Bruges, il commence à peindre en 1900 et pratique presque exclusivement, tout au long de sa carrière, l'aquarelle, l'encre de Chine, la gouache, le pastel et les crayons de couleur. Ses débuts révèlent déjà un symbolisme poétique et aigu très personnel (Contemplation, v. 1900, Bruxelles, bibl. Albert-Ier) En 1903-1904, il travaille pour l'éditeur Edmond Deman et fréquente le milieu littéraire du symbolisme belge, Hellens, Verhaeren, Maeterlinck, qui l'inspirera souvent. Il s'installe sur les quais d'Ostende dans un atelier que Permeke occupera plus

tard. Il fait en 1904 un premier séjour à Paris, où il reviendra régulièrement l'hiver, et expose au Salon des indépendants en 1909, en 1911

et en 1913. Personnalité complexe, son art se situe au confluent de plusieurs tendances contemporaines. Certaines de ses oeuvres, respectueuses des deux dimensions et marquées par le japonisme, se rapprochent de celles des nabis par leur attention malicieuse aux scènes de la vie quotidienne, bien que leur facture soit plus nerveuse et sèche (Le Coup de vent, 1908 ; Baigneuse, 1910, Bruxelles, M. R. B. A.). Ses mises en page, saisissantes, et son goût pour l'insolite ont pu faire considérer l'artiste comme un précurseur du surréalisme (Le Vertige, 1908, musée d'Ostende) ; certains thèmes repris de la tradition réaliste débouchent sur un expressionnisme parfois voisin de celui de Munch (la Buveuse d'absinthe, 1907), et quelques-unes des figures synthétiques annoncent par ailleurs celles de Permeke (les Fiancés, v. 1907). Après la guerre, le port d'Ostende continue à l'inspirer (nombreuses Marines au pastel, à la gouache ; Baigneuses) sans préjudice des sujets les plus divers, traités avec la même verve expressive et synthétique. En 1937, Spilliaert découvrit la région des Fagnes (Ardennes), où il exécuta des études d'arbres dont le dessin précis et l'atmosphère rappellent le réalisme magique (Le Coupe-feu, 1944, musée d'Ostende). Spilliaert est représenté dans les musées belges, à Ostende et à Bruxelles. Une importante exposition lui a été consacrée à Paris (Grand Palais) et Bruxelles (Musées royaux) en 1981-1982, et une exposition a été présentée (Ostende, M. B. A.) en 1996.

SPINELLI, famille de peintres italiens.

Luca, dit Spinello Aretino (Arezzo v. 1350 - id. 1411). Il travailla dans toute la Toscane. On le trouve ainsi à Lucques - où, en 1384, venant d'achever le polyptyque de S. Ponziano (divisé entre les musées de Cambridge [Fogg], de l'Ermitage et de Parme), il reçoit la commande d'un autre polyptyque pour une église de Rome - et à Pise (1390-1391, Camposanto, fresques avec les Scènes de la vie de saint Ephysius). Il séjourne à plusieurs reprises à Florence, où il décore à fresque la sacristie de S. Miniato al Monte (Scènes de la vie de saint Benoît), l'église S. Maria del Carmine avec des Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste (dont il existe des fragments dispersés à la N. G. de Londres, aux musées de Rotterdam, de Pavie, de Liverpool et au Camposanto de Pise), l'oratoire degli Alberti à Antella (Scènes de la vie de sainte Catherine) une chapelle de l'église San Michele Visdomini (Quatre Docteurs de l'Église en voûte et des Scènes de la vie de saint Zanobi, datés v. 1400). À Sienne, il peint en 1407-1408 les fresques avec les Scènes de

la vie du pape Alexandre III dans la salle du Conseil au Palazzo Pubblico. À Arezzo subsistent évidemment de nombreux témoignages de son activité (fresques notamment à S. Domenico, S. Annunziata et S. Francesco). Spinello peignit aussi des polptyques, représentant généralement la Vierge et l'Enfant entourés de Saints ; on peut citer

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

803

ceux qui sont conservés à l'Accademia de Florence (1391 et 1401) et surtout celui qui fut peint pour Monte Oliveto en 1385 et aujourd'hui démembré (musée de Budapest ; P. N. de Sienne ; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum). Remarquable également, une bannière de procession conservée au Metropolitan Museum (Madeleine, Flagellation du Christ). Sa collaboration avec Lorenzo di Niccolò a été récemment mise en lumière.

L'art de Spinello Aretino fut d'abord de tendance archaïsante – tendance issue du climat artistique provincial d'Arezzo, ignorant les réformes d'Orcagna – et chercha à redécouvrir les grandes valeurs du début du trecento (ainsi que la sculpture d'Andrea Pisano). À ces deux tendances se greffent assez rapidement des éléments gothiques d'origine septentrionale, introduits en Toscane dans la seconde moitié du XIVe s. par l'intermédiaire de Giovanni da Milano et des Bolognais. Ces caractères ont fait apparaître dans les meilleures oeuvres de Spinello des rythmes annonçant, en Toscane, le Gothique international et l'art de Lorenzo Monaco, tandis qu'une figuration plus souple et plus vive écarte définitivement la rigidité académique d'Orcagna.

Parri ou Parri di Spinello (Arezzo 1387 - id. v. 1453). Élève de son père, il fut marqué de façon déterminante par la tradition du trecento siennois, à travers laquelle il parvint à donner une interprétation particulière, limitée mais extrêmement plaisante, du Gothique international. Les expériences de Lorenzo Monaco, d'une part, de Ghiberti et de Masolino, d'autre part, convergent dans ses oeuvres et ses colorent d'un archaïsme qui, par sa valeur d'attachement nostalgique à un passé, acquiert une signification poétique précise. Parmi les oeuvres les plus achevées, on peut citer la fresque de la Madone de miséricorde (1428 ?, Arezzo, S. Maria delle Grazie) et le retable de même

sujet du musée d'Arezzo (1435-1437), les fresques de la Crucifixion avec, au-dessus, des Scènes de la vie de saint Nicolas à S. Domenico d'Arezzo et la fresque tardive de la Crucifixion au palais des Prieurs. Le langage linéaire de Spinelli s'exprime plus librement dans les dessins (Offices), qui reflètent aussi probablement l'influence de « Cecchino da Verona » (le Maître du Jugement de Paris du Bargello) et rappellent, par leur charme et leur nervosité, certains peintres internationaux de l'Italie du Nord, en particulier Stefano da Verona.

SPITZWEG Carl, peintre allemand

(Munich 1808 - id. 1885).

Il fut d'abord pharmacien, et sa formation est celle d'un autodidacte à partir de 1833. Il devint membre de l'Association artistique de Munich en 1835 et travailla sous la direction de C. H. Hanson. Grand voyageur, il séjourna en Dalmatie (1839), à Prague, où il rencontra Návratil et J. Mánes (1849), et à Venise (1850). C. Morgernstern l'incita à copier des tableaux du XVIIe s. hollandais. Spitzweg résida surtout à Munich. Ses scènes de genre, de format modeste, dépeignent avec minutie et humour la

vie des petits-bourgeois égarés et gauches, avec parfois des effets picturaux réalistes empruntés aux Néerlandais du XVIIe s. (la Lettre d'amour, v. 1845-1846, musées de Berlin) ou aux Français contemporains. Il y dépasse rarement l'aspect anecdotique mais peut atteindre une dimension plus poétique (le Veilleur de nuit, 1875, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum). En 1851, il voyage à Paris et à Londres et admire Diaz et Constable. Dans ses paysages, son style souple et son coloris séduisant rejoignent les recherches du pré-impressionnisme (le Bain des femmes à Dieppe I inspiré par Isabey, 1857, id.). Isolant volontiers un personnage unique dans la nature (Dimanche après-midi, 1873, Schweinfurt, coll. Schäfer ; la Lecture du bréviaire, Louvre), Spitzweg donne à ces paysages un caractère sentimental et personnel qui rappelle le romantisme. Il est représenté dans la plupart des musées allemands, à Berlin, Munich (le Pauvre Poète, 1838, Neue Pin.), Mannheim, Darmstadt, Hanovre, Kassel, Stuttgart, ainsi qu'aux musées de Zurich, Berne, Vienne et Prague.

SPOERRI Daniel (Daniel Feinstein, dit),

artiste suisse

(Galati, Roumanie, 1930).

Installé en Suisse dès 1942, Spoerri, après une carrière de danseur puis de metteur en scène de pièces d'avant-garde à Berne, fonde en 1959 à Darmstadt la revue de poésie concrète et idéogrammatique *Material* et réalise la même année à Anvers, avec Jean Tinguely, l'« auto-théâtre », où le spectateur, placé devant des miroirs, devient à la fois acteur et spectateur de lui-même. Installé en 1960 à Paris, il fonde les éditions M. A. T. (Multiplication d'art transformable) qui proposent des multiplications d'oeuvres, particulièrement d'artistes cinématographiques. Signataire du manifeste des Nouveaux Réalistes en 1960, Spoerri présente pour la première fois ses tableaux-pièges (reliefs de repas) au Festival d'Art d'avant-garde à Paris : « Des situations trouvées par hasard en ordre ou en désordre sont fixées (piégées) telles quelles sur leur support du moment (chaise, table, boîte, etc.). Seul le plan, par rapport au spectateur, est changé. » Spoerri développe alors ce mode de composition fondée sur le hasard dans plusieurs séries : les « tableaux piégés au carré », intégrant deux temps successifs (les Montres, 1961, où une caisse au contenu fixé est fixée à son tour sur une table elle-même piégée) ou simultanés (intégration des outils qui ont servi à la réalisation du piégeage) ; les « collections », présentant l'évolution et la transformation d'un objet dans des temps et des lieux différents (l'Optique moderne, 1961-1962, Vienne, Museum Moderner Künste) ; le « détrompe-l'oeil », dans lequel le support, un tableau réaliste, est mis en cause par l'objet piégé (une douche sur un paysage avec un ruisseau). Ces remises en cause de la valeur des objets et du sens de la vision trouvent leur équivalent dans le domaine du goût, par l'ouverture, en 1963, du restaurant de la galerie J., où 10 tableaux formés de 723 ustensiles de cuisine sont exposés et où Spoerri prépare chaque soir des menus dont les reliefs sont fixés quotidiennement à la

table où ils ont été consommés. Les multiples expositions de variations sur le repas (New York, 1964 ; Anvers, 1965) trouvent leur aboutissement dans l'ouverture en 1968, à Düsseldorf, d'un restaurant qui sera doublé, en 1970, par la Eat Art Gallery, où de nombreux artistes viendront créer d'éphémères œuvres comestibles : Arman, César, Ben. Parallèlement, à partir de 1968, année où il expose à Düsseldorf les « conserves de magie à la noix », objets fétichisés, Spoerri présente des séries d'oeuvres où le caractère morbide de la sacralisation des objets est mis en évidence : les « Dangers de la multiplication » proposent des souliers d'enfants pris dans des pièges à rats (Amsterdam, 1971) ; les « Tiroirs » et « Têtes » (Paris, 1982)

et les « Guerriers de la nuit » (1983) sont réalisés à l'aide de casques et de formes à chapeaux placés sur des moulinettes. Ce même esprit anime les oeuvres plus récentes (Tableau piège phallique, assemblage d'objets, 1989). En 1983, Spoerri est nommé professeur à la Kunstakademie de Munich.

Son oeuvre a fait l'objet de plusieurs rétrospectives : Amsterdam, Stedelijk Museum, 1971 ; Paris, C. N. A. C., 1972 ; Reutlingen, 1985 ; Paris, Centre Pompidou, 1990. Elle est représentée dans de nombreux musées en France : Paris, M. N. A. M. (le Marché aux puces, 1961) ; Antibes, musée Picasso ; Grenoble ; Nîmes ; Saint-Étienne (Jeter l'enfant avec l'eau du bain, 1967) et à l'étranger : New York, M. o. M. A. ; Cologne, musée Ludwig ; Mönchengladbach. Le M. N. A. M. (Paris) lui a consacré une rétrospective en 1993 ; la même année, il s'est vu honoré du Grand Prix National de sculpture.

SPORTING PAINTING.

L'expression sporting painting désigne commodément un genre de la peinture anglaise, aux XVIII^e et XIX^e s., limité à la représentation des chevaux de selle.

L'aristocratie réside alors à la campagne ; elle chasse le renard et organise des courses. La création du Jockey Club en 1750 transforme un divertissement en institution nationale, qui progressivement se démocratise pour devenir la grande fête populaire du Derby d'Epsom, que William Powell Frith expose à la Royal Academy en 1854. Ce nouvel art de vivre britannique suscite l'éclosion d'une littérature spécialisée largement illustrée et la commande de tableaux de petit format à des artistes anglais portraitistes de seconde importance, qui trouvent dans cette activité un moyen commode d'assurer leur existence.

Ce sont d'abord des portraits d'aristocrates représentés à la chasse avec leur équipage (le Portrait de George II à cheval par Wootton, qui emprunte son vocabulaire aux peintres Van der Meulen et Wouwerman). Rapidement, l'intérêt se concentre sur le portrait du cheval favori, dont les petits maîtres comme Seymour donnent des représentations maladroites, mais soucieuses de précision. Le genre acquiert des lettres de noblesse avec George Stubbs, peintre également de portraits et de scènes de genre ; après de longues études, Stubbs publie en 1766 une Anatomie du cheval où il en fixe les

canons. Entre 1760 et 1770, il peint plusieurs études des juments et des poulains de lord Grosvenor, où l'intérêt esthétique, par l'intégration des animaux avec le paysage, l'emporte sur le côté descriptif.

Au début du XIXe s., on trouve une pléiade de sporting painters qui assurent, comme Ben Marshall, des reportages sur les champs de course. Le genre évolue peu, et c'est toujours le portrait du cheval présenté hiératiquement de côté qui se retrouve uniformément dans les oeuvres d'Alken, J. F. Herring, John Ferneley, James Pollard et Cooper Anderson. Seul James Ward ajoute dans ses portraits de chevaux, comme Marengo (1824), une touche et une conception romantique proches de la manière de Géricault tout en conservant la précision britannique.

Au cours de la troisième décennie du XIXe s., la sporting painting tend à se fondre rapidement avec la scène de genre, caractéristique du goût victorien.

L'influence d'une telle peinture pouvait difficilement se faire sentir sur le continent. En France, des artistes anglophiles, tels Carle Vernet et Alfred Dedreux, rappellent par leurs scènes de chasses ou de courses la minutie des petits maîtres britanniques. Si Géricault peint le chef-d'oeuvre de la sporting painting, le Derby d'Epsom (Louvre), il considère le monde des chevaux d'une façon beaucoup plus générale, abandonnant, comme le fera plus tard Degas, l'anecdote et les caractères particuliers pour ne retenir que le mouvement et la richesse des couleurs qui animent les champs de courses. Reléguées dans le monde du décor ou plus simplement oubliées depuis longtemps, les sporting paintings sont redécouvertes actuellement. Stubbs et Ferneley ont désormais leur place dans les grandes collections de peinture anglaise (New Haven, Yale Center for British Art).

SPRANGER Bartholomeus,

peintre tchèque d'origine flamande

(Anvers 1546 - Prague 1611).

Élève de Jan Mandyn de 1557 à 1559, puis de Cornelis Van Dalem de 1560 à 1565, il reçoit donc une formation de paysagiste. En 1565,

il part pour Rome en passant par Paris, Lyon, Milan et Parme, où il travaille dans l'atelier de Bernardino Gatti à la décoration de la coupole de l'église de la Madone della Steccata. Il réside principalement à Rome de 1566 à 1575, où il entre au service du cardinal Farnèse (qui l'emploie au décor de son château de Caprarola) et du pape Pie V. Il se rend probablement aussi à Venise, avant de quitter l'Italie pour aller à Vienne, où il entre au service de l'empereur Maximilien II. Au début de 1581, il est à Prague et, cette même année, il est nommé peintre de la cour de Rodolphe II. Bartholomeus Spranger épouse en 1582 la fille d'un bijoutier de Prague, Christine Müller. La faveur de l'empereur lui vaut d'être anobli en 1588 et lui permet d'effectuer un voyage « triomphal » à Dresde, à Cologne, à Amsterdam, à Haarlem et à Anvers (en

partie avec Hans von Aachen) en 1602. L'artiste avait adopté la nationalité tchèque en 1593.

En tant que peintre de cour, Bartholomeus Spranger exécute essentiellement des compositions allégoriques ou mythologiques, dans lesquelles il s'affirme comme l'un des meilleurs représentants du maniérisme international de la fin du XVI^e siècle.

Quelques paysages de jeunesse (Karlsruhe, Budapest), quelques peintures religieuses (les Trois Marie au Tombeau, Vienne, K. M. ; Déploration du Christ, Munich, Alte Pin. ; Adoration des mages, Londres, N. G.), un Autoportrait (Vienne, K. M.) révèlent par ailleurs des aptitudes très variées chez cet artiste fécond. Van Mander rapporte que celui-ci peignit une série de paysages à Rome, dont deux exemples, encore proches de C. Van Dalem, nous sont parvenus : Paysage montagneux avec un ermite lisant et Paysage montagneux avec un groupe de la charité (1569, musée de Karlsruhe). Un Paysage avec saint Georges tuant le dragon (musée de Budapest) paraît avoir été peint vers la fin de son séjour romain, sous l'influence de Giulio Clovio, sur les dessins duquel il avait travaillé quelques années auparavant (Conversion de saint Paul, Milan, Ambrosiana).

Deux compositions religieuses, peintes également à Rome, sont demeurées en Italie : Martyre de saint Jean l'Évangéliste (Rome, église S. Giovanni a Porta Latina), mentionné par Van Mander ; Jugement dernier (Turin, Gal. Sabauda), peint sur cuivre pour Pie V et inspiré d'une oeuvre du même sujet de Fra Angelico (musées de Berlin). Mais c'est dans les tableaux exécutés à Prague pour Rodolphe II que s'affirme l'originalité de Spranger. Le choix de sujets mettant en présence les deux éléments

du couple (Mars et Vénus, Vénus et Adonis, Vulcain et Maïa, Vienne, K. M.), les attitudes maniérées des figures, l'importance du nu créent une atmosphère d'un érotisme raffiné, qu'accentue un coloris étrange, où un vert, un orangé indécis tranchent à côté de teintes très nuancées de gris : ainsi dans l'Allégorie de la Justice (Louvre). Les compositions mythologiques révèlent un goût de l'artifice (notamment dans l'éclairage) et un souci manifeste de rejeter les claires ordonnances classiques (déséquilibre voulu entre les figures), d'où résulte un style composite qui associe le réalisme pittoresque de certains détails (armes, bijoux) à l'irréalisme de l'ensemble de la composition. Une grande fresque, Hermès et Athéna, peinte v. 1584 pour le château de Hradcany à Prague, atteste de la variété des talents de l'artiste.

Bartholomeus Spranger doit à sa formation flamande de réussir des petits tableaux de cabinet, peints sur cuivre (Hercule et Omphale, Vulcain et Maïa, Vienne, K. M.), dont les couleurs ont l'éclat et la préciosité des émaux. Son goût du détail pittoresque et raffiné s'affirme surtout dans ses premières oeuvres pragoises : casques, boucliers, glaives richement décorés, meubles sculptés, bijoux et pièces d'orfèvrerie (Mars et Vénus, Ulysse et Circé, Vienne, K. M.). De la même époque date Hercule et Déjanire (id.), peinture d'un violent sensualisme, où le cadavre du centaure Nessus, vu dans un rac-

courci saisissant, gît au pied des deux époux enlacés.

L'un des tableaux les plus étranges de Spranger, l'Amour et Psyché (musée d'Oldenbourg), doit être un peu plus tardif : l'artiste y a peint, en grisaille, un riche décor de façade sculptée encadrant une fenêtre où se déroule la scène principale, réduite ainsi à une faible portion de la toile, mais l'oeil est malgré tout attiré par l'extraordinaire arabesque de deux figures que forment Psyché et l'Amour, que Psyché tente de retenir et qui s'envole.

Dans ces nombreuses compositions mythologiques, souvent tirées des Métamorphoses d'Ovide, les formes sveltes, les visages allongés (Sine Cerere et Baccho friget Venus, 1590, musée de Graz ; Vengeance de Vénus, musée de Troyes) semblent faire place peu à peu à des formes plus épanouies, particulièrement dans les plantureux nus féminins, que l'artiste place volontiers au premier plan (Glaucus et Scylla, Vénus et Adonis, Hermaphrodite et Salmacis, Vienne, K. M.) ; Suzanne et les vieillards (château de Schleissheim) est un parfait exemple de cette évolution : le corps nu de Suzanne,

rejeté en arrière dans un mouvement de recul, occupe à lui seul presque la moitié de la toile, dont l'artiste a supprimé tout détail. Quant à la Vanité du château Wavel à Cracovie, elle n'est que le prétexte à une belle étude de nu d'enfant, le sujet n'étant indiqué que par la présence d'un crâne et d'un sablier.

Les rares tableaux religieux reflètent la prédilection de l'artiste pour les nus aux lignes onduoyantes (Déploration du Christ, Munich, Alte Pin.) et son goût du pittoresque (Adoration des mages, Londres, N. G.).

Dessinateur très habile, Spranger est l'auteur d'études à la pierre noire ou à la plume d'une exécution large et nerveuse, telles que Pégase (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), Jupiter, Mars, Vulcain et Pluton (Windsor Castle). Sainte Madeleine (musée de Besançon) et Judith donnant à une servante la tête d'Holopherne (Louvre), dessins à la plume rehaussés de lavis et de gouache blanche, comptent parmi ses meilleures feuilles et révèlent une fougue que n'ont pas ses peintures. Dès les années 1580, son oeuvre est diffusée par les gravures de Sadeler, puis de Goltzius. Spranger exerce ainsi une grande influence sur l'Académie de Haarlem (Goltzius, C. Van Haarlem, Wtewael, Bloemaert, Van Mander) et entretient des liens étroits avec le cercle de F. Sustris à Munich. La fondation d'une académie à Prague, avec les peintres allemands Heintz et Aachen, a également contribué à répandre le goût du maniérisme élégant et précieux à travers l'Europe.

SQUARCIONE Francesco, peintre italien

(Padoue 1394 - id. 1468).

Sa personnalité demeure ambiguë. Les historiographes anciens parlent de Squarcione comme d'un « peintre depuis l'enfance », ce que contredisent les archives, qui le mentionnent toujours comme « tailleur et brodeur ». Certains exaltent ses voyages en Italie et en Grèce, à la recherche de dessins et de vestiges archéologiques, tandis que les textes mêmes ne mentionnent aucun voyage ; bien au contraire, Squarcione semble avoir été solidement enraciné à Padoue. On ne lui attribue pas moins de 137 élèves, dont Zoppo, Schiavone, Palmezza-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

805

tionnent aucun voyage ; bien au contraire, Squarcione semble avoir été solidement enraciné à Padoue. On ne lui attribue pas moins de 137 élèves, dont Zoppo, Schiavone, Palmezza-

no. Ces « adoptions » se soldent le plus souvent par des disputes, et le père adoptif fait figure d'exploitant. Le cas de Mantegna, se libérant brutalement de cette tutelle, est typique. S'il fut sans doute un homme haïssable, un procédurier avide d'exploiter le talent de ses meilleurs élèves, Squarcione n'en dirigea pas moins pendant vingt ans un atelier qui fut un incroyable foyer de recherches, mettant à la disposition d'une génération entière les médailles, les marbres antiques, les objets de curiosité, cette collection d'antiquailles dont l'existence n'est pas contestée. Il exerça par là une influence de premier ordre sur les artistes venus des foyers encore gothiques d'Émilie, des Marches, de Lombardie et de Venise. Il mêlait lui-même à des archaïsmes naïfs une science délicate des couleurs et se montra, dans ses oeuvres sûres (le polyptyque avec Saint Jérôme entre Sainte Lucie, Saint Jean-Baptiste, Saint Antoine et Sainte Justine, peint entre 1449 et 1452 pour Lione de Lazara [musée de Padoue] et la Vierge de Berlin), capable de chromatismes délicats et de trouvailles plastiques qui font de lui bien autre chose qu'un peintre « réfractaire au souffle de la Renaissance » (A. Venturi). Un art curieux devait sortir de l'atelier de Squarcione, profondément irréaliste, d'un expressionnisme féroce, tour à tour tragique ou humoristique ; les formes utilisées, d'une puissance plastique peu commune, ont une dureté minéralogique. Ce sera le point de départ des « vitrifications » surréalistes de C. Tura et des Ferrarais. À vrai dire, Squarcione n'a sans doute pas été un novateur : il a juste su tirer habilement parti des nouveautés florentines (il possédait des dessins de Pollaiuolo) et créer autour de lui le foyer du curieux « romantisme de l'antique » des années 1460.

STAËL Nicolas de, peintre français

d'origine russe

(Saint-Pétersbourg 1914 - Antibes 1955).

Fils du baron balte Vladimir Ivanovitch de Staël-Holstein, le jeune Nicolas émigré en 1919 avec sa famille en Pologne, à Ostrow. À la suite du décès de son père (1921), puis de sa mère (1922), il est recueilli à Bruxelles par un industriel d'origine russe, M. Fricero. Après de solides études classiques, il étudie de 1932 à 1936 le dessin et la peinture à l'Académie de Saint-Gilles et à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. À la même époque, il parcourt la Hollande, où il admire les oeuvres de Rembrandt, de P. Koninck, de H. Seghers principalement, et fait un premier voyage dans le midi de la France. Au retour, il visite le Louvre

et découvre aussi Cézanne, Matisse, Braque, Soutine, qui resteront pour lui de grands exemples. À la déclaration de guerre, il s'engage dans la Légion étrangère et est envoyé en Tunisie. Démobilisé en septembre 1940, il s'installe à Nice. Sa fille Anne naît en 1942 et, pour subvenir aux besoins de sa famille, de Staël exerce différents métiers tout en continuant à peindre des natures mortes et des Portraits de Jeannine

(1941-1942). Il fréquente aussi quelques artistes surréalistes et abstraits, participe à des discussions et remet en question le bien-fondé de sa démarche figurative. Il commence par confier à la libre invention du trait l'organisation spatiale de ses nouvelles peintures. De retour à Paris, il participe, aux côtés de Kandinsky, de Magnelli et de Domela, à une exposition de « peintures abstraites » organisée en avril 1944 par la petite galerie l'Esquisse, quai des Orfèvres, qui présente le mois suivant sa première exposition particulière. Déjà lié d'amitié avec Braque, il rencontre, lors de son exposition à la gal. Jeanne Bucher en 1944, le peintre Lanskoy, russe comme lui, qui deviendra un ami fidèle et dévoué. Engagé dans les mêmes recherches, Lanskoy lui confirme que les qualités picturales qu'il admire tant chez Braque ne sont pas incompatibles avec l'abstraction, à condition de ne pas perdre le contact avec le réel. C'était certainement l'idée intuitive de De Staël, qui ne se départira jamais de cette ligne de conduite et sera amené finalement à se rapprocher de la nature.

Sa première période « abstraite » se caractérise par une expression subjective d'une extrême tension et d'une rare violence dans un enchevêtrement de traits brisés et contrariés dont la superposition provoque de solides empâtements (la Vie dure, 1946, Paris, M. N. A. M.). À partir de 1949, les structures s'élargissent, en même temps que les contrastes du clair-obscur font place à des harmonies plus lumineuses et plus colorées, réparties en plages calmes mais fermement articulées et le plus souvent maçonnées au couteau à peindre ou à la spatule, quand ce n'est pas par toute la largeur d'une planche dans les toiles de grands formats (Composition, 1950, Londres, Tate Gal.). Par la suite, de Staël compose, à l'aide de petites touches juxtaposées en damier, des tableaux vibrants (série des Compositions de 1951) qui aboutissent aux Toits de Paris de janvier 1952 (Paris, M. N. A. M.), où la suggestion du motif est plus nette. Aussitôt après apparaissent les bouteilles, les pommes, les paysages sommaires en larges touches horizontales qui avouent son intention de toujours appréhender et assumer le réel sans sacrifier pour autant la

liberté de la conception. Progressivement, les stimulations provoquées par la nature allaient s'affirmer, mais sans aboutir à une soumission littérale. Il s'inspire du spectacle de football pour de nombreuses petites études et de grands tableaux très mouvementés dans les formes et dans les couleurs (les Grands Footballeurs, 1952 Martigny, Fond. Gianadda). À la même époque, il peint aussi quelques vases de Fleurs et réalise sur le motif des études de marines (côte normande : Honfleur, Dieppe) ou de ciels (la région parisienne : Mantes), cependant qu'à la suite des « footballeurs » il exécute de nouveau de grandes compositions (Le Lavandou, 1952, Paris, M. N. A. M. ; les Musiciens, 1953, id., en souvenir d'un concert de Sydney Bechet), et le cortège des Bouteilles dans l'atelier. Dorénavant, il va voyager de plus en plus souvent dans le Midi (au Lavandou, à La Ciotat, en Italie et en Sicile) et multiplie les paysages élémentaires aux couleurs écla-

tantes, violentes impressions quasi instantanées (Agrigente, 1953, Zurich, Kunsthau). Il revient aussi aux natures mortes, peint des coins d'atelier et traite des sujets nouveaux pour lui : nus féminins et quelques figures à cheval (Nu couché, 1954, coll. part. ; Cavalier rouge, 1954, id.). À ce moment se situe aussi sa tentative périlleuse d'alléger, de dématérialiser sa peinture en substituant aux coups de brosse et de truelle des lavis et des frottis, et en estompant les contours (Nu gris de dos, 1954 ; Coin d'atelier fond bleu, 1955 ; le Fort d'Antibes, 1955). L'épuisement physique et une crise de dépression le conduisent au suicide le 16 mars 1955. Sa première rétrospective a été organisée à Paris (M. N. A. M.) en 1956. D'autres ont été présentées successivement en 1965 et 1966 à Rotterdam (B. V. B.), à Zurich (Kunsthau), puis aux États-Unis (Boston, M. F. A. ; Chicago, Art Inst. ; New York, Guggenheim Museum), en 1972 à la Fond. Maeght de Saint-Paul-de-Vence et en 1981 au Grand Palais, Paris. Les plus récentes ont eu lieu en 1991 à Saint-Paul-de-Vence (Fond. Maeght) et à Martigny, Suisse (Fond. Gianadda) en 1995. De Staël est représenté au musée de Dijon ainsi que dans de nombreux musées d'Europe et des États-Unis. Une rétrospective De Staël a été présentée au Centre Pompidou en 2003.

STALBEMT Adriaen Van, peintre flamand

(Anvers 1580 - id. 1662).

Il fit son apprentissage à Middelburg en Zélande, où sa famille, qui appartenait à la religion réformée, s'était réfugiée à la fin du siècle. Revenu à Anvers v. 1610, il devint membre,

puis doyen, en 1617, de la gilde de Saint-Luc. Les quelques oeuvres signées qu'on connaît de lui sont d'une grande variété. Ainsi, le Paysage avec des ligures (1620) du musée d'Anvers l'apparente à Gillis Van Coninxloo et à Jan I Bruegel, avec qui il collabora, tandis que la Kermesse villageoise du Städ. Inst. de Francfort est proche de l'art de David Vinckboons. Quelques tableaux enfin évoquent les paysagistes néerlandais (musée de Mayence).

STAMOS Theodoros, peintre américain

d'origine grecque

(New York 1922).

Considéré comme l'enfant prodige de l'expressionnisme abstrait, Stamos tint sa première exposition personnelle à la Wakefield Gal. en 1943. Entre 1936 et 1939, il avait étudié la sculpture à l'American Art School, puis l'avait abandonnée pour des raisons pratiques et enfin, sous l'influence de Matisse et de l'art oriental, s'était tourné vers la peinture. Les pastels exposés à la Wakefield Gal. dénotaient d'ailleurs une influence quelque peu japonaise par l'utilisation positive des éléments négatifs (vides) de la composition. Lors d'un voyage dans l'ouest des États-Unis, suivi d'un séjour en Europe (France, Italie et Grèce), en 1947-1948, Stamos s'intéressa aux formes naturelles, celles des fossiles, des pierres et des anémones de mer, mais, dès l'année suivante, il simplifia son style tout en préservant une inspiration puisée dans la nature et retranscrite selon son propre langage (Levant for E. W. R., 1958, Buf-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

806

falo, Albright-Knox Art Gal.). Depuis plusieurs années, Stamos s'est consacré à des variations sur un thème unique, qu'il appelle « Sun Box ». L'emploi d'une imagerie simplifiée à résonances cosmiques n'est pas sans évoquer les recherches parallèles d'un Gottlieb, mais les harmonies tendres et transparentes de Stamos le situent, plus que tout autre, dans la lignée des peintres américains qui ont tiré de l'héritage de Matisse de nouvelles conséquences.

Son oeuvre est représenté à New York, notamment au Metropolitan Museum, au Whitney Museum (High Snow, Low Sun no 11, 1957) et au M. o. M. A. (The Fallen Fig, 1949), ainsi qu'à Detroit (Inst. of Arts) et à Buffalo

(Albright-Knox Art Gal.).

STÄMPFLI Peter, peintre suisse

(Deisswil 1937).

Proche du pop'art par ses thèmes et son iconographie, il élabore une oeuvre d'une froideur réaliste plus strictement objective que celle des artistes pop américains. Sur un fond blanc, il reproduit dans une dimension agrandie un détail isolé d'un document photographique (Party, 1964). À partir de 1966, il s'intéresse surtout à l'objet le plus représentatif de la société de consommation, la voiture, puis, plus précisément, la roue. Il en arrive, sur des toiles dont la forme est souvent déterminée par l'objet qui y est inscrit, à peindre en gros plan un détail significatif, presque toujours un pneu (Road Lug, 1972), puis la trace d'un pneu (les deux étant parfois associés : Cavalino Sport 200, avec traces, 1974). À partir de 1978, les détails de pneus sont tellement agrandis qu'ils se transforment en formes géométriques pures (Diagonal, 1978, Paris, M. N. A. M.) de plus en plus colorées (Arvor, 1985), détachées de leur référent, dans une sorte de constructivisme abstrait. L'objet ainsi extrait de son contexte devient un élément dont la reproduction réaliste contraste avec l'espace vierge qu'il occupe, constituant un pur constat de la mythologie contemporaine (il a réalisé par ailleurs 2 films : Fire Bird en 1969 et Ligne continue en 1974). En 1976, le musée des Sables-d'Olonne lui consacre une exposition et, en 1980, le M. N. A. M. de Paris.

STANZIONE Massimo, peintre italien

(Orta di Atella 1585 - Naples 1656).

Personnalité de premier plan de la peinture de la première partie du XVIIe s., il détermina un mouvement pictural original qui, jusqu'à l'affirmation du style baroque, eut une vaste résonance dans l'école napolitaine. De Doménici, biographe des artistes napolitains du XVe s. à la première moitié du XVIIIe s. (Vite..., 1742-1743), rappelle son apprentissage chez Santafede, peintre maniériste. La production de jeunesse de Stanzione n'ayant pas encore été identifiée, la chronologie de l'oeuvre du peintre a pour point de départ le séjour de celui-ci à Rome – documenté d'octobre 1617 à avril 1618, mais il y revint enfin entre 1625 et 1630 –, où il a des contacts continus avec le groupe des caravagesques y résidant (Pietà, Rome, Gal. Corsini). L'artiste put voir également les oeuvres des Carrache à la Galerie Farnèse, ex-

périence qui s'affirmait parallèlement à Naples avec les oeuvres de Dominiquin et de Guido Reni pour les églises de la ville. La fusion de ces deux manières si différentes, la caravagesque et la bolonaise, sera dès lors l'objet de la recherche de Stanzione.

De Vouet (qu'il a connu à Rome, mais dont il existait des toiles à Naples), avec ses élégances formelles et son chromatisme raffiné, et d'Artemisia Gentileschi (à Naples à partir de 1630), avec sa science de l'éclairage et sa chaleur de sentiment, il tirera, après son retour à Naples, sa version personnelle du caravagisme. Si ses oeuvres les plus anciennes, la Sainte Agathe en prison (Naples, Capodimonte) ou les quatre Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste (Prado), portent encore une forte empreinte réaliste (des emprunts directs au Caravage des Sept OEuvres de miséricorde ou de la Madone du rosaire, oeuvres napolitaines, sont évidents dans la Vierge visitant les âmes du purgatoire, à l'église del Purgatorio, à Arco, de tendance pourtant classique), en revanche, dans les toiles peintes au début des années 1630 pour la chapelle S. Bruno (Naples, église S. Martino), le réalisme fait place à une réserve élégante. En peu d'années, Massimo devait devenir, sur cette voie, le plus admiré et le plus imité des peintres napolitains. Dans les oeuvres de sa maturité (Pietà, 1638, église S. Martino ; Noces de Cana, 1640, Gerolomini) et dans les nombreuses fresques à l'église du Gesù Nuovo (1640), à l'église S. Paolo Maggiore (1643-1644), à l'église S. Martino (chapelle S. Bruno, déjà citée, v. 1631-1637 ; chapelle S. Giovanni Battista, 1642-1651), dans la sacristie du Tesoro, au Dôme (1645), son caravagisme initial se tempère de plus en plus d'éléments bolonais, dérivés en particulier de Guido Reni et qui lui vaudront plus tard le titre de « Guido Partenopeo ». Dans ces oeuvres ainsi que dans ses portraits (Vendeuse de poulet, San Francisco, Fine Arts Museum), une palette éclaircie et brillante, une lumière dorée et plus enveloppante créent une atmosphère sensible et chaude, et pour ainsi dire préromantique. Sensible à l'impulsion de la nouvelle sensibilité baroque, Stanzione pressent dans ses dernières oeuvres (dominées par l'Annonciation, 1655, à Marcianise) l'exigence d'élargir la composition par une véhémence accentuée et par une articulation des formes plus libre et moins concentrée.

STARNINA Gherardo, peintre italien

(Florence v. 1345 - ? av. 1413).

Le nom de « Maestro del Bambino vispo » (Maître à l'Enfant turbulent) fut donné par

O. Siren en 1904 à un artiste qui représenta à plusieurs reprises l'enfant dans une attitude fort animée. Plusieurs historiens aujourd'hui considèrent que ce peintre, dont on a regroupé un grand nombre d'oeuvres et qui fut certainement l'un des plus importants artistes florentins de son temps, n'est autre que Starnina. On doit notamment à l'artiste un grand retable naguère identifié, sans doute à tort, avec un retable commandé pour le cardinal Orsini (pour le Duomo de Florence) et auj. démembré : des fragments du panneau central (Madone aux anges) sont conservés à la Gg de Dresde et au

B. V. B. de Rotterdam ; les deux volets (Saints) sont respectivement aux musées de Berlin et de Stockholm ; les panneaux de la prédelle sont partagés entre le musée de Douai, le musée Poldi-Pezzoli de Milan et des coll. part. italiennes ; les pinacles (Annonciation et Christ) sont au Städel. Inst. de Francfort Parmi les autres oeuvres essentielles du peintre, on peut citer un retable (Madone aux anges et saints) au musée von Wagner de Würzburg, auquel s'apparentent la Vierge et l'Ange de l'Annonciation d'Avignon (Petit Palais) ; une Dormition et Assomption (en 2 parties : Philadelphie, Museum of Art, Johnson Coll., et Cambridge, Fogg Art Museum), une Madone avec des saints et des anges à l'Accademia de Florence, et un cassone (Bataille) au musée d'Altenburg. Ces oeuvres font du Maître du Bambino vispo le représentant le plus original du Gothique international à Florence, avec Lorenzo Monaco, dont l'artiste partage le goût pour les couleurs brillantes et acidulées et un faire lisse et précis, et désignent vraisemblablement un artiste formé dans le cercle d'Agnolo Gaddi. Son tempérament irréaliste et fantaisiste, son exubérance narrative et ses caprices linéaires se tempèrent dans ses oeuvres tardives (le Retable Orsini et celui de Würzburg). Le style de l'artiste présente parfois une affinité assez forte avec certains aspects de la manière illustrée par l'école de Valence, au point qu'on a un moment proposé de l'identifier avec l'Espagnol Miguel Alcaniz ; ce qui s'explique parfaitement depuis que l'identification du Maître du Bambino vispo avec Starnina est généralement acceptée.

La présence de Starnina est documentée à Valence (Espagne) entre 1398 et 1401 et à Tolède en 1395. En 1409, l'artiste peint à fresque une chapelle à l'église S. Stefano à Empoli. Il reste aujourd'hui deux fragments de cette décoration au musée diocésain d'Empoli ; ils s'apparentent fort bien aux restes de celle de la chapelle S. Girolamo de l'église du Carmine à Florence, achevée en octobre 1404 et toujours mentionnée par les anciens auteurs comme

étant l'oeuvre de Starnina.

Cet ensemble de fragments nous montre un peintre fortement marqué par cette forme particulière du Gothique international, qui s'était élaborée à Valence sous l'influence du peintre d'origine allemande Marzal de Sax.

Tout à fait dans l'esprit des oeuvres que l'on attribue au Maître du Bambino vispo, ces fragments sont en revanche fort éloignés tant des fresques de la chapelle Castellani de S. Croce à Florence (qui ont toujours été attribuées à l'artiste sur la foi des auteurs anciens, mais qui mettent en évidence les caractères de l'atelier d'Agnolo Gaddi) que de la fameuse Thébàide des Offices, souvent attribuée à Starnina, mais dans laquelle apparaît déjà l'écho des premières innovations de la Renaissance dues à Masaccio.

STAŻEWSKI Henryk, peintre
et théoricien polonais
(Varsovie 1894 - id 1988).

Il fit ses études à l'Académie des beaux-arts de Varsovie (1914-1920). Il fut l'un des principaux protagonistes de l'art abstrait géométrique en Pologne. Il a participé à tous les

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

807

mouvements d'avant-garde dans son pays : groupe Blok et revue du même nom (1924) avec W. Strzemiński et K. Kobro ; groupe Praesens (1926) et groupe a. r. (artistes révolutionnaires), à Łódź, en 1930, pour devenir, avec Strzemiński et Kobro, le troisième représentant de l'unisme. Ses tableaux présentent alors des surfaces géométriques simples solitaires les unes des autres et peintes de couleurs primaires. Lors d'un de ses séjours à Paris en 1925, il se mit en rapport avec Mondrian, Arp, Seuphor, Van Doesburg. Avec le poète Jan Brzekowski, il participe à la constitution de la collection du groupe a. r., qui fut ensuite donnée au musée de Łódź. En 1927, il connut Malevitch au cours du séjour de ce dernier en Pologne. Il prit part à l'exposition « The Machine Age » à New York (1927) et à l'exposition Cercle et carré à Paris (1930). Il est resté fidèle à la peinture abstraite constructive après 1945, poursuivant ses recherches notamment dans le domaine du relief. Ses oeuvres sont conservées dans les musées de Varsovie, de Łódź et de Saint-Gall (Composition, 1929).

STEEN Jan Havicksz, peintre néerlandais

(Leyde 1623/1625 - id. 1679).

Par la qualité et par l'abondance de son oeuvre, Jan Steen tient une place marquante parmi les peintres néerlandais du XVII^e siècle. Fils d'un brasseur, d'abord immatriculé à l'université de Leyde en 1646, il fut l'élève de N. Knupfer à Utrecht, d'Adriaen Van Ostade à Haarlem, puis, à La Haye, de Jan Van Goyen, dont il épousa la fille en 1649 ; il résida dans cette dernière ville de 1649 à 1654. Il est cité de 1654 à 1656 à Delft, de 1656 à 1661 à Warmond (petit village près de Leyde), de 1661 à 1669 à Haarlem et enfin de 1669 jusqu'à sa mort à Leyde, où il est président de la gilde de Saint-Luc de 1671 à 1673 et doyen en 1674. Il est le peintre de la vie grouillante, des scènes populaires et libertines, traitées non sans une certaine vulgarité ; cependant, dans certains de ses tableaux, comme la Mauvaise Compagnie du Louvre, à la peinture comique de certaines scènes un peu lestes s'ajoute très nettement une intention moralisatrice : l'homme y est dépeint aveuglé par ses vices et devenant l'instrument de son propre malheur ; c'est ainsi que Steen illustra souvent des proverbes, tradition héritée de Bruegel : Comme les vieux chantent, les petits piaillent (musée de Montpellier). Sa production fut très importante ; signalons les séries de tableaux très complètes de Londres (N. G., Wallace Coll. et Wellington Museum), du Rijksmuseum et du Mauritshuis. Cette peinture à la fois, ironique et objective, ce pittoresque réaliste et populaire, plus pesant que chez un Metsu ou un Ter Borch, se retrouvent aussi dans les scènes religieuses (dont il existe un catalogue raisonné), traitées exactement avec le même esprit que les « divertissements » ; citons le Festin d'Assuérus (Ermitage), Moïse frappant le rocher (Philadelphie, Museum of Art), Samson et Dalila (Cologne, W. R. M.), le Retour de David (Copenhague, S. M. f. K.), Jésus et les docteurs (musée de Bâle), avec un très curieux

effet de nuit, Jésus chassant les marchands du Temple (1675, musée de Leyde), le Mariage de Sara et de Tobie (1667, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), les Pèlerins d'Emmaüs (Rijksmuseum). Si l'on met à part ses portraits (Bakker Oostwaard et sa femme, id. ; Marguerite Van Goyen au luth, Mauritshuis ; Autoportrait, Rijksmuseum ; Autoportrait au luth, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) et quelques tableaux où peu de personnages sont mis en scène (la Femme malade, Philadelphie [Museum of Art], Édimbourg

[N. G.], Rijksmuseum, Mauritshuis, Ermitage, Londres [Wellington Museum] ; la Musique sur la terrasse, Londres, N. G. ; la Leçon de musique, id. ; la Leçon de clavecin, Londres, Wallace Coll. ; la Mangeuse d'huîtres, Mauritshuis ; la Toilette du matin, 1663, Londres, Buckingham Palace ; l'Alchimiste, Francfort, Städel. Inst), la plupart de ses oeuvres mettent en scène une foule animée, colorée, et souvent gaiement attablée (le Repas de baptême, 1664, Londres, Wallace Coll. ; le Gâteau des rois, 1668, musée de Kassel ; la Fête flamande dans une auberge, 1674, Louvre ; la Joyeuse Compagnie dans une taverne, Londres, Wallace Coll.), participant à des noces (les Noces villageoises, 1653, Rotterdam, B. V. B.), se divertissant (Couple de danseurs, 1663, Washington, N. G. ; le Jeu de quilles, Londres, N. G.) ou bien titubant après un très bon repas ou une beuverie trop prolongée (la Femme ivre, Mauritshuis).

Ainsi, par la qualité de sa couleur chaude et de ses effets de lumière, mais aussi par la verve inépuisable et humoristique de ses scènes de beuveries ou de cabaret, traitées avec un sens aigu de l'observation et une notion assez théâtrale de la mise en page, Jan Steen est l'une des figures les plus marquantes de cette peinture populaire héritée de Brouwer et également illustrée par Adriaen Van Ostade, Cornelis Dusart, Jan Miense Molenaer et Cornelis Bega. Une exposition lui a été consacrée (Washington, N. G. of Art ; Amsterdam, Rijksmuseum) en 1996-1997.

STEENWYCK Harmen Van,

peintre néerlandais

(Delft 1612 - id. ? v. 1666).

Élève de David Bailly à Leyde entre 1628 et 1633, puis cité à Delft en 1644, il voyagea aux Indes en 1654-1655. C'est un très fin spécialiste de natures mortes, surtout de Vanités, comme celles du Rijksmuseum (1652), de Leyde, de Niort, de Londres (N. G.), auxquelles il faut rattacher la belle suite de 5 Natures mortes de l'Ashmolean Museum d'Oxford, prises sous un éclairage précis et froid et disposées devant un fond gris clair. De telles Vanités, simples et intimes, aux dominantes grises et jaunes, sont à rapprocher de la production de Claesz et de Heda dans les années 1620-1630, et elles sont surtout typiques de cette « manière fine », propre à la peinture de Leyde. Harmen Van Steenwyck eut un frère, Pieter, dont on connaît très peu de chose, si ce n'est que lui aussi fut

élève de David Bailly à Leyde v. 1630 et qu'il peignit aussi des Vanités.

STEENWYCK Hendrick Van (dit le Jeune),
peintre néerlandais

(Francfort-sur-le-Main 1580 - Londres 1649).

Son père, Hendrick Van Steenwyck le Vieux (v. 1550-1603), fut élève de Jan de Vries et se fit le spécialiste, dans une manière précise et quelquefois sèche, d'intérieurs d'églises.

Tout comme son père, Hendrick peignit de claires et précises architectures dans la lignée de Vredeman de Vries ; citons ses Intérieurs d'églises (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum ; Louvre), la Vue d'une place (1614, Mauritshuis), l'Office de nuit dans une église (musée de Caen), Jésus chez Marthe et Marie (1620, Louvre), un de ses plus séduisants chefs-d'oeuvre par la délicatesse des architectures rendues dans des tons clairs et la finesse d'une exécution miniaturiste qui donne à ces inventions d'espace parfait et silencieux toute leur fascination poétique. Émigré avant 1617 à Londres, il s'y lia avec Van Dyck et y connut un certain succès. Apprécié du peintre, il collabora avec lui et c'est ainsi qu'il peignit les fonds d'architectures du double portrait de Charles Ier et Henriette d'Angleterre (Dresde, Gg).

STEER Philip Wilson, peintre britannique

(Birkenhead, Cheshire, 1860 - Londres 1942).

Fils d'un portraitiste, il suivit les cours de la Gloucester School of Art, se rendit à Paris entre 1882 et 1884, puis revint à Londres, où il passa le reste de sa vie. Il subit d'abord l'influence de Whistler ; ses paysages, peints entre 1888 et 1893, montrent l'intérêt évident qu'il portait à Claude Monet, à P. A. Renoir et même à Georges Seurat (Enfants se baignant, 1894, Cambridge, Fitzwilliam Museum) ; il fut l'un des rares artistes anglais invités à exposer avec le groupe des Vingt à Bruxelles. Ces premières tentatives furent mal vues par les contemporains de Steer, qui, après 1894, adopta volontairement un style anglais traditionnel issu de l'exemple de Gainsborough, Constable et Turner. Sa réputation est due surtout à de nombreux paysages panoramiques du Yorkshire et des vallées de la Wye et de la Severn exécutés entre 1895 et 1911. Après 1920, Steer abandonna la technique à l'huile pour se consacrer à l'aquarelle, mais il continua à peindre de grands paysages atmosphériques jusqu'au moment où il perdit la vue, un peu avant 1940.

Il est représenté dans les principaux musées britanniques, ainsi qu'à Ottawa, Melbourne et Perth (Australie).

STEFANO → CAPANNA Puccio

STEFANO DA VERONA (dit aussi Stefano da Zevio), peintre italien

(Vérone ? 1375 - ? v. 1438).

Les documents relatifs à sa vie et à ses oeuvres, dont une seule est datée (Adoration des mages, 1435, Brera), sont très rares. Vasari, qui documente ses oeuvres, est peu convaincant quant à son hypothèse de formation chez Gaddi. Stefano fut certainement formé dans le milieu
downloadModeText.vue.download 809 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

808

des miniaturistes lombards (Michelino da Besozzo avait voyagé en Vénétie en 1410) et de la région vénitienne, dont témoignent plusieurs manuscrits. De récentes découvertes d'archives ont mis en lumière son ascendance française (il serait le fils de Jean d'Arbois, peintre à la cour de Philippe le Hardi). La Madone au buisson de roses (Vérone, Castel Vecchio) généralement considérée comme une oeuvre de jeunesse, est parfois attribuée par la critique récente à Michelino da Besozzo, montrant la très grande complicité des deux artistes à leurs débuts. Dans cette oeuvre, seul le thème s'apparente à celui, privilégié, des « jardins du paradis » de la peinture d'outre-Alpes, car Stefano en donne une interprétation fort personnelle et tout italienne : les personnages, clos dans leur songe, donnent à la scène une atmosphère de rêve ; ils sont placés presque de biais dans l'enclos d'une roseraie, sur un fond d'or où s'entrelace le vol lent des anges. Stefano révèle dans cette oeuvre la qualité fondamentale de son style : l'accord infiniment délicat des lignes et des sentiments, où se dissout toute référence précise à la réalité. La même préciosité de madrigal se retrouve dans le petit chœur des anges de la Nativité, fresque de la chapelle de S. Fermo à Vérone, et dans le panneau avec la Madone et des anges (Rome, Gal. Colonna), une des plus hautes expressions du Gothique international en Italie. Les anges musiciens sont harmonieusement disposés au pied du trône et ceignent la Vierge d'une sorte d'auréole. Son unique oeuvre datée, l'Adoration des mages (Brera),

apparaît donc comme fort tardive (1435). Elle met cependant en évidence des affinités avec l'art de Michelino da Besozzo et avec la miniature gothique internationale. Mais l'iconographie propre à ce thème riche de personnages, de costumes et d'animaux exotiques est reprise avec un lyrisme ample et une exquise délicatesse, tandis que les rythmes linéaires se nouent et se dénouent du premier au dernier plan. Dans l'oeuvre si rare de Stefano (encore appauvrie par la ruine des fresques véronaises de S. Eufemia et la perte des fresques de Mantoue), on doit distinguer un ensemble admirable de dessins (Louvre, Albertina, Offices) qui, par son importance et sa qualité, désigne l'artiste comme un grand « maître de la ligne » à partir duquel se forma Pisanello au cours de la deuxième décennie du XVe siècle.

STEINBERG Saül, peintre et dessinateur

américain d'origine roumaine

(Ramnicul-Sarat, près de Bucarest, 1914).

Après des études à l'École d'architecture de Milan, il se rend en 1941 aux États-Unis, puis participe à la Seconde Guerre mondiale sur les fronts allemand, français et japonais. De ces « voyages forcés », il tire un premier recueil de dessins, *All in Line* (1945), qui lui vaut d'emblée la plus grande célébrité. Depuis, il publie régulièrement dans les magazines *Flair*, *Vogue* et *Harper's Bazaar* des dessins qu'il regroupe ensuite en albums, dont *The Labyrinth* (1960) reste le plus populaire. « Peut-être n'existe-t-il aucun autre artiste vivant qui connaisse mieux la philosophie de la représentation »

(E. Gombrich). Réelle et pourtant illusoire, la ligne de Steinberg engendre un trop-plein de sens en même temps qu'elle vide les choses de leur sens : c'est ainsi que, de page en page, une même ligne devient successivement corde à linge, bord de table, pont de chemin de fer. Jamais de légende à ces dessins où les mots et les objets ont la même valeur, parfois la même fonction : élucubrations des personnages matérialisées en gribouillis, constructions fantastiques ou fioritures grotesques, ou encore mots-personnages, Steinberg multiplie les transgressions aux lois du genre. Parfois, pour tromper son public – et sans doute lui-même aussi –, l'artiste peint sur papier ou sur toile, à la gouache, à l'aquarelle ou à l'huile, de petites compositions aux couleurs ternes où la graphie, toujours présente sous forme de vastes signatures énigmatiques, de faux ou de vrais tampons et de lignes de mots indéchiffrables, semble tourner en dérision l'acte même de

peindre (Louse Point, 1969 ; Biography 69, 1969). Son oeuvre est bien représenté dans les musées américains et européens (dont le collage Album, 1969, qui appartient au M. N. A. M. de Paris). De nombreuses rétrospectives lui ont été consacrées, en particulier en 1977 au Whitney Museum de New York.

STEINLEN Théophile Alexandre,

peintre et dessinateur français d'origine suisse

(Lausanne 1859 - Paris 1923).

D'abord dessinateur industriel chez son oncle, à Mulhouse (1877), Steinlen vint à Paris en 1881. D'abord journaliste au Chat noir (1882-887) pour lequel il réalisa une décoration féline habilement ironique (Apothéose des chats, 1889) et une de ses meilleures affiches (Tournée du Chat-Noir avec Rodolphe Salis, 1896, Paris, musée des Arts décoratifs) et au Mirliton d'Aristide Bruant (1885-1892), il a ensuite collaboré à tous les journaux qui ont lutté pour une justice sociale : le Gil Blas illustré (1891-1900), le Chambard socialiste, fondé par Gérault-Richard (1893-1895), l'En-Dehors (1894) et la Feuille (1898-1899), ces deux derniers dirigés par Zo d'Axa et où il signe « Petit Pierre ». Il participa aussi au Rire (1895-1898), à l'Assiette au beurre (1901-1905), au Cocomico et au Canard sauvage (1903). En 1910, il fonda les Humoristes avec dix amis. Il a illustré de nombreux romans, comme les Femmes d'amis de Courteline ou l'Affaire Crainquebille d'Anatole France (1901), des recueils de poèmes, comme les Soliloques du pauvre de J. Rictus (1903) ou la Chanson des gueux de J. Richepin (1910). Ses compositions pour les chansons d'Aristide Bruant (Dans la rue, 1889) sont de grande qualité. Ce fut aussi le paysagiste mélancolique de la grisaille et des ruelles sous la pluie. Ses affiches montrent à la fois ses dons graphiques et la sobriété synthétique de son coloris, proche des nabis (la Traite des Blanches, grand roman inédit par Dubut de Laforest, 1899). Un ensemble considérable de dessins de l'artiste a été donné par

sa fille au cabinet des dessins du Louvre. Le reste de l'atelier a été dispersé à Paris en 1970.

STELLA Frank, peintre américain

(Malden, Mass., 1936).

Patrick Morgan fut le premier peintre avec lequel Stella fit ses études à la Phillips Academy (Andover, Mass.). Stella les poursuivit à Princeton University, où William Seitz et Stephen

Greene enseignaient. Fortement impressionné par les oeuvres de De Kooning, Kline, Gottlieb, Rothko, Motherwell et Frankenthaler, il les pasticha en quelque sorte durant sa formation, mais trouva rapidement sa propre expression.

Bien que justement considéré comme l'un des chefs de file de la nouvelle génération abstraite américaine, particulièrement intéressés par les problèmes de couleurs, Stella commença par peindre des toiles d'une rare économie de dessin et de coloris ; dès 1958, une toile comme *Coney Island* (Yale University, Art Gal.) limitait le tableau à une série de vives bandes parallèles au milieu desquelles était inscrit un rectangle de couleur sombre. L'année suivante, l'artiste exécuta une série de peintures noires (*The Marriage of Reason and Squalor*, 1959, New York, M. o. M. A.), encore plus simples d'expression : les couleurs vives des premières peintures firent place à un noir monochrome, inlassablement répété en bandes parallèles aux côtés de la toile.

Travaillant par séries, Stella posa et résolut dans chacune d'entre elles un problème nouveau. Ainsi, après avoir établi le « degré zéro de la peinture » (la simple application d'une seule couleur sur un espace quadrangulaire), il commença à varier les formes de ses toiles. Dans la série des peintures « aluminium » de 1960, les coins de la toile sont généralement entaillés, et l'image interne – de nouveau de simples bandes monochromes – s'adapte rigoureusement à la forme extérieure du tableau (*Newstead Abbey*, 1960, Amsterdam, Stedelijk Museum). Dans la série suivante des peintures « cuivre », Stella libère encore plus ses tableaux du rectangle traditionnel, forçant le spectateur à regarder la peinture comme un objet, en la différenciant le plus possible du mur sur lequel elle est accrochée, (*Ophir*, 1960-1961, Northampton, Smith College). En 1963, il réduit plus encore l'illusionnisme pictural et donne plus d'intensité à la surface même de la toile dans les (*Polygones* de la série « mauve » dont le centre est évidé). Parallèlement à cette recherche sur la forme du tableau et sa relation avec l'image peinte, il entreprit un travail tout aussi radical sur la couleur. Dès 1961, il peignit de larges tableaux monochromes où des bandes de couleurs primaires ou secondaires strient uniformément le champ de la toile (*Benjamin Moore Séries*, 1962, New York, Brooklyn Museum).

En 1966, une nouvelle série, celle des « Polygones irréguliers », renonçait à la géométrie traditionnelle des séries précédentes et inaugurait une liberté de formes jusqu'alors inexpérimentée. De même, les rapports de cou-

leurs devenaient plus complexes que ceux qui avaient été établis auparavant (Union I, Detroit, Inst. of Arts). Une telle liberté de langage permit au peintre de développer dans la série des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

809

Rapporteurs et Newfoundland qui en découle, entre 1967 et 1971, un style brillant et décoratif, où ses préoccupations antérieures concernant la forme de la toile et l'interaction des couleurs trouvent des réponses toujours renouvelées et qui évoquent souvent le Matisse de la Danse de 1931 ou les grandes décorations orphiques de Delaunay (Agbatana II, 1968, Saint-Étienne, M. A. M.).

Dans ses assemblages et collages de toile et de feutre des années 1971-1974, la combinaison d'éléments de formes irrégulières qui s'entrecroisent détermine le contour de l'oeuvre (Parzeczew II, 1971, Paris, M. N. A. M.). De ces collages, Stella passe à de grands reliefs de formes géométriques puis courbes découpées dans le métal et couvertes par des gestes rapides de couleurs extrêmement vives, parfois fluorescentes et incrustées de paillettes (Brazilian Series, 1974-1975 ; Exotic Bird et Indian Bird Series, 1976-1978). Pour ces oeuvres exubérantes, Stella a souvent recours à l'agrandissement de ces appareils à dessiner les courbes qu'on appelle perroquets. Les reliefs métalliques de la série South African Mine (1982), s'étendant très en avant du mur, deviennent de véritables sculptures murales aux parties peintes réduites. Dans la série Cours et piliers (1984-1988), il établit de forts contrastes visuels entre des formes libres et des cônes et cylindres dont le volume est suggéré par le trompe-l'oeil. De 1985 à 1995, Stella a développé la série Moby Dick qui a pris la forme d'estampes, de reliefs et de véritables sculptures en aluminium. Il est revenu ensuite à des tableaux plans parfois utilisés dans le cadre de commandes publiques (façade de théâtre de Toronto, 1994-1995). Dès 1970, Stella a bénéficié d'une rétrospective au M. o. M. A. de New York. Ses oeuvres récentes ont été présentées (New York, M. o. M. A. ; Paris, M. N. A. M.), en 1987-1988. Une nouvelle rétrospective a eu lieu (Madrid, Centro de Arte Reina Sofia ; Munich, Haus der Kunst) en 1995-1996.

STELLA Jacques, peintre français

(Lyon 1596 - Paris 1657).

Il est le fils de François Stellaert, peintre d'origine flamande établi à Rome en 1576, puis à Lyon, où il travailla pour l'église des Minimes et celle des Cordeliers, dont certains dessins de paysages, au Louvre, présentent d'étroites analogies avec ceux de Martellange, qui travailla en même temps que lui (1586-1587). Sa mère est Claudine de Masso, fille d'un notaire bressan. Le jeune Jacques part pour Florence dès 1616 vraisemblablement, y travaille pour Côme II de Médicis et fait probablement déjà la connaissance de Poussin. Sa plus importante gravure, la Fête des chevaliers de Saint-Jean, datée de 1621, est intéressante par les rapports qu'elle atteste avec l'art de Callot, encore à Florence à ce moment et que l'artiste connut certainement ; de ce séjour florentin date aussi un tableau de l'Ermitage, Lucius Albinus et les vestales, qui évoque Elsheimer et Lastman. Stella quitte Florence pour Rome en 1623, peut-être dès 1622. Il s'y liera avec Poussin, arrivé en 1624, d'une amitié durable (de retour à Paris, il ne cessera de correspondre avec lui et nombreux

sont les tableaux de celui-ci qui lui passeront entre les mains). Il travaille pour les Jésuites à une suite de quarante-cinq dessins sur la Vie de saint Philippe Néri (certains auj. à l'université Yale de New Haven) et se rend célèbre dans le monde des amateurs romains par ses tableaux « en petit », souvent peints sur des supports précieux : marbre, agathe, lapis. Le goût des détails rustiques atteste l'étude des tableaux des Carrache et de Dominiquin. Stella, ayant reçu des offres de la part du roi d'Espagne, part dans la suite du maréchal de Créqui, lequel quitte Rome en 1634. De Venise, il ira jusqu'à Paris, où il devait se fixer : Richelieu le retient en effet autoritairement et le prend à son service.

Stella connaît dès lors toutes les faveurs : titre de peintre du roi, logement au Louvre, pension considérable, plus tard même, rare honneur, collier de l'ordre de Saint-Michel. Il peint pour le Palais-Cardinal et pour le château de Richelieu (Libéralité de Titus, Cambridge, Fogg Art Museum, exécutée pour la cheminée du cabinet du roi à Richelieu). Il renonce à son activité de portraitiste : le portrait du Grand Condé (v. 1643) du château de Chantilly peut lui être attribué. L'artiste travaille pour les châteaux de Madrid et de Brissac et donne des dessins de frontispices pour l'Académie royale. Il peint deux retables pour la chapelle de Saint-Germain (Sainte Anne conduisant la Vierge au Temple, musée de Rouen ; Saint Louis distribuant les aumônes, perdu). Il est confronté, pour la commande du noviciat des Jésuites, aux deux plus grands peintres contemporains,

Poussin et Vouet : son Christ et les docteurs (v. 1640-1642, église des Andelys), abstrait, digne et mesuré, n'est nullement inférieur au Saint François Xavier (Louvre) du premier, ni à la Vierge protégeant la Compagnie de Jésus (gravé) du second.

La production de Stella reste importante, malgré sa mauvaise santé. Il travaille pour Notre-Dame de Paris à un Mariage de la Vierge (Toulouse). Ses Pastorales, au ton aimable et rustique, presque naïf, ne sont plus connues que par la gravure. Une de ses dernières oeuvres (1656) est le Jésus et les docteurs dans une église de Provins.

Figure longtemps négligée, Stella est en fait un des artistes les plus captivants et les plus originaux, malgré son éclectisme, du XVII^e siècle. Son art puissant et sobrement élégant affecte les figures sculpturales et dépouillées, marquées par l'étude de l'antique. La facture est lisse, les tons peu éclatants, la lumière froide et abstraite : manière tout opposée à celle d'un Simon Vouet, séduisante par sa rigueur et parfois son étrange intemporalité. Le néo-classicisme avant la lettre de la Clélie passant le Tibre du Louvre évoque ainsi Anton Raphaël Mengs et Girodet.

Des oeuvres de Stella se trouvent en France dans les musées de Béziers (Présentation au Temple), Angers, Épinal (Vierge à l'Enfant), Lyon (Sainte Famille à l'étable, 1635), Nantes (Assomption, 1625 ?), Toulouse (Sainte Famille), à Versailles (Triomphe de Louis XIII) et au Louvre (Sainte Cécile, le Christ recevant la Vierge, Minerve et les Muses). L'Ermitage possède une Annonciation, une Sainte Famille,

Vénus et Adonis ; l'Alte Pin. de Munich, une Madeleine (1630) ; les Offices, un Christ dans le désert servi par les anges et une Vierge à l'Enfant ; le Museo Civico de Turin, une Toilette de Vénus et une Rébecca à la fontaine ; le Bowes Museum de Barnard Castle, une Sainte Famille ; le Wadsworth Atheneum de Hartford, un Jugement de Pâris. Parmi ses élèves, on connaît Georges Charmeton, surtout son neveu Antoine Bouzonnet et ses nièces Antoinette, Claudine et Françoise Bouzonnet.

STELLA Joseph, peintre américain

(Muro Lucano, Italie, 1877 - New York 1946).

Il passa sa jeunesse en Italie avant d'émigrer en 1895. En 1897, il suivit les cours de l'Art Students League et de William M. Chase à la New School of Art. Il commença rapidement une

carrière d'illustrateur, et, en 1905, le journal *The Outlook* publia ses dessins sur le thème *Americans in the Rough*, notations réalistes brillantes qui évoquent quelque peu le style d'A. Menzel. En 1909, Stella fit un voyage en Italie, au cours duquel il rencontra les artistes futuristes. Son style changea alors radicalement. *Der Rosenkavalier* (1913, New York, Whitney Museum) ou *Battle of Lights, Coney Island* (1914-1918, New Haven, Yale University Art Gal.) montrent clairement l'usage que l'artiste fit des théories de Severini. Il participa en 1913 à l'Armory Show de New York. Comme les précisionnistes, Stella trouva une puissante source d'inspiration dans les images de la vie industrielle, et plus spécialement dans le pont de Brooklyn, qu'il représenta dès 1919 (*Brooklyn Bridge*) et dont il donna plusieurs versions jusqu'à une période avancée de sa carrière (*Brooklyn Bridge, Variations on an Old Theme*, 1939, New York, Whitney Museum). Dans les années vingt, en même temps qu'il introduisait dans une brillante série de collages abstraits des solutions très différentes de celles des cubistes dans ce genre, sa peinture prit une apparence fantastique, plus littéraire et non sans rapport avec les créations de certains symbolistes tardifs en Europe (*The Birth of Venus*, 1922, Iowa State Education Association). Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (New York, Whitney Museum) en 1995.

STEPANOVA Varvara Fedorovna,

artiste russe

(Kaunas 1894 - Moscou 1958).

Après l'école d'art de Kazan, où elle rencontre Rodtchenko (1911), elle suit les cours de l'école Stroganov en 1913-1914. Dès 1917, elle commence à écrire des poésies « transmentales » et réalise en 1918 son premier livre à poèmes graphiques. En 1919, outre sa participation aux livres-objets de Kroutchonykh (*Gly-Gly* et *Gaoust Tchaba*), elle produit des séries de « Personnages » (dessins et peintures) géométriques. Membre de l'I. N. K. H. U. K., elle assure dès 1921 les secrétariats du groupe d'Analyse objective et du groupe des constructivistes. Sous l'influence de Rodtchenko, elle se tourne vers les arts graphiques. Elle participe en 1922 à l'exposition d'art russe de la gal. Van-Diemen à Berlin, réalise des collages pour le magazine

Kino-Fot et les décors et costumes pour la Mort de Tarelkine de Meyerhold. Entre 1923 et 1925, elle travaille le graphisme à Moscou avec Maïakovski et Rodtchenko, apportant régulièrement sa contribution aux revues Lef puis Novi Lef (1927-1928). Professeur à la section textile des Vhutemas, elle participe à l'Exposition internationale des Arts décoratifs à Paris avec Rodtchenko (1925). À partir de 1926, elle réalise dessins et graphismes pour le cinéma, les journaux et les livres et applique ses recherches au textile. Une exposition a été consacrée au couple Rodtchenko-Stepanova au musée des Arts décoratifs de Vienne, puis à Moscou, en 1991.

STEVENS (LES),

peintres belges.

Alfred (Bruxelles 1823 - Paris 1906). Il se forma dans l'atelier de Navez à Bruxelles, puis, à Paris, dans celui de Roqueplan (1844). Il exécuta d'abord des scènes de genre influencées par le courant du réalisme humanitaire, exposa à Bruxelles en 1851, puis au Salon à Paris. Ce qu'on appelle le vagabondage, exposé en 1855 à l'occasion de l'Exposition universelle (musée d'Orsay), compte parmi les oeuvres fortes du réalisme. À partir de 1855, installé définitivement dans la capitale française, et lié à Manet, il devint le peintre de la Parisienne du second Empire et connut le plus vif succès : le Bain (musée d'Orsay), Sphinx parisien (1867, musée d'Anvers). En dépit de sa modernité (l'artiste emprunta certains de ses effets au japonisme naissant : Mendicité autorisée, id. ; la Lettre autorisée, musée d'Orsay) et du brio de son exécution, cet art n'échappe pas aux tentations de la facilité et du factice. Quelques oeuvres témoignent pourtant d'une retenue sincère : la Dame en rose (1866, Bruxelles, M. R. B. A.) ; Fleurs d'automne (1867, id.). Dans son Atelier (1869, id.), Stevens atteint à la précision de H. de Braekeleer. Il peignit aussi des marines, et il publia des Impressions sur la peinture.

Joseph (Bruxelles 1819 - id. 1892). Frère du précédent, il se forma chez l'animalier L. Robbe et débuta au Salon de Bruxelles en 1842. À l'exemple de peintres flamands du XVIIe s. comme Fyt et Snyders, il représenta dans ses tableaux des chiens dont il fit un thème de prédilection, attirant d'abord l'attention sur le côté pitoyable de ces ani-

maux : la Vieille Lice (musée de Tournai).
Introduit à la cour française par son frère,
ami de Baudelaire et de la princesse Ma-
thilde, il subit à Paris l'influence de Decamps
et s'attacha davantage, sans toujours éviter
l'anecdote, à caractériser la psychologie de
ses modèles, toujours canins : Plus fidèle
qu'heureux (1848, Bruxelles, M. R. B. A.) ;
Un matin à Bruxelles (1848, id.). Son mé-
rite est surtout d'ordre technique et l'artiste
révéla une vive sensibilité de coloriste dans
le rendu des pelages : le Chien au miroir
(1861, id.). Atteint d'une maladie mentale

incurable, Joseph cessa de peindre à la fin
de sa vie.

STEVENS Pieter II (dit Stephani),

peintre flamand

(Malines v. 1567 - ? apr. 1624).

À Prague, il fut de 1594 à 1612 peintre de
Rodolphe II. Il avait voyagé auparavant à
Rome, et on le mentionne de nouveau à
Prague en 1624 au service du prince de
Liechtenstein. Ses oeuvres sont assez rares :
la Danse de paysans (1596, musée d'Anvers),
le Paysage avec ermitage (1609, Brunswick,
Herzog Anton Ulrich-Museum) témoignent
d'un art très délicat influencé par Gillis Van
Coninxloo.

STIJL (DE).

Nom du groupe et de la revue fondés en 1917
à Leyde (Pays-Bas) par Théo Van Doesburg
et qui a notamment illustré les théories et les
conceptions plastiques de Mondrian. De Stijl
a réuni à sa création, outre Mondrian et Van
Doesburg, le peintre néerlandais Bart Van
der Leek, le peintre hongrois Vilmos Huszar,
le sculpteur et peintre belge Georges Van-
tongerloo, le poète néerlandais Anthony Kok
et les architectes néerlandais J. J. P. Oud, Jan
Wils et Robert Van't Hoff. Le premier numéro
de la revue paraît en octobre 1917. Aussitôt
après, Van der Leek quitte le groupe, auquel
adhérera bientôt l'architecte Gerrit Rietveld.
Le but de la revue, énoncé dans le manifeste
de novembre 1918, est de contribuer au
développement d'une nouvelle conscience
esthétique qui réunisse en même temps l'art
et l'architecture. À partir des principes fon-
damentaux du néo-plasticisme, De Stijl pro-
pose de jeter les bases de l'art futur, un art
non plus individuel, mais universel, en rap-
port étroit avec la vie. Il finit par jouer un rôle
déterminant dans l'esthétique du XXe s. en

étant appliqué aux domaines de la peinture et de la sculpture mais aussi de l'architecture, de la décoration, de l'ameublement, de la typographie. Le rayonnement du Stijl est dû au dynamisme de Van Doesburg, qui a été le propagateur des idées de Mondrian et des siennes. Van Doesburg a entrepris de nombreux voyages et donné des conférences dans toute l'Europe, en particulier en Allemagne, permettant ainsi la diffusion de l'esthétique néo-plastique. À Paris, une exposition des réalisations du Stijl a été présentée en 1923 dans la gal. l'Effort moderne de Léonce Rosenberg. L'influence du néo-plasticisme se manifesterait en France de façon très active dans le domaine de l'architecture, en particulier chez Robert Mallet-Stevens, mais aussi chez Le Corbusier, ainsi qu'à la fin des années vingt dans l'oeuvre des peintres Jean Gorin, Jean Hélion et Félix Del Marle. La revue De Stijl a continué de paraître avec de nouvelles contributions, celles de César Domela ou de Friedrich Vordemberge-Gildewart, jusqu'à la disparition de Van Doesburg en 1931. Un dernier numéro lui rendant hommage a été publié par sa veuve en janvier 1932. Par son ampleur théorique et son action, le mouvement De Stijl a connu une postérité consi-

dérable dans tout l'art du XXe siècle. Une importante exposition « Mondrian et De Stijl » a été présentée (Venise, Fond. Cini) en 1990.

STILL Clyfford,

peintre américain

(Grandin, North Dakota, 1904 - Baltimore 1980). Après des études à la Spokane University de Washington, il enseigne le dessin et la peinture au Washington State College de Pullman (1933-1941). Lorsque les États-Unis entrent en guerre, il travaille dans des usines d'armement à San Francisco, où il reprend ensuite l'enseignement de la peinture à la California School of Fine Arts (1946-1950). Si les toiles qu'il expose en 1946 à la gal. Art of this Century portent encore la marque du surréalisme, des peintures telles que 1943-A (1943) ou Jamais (1944, Venise, Fond. Peggy Guggenheim) dénotent déjà le souci de restituer à la toile l'intégralité de son espace : composition décentrée, mise en évidence des limites du tableau ; celui-ci tend à apparaître comme le fragment d'un ensemble plus vaste, au champ indéterminé. Vers la fin des années quarante, Clyfford Still, pionnier de l'expressionnisme abstrait, cherche essentiellement à individualiser son style ; il voit dans la peinture « un acte inqualifiable » qui doit rompre « avec

l'illustration de mythes éculés ou des divers alibis de notre monde contemporain », et dont l'artiste « doit assumer l'entière responsabilité ». Ainsi en arrive-t-il, en même temps que Barnett Newman et Mark Rothko, à la réduction de sa gamme chromatique au profit de grandes surfaces de couleurs vives dont la luminosité et le degré de saturation – calculés – doivent provoquer des effets optiques déterminés. Cependant, à ces premières exigences vient s'ajouter un travail sur la texture de la couleur elle-même qui rapproche parfois Still de l'Action Painting (1948-D, 1948, New York, coll. William Rubin). À New York, où il enseigna à partir de 1950 au Brooklyn College, le maître participe à l'exposition « Fifteen Americans of the M. o. M. A. » (1952) : les toiles qu'il y présente sont d'un format « mural », et les taches en forme de flammes font place à de grandes nappes sans volume, jouant sur les rapports de deux ou trois couleurs (Painting, 1951, New York, M. o. M. A.). Le noir, « non-couleur privilégiée », tend bientôt à envahir presque toute la toile, préservant la continuité du plan (1957-D no 1, 1957, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.). C'est de cette insistance mise sur la « limite » que certains peintres de la nouvelle abstraction sauront tirer parti. L'artiste est revenu ensuite à des effets de couleur où le noir intervient (Peinture, 1964). Il est représenté dans les grands musées américains (New York, Chicago, Detroit, San Francisco, Saint Louis) et européens (Amsterdam, Londres, Paris, Stockholm).

downloadModeText.vue.download 812 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

811

Une exposition lui a été consacrée (Buffalo, Albright-Knox Art Gal.) en 1996.

STILL LIFE

→ BODEGÓN, NATURE MORTE, VANITÉ

STIMMER Tobias,

peintre, dessinateur et graveur suisse

(Schaffhouse 1539 - Strasbourg 1584).

Il était l'aîné des onze enfants de Christophe le Vieux (v. 1490-1562), dessinateur et calligraphe, qui lui apprit probablement les rudiments du métier. Nous ignorons pratiquement tout de sa formation ; selon certains critiques, il étudia à Zurich chez Hans Asper ; pour

d'autres, il demeura à Schaffhouse auprès de Félix Lindtmayer ou se rendit à Constance. Il acheva son apprentissage v. 1556. Peut-être se rendit-il alors en Italie, où il aurait travaillé avec Giambattista Zelotti et ses élèves aux fresques du Palazzo Trevisan de Murano ; une autre hypothèse le fait suivre Lindtmayer dans son voyage le long du Danube. Quoi qu'il en soit, il n'ignorait ni la peinture vénitienne ni l'école d'Altdorfer. Les premiers dessins datés que nous possédions attestent une précocité surprenante : le Christ au mont des Oliviers (1557, Dessau, Gg). En 1560, il est mentionné au registre fiscal de Schaffhouse ; il semble avoir déjà joui d'une certaine célébrité, car il reçoit des commandes de portraits : Conrad Gessner (1564, Schaffhouse, musée de Tous-les-Saints) et le double portrait en pied de Jacob Schwytzer et de sa femme Elsbeth Lochmann (1564, musée de Bâle). L'artiste fournit le modèle d'un gobelet d'argent que la ville de Schaffhouse offrit à Conrad Dasypodius, le mathématicien, en récompense de sa dédicace de la Géométrie d'Euclide, parue à Strasbourg chez C. Mylius. Il fournit aussi à des éditeurs strasbourgeois, à Bernard Jobin notamment, de nombreuses illustrations.

De 1567 à 1570, il réalise pour Hans von Waldkirch la façade de la maison Zum Ritter à Schaffhouse (restaurées en 1919, les fresques sont au musée de Tous-les-Saints, mais ont été reconstituées sur la façade par Karl Rösch). Concentrant la double tradition décorative de Titien, de Véronèse et de Holbein, ces peintures sont distribuées selon un programme historico-mythologique plus ou moins précis sur les thèmes de la guerre et de la paix. Vers 1570, le peintre s'établit à Strasbourg et exécute dans le même style la décoration de l'Horloge astronomique de la cathédrale (thèmes du Salut et de la Chute, la prophétie de Daniel, les quatre saisons, Uranie et Copernic). Il commence alors à graver sur bois, reçoit de nombreuses commandes et s'adjoit ses frères Josias et Christophe le Jeune. En 1576 paraissent chez Thomas Guarin, à Bâle, 170 gravures sur bois d'après des dessins de scènes bibliques. Elles eurent un succès considérable : Sandrart rapporte qu'en 1637 Rubens en avait copié un certain nombre. Dans les années suivantes, Stimmer décore la grande galerie du château du margrave Philippe II de Baden-Baden, dont il deviendra le peintre officiel. Ces peintures furent détruites en 1689 par les troupes françaises. Une description de l'artiste, datée

du 17 mai 1578, concernant ces peintures, est conservée aux Archives municipales de Strasbourg.

En 1580, Stimmer écrit et illustre de dessins d'une étonnante liberté une oeuvre satirique, la Commedia. En 1582, il est de retour à Strasbourg ; il y travaille pour le couvent de Saint-Jean-in-Undis, prodigue ses conseils à de nombreux artistes de passage, surtout des compatriotes, comme C. Murer, B. Lingg et Hans Plepp. Il est la première grande personnalité artistique apparue dans cette région depuis Holbein. Son originalité est d'avoir su intégrer aux principes maniéristes de son siècle des éléments de l'école du Danube et de l'esthétique de Dürer et de s'être ainsi forgé un langage autonome annonciateur du futur baroque de l'Allemagne méridionale.

STOBBAERTS Jan, peintre belge

(Anvers 1838 - Bruxelles 1914).

Orphelin, il dut pourvoir de bonne heure à ses besoins matériels. Il passa trois ans (1855-1858) chez l'animalier E. Noterman et fut l'élève de Leys à l'Académie d'Anvers, où il rencontra H. de Braekeleer, avec qui il se lia. Pratiquant la peinture de plein air dès 1856, il choisit d'abord comme sujets les petits métiers anversois, puis les études d'animaux de ferme (le Marché des veaux à Anvers, 1861, musée d'Anvers).

En 1873, la Boucherie anversoise (musée de Gand) est un manifeste du réalisme en Belgique et fait scandale. Après 1880, Stobbaerts abandonne peu à peu son métier franc et solide au profit d'une étude plus subtile des effets de lumière : la Sortie de l'étable (1882, musée d'Anvers). Installé à Bruxelles en 1886, il évolue, sous l'influence de l'impressionnisme, vers une manière nouvelle, où les formes se dissolvent dans une atmosphère noyée de brumes ; il délaisse alors les thèmes réalistes pour des scènes inspirées d'un symbolisme assez conventionnel et qui nous paraissent aujourd'hui vieilles : le Repos de Diane (v. 1895, musée d'Anvers).

STOCKHOLDER Jessica, artiste américaine

(Seattle, Washington, 1959).

Dès l'âge de quatorze ans, Stockholder suit l'enseignement du sculpteur Mowry Baden. Elle en retient les mises en rapport de la peinture et de l'architecture, de la peinture et de la sculpture. Invitée à exposer en 1982 dans une galerie, elle refuse d'accrocher ses dessins au mur. La spatialisation du pictural devient emblématique de son art. Loin des contraintes de la peinture de

chevalet, Stockholder va en effet créer dès lors des installations constituées d'objets ordinaires collectés auxquels se mêlent parfois des éléments périssables tels que des oranges, moyen de mettre à distance la notion de pérennité. Les ressources internes des matériaux vont être explorées afin de mettre en oeuvre les éléments constitutifs de la peinture – couleur, volume, surface, expansion, plan, rythme – dans les installations. Stockholder se situe en définitive dans la droite ligne de la peinture moderniste – il s'agit de peindre par d'autres moyens. Elle reconnaît l'influence d'un artiste comme Matisse

sur sa création : la couleur, jubilatoire dans sa présence, souvent abordée par appositions de teintes complémentaires, crée un jeu de tensions multiples à même de structurer un lieu. Ainsi recouvre-t-elle certains objets d'aplats de couleur pour leur conférer une picturalité ou joue-t-elle de leur accumulation afin de créer une volumétrie chromatique. Complexe et riche de possibilités, l'art de Stockholder intègre par ailleurs une dimension non seulement sculpturale – l'assemblage, processus constitutif de son travail, n'est pas sans évoquer l'art de Rauschenberg et plus particulièrement les Combine Paintings – mais aussi architecturale – le spectateur explore rythmes volumétriques et changements de points de vue multiples, loin d'une composition structurée sur un centre. Deux catégories d'oeuvres existent dans la création de Stockholder : des installations d'une échelle imposante souvent conçues in situ par rapport au lieu d'exposition, et des pièces plus petites. À travers la pratique de son art, Stockholder s'intéresse aux processus psychiques actifs avant l'émergence du sens. Elle crée une pensée visuelle lui permettant d'explorer la vie de l'inconscient au moment où la pensée prend place sans que la conscience ait pu encore la saisir. Depuis le milieu des années quatre-vingt, l'art de Stockholder a fait l'objet de nombre d'expositions à un niveau international. En 1998, le musée Picasso d'Antibes et le musée des Beaux-Arts de Nantes ont présenté son travail. Le Whitney Museum (New York) ou le Carré d'Art, musée d'art contemporain de Nîmes, entre autres, conservent dans leurs collections certaines de ses oeuvres.

STOECKLIN Nicklaus, peintre

et graphiste suisse

(Bâle 1896 - id. 1982).

Après avoir fréquenté les cours de Robert Engels à l'École des beaux-arts de Munich (1914), puis avoir appris l'art de la lithogra-

phie avec Burkhard Mangold (1915-1918), il travaille dans l'atelier de son oncle, où il réalise ses premières affiches. Sa grande virtuosité en ce domaine lui permet de reproduire la réalité avec un souci qui confine à la précision photographique (J. Petit-Jean Basel, 1925, Cluser Transmissionen), ou, au contraire, de se complaire dans une stylisation poussée à l'extrême (P.K.Z., 1934). Les thèmes choisis sont ceux issus de la société de consommation, comme les produits de la technologie moderne et les pratiques culturelles (sport, expositions, tourisme). La composition est construite très rigoureusement et obéit à un ordre qui baigne l'ensemble d'une atmosphère hermétique (Automobilpost in den schweizer Alpen, 1925). Chaque réalisation est abordée avec une discipline, une précision et un style proches de l'esthétique de la nouvelle objectivité, à laquelle l'artiste est maintes fois associé par le biais d'expositions auxquelles il prend part : en 1925 à la Städtische Kunsthalle de Mannheim, en 1929 au Kunstmuseum de Winterthur. Les tableaux qu'il réalise par ailleurs révèlent un réalisme poussé jusqu'à une stylisation exacerbée. Les thèmes en sont des paysages (Lago Maggiore, 1916, Bâle, K. M.), des vues urbaines (SperrdownloadModeText.vue.download 813 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

812

trasse, 1918), des natures mortes (Stilleben mit Brioches, 1937) ou des scènes du quotidien (Atelierfenster im Johanniterhaus, 1928). Le monde de Stoecklin est fait d'éléments sensibles ou triviaux que contrebalance toujours une vision géométrique. Son oeuvre a fait l'objet de présentations à la Kunsthalle de Bâle en 1928 et au Deutsches Plakat Museum d'Essen en 1987.

STOMER ou STOM ou STURM Matthias

(dit autrefois le Maître de la Mort

de Caton),

peintre néerlandais

(Amersfoort v. 1600 - Sicile ? apr. 1650).

De son véritable nom Matthias Stom, comme le prouve le Miracle de saint Isidore de la cathédrale de Caccamo (Sicile), signé « Matthias Stom f. f. 1641 », il fut probablement formé à Utrecht dans l'atelier de Bloemaert et de Wtewael, qui influença une de ses premières

oeuvres, Tobie et l'ange (La Haye, musée Bre-
dius) ; c'est sûrement à travers l'enseignement
de Bloemaert qu'il reçut la leçon du carava-
gisme utrechtais de G. Honthorst, qui le mar-
qua définitivement. On possède très peu de
données biographiques concernant ce peintre
très productif ; il est seulement mentionné à
Rome en 1630, 1631 et 1632, puis en Sicile
en 1641, où il dut mourir quelques années
plus tard. Il dut aussi rester plusieurs années
à Naples, comme le prouvent les nombreuses
oeuvres de sa main restées à Naples même
ou dans sa région (Sainte Famille, Disciples
d'Emmaüs, Naples, Capodimonte). Peintre
de scènes religieuses, et plus particulièrement
de scènes de la vie du Christ – l'Adoration des
bergers (musée de Nantes ; Leeds, City Art
Gal. ; Monreale, Palazzo Comunale ; Naples,
Capodimonte), l'Adoration des mages (musée
de Toulouse ; musée de Rouen ; Stockholm,
Nm), le Christ parmi les docteurs (Munich,
Alte Pin.), l'Arrestation du Christ (Ottawa,
N. G. ; Naples, Capodimonte), le Couronne-
ment d'épines (Catane, Museo Civico), Pilate
se lavant les mains (Louvre), le Repas d'Em-
maüs (musée de Grenoble ; Göttingen, musée
de l'Université ; Naples, Capodimonte) –, il
peignit aussi des scènes de l'Ancien Testa-
ment – Adam et Ève retrouvant le corps d'Abel
(Malte, musée de La Valette), la Capture de
Samson (Turin, Gal. Sabauda), la Guérison de
Tobie (Catane, Museo Civico), le Jugement de
Salomon (musée de Houston, Texas) – et que
des sujets de l'histoire romaine : la Mort de
Caton (Catane, Museo Civico ; Malte, musée
de La Valette), Mucius Scaevola en présence
de Porsena (musée de Messine ; Melbourne,
N. G.).

Marqué par l'oeuvre de Honthorst, Sto-
mer le fut aussi par le style de Caravage,
comme l'indique la Flagellation du Christ
(Palerme, Oratorio del Rosario), directement
dérivée du tableau de même sujet conservé à
S. Domenico Maggiore de Naples. On peut
aussi noter que, pour certains sujets, Stomer
s'approche de Baburen dans ses composi-
tions et dans les attitudes de ses personnages,
mais il est actuellement impossible de déter-
miner s'il a reçu une influence de Baburen
ou si c'est ce dernier qui a connu l'oeuvre de

Stomer. L'artiste créa un style violent et dra-
matique à la facture crispée, fondé sur des
effets d'éclairage artificiel souvent à la limite
de l'irréel. Ses compositions déséquilibrées et
théâtrales, le traitement de ses yeux fixes et
grands ouverts, sa lumière tranchée, ses tons
violents et agressifs font de lui le représentant
ultime du caravagisme porté à un degré de

brutalité et d'exaspération qui ne fut jamais dépassé. Maffias Stomer peignit également des scènes de genre centrées sur le rayonnement d'une flamme, souvent cachée par une main : Personnages à la lumière d'une chandelle (Bergame, Accad. Carrara ; Copenhague, S. M. f. K. ; musée de Grenoble ; Dresde, Gg), Personnages soufflant sur un charbon incandescent (Bergame, Accad. Carrara ; Palerme, G. N. ; musée de Varsovie).

STOOP Maerten, peintre néerlandais

(Rotterdam v. 1620 - Utrecht 1647).

Frère cadet de Dirck, il vécut et travailla à Utrecht, où il est mentionné en 1638 et en 1647. Il peignit des paysages animés de cavaliers, apparentés à ceux de son frère : la Chanté de saint Martin (musée d'Utrecht). Il exécuta également des scènes d'intérieur avec des groupes de joyeux buveurs, le plus souvent des femmes et des soldats proches de ceux de son compatriote Jacob Duck. Les personnages aux visages joufflus sont caractéristiques du style du peintre : Soldat et jeune femme (musée d'Aix-en-Provence), Scène d'intérieur (Rijksmuseum), Joyeuse Compagnie, le Pillage d'un village (Copenhague, S. M. f. K.), Conversation galante (musée de Lille).

STORCK ou STURCK Abraham,

peintre et graveur néerlandais

(Amsterdam 1644 - id. apr. 1704).

Fils du peintre Jan Jansz Sturck (1603-1664/1670), Abraham peignit les figures de certains tableaux de Moucheron et d'Hobema ; cependant, il est surtout connu pour ses marines, d'une facture précise et d'une jolie finesse de tons (notamment des nuages rosés), où s'affirme le souvenir de Backhuysen et de Willem Van de Velde le Jeune : Plage et Marine (1683, Mauritshuis), Paysage de la Meuse (Londres, N. G.) et nombreux et caractéristiques exemples au Musée d'histoire de la marine à Amsterdam. Il peignit aussi des paysages italiens (ce qui laisse supposer qu'il aurait fait le voyage d'Italie) proches de ceux de Beerstraten et de Weenix : Port italien (Rotterdam, B. V. B. ; musée de Rouen).

Son frère Jacobus (1641-apr. 1693), qui travailla à Spire, à Hambourg et à Amsterdam, aurait été, lui aussi, en Italie ; il peignit des paysages et des marines dans un style proche de celui de son frère, mais plus pointilliste : Château au bord d'une rivière (Londres, Wallace

Coll.).

STOSKOPFF Sébastien, peintre alsacien

(Strasbourg 1597 - Idstein, Nassau, 1657).

Il était le fils du courrier diplomatique de la ville de Strasbourg, Georges Stoskopff. On admet une première formation de l'artiste auprès du miniaturiste et graveur Frédéric

Brentel, qui n'est sans doute pas étranger au développement de son sens aigu du réel. Le 15 décembre 1614, Georges Stoskopff demande au conseil des XXI de placer son fils chez un maître peintre ; dès l'été suivant, les sénateurs Kipp et Schach le confient à Daniel Soreau, artiste wallon réfugié à Hanau-Franckfort, que son dernier élève, Joachim von Sandrart, loue très fort et qui semble lui-même avoir été l'élève du Morave Georg Flegel et de Peter Binoit, tous deux peintres de natures mortes. À la mort de Daniel Soreau en 1619, Stoskopff, âgé de vingt-deux ans, dirige un temps l'atelier, de ce dernier, que fréquentaient précisément Sandrart et son fils Pierre Soreau.

Les troubles de la guerre de Trente Ans l'amènent à quitter Hanau en 1621 pour Paris, où il découvre l'art de ses grands contemporains, Rubens, Vouet, Callot, A. Bosse, Baugin, Linard, peut-être aussi Rembrandt. Sandrart rencontre Stoskopff à Venise en 1629, mais celui-ci regagne Paris, où il semble s'être intégré au milieu flamand et protestant des peintres de la « réalité » établis à Saint-Germain-des-Prés.

En 1641, il retrouve Strasbourg ; le 11 février, il se fait inscrire sur les registres de la tribu de l'Échasse, mais se refuse aux exigences de la corporation, qui lui demande de produire un chef-d'œuvre. Néanmoins, le 13 octobre 1642, il fait hommage au conseil des XV d'une « fort belle peinture » pour sa salle des séances. Le 21 septembre 1646, il épouse Anne-Marie Riedinger, fille du maître orfèvre Nicolas Riedinger, par ailleurs déjà son beau-frère.

Parmi les amateurs de peinture strasbourgeois ou autres qui furent en possession de ses œuvres, nous relevons les Künast, Brackenhofer, Walter Arhardt, surtout le comte Jean de Nassau-Idstein, réfugié à Strasbourg jusqu'en 1646, qui, en 1655, invita l'artiste dans sa résidence d'Idstein, où celui-ci peignit jusqu'à sa mort, survenue le 10 février 1657, provoquée soit par assassinat, soit par abus de

l'alcool. L'art de Sébastien Stoskopff, presque exclusivement consacré à la nature morte (il fit aussi quelques portraits), connaît au départ le « désordre savamment organisé » de la peinture flamande et hollandaise. Il recueille un certain caravagisme, soit par contact direct avec l'Italie, soit dans la manière de Honthorst. Ses deux séjours à Paris le mettent en contact avec la seconde école de Fontainebleau (les Cinq Sens, 1663 ; les Quatre Éléments, musée de Strasbourg). Les recherches de composition rigoureuses et un peu sèches de sa période parisienne vont être supplantées, à son retour à Strasbourg, par ses évocations d'ambiance, où le trompe-l'oeil se trouve baigné dans un clair-obscur « faustien » (la Corbeille de verres, id.). Il est surtout représenté par une belle série d'oeuvres au musée de Strasbourg et aussi à Munich (Nature morte, Alte Pin.), à Rotterdam (B. V. B.), au Louvre et au musée de Sarrebruck. Le catalogue de son oeuvre comprend environ 70 numéros, parmi lesquels certaines lui sont attribuées avec ré-

downloadModeText.vue.download 814 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

813

serve. Une exposition lui a été consacrée en 1997 (Strasbourg, Aix-la-Chapelle).

STRADANUS

(Jan Van der Straeten

ou Van der Straet, actif à Florence sous le

nom de Giovanni Stradano

ou della Strada, dit),

peintre flamand

(Bruges 1523 - Florence 1605).

Il apprit son métier chez son père à Bruges et chez Pieter Aertsen à Anvers. Il devint maître de la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1545. Après avoir collaboré avec Corneille de La Haye à Lyon, il se rendit à Venise. Dès 1550 env., il fut actif à Florence, où, pendant près d'un demi-siècle, il a souvent travaillé avec les Médicis et où il rencontra Vasari. Avec ce dernier, il a collaboré à plusieurs travaux au Vatican (de 1550 à 1553) et à Florence, au Palazzo Vecchio (entre 1550 et 1570) : plafond de la chambre d'Éléonore de Tolède et 2 panneaux pour le studiolo de Francesco I de Médicis (Circé et une Ver-

rie, 1570). Il fut très actif pour la manufacture de tapisserie de Cosme de Médicis, pour laquelle il livra un grand nombre de cartons : scènes religieuses ou mythologiques, scènes de chasse, scènes de l'histoire des Médicis. Il a travaillé également à Naples pour don Juan d'Autriche. Selon Borghini, il serait retourné en Flandre de 1576 à 1578, peut-être pour prendre contact avec les graveurs qui ont reproduit plusieurs suites de ses dessins. Artiste habile, Stradanus, dont les tableaux de chevalet sont rares (La Vanité, la Modération et la Mort, 1569, Louvre), était doué d'une capacité d'invention remarquable, qui lui permit de produire toutes sortes de projets pour des peintures décoratives, des gravures et des tapisseries. Au début, le style de ses oeuvres s'apparente à celui de ses contemporains anversois, qui avaient élaboré un maniérisme anecdotique par lequel ils estimaient pouvoir accorder la vision synthétique et l'élégance des Italiens et le réalisme des Flamands ; de cette époque datent les projets pour la série de gravures intitulées Nova Reperta. Plus tard, sous l'influence de Vasari et de Salviati, Stradanus est devenu un maniériste italianisant, qui n'a jamais pu renier complètement le sens aigu de la réalité, inné chez tout peintre flamand. Cette dualité se manifeste dans ses projets (1567-1568, dessins au Louvre, Amsterdam, Stockholm...), pour les tapisseries des Scènes de chasse destinées au pavillon de chasse de Poggio a Caiano, dans la série de la Grande Passion et dans ses illustrations de Dante.

STRIGEL Bernhard, peintre allemand

(Memmingen v. 1460 - id. 1528).

Portraitiste attitré de l'empereur Maximilien Ier, qu'il représenta à maintes reprises (Portrait de Maximilien, 1504, musées de Berlin ; la Famille de Maximilien, Vienne, K. M.), Strigel était connu jusqu'à l'étude de W. Bode (1881) sous le nom de Maître de la Collection Hirscher (coll. de Fribourg-en-Brisgau où se trouvaient des panneaux dont l'auteur était resté anonyme), et certaines de ses oeuvres étaient attribuées aux Holbein ou à Amberger. Essentiellement actif

à Memmingen, il est à Vienne en 1515 et en 1520, à Innsbruck entre 1523 et 1525.

Formé sous l'influence de B. Zeitblom, Strigel, s'il se montre attaché au début de sa carrière à la tradition gothique, fait preuve, dans le Retable de saint Étienne de Mindelheim (v. 1505 ; les panneaux sont répartis entre le Musée germanique de Nuremberg et le château de Donzdorf, coll. du comte de Rechberg),

d'un style narratif et vivant qui ne nuit en rien à la robustesse des formes. Artiste sensible et intuitif, il se place, grâce à ses effigies raffinées au chromatisme savant, parmi les historio-graphes les plus fidèles du milieu aristocratique souabe : Portrait du marchand nurembergeois Hieronymus Haller (1503, Munich, Alte Pin.). Il peignit également des portraits de groupe : sa création la plus significative reste à cet égard le portrait en pied grandeur nature de Konrad Rehlinger et ses huit enfants (1517, Munich, Alte Pin.).

Parmi ses meilleurs portraits, on peut encore citer un Portrait de femme au Metropolitan Museum, les Portraits de Hans Rott et de sa femme, Margaret Vöhlín (1527, Washington, N. G.), ainsi que l'excellent Portrait de Sibylla von Freyberg (Munich, Alte Pin.). La York Art Gal. conserve un Hallebardier endormi, qui, comme 3 autres panneaux comparables de l'Alte Pin. de Munich, provient sans doute d'un Retable du Saint-Sépulcre.

Comme ceux de Berlin, de Munich, de Vienne et de Nuremberg, les musées de Bâle, de Karlsruhe, de Stuttgart, d'Innsbruck, de Memmingen et de Sigmaringen conservent des oeuvres de Strigel.

STRINDBERG August, écrivain, peintre et

critique d'art suédois

(Stockholm 1849 - id. 1912).

Dans les années 1870, il collabora en tant que critique d'art à plusieurs journaux suédois ; il s'était alors étroitement rallié au mouvement d'opposition dirigé contre l'Académie des beaux-arts, mouvement émanant de la phalange d'artistes suédois de Paris et de Grez-sur-Loing. Ses opinions artistiques se manifestaient en faveur d'un pleinairisme réaliste modéré, mais le peintre se tenait à l'écart des courants artistiques plutôt radicaux de l'époque. Strindberg appréciait peu les impressionnistes et, dans son introduction au catalogue de l'exposition Gauguin de 1895, il insiste sur la position indépendante de l'artiste vis-à-vis de l'impressionnisme. Dans les premiers essais picturaux de Strindberg (toiles de 1872-1875, sur des motifs romantiques de mers et d'archipels), on perçoit une influence manifeste des peintres de Düsseldorf et de l'école de Barbizon. Lorsqu'au cours des années 1890-1895 et 1900-1907 Strindberg reprit la peinture, ce fut dans un esprit fortement subjectif et symbolique. La mer demeure son motif principal ; le peintre l'interprète à présent dans une facture large

et sommaire, sous une lumière dynamique qui donne à ses toiles une force expressive annonçant le tachisme de l'après-guerre. La tonalité des couleurs est sombre et chargée d'une atmosphère de mauvais temps, d'orage. Strindberg est représenté, notamment, à Stoc-

kholm (au N. M., qui conserve Mer démontée, balise-perche, 1892, et Mer démontée, balise sans marque, 1892) ; au Nordiska Museet (la Vague VIII, 1901-1902), à la Thielska Gal. et au musée d'Orsay (Vague II).

STROZZI Bernardo

(dit il Cappuccino,

puis il Prete Genovese),

peintre italien

(Gênes 1581 - Venise 1644).

Il eut pour maître Pietro Sorri, maniériste siennois (à Gênes de 1596 à 1597), avant d'entrer dans l'ordre capucin en 1598. Il produisit alors de petits tableaux de dévotion, mais sa carrière ne commença vraiment qu'après 1610, lorsqu'il fut autorisé à sortir du couvent pour aider sa mère veuve et pratiquer son art. On sait qu'il décora à fresque le palais des marquis Centurione à San Pier d'Arena (1623-1625) et qu'il exécuta en 1629 le tableau d'autel (la Vierge et l'Enfant avec saint Laurent, saint Jean et des anges) de l'église des Sourds-et-Muets à Gênes. Mais, lorsque sa mère mourut, en 1630, et qu'il refusa de reprendre la vie conventuelle, il fut emprisonné (selon la tradition), et ensuite il s'expatria à Venise, où il resta jusqu'à sa mort. C'est entre 1610 et 1630 que se forme son style puissant et original. Strozzi se révèle au départ un peintre peu enclin au réalisme, d'obédience maniériste, sous l'ascendant de Paggi, mais surtout de Baroque, présent à Gênes par sa Crucifixion (1596, église S. Lorenzo). Ses oeuvres de jeunesse (Sainte Catherine, Hartford, Wadsworth Atheneum ; le Christ mort, Gênes, Accad. Ligustica ; Violoniste, Gênes, Gal. di Palazzo Bianco) montrent des drapés angulaires, des couleurs acides, un côté irréel et abstrait. Mais, peu à peu, à partir de 1615, ce style fait place à un plus grand naturalisme sous la pression de plusieurs influences conjuguées : celle, prédominante à Gênes, des petits maîtres flamands (les frères Van Wael, J. Roos), bien visible dans l'Adoration des bergers (Baltimore, W. A. G.) et dans la Cuisinière (Gênes, Gal. di Palazzo Rosso), dans la tradition de celles d'Aertsen et de Beuckelaer ; l'influence lombarde, forte à Gênes autour de 1618 du fait

de la présence de Giulio Cesare Procaccini (qui peignit la Cène pour l'église S. Annunziata). Il est possible aussi que l'apparition de O. Gentileschi à Gênes en 1621 (Annonciation de l'église S. Siro) ait été pour quelque chose dans l'intérêt croissant de Strozzi pour les jeux de lumière et d'ombre dont témoignent les 3 tableaux de l'église S. Annunziata del Vastato à Gênes (la Cène à Emmaüs ; le Reniement de saint Pierre ; Joseph expliquant son songe). Mais c'est surtout grâce à Rubens et à son Miracle de saint Ignace (1620, Gênes, église S. Ambrogio) ainsi qu'à Van Dyck (à Gênes de 1621 à 1627) qu'il sut fondre ces divers éléments stylistiques en une manière dense et libre : sa palette alors s'éclaircit, ses couleurs deviennent chaudes et flamboyantes ; son coup de pinceau, vibrant et chaleureux, anime la pâte picturale avec un brio inimitable. Ce style de maturité, qu'il développera par la suite à Venise, est visible dans le « bozzetto » du Paradis (Gênes, Accad. Ligustica), fresque qu'il exécuta en 1625 pour l'église S. Domenico à Gênes (détruite), dans

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

814

Joseph expliquant son songe (Gênes, coll. Pallavicini) et dans le Retable des Sourds-et-Muets (1629), œuvres pleines d'atmosphère, d'un coloris intense, révélatrices de l'influence rénovatrice que Strozzi eut sur la peinture génoise et notamment sur celle de Giovanni Andrea de Ferrari.

Il faut encore citer, parmi ses créations génoises les plus importantes, les fresques à sujets romains du palais Centurione di Carpineto à San Pier d'Arena et une belle série de portraits (Turin, Gal. Sabauda ; Brera ; Gênes, Gal. Du-razzo Giustiniani et G. N. di Palazzo Spinola).

À Venise (1630-1644), la vision des œuvres de Véronèse (dont s'inspirent le Repas chez Simon de l'Accademia et l'Enlèvement d'Europe du musée de Poznań), mais aussi de contemporains tels que Fetti et Liss, le confirma dans l'orientation, prise à Gênes, vers un chatoyement de couleurs et une touche liquide. Mais, tandis que Fetti et Liss travaillaient dans la « petite manière », pour les particuliers, Strozzi reçut de grandes commandes publiques. Il fut un des premiers portraitistes de Venise et laissa sa marque sur le style officiel de cette ville : il décora la voûte de la bibliothèque Marciana (Allégorie de la Sculpture, 1635) et exécuta le portrait du Doge Francesco Erizzo (1631, Vienne,

K. M.). Strozzi fut un des rares peintres à savoir continuer la tradition du XVI^e s. vénitien en la transformant en un idiome baroque. Le Martyre de saint Sébastien (Venise, S. Benedetto), Saint Laurent distribuant des aumônes (Venise, S. Niccolò dei Tolentini) évoquent Titien et Véronèse, mais aussi Ribera et Rubens. On peut citer parmi les compositions vénitiennes les plus réussies de Strozzi : Minerve (musée de Cleveland), la Parabole des invités aux noces (Offices), l'Allégorie de la Renommée (Londres, N. G.) et parmi les portraits ceux qui sont conservés à Washington (N. G.), à Toulouse, au musée Correr et au palais Barbaro Curtis de Venise.

Strozzi fut le troisième du trio d'artistes étrangers qui régénéra la peinture à Venise ; il apporta cette liberté d'esprit qui manquait aux artistes vénitiens, paralysés par le souvenir de la tradition du XVI^e s., et sa leçon fut utile à la démarche de Maffei, qui connut Strozzi au cours d'un séjour à Venise (1638-1640). Il fut aussi un grand dessinateur (exemples à Gênes, Palazzo Rosso), et l'on retrouve dans le domaine graphique la complexité de sa formation. L'oeuvre peint de Strozzi est abondant (environ 500 tableaux) et représenté dans la plupart des musées européens et des États-Unis. Parmi les compositions souvent répétées par l'artiste, on peut citer : Saint François (Dayton, Ohio, Art Inst., et Gênes, Gal. di Palazzo Bianco), la Charité (Gênes, Gal. di Palazzo Rosso), la Madone à la bouillie (musée de Chalon-sur-Saône), les « Pifferai » (San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum), Sainte Cécile, la Charité de saint Laurent (Saint Louis, Missouri, City Art Gal.), la Vieille au miroir (Moscou, musée Pouchkine), le Tribut (musée de Budapest), le Repas à Emmaüs (musée de Grenoble), la Guérison de Tobie (Metropolitan Museum et Ermitage), les Parques (Ermitage), David (musée de Cincinnati), Concert à deux personnages

(Hampton Court). Strozzi est aussi représenté au musée du Louvre : la Madone de la Justice ; Portrait de jeune homme ; la Sainte Famille. Une importante rétrospective lui a été consacrée (Gênes) en 1995.

STRZEMIŃSKI Wladyslaw, peintre

et théoricien polonais

(Minsk 1893 - Łódź 1952).

Né en Russie, il accomplit ses études artistiques à Moscou entre 1917 et 1920, où il rencontre Malevitch et subit l'influence du suprématisme. Rentré en Pologne en 1922 avec sa femme Ka-

tarzyna Kobro, le principal sculpteur du mouvement constructiviste, il participe à la fondation et aux activités du groupe Blok en 1925 et de Praesens l'année suivante. Principal représentant avec Mieczyslaw Szczuka du constructivisme en Pologne, il publie en 1928 à Varsovie l'Unisme en peinture, où il proclame que le tableau n'a pas d'autre signification que lui-même et que peinture, matière, couleur, forme, fond, surface doivent constituer une seule unité. Ses tableaux unistes présentent en 1930-1931 une texture régulière qui occupe toute la surface d'une manière homogène, en l'absence de toute forme ou composition. En 1929, il fonde à Łódź avec le poète Jan Brzekowski, le peintre Henryk Stażewski et Katarzyna Kobro le groupe a. r. (artistes révolutionnaires), avec lequel il rassemble une collection d'art constructif qui sera donnée en 1931 au Museum Sztuki de Łódź. Il s'est pratiquement arrêté de peindre au début des années trente. Ses oeuvres ont été exposées en Allemagne en 1978 (Düsseldorf, K. M.) et à Paris dans l'exposition « Présences polonaises » (Centre Georges-Pompidou, 1985). Il est représenté au Museum Sztuki à Łódź et à Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller).

STUART Gilbert, peintre américain

(North Kingstown, Rhode Island, 1755 - Boston

1828).

Ce portraitiste quitta son pays natal en 1775 à la veille de l'indépendance américaine. Il gagna Londres, où les leçons de Reynolds et la protection de B. West, dont il devint l'élève en 1776, lui valurent un succès rapide. Il exposa à la Royal Academy en 1777 et se fit remarquer en 1782 grâce à son Patineur (Portrait de Mr. Grant, Washington, N. G.), une de ses rares figures en pied, l'artiste aimant surtout à peindre les têtes. Il quitta l'atelier de West en 1783 et prit place parmi les portraitistes notoires après Reynolds, Gainsborough et Romney. Fuyant ses créanciers, il partit pour l'Irlande (1787), séjournant à Dublin puis à Paris ; il rentra en Amérique en 1793 et s'installa à Philadelphie (1794-1803), à Washington (1803-1805), enfin à Boston à partir de 1805. Ses premières oeuvres établirent sa réputation (Madame Richard Yates, Washington, N. G.). Puis les 3 portraits qu'il fit de Washington (en buste, 1795, Washington, N. G. ; en pied, 1796, Philadelphie, Pennsylvania Academy of Fine Arts ; 1796, en buste, en pendant au portrait de Martha Washington, Boston, M. F. A., et Washington, N. G.) et dont il exécuta par la suite d'innombrables copies le rendirent célèbre. Dès lors, les militaires et les hommes politiques de la jeune république

défilèrent dans son atelier (James Madison, John Adams, Thomas Jefferson). Stuart finit ses jours à Boston, où il s'établit en 1805, et exerça une vive influence sur les jeunes peintres. Son style s'apparente à celui de l'école anglaise tant par la fluidité de la touche que par le sens de la couleur et le naturel des physionomies. L'artiste est représenté dans de nombreux musées américains (Cleveland, Chicago, Newport, San Francisco, Washington) ainsi que dans certains musées anglais (Londres, N. P. G. : Benjamin West).

STUBBS George, peintre britannique

(Liverpool 1724 - Londres 1806).

Après avoir travaillé avec un peintre fort secondaire, Hamlet Winstanley, v. 1740, il débuta comme portraitiste dans le nord de l'Angleterre. Il se trouvait à Wigan en 1744, à Leeds et à York de 1744 à 1752, à Hull et à Liverpool juste avant son départ pour l'Italie en 1754. À la même époque, il étudiait l'anatomie à York. Son voyage en Italie devait le convaincre de « la supériorité de la Nature sur l'Art » ; et Stubbs fut peut-être le témoin au Maroc de l'attaque dramatique d'un cheval par un lion, sujet qu'il illustra de nombreuses fois et qui, gravé par Benjamin Green en 1769, influença Delacroix et plus directement encore Géricault (plusieurs versions existent de cette composition, qui s'inspire peut-être aussi d'un groupe antique vu par l'artiste lors de son voyage à Rome : dans la coll. Paul Mellon, à l'Art Gal. de Yale, à la Walker Art Gal. de Liverpool et à Londres, Tate Gal.). Il étudia l'anatomie des chevaux de 1756 à 1758 dans le Lincolnshire et exécuta des dessins pour un ouvrage sur l'Anatomie du cheval, publié en 1766 et dont il grava lui-même les planches. Il s'établit à Londres en 1759 ou 1760 et commença à exposer à la Free Society of Artists, dont il devint directeur en 1773. À partir de 1760-1762, se faisant une clientèle dans le cercle des aristocrates amateurs de chevaux (Richmond, Grosvenor, Rockingham), il devint le peintre de la « sporting life » le plus recherché de son temps. Le Deuxième Duc et la duchesse de Richmond regardant des chevaux à l'exercice (v. 1760, coll. part.) est un exemple typique de son oeuvre, où hommes et bêtes s'harmonisent dans un cadre champêtre anglais. Stubbs ne fut pas membre fondateur de la Royal Academy, étant considéré comme simple animalier, mais il devint A. R. A. en 1780 et R. A. en 1781. Il fut renvoyé en 1783 pour ne pas avoir observé le règlement de l'Académie. Vers 1790, il bénéficia de la protection du prince de Galles et, en 1802, il fut invité à publier une « exposition sur

l'anatomie comparée de l'homme, du tigre et des volatiles », ouvrage inachevé, mais dont les dessins préparatoires sont à Worcester (Public Library). Chercheur infatigable, il parvint, avec l'aide de Wedgwood, à fixer les émaux colorés sur un support de cuivre.

Son oeuvre est finalement très variée : scènes de la « sporting life », de course ou de chasse (le Cheval Gimcrack au repos et à l'entraînement, Londres, Newmarket, Jockey Club ; autres exemples à Goodwood House, dans la coll. Grosvenor, dans celle du marquis de Bute), portraits aristocratiques dans la cam-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

815

pagne (Gentleman et dame dans une calèche, 1787, Londres, N. G. ; le Colonel Pocklington et ses soeurs, Washington, N. G. ; les Familles Melbourne et Milbanke, Londres, N. G.) et « portraits » d'animaux les plus variés : animaux exotiques (Guépard avec deux serviteurs indiens, Manchester, City Art Gal. ; Babouin et macaque albinos, Londres, Hunterian Coll. et Association des chirurgiens, peint pour le célèbre chirurgien John Hunter ; Elan, 1770, peint pour le frère de ce dernier, aussi homme de science, William Hunter, et aujourd'hui conservé dans la Hunterian Art Gal. de l'université de Glasgow), chiens (Londres, Tate Gal.) et surtout chevaux. Stubbs aborda la peinture des chevaux par l'étude de leur anatomie ; il montrait ainsi le même penchant scientifique que son contemporain Wright of Derby et dessinait toujours ses chevaux avec une extrême précision. Sa toile Poulinières à poulains (1762, coll. Fitzwilliam), révèle sa méthode : sur un fond uni et abstrait, les chevaux sont d'abord mis en place avant que le paysage ne soit composé (dans la toile célèbre de la N. G. de Londres, le cheval est ainsi représenté grandeur nature). Les chevaux ou juments sont souvent disposés en frise, suivant un rythme calme et d'une mélodieuse élégance, auquel répond celui des arbres ou des collines devant lesquels ils sont placés (exemples à la Tate Gal. et dans plusieurs coll. part. britanniques). Les Moissonneurs (1783, Upton House, Warwickshire, National Trust, et la version de 1785, Londres, Tate Gal.), qui font partie d'une série d'idylles rustiques, témoignent de son amour de la campagne sous ses divers aspects saisonniers. Dans ses meilleures oeuvres, où il rejoint les plus grands maîtres, la composition fluide présente des lignes doucement incurvées,

malgré la tendance de l'artiste à considérer ses tableaux comme la juxtaposition de plusieurs parties et non comme un tout. Stubbs est principalement représenté dans la plupart des musées anglais, notamment à Manchester (City Art Gal.), à Londres (N. G. et Tate Gal.) et dans de nombreuses collections, ainsi qu'à Dublin (N. G.), à Baltimore (Museum of Art), à Philadelphie (Museum of Art) et dans la coll. Paul Mellon. Une rétrospective a été présentée (Londres, New Haven) en 1985.

STUCK Franz

(dit à partir de 1906 Franz von),

peintre et décorateur allemand

(Tetenweis, Bavière, 1863 - Munich 1928).

Il est élève de l'École d'art décoratif et de l'École polytechnique de Munich de 1882 à 1884, puis de l'Académie de cette ville (1885-1889), où, dix ans plus tard, en 1895, il succédera comme professeur à son maître Lindenschmit. Il est lié à Böcklin et à Lenbach. Il participe à la création de la Sécession munichoise en 1892 et entretient des relations avec l'avant-garde de Berlin – il donne par exemple des illustrations pour les revues Pan et Jugend – et de Vienne, avec une exposition retentissante à la Sécession au début de 1898.

Il est influencé par ses aînés Hans Thoma et Max Klinger, mais apparaît surtout à ses contemporains comme un disciple de Böcklin.

Après des débuts de caricaturiste, il est connu comme peintre à partir de 1889 (Le Gardien du paradis, Munich, villa Stuck) par des compositions allégoriques et symboliques, souvent tirées de la légende antique ; son pinceau anime faunes, sirènes, centaures d'un souffle nouveau mais ténébreux, et ses couleurs saturées et sourdes leur confèrent une sensualité énigmatique et lascive. Il cherche un rajeunissement de la mythologie classique par l'utilisation d'un symbolisme de lignes et de couleurs et par la création d'un type de nus monumentaux et sensuels. Voulant glorifier la force, il apparaît à la manière de Nietzsche comme l'interprète de l'âme germanique de son temps, ce qui explique l'immense succès qu'il eut de son vivant à Munich, où il fut anobli en 1906. Parmi ses compositions les plus célèbres, on peut citer le Péché (1893, Munich, Neue Pin.), représentant une femme et un serpent traités dans les tonalités jaune safran et noire de la perversité et de la tristesse, Oreste et les Furies (Rome, G. A. M.), la Guerre, réutilisée par Heartfield

dans un photomontage (1895, Munich, Neue Pin.), le Sphinx (1895, id.), la Chasse sauvage (1899, musée d'Orsay), Salomé (1906, Munich, villa Stuck), Méduse (1908, Venise, G. A. M. Ca' Pesaro).

Pratiquant aussi la sculpture et l'architecture, Stuck se fit édifier, en 1898, une villa à Munich, d'un style néo-classique dépouillé et rigoureux, non sans lien avec celui de l'école viennoise. Son mobilier remporte la grande médaille d'or à l'Exposition universelle de 1900 ; cette villa est transformée, depuis 1968, en musée consacré à son oeuvre. Stuck eut pour élèves Kandinsky et Klee. Une exposition lui a été consacrée (Amsterdam, musée Van-Gogh) en 1995-1996.

STUDIOLO.

Les princes italiens de la Renaissance aimèrent se faire aménager dans leur palais un studiolo, ou cabinet de travail, où ils se retiraient pour lire ou écrire. Les plus célèbres sont ceux que Frédéric de Montefeltre se fit installer dans ses demeures de Gubbio et d'Urbino. Le studiolo d'Urbino, pièce de dimensions très réduites, fut terminé en 1476 ; il se composait d'un soubassement en marqueterie, exécuté probablement sur des cartons de Botticelli, qui est sûrement le chef-d'oeuvre de cette technique propre à l'Italie renaissante ; à l'étage supérieur, on pouvait voir une suite de 28 figures d'Hommes illustres (auj. partagée entre le Louvre et le palais ducal d'Urbino), qui fut peinte par Juste de Gand et Pedro Berruguete. La mode du studiolo, au programme iconographique typique des recherches humanistes, se poursuivit au XVI^e s. à Mantoue, où Isabelle d'Este, entre 1493 et 1506, fit décorer son studiolo du palais ducal par Mantegna, Costa et Pérugin (ensemble des tableaux au Louvre), et à Florence, où Francesco I de' Medici, v. 1570, fit décorer son studiolo du Palazzo Vecchio par les plus célèbres des maniéristes florentins : Vasari, Zucchi,

Cavalori, Santi di Tito, Alessandro Allori et Bronzino.

STURM ou STORM Ferdinand

(dit Hernando de Esturmio),

peintre néerlandais actif en Espagne

(Ziericksee, Hollande ? - Séville 1556).

Le Néerlandais Sturm (ou Storm) est, avec le Bruxellois Kempener (Campaña), la figure dominante de la peinture sévillane au milieu

du XVI^e s. et l'un des introducteurs du Romanisme en Andalousie, où il apparaît sous le nom de Hernando de Esturmio. Bien que les circonstances de sa venue restent ignorées, de même que les dates limites de son séjour, sa présence et la renommée dont il jouit dans toute la région sont attestées par de nombreux documents entre 1537 et 1556. Sturm a laissé des oeuvres à Arcos de la Frontera (San Pedro : Vie de la Vierge et Passion, 1539-1542) et à Osuna (collégiale : Immaculée, 1555). Si les retables qu'il peignit en 1551 et en 1554 pour des hôpitaux sévillans ont disparu, la cathédrale conserve son oeuvre maîtresse, le retable de la chapelle des Évangélistes, signé et daté « Hernandus Sturmius Zirczeensis 1555 », dont la grande Résurrection révèle un maniérisme anguleux et gothicisant, influencé par Heemskerck et par les gravures d'Aldegrever.

D'autres compositions, plus détendues, s'adaptent davantage au goût andalou (Messe de saint Grégoire, bustes de saintes, notamment les Saintes Justine et Rufine avec la Giralda). Ces dernières se situent dans une lignée typiquement sévillane, celle qui va d'Alejo Fernández à Zurbarán, Murillo et Valdés Leal, alors que l'on a pu attribuer à sa jeunesse des oeuvres typiquement septentrionales, qui se situent entre la tradition brugeoise méticuleuse d'Isenbrant et du Maître des Demi-Figures et les apports de Scorel et Heemskerck (Mise au tombeau, musée d'Arras).

STYLET.

Petite lame mince et pointue d'os, d'ivoire, de bois ou de métal utilisée par les peintres pour travailler la cire ou l'enduit frais dans la technique de la fresque. Dans la technique du dessin, le terme désigne un petit manche de bois dans lequel est assujettie une mince tige d'argent ou plus rarement d'or ou de cuivre. (→ POINTE D'ARGENT)

ŠTYRSKÝ Jindřich, peintre tchèque

(Čermná, Bohême de l'Est, 1899 - Prague 1942). Il se forma à l'Académie des beaux-arts de Prague, chez J. Obrovský. En 1922, au cours d'un voyage en Yougoslavie, il rencontre Toyen (Marie Čermínová), avec qui il s'associera. En 1923, il adhère au groupe d'avant-garde Devětsil, dont le programme « poétiste », défini par le critique d'art K. Teige, aura sur lui, comme sur Toyen, une influence féconde. Ses premières oeuvres s'inspirent du cubisme synthétique, mais perdent peu à peu leur caractère constructif pour tendre vers une peinture médiatrice de poésie pure. En 1925, Štyrský

et Toyen se rendent à Paris, où ils resteront jusqu'en 1929. Ils s'y font les promoteurs de l'« artificialisme », art qui veut matérialiser

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

816

des images, des impressions et des sentiments liés au souvenir d'une réalité vécue ou rêvée. Štyrský inaugure cette période par le Paysage-échiquier (1925, Paris, M. N. A. M.). Après une série de « poèmes-tableaux » fondés sur la méthode de l'association libre des images à la manière surréaliste, il exécute, en 1926 et 1927, des compositions non figuratives dont les signes deviennent, selon l'expression du peintre, des « inducteurs directs d'émotions » : les Antipodes (1926, Hluboká, Gal. Aieš), les Fleurs dans la neige (1927), Trouvé sur la plage (id.), l'Inondation (id.) ne sont pas sans rappeler l'art de Klee, avec lequel l'« Artificialisme » a de nombreux points communs. Dans les années 1928-1930, Štyrský se consacre, dans le même esprit, au dessin, à la gravure et à l'aquarelle. Il découvre Lautréamont, qui contribuera fortement à l'orienter vers le surréalisme. L'année 1931 voit apparaître des compositions inquiétantes, meublées de formes insolites et d'objets mystérieux (la Cigarette à côté de la morte, 1931, musée d'Ostrava). En 1932, il participe à l'exposition Poésie 32 à Prague, où à côté des représentants de l'avant-garde tchèque figurent aussi Paul Klee et Giorgio De Chirico. En 1934, Štyrský devient l'un des fondateurs du groupe des surréalistes de Tchécoslovaquie. Ses tableaux se peuplent de visions hallucinatoires et de figures fantomatiques, expressions sublimées de ses aspirations et de ses angoisses (la Pierre tombale, 1934, musée de Prague ; l'Homme emporté par le vent, id. ; Clairière dans la lumière de juin, 1937), et il réalise des collages où le fantastique « surréel » jaillit de rencontres fortuites d'éléments objectifs. Dans ses dernières oeuvres, le rêve et la réalité, le conscient et l'inconscient se mêlent intimement (la Muse somnambule, 1937 ; le Paradis perdu, 1941). En 1939, la censure lui interdit toute activité publique, il termine toutefois son livre des Rêves qui rassemble des dessins, des collages, des tableaux et des notations écrites de ses rêves pendant les années 1925-1940 (fragment paru en 1941).

SUBLEYRAS Pierre, peintre français

(Saint-Gilles-du-Gard 1699 - Rome 1749).

Fils d'un modeste peintre d'Uzès, il se forma à Toulouse dans l'atelier des Rivalz. Les quelques toiles de cette période que l'on conserve – essentiellement les 5 médaillons du plafond de l'église des Pénitents-Blancs (auj. au musée de Toulouse) et 3 de leurs esquisses conservées dans les musées de Malte et de Birmingham (City Art Gal.) – montrent un artiste profondément marqué par la tradition de l'école toulousaine, une des plus brillantes alors, en dehors de Paris. De ces mêmes années datent les premiers portraits de l'artiste : Madame Poulhariez et sa fille (musée de Carcassonne), le Sculpteur Lucas (musée de Toulouse).

En 1726, sans doute muni d'une bourse de la ville de Toulouse, Subleyras se rend à Paris. Il concourt l'année suivante pour le Grand Prix de l'Académie, qu'il remporte avec le Serpent d'airain (musée de Nîmes) et qui lui ouvre les portes de l'Académie de France à Rome. En 1728, il quitte Paris définitivement. Il arrive dans la Ville éternelle, en pleine possession

de son métier. Le directeur de l'Académie de France à Rome, installée alors au palais Mancini, était Vleughels. Par diverses lettres que celui-ci adresse au surintendant des Beaux-Arts, le duc d'Antin, nous suivons les progrès du jeune peintre, particulièrement rapides dans le domaine du portrait. Ces lettres nous apprennent aussi que Subleyras ne veut pas retourner en France, et, grâce à diverses interventions de la princesse Pamphili auprès de la duchesse d'Uzès et de celle-ci auprès du duc d'Antin, grâce aussi aux travaux qu'il exécute pour le duc de Saint-Aignan, alors ambassadeur de France à Rome (tableaux représentant divers Contes de La Fontaine, Louvre, musée de Nantes), l'artiste obtient non seulement de rester à Rome, mais aussi de continuer à résider au palais Mancini, qu'il ne quittera qu'en 1735.

La première commande laïque importante de Subleyras est la Remise au prince Vaini de l'ordre du Saint-Esprit par le duc de Saint-Aignan (France, coll. part., et Paris, musée de la Légion d'honneur). De la même année, 1737, date le non moins important Repas chez Simon, commandé par l'ordre de Saint-Jean-de-Latran pour le couvent d'Asti, en Piémont (Louvre ; esquisse également au Louvre). À partir de cette date et pour les douze années qui lui restaient à vivre, Subleyras, par l'intermédiaire de divers ordres religieux, devait recevoir quelques-unes des plus importantes commandes pour les églises non seulement de Rome, mais de toute l'Italie (pour Saint-Cosme-et-Damien de Milan, par exemple, un Saint Jérôme en 1739 et, en 1744, un Christ en croix entouré de la

Madeleine, de saint Philippe Néri et de saint Eusèbe, aj. tous deux à la Brera) et même de France (Toulouse et Grasse). En 1739, il avait épousé la miniaturiste Maria Felice Tibaldi, fille du musicien Tibaldi, dont la soeur était depuis 1734 la femme de Trémolières (Portrait d'elle par son mari au musée de Worcester). Elle devait reproduire en miniature des toiles de son époux, par exemple le Repas chez Simon (1748, Rome, gal. Capitoline), mais aussi collaborer à ses oeuvres. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder le célèbre tableau de l'Académie de Vienne qui montre, réunie dans l'Atelier du peintre, dont les murs sont couverts de tableaux de l'artiste, la famille Subleyras tout entière au travail. En 1740, Subleyras entre en contact avec le cardinal Valenti Gonzaga, qui le recommandera au pape Benoît XIV, dont il fera le portrait officiel l'année suivante (diverses versions, dont une à Chantilly, musée Condé). C'est la protection du pontife qui lui vaudra la commande, en 1743, du Saint Basile célébrant la messe de rite grec devant l'empereur Valens, arien, pour Saint-Pierre (aujourd'hui à Rome, Sainte-Marie-des-Anges ; esquisses notamment au Louvre et à l'Ermitage).

Mais, avant d'achever cette gigantesque toile en 1748, il donnera ses plus beaux tableaux : le Miracle de saint Benoît (pour les olivétains de Pérouse, aj. à Rome, Sainte-Françoise-Romaine), Saint Ambroise absolvant Théodose (pour le même ordre, aj. à Pérouse, G. N.), Saint Camille de Lellis adorant la croix (église de Rieti), le Mariage de sainte Catherine (coll. part. ; esquisse à Northampton, Smith

College) et surtout le chef-d'oeuvre du peintre, le Saint Camille de Lellis sauvant les malades lors d'une inondation, l'un des plus beaux tableaux de tout le XVIIIe s. (Rome, Museo di Roma). En dépit d'un voyage de repos à Naples en 1747, Subleyras, malade, devait s'éteindre à Rome, âgé de cinquante ans. Pompeo Batoni, son cadet d'une génération, pouvait prendre sa place et s'imposer sans rival.

Avant tout peintre d'histoire, ambition suprême de tout artiste de l'époque, Subleyras n'a pas pour autant négligé la nature morte (musée de Toulouse), la scène de genre plus ou moins leste (illustrations des Contes de La Fontaine, outre les toiles citées plus haut, deux exemples à l'Ermitage), le portrait (Don Cesare Benvenuti et J. A. de Lironcourt, Louvre ; le Bienheureux Jean d'Ávila, Birmingham, City Art Gal.), la mythologie, le nu (outre le Caron du Louvre, l'exceptionnel Nu de femme de la G. N. de Rome). Quel que soit le genre qu'il aborda, il composa avec rigueur, calme, force

et une simplicité déjà toute néo-classique. Sa touche est délicate, minutieuse, reconnaissable entre toutes. Mais c'est surtout son coloris qui lui vaut une place à part ; Subleyras affectionna trois teintes, dont il usa avec raffinement : le noir, le blanc (deux études de Diacre pour la Messe de saint Basile du musée d'Orléans) et le rose tendre. Une rétrospective Subleyras a eu lieu à Paris et à Rome en 1987.

SUGAI Kumi, peintre, graveur

et sculpteur japonais

(Kobe 1919 - Japon 1996).

Après une brève formation à l'École des beaux-arts d'Osaka, où il découvre à la fois la peinture calligraphique vernaculaire et les courants occidentaux, Kumi Sugaï commence par une carrière de dessinateur dans une agence commerciale. Sa rencontre avec l'oeuvre de Miró et celle de Klee l'oriente vers une carrière artistique. Il quitte le Japon en 1952 pour s'installer à Paris où il suit les cours de Goerg à l'académie de la Grande Chaumière. D'abord instinctives, largement graffitées, ses premières oeuvres européennes sont inspirées par les kanji, recourent à des réseaux calligraphiques esquissant des paysages et des êtres. Au cours des années cinquante, son langage plastique devient plus matiériste pour évoquer dans des couleurs camaïeux des personnages-insectes semi-abstraits. C'est en 1958 que Sugaï s'émancipe totalement du sujet pour utiliser la seule force du signe gestuel dans de grandes compositions dites « emblématiques ». À l'aube des années soixante, les formes se simplifient, la gamme chromatique se réduit à quelques couleurs vives ou noires pour explorer les différents territoires de l'abstraction géométrique, notamment celle issue du Colorfield (Masse noire, 1963). Il réalise à la même époque quelques sculptures en bronze (Diable, 1962) où se superposent des anneaux ou des cubes évidés. Au cours des années soixante-dix, les oeuvres multiplient les effets cinétiques dans un esprit proche de l'art optique. Il représente le Japon à la biennale de Venise de 1968. Les oeuvres de Sugaï sont présentes au M. o. M. A. de New York, au musée Boymans-Van Beuningen de
downloadModeText.vue.download 818 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

817

Rotterdam, au M. N. A. M. de Paris ainsi que dans de très nombreux musées japonais.

SULLY Thomas, peintre américain

(Horncastle, Grande-Bretagne, 1783 -

Philadelphie 1872).

Né en Grande-Bretagne, il fut élevé à Charleston, où ses parents avaient émigré. D'abord établi à New York (1806), puis à Philadelphie (1808), il fit un séjour à Londres (1809-1810) avant de revenir aux États-Unis. Il y avait été l'élève du peintre américain Gilbert Stuart et fut à Londres celui de Benjamin West. Il devint rapidement un portraitiste réputé. Son style, de formation anglaise, rappelle celui de Lawrence. Comme ce dernier, Sully sut donner à ses modèles de la dignité, de l'élégance et une pointe de douce mélancolie, qui lui assura un immense succès (Colonel T. H. Perkins, 1831, Boston, M. F. A. ; Mère et enfant, 1840, Metropolitan Museum). Son prestige fut énorme (près de 2 000 portraits et 400 paysages). Il fut aussi envoyé en Angleterre en 1838 pour faire le portrait de la nouvelle reine, Victoria, commandé par la Society of the Sons of Saint George de Philadelphie (coll. part.). Il s'essaya avec talent à la peinture d'histoire dans un tableau destiné au Capitole de Washington : Washington franchissant le Delaware (1819 ; Boston, M. F. A., esquisse à New York, Metropolitan Museum).

SULTAN Donald, peintre américain

(Asheville, Caroline du Nord, 1951).

Les oeuvres de Sultan peuvent se décomposer en deux catégories : des peintures colorées, mettant en évidence des formes bien marquées, définies par leur silhouette, et des peintures sombres, d'une lecture difficile. Les premières oeuvres de Sultan sont des représentations d'objets réduits à des formes géométriques simples : tables blanches représentées en creux, cigarette (Cigarette Dec. 6, 1979), pistolet (White Gun March 18, 1982). À partir de 1983, les natures mortes prennent une place de plus en plus importante, avec un modelé plus accentué et des couleurs vives, plus variées : nombreux fruits, pommes, oranges ou séries de fleurs, dans des vases, groupes de grandes tulipes noires. Tous ses sujets se détachent sur des fonds très variés de toile cirée, de masonite ou même de feuilles mortes (Oil pump 8, 1983), travaillés avec du latex, du goudron, traités au couteau ou à la flamme. Les peintures sombres sont le plus souvent suscitées par des motifs de désastres de la société industrielle, déraillements, incendies (Firemen March 6, 1985, Boston, M. F. A.), inspirées de

photographies de journaux. Dans Battleship, July 12, 1983, l'accent est mis sur le contraste des fûts de canons noirs et des jets de flammes orange. Sultan joue sur les contrastes d'ombre et de lumière, l'emmêlement des lignes visant à rendre le caractère dramatique des événements, ainsi dans Lines Down Nov. 11, 1985 comportant un enchevêtrement de pylônes électriques brisés. Présenté fréquemment par la gal. Blum Helman de New York, son oeuvre

a fait l'objet d'une exposition au M. A. C. de Chicago en 1987.

SUPPORT.

Le support est un élément matériel qui soutient la couche picturale. Tous les supports choisis par les peintres font subir à la préparation et à la couche picturale les qualités et les défauts qui leur sont propres. Ils peuvent être classés en supports rigides, semi-rigides et souples.

Les peintres recoururent essentiellement à des supports rigides jusqu'au XVIIe s. : murs recouverts de mortier (fresque) ou de plâtre, plafonds et murs stuqués (mélange de plâtre, de colle et de poudre de marbre), maçonnerie enduite de chaux colorée à l'oxyde de fer et enfin panneaux de bois. Ces panneaux en bois de tilleul en Allemagne, de peuplier, de résineux (cèdre, pin) dans le Midi et de chêne et de noyer dans le Nord résultaient de l'assemblage (à joint vif, à languettes et fausses languettes) de plusieurs planches. Ils étaient parfois protégés des variations hygrométriques par une toile très fine. Un parquetage composé de lames de bois croisées renforçait le plus souvent le revers des panneaux, empêchant les planches de se disjoindre tout en leur laissant un certain jeu. En Extrême-Orient, les panneaux en bois étaient marouflés de soie et recouverts d'un enduit très dur à base de vernis et de glaise brûlée ou de grès très fin (jusqu'à 18 couches successives). Les panneaux de contre-plaqué remplacent aujourd'hui les panneaux de bois. Ce matériau ne présente pas les inconvénients hygrométriques des bois ordinaires : il ne se dilate, ne se rétracte et ne se déforme que rarement. Les peintres utilisent également des feuilles de résines synthétiques ou d'agglomérés de matériaux divers : plâtre, ciment, sciures de bois ou de liège, papier, carton avec ou sans armature fibreuse (Isorel, Cellotex, masonite, linoléum). Ces agglomérés sont fabriqués en de grandes dimensions et leur emploi est de plus en plus courant.

D'autres supports rigides ont été et demeurent encore employés, notamment les mé-

taux. Le cuivre (Elsheimer à la fin du XVI^e s.), le fer, le zinc, le plomb et, plus récemment, l'aluminium, moins utilisés que le bois, ont connu une certaine faveur. Ces supports présentent l'inconvénient d'être conductibles à la chaleur et au froid, et la peinture qui les recouvre doit avoir un grand coefficient de dilatation pour ne pas s'altérer. De plus, ils se corrodent : la rouille, par exemple, désagrège le fer. Des supports rigides tels que des plaques de marbre, d'albâtre (Annibale Carracci) ou d'ardoise, qui offrent une surface stable, sont moins utilisés encore, de même que le grès, les pierres calcaires, les tuiles et le ciment. Le verre, qui reçoit très bien la peinture à base d'huile, de vernis et de colle, a servi à l'exécution de nombreux ex-voto.

Moins résistants que les supports rigides, les supports semi-rigides, tels que la toile forte marouflée de toile fine ou la toile marouflée de papier (support très apprécié par Rubens pour ses esquisses et par Van Dyck), s'altèrent cependant moins que les supports souples. Ceux-ci – parchemin, papier, toile – sont d'une grande fragilité. Le parchemin se rétrécit en sé-

chant, se gondole et se brise ; le papier se dilate dans une atmosphère humide et subit les attaques des moisissures et des bactéries ; la toile tendue sur châssis, utilisée tardivement par les Italiens de la Renaissance, puis par Rubens en Flandre, vieillit vite et risque au moindre choc de se déformer, de se déchirer ou de s'écailler. Actuellement, on trouve des toiles préparées pour l'huile, l'aquarelle, la gouache, le fusain. Elles sont de différentes grosseurs : demi-fine, fine, moyenne, à grains, demi-forte, forte, etc. Lorsque les supports sont altérés, il faut procéder à une restauration et parfois à un transfert. (→ RESTAURATION)

SUPPORTS/SURFACES.

Ce nom désigne un groupe artistique français du XX^e siècle. Dans la voie ouverte par l'affirmation de la réalité physique du tableau, qui commence par Matisse et se continue aux États-Unis par la nouvelle abstraction et le Hard Edge, un certain nombre d'artistes français développent des expériences et des théories sur la matérialité de la peinture. Ces artistes, qui vont reprendre certaines des orientations de Buren et du groupe B. M. P. T., mais aussi de Hantaï, apparaissent dès 1966-1967 en province, surtout autour de Nice, dans des manifestations comme celles qui sont organisées dans les rues du village de Coaraze (1969). Un certain nombre d'entre eux, presque tous originaires du midi de la France (Bioulès, M. Devade, D. Dezeuze, P. Saytour, A. Valensi, C. Viallat),

constituent à l'automne de 1970 (exposition à l'A. R. C., Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris) le groupe Supports/Surfaces, que rejoignent l'année suivante Arnal, N. Dolla, T. Grand et Pincemin. En 1971, plusieurs manifestations rendent compte de leurs travaux, mais une scission, née d'oppositions théoriques et politiques, conduit certains (Dolla, Saytour, Valensi, Viallat) à revenir à un travail axé sur la province, tandis que d'autres (Bioulès, Cane, Devade, Dezeuze) poursuivent à Paris des expériences et l'élaboration d'une théorie matérialiste fondée sur le marxisme-léninisme, qu'ils expriment dans leur revue Peinture, cahiers théoriques. Le dogmatisme et la réusite (de la rue, le groupe est passé à la galerie, puis au musée) éloignent en 1972 Bioulès, puis Dezeuze, mais Cane et Devade ne renoncent pas et s'assurent les contributions d'auteurs comme Marcelin Pleyne ou Philippe Sollers. Tous ces artistes (et d'autres tels que C. Jaccard) ont néanmoins en commun le refus de l'oeuvre d'art et du message au profit d'expériences jalonnant une démarche pratique et théorique. Les exemples les plus intéressants sont fournis, en plus de leurs textes, par les oeuvres de Cane (toiles teintées, découpées et tendues partie sur le mur, partie sur le sol), Viallat (empreintes répétées sur toile non tendue, filets, cordes), Dezeuze (grilles, échelles souples). Saytour (bâtons peints, bandes de couleurs), Devade (toiles composées de bandes horizontales et verticales). Des expositions Supports/Surfaces ont été présentées à Saint-Étienne (M. A. M.)

downloadModeText.vue.download 819 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

818

en 1991, et à Paris (G. N. du Jeu de Paume) en 1998.

SUPRÉMATISME.

Le nom de ce mouvement d'avant-garde russe dérive du mot « suprême » et reflète les idées de Malevitch, son chef de file. Les théories suprématistes, qui affirment la souveraineté de la forme abstraite limitée au carré, au rectangle, au cercle, au triangle et à la croix, sont exposées dans les nombreux écrits du peintre, et son oeuvre elle-même en est la meilleure illustration. Cependant, la date de l'avènement du suprématisme est controversée. Malevitch présente ses premières oeuvres abstraites (connues comme suprématistes) en décembre 1915 à l'exposition « 0,10 », qui a lieu à Petrograd. Le mot « suprématisme » ne figure pas dans le

manifeste qu'il publie à cette occasion. Le catalogue ne mentionne aucune de ses 35 peintures exposées comme « suprématistes », et c'est dans les comptes rendus de la presse que le mot apparaît pour la première fois, laissant supposer que Malevitch l'aurait employé au cours d'une conférence-débat organisée aussitôt après l'ouverture de l'exposition. En 1916, Malevitch publie un essai intitulé *Du Cubisme et du Futurisme au Suprématisme*. Or, plus tard, il fixera lui-même les débuts du suprématisme en 1913. Longtemps considérée comme un désir de sa part de prendre date dans l'histoire de l'art abstrait, cette allégation s'éclaire grâce à la connaissance, récemment acquise, d'un de ses textes où il explique que le suprématisme « cosmique » (et abstrait) avait succédé au suprématisme « mécanique » qui illustrait la « vie dans la machine » et qui correspondrait donc à la période cubo-futuriste de son oeuvre. Ainsi interprétée, la date de 1913 serait exacte. En décembre 1918, au Xe Salon d'État de Moscou, Malevitch expose son Carré blanc sur fond blanc, aboutissement le plus radical, brûlant les étapes, de la démarche abstraite. L'artiste écrit dans le catalogue du Salon : « À présent, le chemin de l'homme se trouve à travers l'espace... J'ai percé l'abat-jour bleu des limites de la couleur, j'ai pénétré dans le blanc ; à côté de moi, camarades pilotes, naviguez dans cet espace sans fin. La blanche mer libre s'étend devant vous. »

Parmi les suprématistes de la première heure, il faut citer les peintres Pougny, Menkov, Klioun. Après 1920, l'influence du suprématisme se fait sentir dans le domaine des applications pratiques, et Malevitch déclare en 1924 : « Le Suprématisme déplace son centre de gravité sur le front de l'architecture. » À travers l'activité d'El Lissitzky, cette influence atteint l'Allemagne, où, dans les milieux du Bauhaus, elle contrebalance celle du néo-plasticisme. Les affiches, les mises en page qu'El Lissitzky réalise (et qui restent des modèles du genre) se rattachent au suprématisme par la disposition diagonale des formes, reliées en un équilibre dynamique.

SURRÉALISME.

PRINCIPES DIRECTEURS. Le surréalisme est une doctrine morale et esthétique issue

du symbolisme, qu'il renouvelle à la lumière de la psychanalyse et qu'il prolonge sur le plan de l'intervention politique par référence au marxisme.

Pour le surréalisme, la création artistique

ne se justifie que si la liberté totale de l'inspiration, venue de l'inconscient du sujet, permet d'accéder à une connaissance de ce qui reste obscur en l'homme. « C'est ainsi, écrit André Breton, qu'il m'est impossible de considérer un tableau autrement que comme une fenêtre, dont mon premier souci est de savoir sur quoi elle donne. » Cet au-delà n'est autre que le surréel, manifesté par l'expérience du merveilleux. Accéder à ce merveilleux, bien que la poésie, suivant la formule de Lautréamont, doive « être faite par tous », n'est pas donné à n'importe qui. L'authenticité de l'artiste, le détournant de tout souci de carrière ou de succès, fonde une véritable éthique de la création et ouvre la voie aux révélations apportées par l'oeuvre. Le merveilleux correspond psychologiquement à la fusion de l'imaginaire et du réel dans une poésie supérieure, nullement limitée aux arts du langage, mais concernée aussi bien par les arts plastiques. Le surréel est moins une entité métaphysique qu'un « certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, ajoute Breton, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point » (Second Manifeste). Le surréalisme, donc, « est l'inspiration reconnue, acceptée, et pratiquée non plus comme une visitation inexplicable, mais comme une faculté qui s'exerce » (Aragon, Traité du style).

Or, les moyens qui permettent d'atteindre le surréel dans l'oeuvre ont en commun une négation de la notion d'oeuvre elle-même. Ils se ramènent aux différentes formes de la spontanéité, ou « automatisme ». On lit dans le Premier Manifeste (1924) cette définition : « Surréalisme, n. m., automatisme pur, par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit de toute autre façon, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. » Reprenant au Dadaïsme son attitude anti-art, y ajoutant l'« écriture automatique », le surréalisme considère toute technique artistique comme « un expédient lamentable » (Breton) si elle se limite à des chatolements « rétinien » (Duchamp). Cette négation du faire artistique comme tel implique que la poésie (comme la « picto-poésie », selon le mot de Victor Brauner) soit considérée non plus comme un moyen d'expression, mais comme une activité de l'esprit. Tristan Tzara, dans un article de 1934, a nettement opposé ces deux conceptions de la création poétique. Activité de l'esprit, l'art est donc lié à la vie, il est la vie même, dans ce

qu'elle a d'absolument libre, voire de libertaire. La poésie et l'amour sont du même ordre, et les sources de l'érotique sont également celles du poétique, qui ne peut être que révolutionnaire. L'amour est une des hautes valeurs du surréalisme. Il n'est pas conçu comme une occasion

de satisfaire la libido dans le plaisir sexuel : André Breton et Paul Eluard notamment le conçoivent comme un « amour fou », capable de percer les apparences du monde et de transfigurer la « vie sordide ». L'amour est donc poésie. Et la poésie, enracinée dans l'« infracassable noyau de nuit » du désir, est libératrice. D'où les valeurs secondes de l'éthique surréaliste : le refus de toutes contraintes (celles de la raison comme celles du travail, des prisons, des asiles, de l'armée, des églises), l'humour noir, l'agressivité lyrique (contre les représentants de tout ordre répressif : soldats, prêtres, bureaucrates, philistins), l'érotisme, le sens du magique, l'individualisme absolu, l'anarchisme en politique et, suivant les personnes et les époques, un pessimisme plus ou moins sombre.

HISTORIQUE. Avant de préciser ce que le surréalisme a été dans le domaine de la peinture, on doit esquisser les grandes lignes de l'histoire du mouvement. En 1916, tandis que Zurich est troublée par le mouvement Dada, André Breton rencontre à Nantes Jacques Vaché, ancien élève des Beaux-Arts, pour qui « l'art est une sottise ». On trouverait, dès 1914, la double origine du surréalisme pictural d'une part dans les ready-mades de Duchamp, d'autre part dans les intérieurs métaphysiques de De Chirico. Puis s'ouvrent la période de Littérature et les séances dada de Paris. Le « procès Barres », monté par Breton et Aragon, provoque la brouille de ceux-ci avec Tzara. Un tournant est pris. La poésie doit être non seulement négation, mais connaissance. Influencée par l'étude de la psychanalyse et le phénomène de médiumnité, alors à la mode, la « période des sommeils » commence. Aragon peut écrire qu'une vague de rêve s'abat sur les surréalistes. Ceux-ci, déjà, forment un groupe. En 1924 est fondée la Centrale surréaliste, sont publiés le Manifeste du Surréalisme et le pamphlet contre Anatole France, Un cadavre. La revue la Révolution surréaliste, dont le no 2 proclame « Ouvrez les prisons, licenciez l'armée ! », aura 10 numéros jusqu'en 1928 (le dernier est consacré à l'amour). C'est dans cette revue que Breton écrit la série d'articles publiés en 1928 sous le titre « le Surréalisme et la peinture ». Avec Breton, Aragon, Eluard, Soupault, Péret, les peintres Ernst, Miró, Masson, Tanguy (à partir de 1925) constituent l'essentiel du groupe, qui est secoué en 1926 par une première crise poli-

tique. Aragon, Breton, Péret, Unik adhèrent au parti communiste français. C'est l'année du Paysan de Paris d'Aragon et de Capitale de la douleur d'Eluard. La galerie surréaliste s'ouvre et, en 1927, Masson réalise ses premiers « tableaux de sable ». L'apparition de Salvador Dalí en 1929 est un événement considérable, souligné par la création du film *Un chien andalou* (Dalí et Buñuel) et que n'éclipse pas la crise violente qui disloque le groupe. Par le Second Manifeste, Breton procède à une épuration et vise à l'« occultation » du surréalisme. L'année suivante paraît la nouvelle revue du mouvement, le Surréalisme au service de la révolution. Aragon se rend au congrès de Karkhov et bientôt s'éloignera de ses amis pour devenir un militant du P. C. F. *L'Âge d'or*, 2e film de Buñuel et Dalí, paraît en 1931, année où Dalí propose sa « mé-

downloadModeText.vue.download 820 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

819

thode paranoïaque critique » pour intégrer les impulsions libidinales et les images oniriques à la création, picturale ou autre. Breton publie les *Vases communicants*, livre qui est à l'origine de sa brouille avec Freud, qui, d'ailleurs, n'a jamais partagé les conceptions surréalistes... C'est alors que le mouvement entre dans sa phase d'autonomie et d'expansion. Breton, Eluard, Crevel sont exclus du P. C. F. en 1933, année du dernier numéro du Surréalisme au service de la révolution et du premier du Minotaure, dirigé par Tériade. De nombreux groupes surréalistes se forment à l'étranger. Giacometti réalise depuis 1930 des « objets à fonctionnement symbolique », et nombre de peintres affluent : Hérold, Bellmer, Paalen, Dominguez, Ubac. En 1936 a lieu la première grande exposition internationale du surréalisme, à Londres, et Dominguez crée ses « décalcomanies sans objet ». Les surréalistes, qui ont publié un tract contre les procès de Moscou, prennent la direction du Minotaure et, tandis que Breton publie *l'Amour fou*, ils préparent la retentissante exposition internationale du surréalisme, qui aura lieu à Paris, gal. des Beaux-Arts, en 1938. Mais les problèmes politiques reprennent de l'acuité. Breton rencontre Trotski au Mexique. Ernst, Man Ray, Tanguy s'éloignent. Eluard se rapproche du P. C. F. Dalí est exclu du groupe, dont la guerre entraîne la dispersion. La plupart des surréalistes sont repliés en Amérique, où, sans être vraiment groupés, ils animent des revues, View et VVV, et organisent des expositions, comme « First Papers of Surrealism » (New York, 1942). Leur exil, alors qu'Eluard, Picasso,

Bellmer, Brauner, Dominguez, Desnos, Artaud sont restés en France, provoquent la cassure du mouvement : après la guerre, les surréalistes revenus d'outre-Atlantique tendent, malgré l'exposition de 1947 à Paris (gal. Maeght), à « occulter » le surréalisme, alors que ceux qui sont restés en Europe occupée cherchent le contact avec les mouvements politiques révolutionnaires – quitte à être déçus par eux – et participent à l'expansion de l'abstraction lyrique. Les promoteurs du surréalisme sont maintenant pour la plupart devenus célèbres, mais demeurent séparés les uns des autres. C'est l'époque des rétrospectives : Picabia, 1949 (Paris, gal. Drouin) ; Ernst, 1950 (id.) et 1951 (à Brühl, R. F. A.). Eluard meurt en 1952, Picabia en 1953. Cette année-là, on expose Picasso, Chagall, Miró, Lam, Toyen, Copley, Ernst, et, l'année suivante, Arp, Ernst et Miró sont lauréats de la Biennale de Venise, Masson remporte le grand prix national des Arts. L'exposition « Éros » chez Cordier, à Paris, a lieu en 1959-1960. Puis, après le suicide de Kay Sage (1961), celui de Seligman (1962), la mort de Tzara (1963), la rétrospective organisée par P. Waldberg chez Charpentier en 1964 et l'exposition surréaliste « l'Écart absolu », gal. de l'OEil (Paris, 1965), c'est, en 1966, la mort d'André Breton, de Hans Arp et de Victor Brauner, et, en 1967, celle de Magritte.

Si le surréalisme a surtout été novateur entre les deux guerres, son influence est encore considérable, notamment en poésie et en peinture. Non seulement des poètes (Joyce Kilmer ou Jean Benoît), mais des peintres tels

que Camacho, Molinier, Niki de Saint-Phalle ou Svanberg ont pris la relève des aînés, mais nombre de groupes se sont formés à travers le monde dans les années soixante et soixante-dix, tandis que le centre parisien, au contraire, dépérissait : citons les revues Arsenal à Chicago, Glass Veal à Birmingham (Alabama), Insurrectionist Shadows en Australie, Melmoth et Transformation en Angleterre, l'OEuf philosophique et Scarabeu au Canada, Terzocchio en Italie. En France, hors de toute obédience, la revue Phases (Édouard Jaguer) reste active, organise de nombreuses expositions et des revues comme le Désir libertaire ou Ellébore perpétuent l'esprit d'un mouvement qui fait l'objet de nombreuses études savantes, de rééditions des revues, d'éditions d'OEuvres complètes et même d'un Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs (1982). On a souligné que « l'esprit de Mai » (1968) correspond à la formule d'André Breton, dans sa « Note sur la poésie » (La Révolution surréaliste, no 12, 1929) : « Le lyrisme est le développement d'une pro-

testation », et l'on constate que les principes du surréalisme – au-delà des poncifs qu'a pu produire leur application restreinte – ont renouvelé l'ensemble de la création artistique de l'époque par leur exigence rigoureuse d'une création absolument spontanée, « automatique » et véridique, où tout art soit poésie et toute poésie révélation.

LE SURREALISME ET LA PEINTURE. Le surréalisme, issu des réflexions théoriques de deux poètes sur les conditions intrinsèques de la création, pouvait sembler étranger aux problèmes de la peinture proprement dite. Pourquoi ne l'a-t-il pas condamnée, comme il le fit pour la musique ? Le discrédit jeté sur la technique et le précepte de dictée automatique ont en effet conduit l'écrivain Pierre Naville, dans le no 3 de la Révolution surréaliste (avr. 1925), à nier la possibilité d'une peinture surréaliste. La peinture surréaliste n'en a pas moins existé, sans être d'emblée automatique : l'onirisme de De Chirico et les collages de Max Ernst lui ont ouvert la voie. André Breton fut bouleversé par ces collages, envoyés de Cologne en 1920 et qu'il vit un jour chez Picabia. Ils correspondaient parfaitement, sur le plan visuel, à la conception que les surréalistes se faisaient déjà de l'image. Celle-ci est une rencontre merveilleuse. « C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, la lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue. » (A. Breton, Premier Manifeste.) Max Ernst, dont la peinture à cette époque est influencée par ses propres collages, n'a publié que plus tard ses albums : la Femme 100 têtes (1929), Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel (1930), Une semaine de bonté ou les Sept Éléments capitaux (1934). Collés, rehaussés de raccords de gouache, des fragments découpés dans des gravures anciennes composent des visions étranges, marquées de cruauté et d'humour. Mais « la découverte essentielle du surréalisme est, en effet, que, sans intention préconçue, la plume qui court pour écrire ou le crayon qui court pour dessiner file

une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange, mais qui, du moins, apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotionnel ». Et Breton, dans ce texte de 1941 qui concerne Masson, ajoute que « cet automatisme, hérité des médiums, sera demeuré dans le surréalisme une des deux grandes directions ». C'est Masson, en effet, qui commence à exécuter vers 1924 des dessins totalement spontanés, fluides, où « la ligne devient errante » (Ger-

trude Stein). Miró, qui habite dans le même groupe d'ateliers, rue Blomet, peint en 1924 *Terre labourée*, qui marque son entrée dans le domaine surréaliste. Il parle « d'assassinat de la peinture » et peint des toiles complètement libres, comme *Paysan catalan à la guitare* (1924) et *Personnage lançant une pierre à un oiseau* (1926, New York, M. o. M. A.). Puis Masson, cherchant à rendre ses peintures aussi libres que ses dessins, invente en 1927 ses « tableaux de sable ». Une toile, déjà peinte ou non, est aspergée de colle, puis recouverte de sable. On la redresse et le sable glisse, sauf sur les parties où la colle le retient. Masson réussit à unir ainsi technique et spontanéité. Dans le domaine des inventions techniques qui allient les hasards de la matière à la spontanéité créatrice, il faut également citer Max Ernst, qui introduit dès 1925 les frottages dans sa technique picturale. « Partant, écrit-il dans un article du *Sur-réalisme au service de la révolution* (no 6, mai 1933), d'un souvenir d'enfance au cours duquel un panneau d'acajou, situé en face de mon lit, avait joué le rôle de provocateur optique d'une vision de demi-sommeil, et me trouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb. » Le bel album *Histoire naturelle* (1926, préf. de Hans Arp, éd. Jeanne Bucher) est sorti de cet effort pour « forcer l'inspiration ». Avec les frottages et les raclages de Max Ernst, les « décalcomanies sans objet » de Dominguez, les fumages de Paalen et autres procédés propres à provoquer optiquement la rêverie, les techniques picturales ont été considérablement enrichies par le surréalisme. Pendant ce temps, néanmoins, la figuration minutieuse, issue de De Chirico, des collages, du Douanier Rousseau et de symbolistes comme Gustave Moreau, se développait dans les oeuvres de Pierre Roy, d'Yves Tanguy, puis de Salvador Dalí. Tanguy est un poète de l'espace désertique et sous-marin où semblent végéter des êtres enrobés de calcaire. Il travaillait avec une précision parcimonieuse dans un atelier impeccablement propre. À partir de *l'Envol des ducs* (1919), son thème onirique est fixé. Salvador Dalí, à la même date, apporte au surréalisme, avec la « méthode paranoïaque critique », la certitude que la passivité de l'artiste n'est pas une condition nécessaire de son objectivité poétique, mais qu'une activité semi-

downloadModeText.vue.download 821 sur 964

hallucinatoire peut s'intégrer à la création. Il décrit, dans sa Vie secrète, sa façon de travailler : « Au lever du soleil, je me réveillais et, sans me laver ni m'habiller, je m'asseyais devant le chevalet placé dans ma chambre face à mon lit. La première image du matin était celle de ma toile, qui serait aussi la dernière image que je verrais avant de me coucher... Toute la journée, assis devant mon chevalet, je fixais ma toile comme un médium pour en voir surgir les éléments de ma propre imagination. Quand les images se situaient très exactement dans le tableau, je les peignais à chaud, immédiatement. » Ce calque du rêve implique la « paranoïa critique », qui n'est autre qu'un état perpétuel de surexcitation imaginative. Dalí en a fait la théorie dans plusieurs textes : la Femme visible (1930), l'Amour et la mémoire (1931), la Conquête de l'irrationnel (1935). « Toute mon ambition sur le plan pictural, écrit-il, consiste à matérialiser avec la plus impérialiste rage de précision les images de l'irrationalité concrète. » Cette voie des « calqueurs de rêve » sera illustrée non seulement par le fantastique de Dalí, mais aussi par l'humour froid de Magritte, par Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Paul Delvaux, Hans Bellmer, Félix Labisse. C'est en raison de son développement dans le mouvement surréaliste que les animateurs du groupe attireront l'attention sur nombre de « naïfs », également minutieux dans leur figuration et porteurs d'une étrangeté onirique.

Si donc, pour le surréalisme, le contenu de l'image est plus important que son harmonie (sa musique) plastique, il est remarquable qu'en plusieurs points les thèmes du surréalisme pictural sont différents de ceux des poètes et des théoriciens. Dans le domaine politique, notamment, alors qu'il y eut dans le mouvement surréaliste des soucis majeurs, la peinture des surréalistes reste, en cela, pauvre et peu efficace. Les dessins de Picasso, Songes et mensonges de Franco, sans parler de Guernica, ne correspondent pas aux principes subjectivistes du surréalisme. C'est à peine si l'on trouve chez un peintre marginal comme Clovis Trouille la vigueur anticléricale qui fut celle du mouvement. Mieux encore, pour le thème de la femme fée et médiatrice, de l'amour fou et du merveilleux érotique, la divergence est également nette. Alors que Breton et Eluard magnifient la femme, les peintres du groupe

– Miró avec Femme debout (1937), ou Tête de femme (1938, Venise, Fond. Peggy Guggenheim), Ernst, surtout dans ses collages, Dalí, Freddie, Magritte dans le Viol (1934), Bellmer dans ses remarquables dessins et dans sa fameuse Poupée, Toyen, Labisse – développent un érotisme sombre et sadique, où le merveilleux est atteint à travers la cruauté. Seules correspondent à l'esprit de l'Amour la poésie ou d'Arcane 17 les peintures de Delvaux, qui « a fait de l'univers l'empire d'une femme, toujours la même, qui règne sur les grands faubourgs du cœur » (Breton), les photographies de Man Ray, la période des Chimères (1939) de Victor Brauner et quelques oeuvres de Dorothea Tanning, comme Birthday, de Valentine Hugo, voire de Léonor Fini. Les thèmes érotiques de la peinture surréaliste débouchent plutôt sur le

Festin de cannibales, qui fut le pôle d'attraction de l'exposition chez Cordier en 1960, les Costumes de nécrophile de Jean Benoît et les Nana de Niki de Saint-Phalle.

Ces dernières oeuvres nous amènent à souligner que les peintres surréalistes ont, pour la plupart, été à l'étroit dans les limites de la technique picturale, même enrichie. Ils ont mis « la peinture au défi » (Aragon) ; ils sont allés souvent « au-delà de la peinture » (Max Ernst). Reprenant l'esprit dada et les recherches de Schwitters, ils ont non seulement développé l'art des collages et de la photographie, mais aussi créé des objets poétiques et des sculptures. Des montages comme l'Heure des traces (1930) de Giacometti, la Poupée de Bellmer (Paris, M. N. A. M.), le Couvert en fourrure de Meret Oppenheim (1936, New York, M. o. M. A.), Jamais de Dominguez, l'Ultra-meuble de Seligman ou le Loup-table de Victor-Brauner (Paris, M. N. A. M.) ont parfois pris place dans les grandes expositions internationales du surréalisme, qui étaient des créations visant, par la transformation poétique d'un local, à envoûter les spectateurs. Le fait que, de nos jours, les cloisons entre les différents arts se soient assouplies n'est pas sans lien avec l'influence surréaliste.

INFLUENCE DU SURRÉALISME. Reste que cette influence est également considérable sur le plan de la spontanéité. L'activité des surréalistes en Amérique pendant la guerre est à l'origine du renouveau de la peinture aux États-Unis à cette époque. Matta présente André Breton à Robert Motherwell vers 1942. La spontanéité « automatique » stimule l'expressionnisme abstrait de la future école de New York et renouvelle l'oeuvre d'Arshile Gorky. Déjà Tobey – comme Hartung en Europe –

pratiquait de la sorte. Mais les « drippings » de Max Ernst et de Masson seront repris systématiquement par Jackson Pollock, dont on peut dire que la grande période (1946-1948) est directement influencée par les préceptes surréalistes.

Sans doute, dans le matiérisme et l'abstraction lyrique, le surréalisme aura de bonnes raisons de ne pas reconnaître sa descendance : il reprochera à ces mouvements d'être revenus à une certaine musique impressionniste dépourvue de merveilleux.

Que le surréalisme en peinture se soit accommodé de tous les styles – de la figuration « naïve » ou fantastique à la pureté « abstraite » de Hans Arp en passant par l'expressionnisme d'Ernst ou de Masson, voire d'Alechinsky, et par le lyrisme gestuel des « drippings » – n'a pas lieu d'étonner : le surréalisme n'est pas une école esthétique, ni une formule plastique. C'est essentiellement un rappel aux préceptes de la spontanéité romantique, une prise de conscience plus aiguë des conditions morales de la création.

SURVAGE (Léopold Sturzvage, dit),
peintre français d'origine russe
(Moscou 1879 - Paris 1968).

Il porta son véritable nom jusqu'à la Première Guerre mondiale. Il vint se fixer à Paris en 1908, attiré par la peinture française moderne,

qu'il connaissait par la collection Chtchoukine. D'abord élève de Matisse, il subit l'influence de Cézanne puis celle du cubisme. Employant des éléments figuratifs schématisés, il les associa à des perspectives contradictoires, comme si elles étaient perçues à travers un prisme, vision qui lui avait été suggérée par un spectacle urbain se reflétant dans les miroirs recouvrant la colonne intérieure d'un magasin (Usines, 1914 ; Villefranche-sur-Mer, 1915, Paris, M. N. A. M. ; la Ville, 1921). Cette esthétique devait rester caractéristique de l'art de Survage, encore que le peintre l'ait, à certaines époques, notablement assoupli ou, plus rarement, transgressée. L'artiste a expliqué ses recherches dans un « Essai sur la synthèse plastique de l'espace et son rôle dans la peinture », publié dans Action (1921). Ce sont ses « Rythmes colorés » de 1912-1914 (New York, M. o. M. A. ; Paris, M. N. A. M.) qui constituent toutefois sa plus intéressante contribution à l'art du XXe siècle. Exécutés en vue de former les premiers éléments d'une sorte de dessin animé que Survage proposa en 1914 à la société Gaumont – qui retint le projet, mais ne le réalisa pas –, ils repré-

sentent en effet une des toutes premières tentatives d'exploitation des possibilités plastiques du cinéma, qui annoncent les expériences de V. Eggeling et H. Richter.

Survage fut également l'auteur de décors pour Mavra, ballet de Diaghilev, et de grands panneaux décoratifs pour le pavillon des Chemins de fer à l'Exposition internationale de 1937, panneaux pour lesquels il reçut une médaille d'or. Plusieurs expositions lui furent consacrées, au musée de Nîmes (1969), aux musées de Saint-Étienne, des Sables-d'Olonne (1973), de Nice (1975), et, plus récemment, une rétrospective a eu lieu (Troyes, M. A. M.) en 1993.

SUSTERMANS Justus, peintre flamand

actif en Italie

(Anvers 1597 - Florence 1681).

Il fut élève d'abord de Willem de Vos à Anvers (1609), puis de Frans II Pourbus à Paris (1616). À partir de 1619, il vécut à Florence, où il vint, appelé par le grand-duc Cosme II, avec le tapis-sier R. Ferere. À partir de 1620, devenu peintre de la cour, il est aussi l'artiste attitré des derniers Médicis, peignant pour la famille grand-ducale (sous les règnes de Cosme II, Ferdinand II et Cosme III) et les membres de la cour florentine des dizaines de portraits officiels, ce qui ne l'empêcha pas de voyager entre-temps et de séjourner à Pise, Milan, Parme, Modène, Ferrare, Vienne (1622). Il était ainsi à Rome en 1627 et en 1645. Parmi ses nombreux portraits, dont la plupart sont restés en Italie (Florence, Lucques, Parme), citons l'incomparable série de Florence (Pitti), le portrait de Galilée (Offices), les 2 versions de celui de Christine de Lorraine, grande-duchesse de Toscane (Bruxelles, M. R. B. A. ; Rome, G. N., Gal. Corsini), celui de Vittoria della Rovere (Rome, id.). La manière de Sustermans dérive, au départ, du type de portrait de cour de Pourbus et des Flamands, mais l'artiste s'enrichit au cours de sa longue carrière d'inflexions empruntées au milieu florentin (Empoli, Giovanni da San Giovanni, Volterrano)

downloadModeText.vue.download 822 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

821

qui adoucissent d'un clair-obscur vaporeux et dramatisant son naturalisme originel. Rubens, qui fut l'ami du peintre, Van Dyck et Velázquez, dont Sustermans put voir des oeuvres à Rome,

colorèrent enfin le style de sa maturité, après 1650, achevant de donner à son style aisance et vigueur. Son très grand succès et l'atelier qu'il dut entretenir entraîneront beaucoup de suiveurs et de répliques.

SUSTRIS Lambert (dit Lambert

d'Amsterdam), peintre néerlandais

(Amsterdam 1515/1520 - Venise 1568).

Formé à Utrecht ou à Haarlem dans l'entourage de Van Scorel ou de Maerten Van Heemskerck, il partit très tôt, mais à une date indéterminée, pour l'Italie. Il est possible qu'il faille l'identifier avec le Lam. Amster dont le nom apparaît gravé à côté de ceux de Heemskerck et de Postma à la grotta nera de la Domus Aurea, mais le séjour romain que cette identification supposerait demeure hypothétique. Il dut gagner Venise dès avant 1540 et y fréquenta immédiatement l'atelier de Titien. On a proposé de reconnaître son intervention dans le paysage de la Présentation au Temple de ce maître (v. 1538, Venise, Accademia). L'influence de la Vénus d'Urbino (Offices) de Titien est flagrante dans sa Vénus couchée (v. 1538-1543, Rijksmuseum). Entre 1543 et 1548, Lambert Sustris apparaît dans plusieurs documents padouans. Vasari fait état du décor de la villa Pellegrini, entre Chioggia et Monselice, où Sustris aurait collaboré avec Gualtieri et Schiavone ; et on a récemment reconnu sa main dans les fresques de la Villa vescovile de Lurigliano di Torreglia, près de Padoue, où sa conception du décor, mêlant de vastes paysages à des architectures peintes, anticipent sur les créations de Véronèse vers 1560. De cette période padouane date aussi la Vierge en trône avec saint Jérôme et saint Antoine (Padoue, S. M. in Vanzo) qui s'inspire de la Pala de Pesaro de Titien. En 1548, Sustris accompagne Titien à la diète d'Augsbourg ; il y peint, sur le modèle de Charles Quint assis de son maître, le Portrait de Willhem IV von Waldburg-Trauchburg (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlung) ; en 1552, ; il retourne à Augsbourg et multiplie les portraits : Erhard II Vöhlh von Frickenhausen (1552, Cologne, W. R. M.), Hans Christoff et Veronika Vöhlh (1552, Munich, Alte Pin.). Il noue des relations avec des mécènes germaniques dont les armoiries se retrouvent sur plusieurs compositions religieuses peintes soit à Augsbourg même, soit dès le retour à Venise : pour Otto Truchsess von Waldburg, dont il fait le portrait (1553, château de Zeil), il peint le Baptême du Christ (musée de Caen) ; pour le Freiherr Fugger von Kirchberg, un Noli me tangere (musée de Lille). Ces oeuvres témoignent clairement de la sé-

duction exercée sur Sustris par Titien comme de son inclination à peindre de vastes paysages traités librement dans une palette claire. L'évolution stylistique de Sustris est difficile à dégager faute d'œuvres précisément datées. À son vénétianisme fondamental s'est mêlée une importante influence du maniérisme émilien (Parmesan, Nicolò dell' Abate) qui marque, probablement assez tôt le Paysage avec Jupiter

et Io (Ermitage) longtemps attribué à Andrea Schiavone, et qui n'a cessé de s'affirmer en même temps que l'exemple de Tintoret a pris le pas sur celui de Titien : le Bain de Vénus (Vienne, K. M.), Vénus et l'Amour attendant Mars (Louvre), Vénus et Vulcain (Munich, Alte Pin.), Diane et Actéon (Oxford, Christ Church College) témoignent de ce maniérisme raffiné et composite où la tradition septentrionale s'efface au profit d'un italianisme radical et maîtrisé. On ignore à quelle date mourut Sustris et son activité tardive est par conséquent sujette à caution. Son identification probable avec « Alberto de Ollanda » (mentionné dans les archives vénitiennes entre 1572 et 1591), sur la foi de signature « Alberto » portée sur la Montée au calvaire (Milan, Brera), impliquerait qu'il peignit à la fin de sa vie de nombreux portraits de notables vénitiens, dans un style nettement dépendant de la manière de Tintoret (Giac. Foscarini, Venise, musée de l'Arsenal ; Giac. Emo, Venise, palais ducal).

Il forma son fils Friedrich (1540-1599), qui fut aussi graveur et architecte. De 1563 à 1567, celui-ci vit en Italie, notamment à Florence, où il est l'élève et le collaborateur de Vasari (1564). Appelé à Augsbourg par le banquier Hans Fugger, il y resta de 1565 à 1569. Il entra en 1573 au service du duc Guillaume V et s'installa en 1580 à Munich, où il est nommé architecte en chef de la Cour. Il joua, jusqu'à sa mort, un rôle de premier plan auprès de Guillaume V. On lui attribue quelques peintures, comme la Chambre d'une accouchée (Florence, Pitti), les deux tableaux de l'Histoire de Darius (Munich, château de Schleissheim) ou bien l'Adoration des bergers (château de Compiègne), dont le style se rapproche de celui de Hans von Aachen.

SUTHERLAND Graham, peintre britannique (Londres 1903 - id. 1980).

Élève du Goldsmith College de Londres, Sutherland se spécialisa dans la gravure à l'eau-forte et au burin, qu'il enseigna dans la première partie de sa carrière. Il ne commença à peindre à l'huile qu'en 1935, un an après son premier séjour dans le Pembrokeshire. En 1936, il exposa avec les surréalistes anglais et,

son inspiration stimulée par la conception sur-réaliste de l'« objet trouvé », il peignit une série de paysages du pays de Galles qui firent immédiatement de lui, avec Nash et Piper, un maître du néo-romantisme anglais. L'attitude mystique et panthéiste devant la nature, qui était celle de William Blake et de Samuel Palmer, se retrouve dans son oeuvre, dont le sentiment poétique intime était tout à fait en harmonie avec la sensibilité anglaise de l'époque (Entrée d'un sentier, 1939, Londres, Tate Gal.). Durant la guerre, Sutherland exerce comme peintre de guerre officiel, décrivant les bombardements en Galles du Sud et à Londres. En 1946, la commande d'une grande crucifixion pour l'église St. Matthew de Northampton le pousse à traiter la figure humaine et trouve des répondants dans la série des Têtes d'épines et des Arbres d'épines. Par la suite, ses séjours dans le sud de la France, où, en 1955, il achète la villa Blanche à Menton, l'amènent à utiliser des couleurs plus vives dans une thématique méditerranéenne de

palissades, de palmes et de vignes (Grande Pergola de vigne, 1948, British Council). Sutherland a également peint une série de portraits ; le premier dont il reçut la commande, en 1949, fut celui de Somerset Maugham (Londres, Tate Gal.), suivi notamment par ceux de Churchill, d'Adenauer, d'Edward Sackville-West (1954, coll. part.), du Prince de Fürstenberg (1959, château de Donaueschingen, coll. de Fürstenberg), de Lord Beaverbrook, de Paul Sacher et d'Helena Rubinstein.

Après l'achèvement de l'immense Christ en gloire (1954-1957) pour la nouvelle cathédrale de Coventry, Sutherland développe, au cours des années soixante, une thématique variée : paysages du sud de la France, fontaines, formes mécaniques biomorphiques, animaux. Retournant en 1967 dans le Pembrokeshire, il est de nouveau fasciné par les paysages et multiplie les vues des petits estuaires de Sandy Haven et du Picton (Estuaire avec oiseaux, 1971-1972, Picton Castle Trust), où, en 1976, est inaugurée la Graham Sutherland Gallery. Parallèlement, il réalise deux suites de lithographies, les Abeilles et le Bestiaire d'Apollinaire. Des expositions rétrospectives lui ont été consacrées à la Biennale de Venise et au musée d'Art moderne de la Ville de Paris (1952), à la Tate Gal. de Londres (1953, 1982), à la Biennale de São Paulo (1955). Il est représenté à New York (M. o. M. A.) par un ensemble significatif de toiles, ainsi qu'au musée de Bâle, à Berlin (N. G.), à Bruxelles (M. R. B. A.), à Paris (M. N. A. M.), à Buffalo (Albright-Knox Art Gal. : Arbres épineux, 1945).

SUVÉE Joseph-Benoît, peintre français

d'origine flamande

(Bruges 1743 - Rome 1807).

Formé à Bruges, Suvée arriva à Paris en 1762 et entra dans l'atelier de Bachelier. En 1771, il remporta devant David, qui devait lui en garder rancune, le grand prix de l'Académie avec son Combat de Minerve contre Mars (musée de Lille ; esquisse au musée de Rouen) et partit l'année suivante pour l'Italie, où il devait rester jusqu'en 1778, visitant tour à tour Rome, Naples, la Sicile, Malte et Venise. À son retour, il devait prendre une place de premier plan parmi les peintres d'histoire et succéder en 1792 à Ménageot à la tête de l'Académie de France à Rome, mais il ne put occuper son poste avant 1801. C'est lui qui eut la responsabilité du transfert du siège de l'Académie du palais Mancini, dit aussi « palais de Nevers », à la Villa Médicis, où l'Académie se trouve encore.

Ses tableaux d'histoire (Mort de l'amiral Coligny, 1787, musée de Dijon ; Cornélie, mère des Gracques, 1795, Louvre) ou d'églises (Nais-sance de la Vierge, 1779, église Notre-Dame-de l'Assomption, Paris) comme ses sujets mythologiques (Dibutade ou l'Origine du dessin, 1791, musée de Bruges ; Fête à Palès, 1783, musée de Rouen) sont le fait d'un artiste habile, mais froid. Suvée essaie, non sans adresse, de s'adapter à la formule néo-classique, qui peu à peu l'emporte, mais reste en fait fermement attaché à la formule académique que Pierre et

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

822

d'Angiviller avaient imposée à la peinture du temps de Louis XVI.

SVANBERG Max Walter, peintre

et graveur suédois

(Malmö 1912).

À partir de 1930, il fréquenta diverses académies privées de Malmö et de Stockholm. Vers 1940, il fut de plus en plus attiré par le surréalisme et devint un membre actif du groupe Minotaure, qu'il fonda avec E. Nemes, A. Yunkers et C. O. Hultén, et des Imaginistes, groupe fondé à Malmö en 1943 et dont il se détacha dix ans plus tard. L'art de Svanberg a pour

thème exclusif l'exaltation de la femme. Dans certaines des premières oeuvres, on peut déceler l'influence de Salvador Dalí. Bientôt, cependant, Svanberg trouva son style personnel dans des dessins à l'encre de Chine, filigranés et comportant un décor dont les répétitions de symboles sexuels évoquent Beardsley. En réaction contre un surréalisme orthodoxe, agresseur du « beau », il entreprit, en 1943, des compositions aux couleurs d'une violence exotique, dans une technique hétéroclite et raffinée où pastel gras, tempera, aquarelle, applications et mosaïque de perles interviennent. Son univers est peuplé d'étranges personnages, où la femme et l'oiseau dessinent des constellations nées de suggestions oniriques. Ce mysticisme érotique est souligné par les titres poétiques des peintures : le Collier de perles de la conversation imaginative, pastel gras et gouache (1953) ; Le coeur de la beauté ricane (1957) ; Étrange Gestation, en trois phases, aquarelle (1960) ; Amours joueurs de la constellation possédée, aquarelle (1963).

À partir de 1960, Svanberg a également utilisé le collage d'images découpées pour illustrer ses visions érotiques, notamment les suites Hommage des constellations étranges à G. en dix phases (1963-1964), la Chasteté et la Tentation, en dix phases (1964). Il a illustré, à l'encre de Chine et à l'aquarelle, les Illuminations de Rimbaud, en 1958. En 1959, M. W. Svanberg, seul, représente la Suède à l'exposition du surréalisme international organisée par Breton à la gal. Cordier.

SWANEVELT Herman Van,

peintre et graveur néerlandais

(Woerden, près d'Utrecht, v. 1600 - Paris ? 1655). Il séjourna à Paris en 1623 et, de 1629 à 1641, à Rome, où il avait déjà vécu en 1627 dans la même maison que Claude Lorrain. Le groupe d'artistes néerlandais (Poelenburgh, Breenbergh) qui travaillait dans cette ville le surnomma l'« Ermite ». Après son séjour en Italie, il habita alternativement Paris et Woerden, sa ville natale. Son curieux Paysage avec Jacob quittant sa famille (La Haye, musée Bredius) est son premier ouvrage daté (1630). Le robuste bouquet d'arbres et les reflets du soleil jaunâtre semblent annoncer Claude Lorrain, qui parvint au sommet de sa technique quelques années plus tard ; les qualités de leurs deux styles apparentés sont encore plus sensibles dans les dessins de Swanevelt. Une Vue du Forum (Cambridge, Fitzwilliam Museum), exécutée l'année suivante, inspira sans doute à ce dernier une toile qu'il peignit v. 1636 (Louvre). Peints

entre 1630 et 1640, un certain nombre de paysages ont pu être attribués à Swanevelt : la Fuite en Égypte, le Christ jardinier, le Christ réconforté par les anges, le Repos pendant la fuite en Égypte, le Paysage avec pêcheurs, le Retour de la chasse (Rome, Gal. Doria Pamphili). Ce sont de grands sous-bois et des vues de montagne, rendus avec largeur, plus amples et plus monumentaux dans leur conception que ceux des autres peintres néerlandais de l'époque. Peut-être ont-ils été réalisés sous l'influence d'ouvrages de jeunesse de Claude Lorrain, à moins que les deux artistes ne se soient influencés réciproquement. Dans les paysages de la Gal. Doria, les couleurs brunes et jaunâtres dominant. Un coloris éclatant – où le vert pré l'emporte – caractérise en revanche les oeuvres de Swanevelt, de 1640 à 1650 : Paysage (1644, musée de Grenoble), Paysage au rocher (1648, Rijksmuseum), Paysage boisé (1649, musée de Chambéry).

Ces tableaux plus tardifs montrent un style pictural dégagé et beaucoup de liberté dans la manière de traiter les arbres, le feuillage étant suggéré par des taches mouchetées. Ils sont pourtant moins significatifs que ceux des années 1630, qui forment, avec ceux de Van Laer, la transition entre les oeuvres de Poelenburgh et de Breenbergh exécutées v. 1620 et les tableaux de Both, Berchem et Asselijn datant des années 1640. Installé à Paris en 1641, cité dans cette ville en 1644 et 1645 (une Vue de l'arc de Constantin, Dulwich Picture Gal., datée de cette année, voit préciser par l'artiste qu'il l'a réalisée à Paris, comme deux petits Paysages sur cuivre du Louvre, datés 1654), Swanevelt, peintre du roi, est nommé en 1651 membre de l'Académie royale. C'est quelques années plus tôt (v. 1646-1647) qu'il participa, en collaboration avec Patel et Asselijn, à la décoration de l'hôtel Lambert : Site d'Italie, Paysage au bac (Louvre), et son influence sur la peinture française contemporaine est considérable, puisqu'il lui retransmet la nouvelle manière du paysage classique créé en Italie par Le Lorrain. On ne sait pas exactement quand il faut situer ses eaux-fortes montrant de beaux paysages empreints de poésie. On trouve de ses dessins au Louvre, au Rijksmuseum, aux Offices, au British Museum, à l'Albertina ainsi qu'à Haarlem (musée Teyler) et à Paris (Inst. néerlandais).

SWART VAN GRONINGEN Jan

ou GIOVANNI DA FRISA,

peintre et graveur néerlandais

(Groningue v. 1500 - Anvers ?, v. 1525).

Il aurait été l'élève de Scorel. Il voyagea à Venise à une date indéterminée, puis revint en Hollande ; on le retrouve à Gouda v. 1525. Son oeuvre, qui s'étend de 1520 à 1540 environ, fut influencée par Scorel et Lucas de Leyde. L'artiste laisse dans ses tableaux une place assez importante au paysage, comme le montre la Prédication de saint Jean-Baptiste (Munich, Alte Pin.) et le Baptême du Christ (Indianapolis Museum of Art). Par les riches architectures, les costumes recherchés, les bijoux précieux et les draperies compliquées, le Triptyque de l'adoration des mages (Bruxelles, M. R. B. A.) et l'Adoration des mages (Anvers) s'apparentent

au maniérisme anversois. Il grava vers 1526 une série de Cavaliers turcs qui fut éditée à Anvers, où Swart dut travailler dès 1522 (un certain Jan de Hollandaere y est maître cette année-là) et où Lucas Vosterman édita une Bible illustrée par Swart et Lucas de Leyde.

SWEBACH Jacques-François

(dit Swebach-Desfontaines),

peintre et graveur français

(Metz 1769 - Paris 1823).

Il fut élève de son père, Édouard, peintre de scènes militaires, et, à Paris, de Michel Hamon-Duplessis. Il collabora à la suite des Tableaux historiques de la Révolution (publiée en 1802 chez Auber), travailla à la décoration de Malmaison (Course dans les environs de Longchamp, 1800, musée de Montpellier), fut nommé premier peintre de la manufacture de Sèvres (1802-1813) et appelé à Saint-Pétersbourg (1815-1820) par Alexandre Ier. Habile pasticheur de Wouwerman, Swebach (rival de Demarne et de Boilly) fut un brillant paysagiste, également sensible à l'anglomanie illustrée principalement par Carle Vernet. Son oeuvre est représentée aux musées de Dijon (l'Escarmouche), Gray (Chasse à courre), Metz (Scène militaire dans un paysage), Montpellier (Vue prise de la place de l'Étoile), Toulouse (le Coche, 1820) ainsi qu'au Louvre (Halte de cavaliers, Chasse à courre), à Versailles (le Campement de Saint-Omer sous le commandement du prince de Condé) et à Paris au musée Carnavalet (Profanation d'une église pendant la Révolution). On peut trouver de ses dessins et aquarelles dans les musées de Grenoble et de Sèvres ainsi qu'à Paris (Louvre et musée Carnavalet).

SWEERTS Michael, peintre flamand

(Bruxelles 1624 - Goa, Inde, 1664).

Ni tout à fait flamand ni vraiment néerlandais, c'est avant tout un « Romain », un représentant typique de ces milieux d'artistes originaires du Nord si actifs dans la Rome du XVIIe s. et relevant, pour la plupart, du courant réaliste des Bamboccianti. Ainsi le nom de Sweerts apparaît-il dès 1646 comme membre associé de l'Académie de Saint-Luc à Rome et, régulièrement de 1646 à 1651, dans les archives de S. Maria del Popolo comme habitant la fameuse Via Margutta. Le peintre dut quitter cependant l'Italie (après 1654 ?), car, en 1656, on lui proposa de diriger à Bruxelles une école de dessin, ce qu'il semble avoir accepté, et, en 1659, il est reçu à la gilde des peintres de la ville, à laquelle il livre un Autoportrait en 1660 (mais il existe de lui un Autoportrait plus jeune aux Offices). L'année suivante, il rencontre à Amsterdam des lazaristes français alors qu'il mène une vie très religieuse, un peu exaltée – « il ne mange pas de viande, jeûne tous les jours et donne tous ses biens aux pauvres », témoignage contemporain – et se propose d'entrer aux Missions étrangères. Il rejoint Mgr Pallu à Paris en novembre 1661 et part avec lui de Marseille en janvier 1662, en qualité de frère lai. Dès juillet 1662 cependant, dans une lettre écrite de Tabriz (Perse), Pallu se plaint de l'humour de Sweerts, qui se dispute avec ses compagnons de voyage et ne lui semble pas avoir

downloadModeText.vue.download 824 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

823

sa place dans cette entreprise missionnaire. Après une brouille devenue inévitable, Sweerts se rend chez les jésuites de Goa, justement très hostiles à Pallu. On ignore la cause de sa mort. Il faut noter que Sweerts ne semble pas avoir cessé de peindre durant ses années de mission.

Sa première formation reste inconnue, car ses plus anciennes oeuvres datent déjà de la période italienne (Soldats jouant aux dés, 1645 ou 1649, Louvre ; Dessinateurs, Rotterdam, B. V. B.) et ne font qu'attester une parfaite connaissance du genre de Pieter Van Laer et, dans une moindre mesure, de Cerquozzi et de Miel, peintres actifs à Rome avant l'arrivée de Sweerts. Les thèmes et la manière de ce dernier n'évoluent guère, sauf dans une tardive période bruxello-hollandaise : les sujets favoris sont des leçons de dessin de jeunes artistes devant les antiques, qui semblent justifier à l'avance l'activité de Sweerts à Bruxelles à la tête d'une

académie (Rijksmuseum ; Rotterdam, B. V. B. ; Detroit, Inst. of Arts ; Haarlem, musée Frans Hals), des scènes de jeux dans des tripots (Louvre ; Rijksmuseum ; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), des types populaires italiens traités dans un réalisme plein de gravité et annonçant le Corot des figures italiennes (Mendiant et Fileuse, Rome, Gal. Capitoline ; Belle à sa toilette, Vieux Buveurs, Rome, Académie de Saint-Luc ; Fileuse, musée de Gouda ; Mère épouillant son enfant, musée de Strasbourg). Citons encore quelques grandes scènes collectives, comme la suite des Cinq OEuvres de miséricorde au Rijksmuseum (qui datent précisément des années où l'artiste partit en mission) et surtout ces compositions ambitieuses et étranges que sont les Baigneurs du musée de Strasbourg, les Lutteurs du musée de Karlsruhe, la Peste d'Athènes, longtemps prise pour un Poussin (Los Angeles, County Museum) qui sont peut-être à mettre en relation avec des projets classicisants nourris pendant la période bruxelloise de l'Académie.

L'originalité de Sweerts, mis à part ces exceptionnels grands tableaux, réside dans l'utilisation d'un clair-obscur profond et de couleurs assourdies et subtilement accordées, notamment un bleu froid et des variations fort distinguées de bruns et de gris, qui renforcent, de la manière la plus efficace, ce réalisme à la fois désuet, grave et empreint de tristesse qui est si caractéristique de Michael Sweerts et d'où émane une très prenante poésie. L'artiste est, avec La Tour, Le Nain et Caravage, l'un des grands bénéficiaires du retour en faveur des Peintres de la réalité, si marquant depuis un demi-siècle.

Dans sa dernière période, renonçant à ces sujets italiens, Sweerts accentue encore sa perfection technique dans des petites têtes d'enfants souvent en pendants (Stuttgart, Staatsgal. ; Rotterdam, B. V. B.) et de ravissantes scènes de genre (musée de Lübeck, Louvre) qui le ramènent à la meilleure tradition de la peinture « fine » hollandaise et qui lui valent, par une sorte de minutie et de délicatesse glacée, de se situer entre un Dujardin (que rappellent les étonnants portraits grisâtres de l'Allen Memorial Museum d'Oberlin et du Rijksmuseum) et un Ter Borch (à qui était jadis attribuée

l'Entremetteuse et le jeune homme, du Louvre), somme toute non loin d'un Vermeer par la pureté presque cristalline du coloris, en tons rares et particulièrement recherchés.

SYMBOLISME.

Il convient de conserver au terme « symbolisme » une acception historique précise qui le dégage des qualificatifs esthétiques vagues. Le terme définit alors, dans la seconde moitié du XIXe s., les tendances artistiques idéalistes qui se développent en opposition au positivisme scientifique et au naturalisme bourgeois. Le progrès de la science, le développement de l'industrie et de la technicité, la fièvre du commerce et la naissance du socialisme ont entraîné la formation du naturalisme littéraire et du réalisme artistique qui, après le vérisme charnel de Courbet, aboutira parallèlement à la réalité exacerbée de l'académisme et à l'obsession de la lumière vraie de l'impressionnisme. Mais ils ont suscité aussi une angoisse profonde sur le sens de la vie et le destin de l'homme, un besoin spirituel, accusé par la déchristianisation et la nécessité pour l'écrivain ou l'artiste de se créer de nouveaux dieux. Cette localisation historique du terme correspond d'ailleurs exactement à son apparition dans la littérature, au moment où théoriciens et poètes le créent pour expliquer leurs rêves et leurs recherches. Parmi eux, Baudelaire fut le premier à tenter une exploration des profondeurs de l'âme humaine, un inventaire des impulsions et des terreurs cachées qui meuvent et broient le coeur (les Fleurs du mal, 1857). Il parle indifféremment de symbolisme ou de surnaturalisme pour définir sa poésie ou celle d'Edgar Poe.

LES PRÉCURSEURS. En art, le symbolisme trouve ses racines dans certains aspects du romantisme, pictural ou littéraire, qui connaissait déjà les sujets étranges, les allusions poétiques ou l'évocation des tourments intérieurs. C'est le cas des peintres français comme Gérard ou Girodet qui, dans un néo-classicisme sentimental, illustrent Ossian et les fantômes des héros. Il en est de même, en Angleterre, des aquarelles fantastiques de Heinrich Füssli et de William Blake ou des évocations presque déli-rantes de John Martin. Le symbolisme puise aussi son mysticisme chez les nazaréens et son sens du mystère et du merveilleux chez les romantiques allemands. Inspirés par Jean-Paul ou Novalis, des artistes comme Caspar David Friedrich (Un cimetière de couvent sous la neige, 1819, musées de Berlin) ou Philipp Otto Runge (le Matin, 1808, Hambourg, Kunsthalle) sont en effet très proches dans leur rêverie idéaliste des symbolistes proprement dits.

LES PRÉRAPHÉLITES. La création en Angleterre, en 1848, par Rossetti et Millais, de la Confrérie des préraphaélites (« Pre-Raphaelite Brotherhood ») peut être considérée comme la première manifestation véritable du symbolisme. Sous l'impulsion de leur théoricien

John Ruskin, les préraphaélites ont proclamé leur refus du réel historique au profit d'une vision idéaliste de l'homme et pour ce faire leur rattachement esthétique à l'art gothique et à la peinture du quattrocento. Les premiers

maîtres du mouvement furent John Everett Millais (le Christ dans l'atelier du charpentier, 1850, Londres, Tate Gal.), William Holman Hunt (la Lumière du monde, 1854, Oxford, Christ Church), Charles Allston Collins et l'Italien Dante Gabriel Rossetti (l'Adolescence de la Vierge Marie, 1849, Londres, Tate Gal.) qui trouvent leur inspiration dans la méditation des vertus du Christ ou l'intensité de sentiment des ballades de John Keats, republiées en 1848, comme la Belle Dame sans merci et Isabelle ou le Pot de basilic. Leurs toiles offrent un hyperréalisme des costumes, des objets, des plantes et des fleurs, beaucoup plus héraldique qu'historicisant. Sympathisant mais plus indépendant, Ford Madox Brown (Manchester, décorations de l'hôtel de ville, 1880-1893) partage les recherches médiévales et spiritualistes de la Confrérie en les nuancant d'une note socialisante (l'Adieu à l'Angleterre, 1855, Birmingham Art Gal.). La deuxième vague du préraphaélisme voit le succès de Rossetti, longtemps hanté par le souvenir de sa femme, Elizabeth Siddal (Beata Beatrix, 1864, Londres, Tate Gal.), et de Burne-Jones, admirateur fervent de Botticelli (l'Enchantement de Merlin, 1874, Port Sunlight, Lady Lever Art Gal.). Fortement marqués par la Divine Comédie de Dante et les Idylles du roi d'Alfred Tennyson, ils exaltent le mythe des chevaliers de la Table ronde (Burne-Jones : Sir Galahad, 1858, Cambridge, Mass., The Fogg Art Gal.), la cruauté et la pitié d'un Moyen Âge légendaire (Rossetti : La Pia de Tolomei, 1868-1880, University of Kansas, Spencer Museum of Art). Ils ont su créer un type de femme, d'une beauté lointaine et insensible, proche de celles qui traversent les poésies d'Algernon Charles Swinburne. Mais, qu'elles traduisent l'obsession du miroir, les errances de la folie ou la fascination des enchanteresses, leurs oeuvres révèlent toujours un grand souci de la ligne et la recherche d'un coloris puissant, aux tons rares. William Morris donnera de ces thèmes une interprétation décorative (Fresques du cycle d'Arthur, 1858, Oxford, Union Club) et les mettra en valeur dans la tapisserie et le vitrail. D'autres artistes participèrent aussi au mouvement préraphaélite et exposèrent à la Grosvenor Gallery : George Frederick Watts dont les grandes figures symboliques s'estompent dans un coloris subtilement flou (l'Espérance, 1885, Londres, Tate Gal.), Walter Crane, attiré par l'étrange et dont les Chevaux de Neptune (Munich, Neue Pin.) s'irisent de couleurs opa-

lescentes, Arthur Hugues aux rêveries mélancoliques (*Amour d'avril*, 1856, Londres, Tate Gal.), Frederick Sandys (*la Fée Morgane*, 1864, Birmingham Art Gal.), Simeon Solomon, John Roddam Spencer-Stanhope, John Melhuish Strudwick ou John William Waterhouse, qui traite les légendes préraphaélites avec un académisme poétique et somptueux (*Circé Invidiosa*, 1892, The Art Gal. of South Australia).

LES PRÉCURSEURS DU SYMBOLISME FRANÇAIS. À Paris, la présentation des préraphaélites à l'Exposition universelle de 1855 eut un grand retentissement. Elle apportait au public parisien une vision artistique bien différente du naturalisme de Courbet ou de la grande peinture d'histoire du second Empire, qui rejoind

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

824

gnait les recherches de Chassériau, de Gleyre dans ses *Illusions perdues* (1848, Louvre) ou de Millet dans *l'Angélus* (1859, musée d'Orsay). Proches des préraphaélites, les « nazaréens français » de l'école mystique de Lyon, Orsel ou Louis Janmot, avec les paraboles de son *Poème de l'âme* (Lyon, musée des Beaux-Arts), ont peint des allégories spirituelles qui réclament déjà un code d'interprétation mais qui restent des oeuvres essentiellement catholiques.

GUSTAVE MOREAU. Gustave Moreau ne pouvait s'y tromper : dès 1864, nourri de mythologies anciennes et de fables orientales, il peint des tableaux raffinés qui ne sont que symboles (les *Licornes*, Paris, musée Gustave-Moreau). Il projette sa culture, sa misogynie fascinée et ses angoisses intérieures dans ses toiles aux couleurs triturées comme des gemmes ou dans des aquarelles lumineuses (*Centaure portant un poète mort*, id.). Il s'efforcera sans cesse, sans y arriver, d'unir à l'expression littéraire de son inquiétude la puissance symbolique de son coloris phosphorescent (*Salomé dansant devant Hérode*, 1876, id.). Gustave Moreau apparut alors comme le précurseur et le maître incontesté du symbolisme pictural (les *Chimères*, 1884, id.).

LES SOURCES LITTÉRAIRES. Mais Gustave Moreau n'était pas un isolé ; le symbolisme littéraire venait en effet de prendre en France une place très importante. Séduits par les Correspondances baudelairiennes, des poètes comme Verlaine (*Sagesse*, 1881) ou Rimbaud (*Illuminations*, 1886) transcrivaient leurs confidences

ténues ou leurs effarements sensoriels. Les Poésies de Mallarmé (1887), les Amours jaunes de Tristan Corbière et les Complaintes (1885) de Jules Laforgue exhalent une amertume qui se fond en tristesse sourde chez Albert Samain (Au jardin de l'infante, 1893), Maurice Rollinat (les Névroses, 1883), Henri de Régnier (les Sites, 1887) ou Sully Prudhomme. Francis Jammes et Tailhade (Sonnets liturgiques) opposent un catholicisme poétique au satanisme secret des nouvelles de Barbey d'Aurevilly ou de Villiers de L'Isle-Adam (Histoires moroses, 1867). Parmi eux se détachent le groupe des Décadents et les poètes du Mercure de France que Maurice Barrès qualifiera de « sensationnistes ». C'est alors qu'apparurent de nombreuses revues développant des idées spiritualistes : le Décadent, la Pléiade, le Symboliste, la Vogue, la Plume, le Moderniste d'Albert Aurier (1889) et la Revue blanche des frères Natanson (1891). Jean Moreas rédigeait dans le Figaro du 18 septembre 1886 le manifeste du symbolisme, tandis qu'Albert Aurier, en 1891, dans le Mercure de France, définissait l'oeuvre d'art comme « idéiste, symboliste, synthétique, subjective et décorative ». Alors qu'en 1882 Lucien Renout, dans la Vie artistique, célébrait l'« Ontocolorisme », qui dévoile le monde invisible par les recherches chromatiques, Mellerio commentait en 1896 le Mouvement idéaliste en peinture. Les interférences entre le symbolisme littéraire et le symbolisme artistique étaient d'autant plus nombreuses que la plupart des écrivains étaient aussi des critiques d'art passionnés. Et des liens certains unissaient ceux-ci aux expériences musicales de Wagner ou de Debussy (la Revue

wagnérienne, 1885-1886). Ce besoin de réagir contre le naturalisme apparaissait aussi chez les romanciers, et J. K. Huysmans reniait Zola. De même, les théories philosophiques se dégageaient du positivisme d'Auguste Comte ou des constructions socialistes de Karl Marx : Schopenhauer se tournait vers le « pessimisme » et Bergson, dans son Essai sur les données immédiates de la conscience, conseillait l'atteinte de la vérité par l'intuition. Ce sera l'époque d'un renouveau chrétien et de la conversion d'un Huysmans, d'un Bourget et bientôt d'un Claudel. Parfois, la quête de l'esprit s'égare dans des exaltations perverses ou des alanguissements quintessenciés. Des esthètes comme Jean Lorrain ou Robert de Montesquiou sont fascinés par ce spiritualisme désœuvré qui est l'essence même de ce Des Esseintes, ambigu et névrosé, créé par J. K. Huysmans dans À rebours (1884). La déliquescence et l'ésotérisme vont rapprocher l'artiste des paradis artificiels de la drogue et des envoûtements de la magie (Édouard Schuré, les Grands Initiés, 1889).

Ainsi, le sâr Peladan fonde l'ordre de la Rose-Croix catholique. Les tendances picturales symbolistes sont en France très diverses avec des épigones un peu anarchiques. Nous trouvons à côté de Gustave Moreau des graveurs comme Bresdin, qui recherche l'expression de la fragilité et de la solitude humaine face à une nature inquiétante et surpeuplée de fantasmes (le Bon Samaritain), et Gustave Doré décrivant avec la même admiration un peu oppressée les forêts luxuriantes de l'Atala de Chateaubriand.

ODILON REDON. Cette traduction de l'angoisse de l'homme devant l'inexorabilité de la nature se retrouve chez Odilon Redon. Dans ses oeuvres en noir et blanc, dessins et gravures, qu'il appelait « mes ombres », il imagine des fantômes blafards, des fleurs dangereuses (Fleur de marécage, Otterlo, Kröller-Müller) et des bêtes effrayantes (l'Araignée, 1881, Louvre). Mais il rêve aussi en couleurs de paysages irisés, de coquillages opalescents (la Naissance de Vénus, Paris, Petit Palais), de Pégases solennels et de regards intérieurs (les Yeux clos, 1890, musée d'Orsay). Comprise des poètes, admirée des nabis, son exposition d'ensemble chez Durand-Ruel en 1899 fut un véritable manifeste. Les visions morbides de Redon s'égarèrent alors jusqu'aux limites de l'inconscient et du surréalisme, mais l'artiste n'oublia jamais la leçon flamboyante de Gustave Moreau. Celle-ci avait de même marqué profondément les silhouettes sombres, soulignées de blancs, des aquarelles de Rodin, spectres anxieux inspirés par l'Enfer de Dante et les Fleurs du mal de Baudelaire.

LE SYMBOLISME ACADÉMIQUE. De nombreux peintres participants des salons officiels en furent imprégnés : bien des aquarelles d'Élie Delaunay, conservées au musée de Nantes, ont une résonance symboliste ; les femmes épuisées de Hébert, les figures silencieuses de Lévy-Dhurmer, les énigmatiques visages byzantins d'Edgar Maxence, les flottantes apparitions d'Henri Martin (Chacun sa chimère, 1891, musée de Bordeaux) ou de Maurice Chabas, les fugitives évocations d'Ernest Laurent et d'Henri Le Sidaner sont les expressions plus

traditionnelles d'un semblable mal de vivre. On retrouve des songeries identiques dans les églogues vaporeuses d'Alphonse Osbert et les idylles antiques de René Ménard, dans les portraits sereins d'Aman-Jean (la Jeune Fille au paon, 1895, Paris, musée des Arts décoratifs) comme dans les thèmes préraphaélites d'Elysabeth Sonrel, d'Armand Point ou de Rochegrosse (le Chevalier aux fleurs, 1893, musée d'Orsay). L'exposition du « Symbolisme dans

les collections du Petit Palais » (1988) a permis de découvrir toutes les tendances de ce symbolisme plus ou moins « pompier ». L'Art nouveau est né de ce goût du languide, du végétal exubérant, des artifices, des fleurs enroulées et des chevelures dénouées. Il ne fut la plupart du temps qu'un art purement décoratif, jouant des arabesques de la ligne, mais quelquefois, chez Mucha ou Grasset, il retrouva son contenu spiritualiste : les illustrations de Mucha pour *Ilsée* de Robert de Fiers (1897) et pour *le Pater* (1899) en sont le meilleur exemple.

PUVIS DE CHAVANNES. Parallèlement apparaît une nouvelle forme du symbolisme, qui, au contraire, renonce à l'étrange pour poursuivre, dans la simplicité et l'équilibre de la composition, la transfiguration intérieure de l'oeuvre d'art. Puvis de Chavannes peignit en vastes fresques des allégories paisibles dont les figures délicates gardent une immobilité attentive (*Inter artes et naturam*, 1890, musée de Rouen). L'harmonie de ces décorations irréalistes est renforcée par la modulation très sensible des tons assourdis : c'est par l'extrême sobriété des couleurs que Puvis de Chavannes exprime le mieux son sentiment intime si raffiné. Ses toiles religieuses ont une sérénité triste, tout éclairée de dévotion intérieure (*la Madeleine à la Sainte-Baume*, 1869, Otterlo, Kröller-Müller). Ses collaborateurs Paul Baudouin et Alexandre Séon seront fidèles à sa vision du mur, mais Baudouin s'orientera vers l'allégorie « réelle » tandis que Séon recherchera des sujets idéalistes très raffinés. Le symbolisme intimiste d'Eugène Carrière (*Jeanne d'Arc*, 1899, musée d'Orsay) et de Fantin-Latour (*Prélude de Lohengrin*, 1902, Paris, Petit Palais) est moins abstrait, plus nuancé d'amour humain et de douceur attendrie. Il se traduit par l'ascétisme du coloris et la suppression du contour.

PONT-AVEN. Gauguin et Émile Bernard, qui, dès 1885, travaillaient en Bretagne, réunirent autour d'eux Sérusier, Charles Laval, Meyer de Haan, Filiger, Verkade et Armand Seguin. Ce groupe de Pont-Aven, augmenté de Schuffenecker et d'Anquetin, exposa en 1889 au café Volpini des oeuvres synthétiques dont la simplification trahit une intense subjectivité. Le Cloisonnisme et les couleurs en aplats contribuent à entourer ces simples sujets bretons d'un climat silencieux et archaïque (Gauguin : *Ramasseuses de goémon*, 1889, Essen, Folkwang Museum) et suggèrent le primitivisme obscur des populations celtiques (Gauguin : *la Lutte de Jacob avec l'ange*, 1889, Édimbourg, N. G.). Fasciné par le retour aux sources barbares, par l'énigme des incantations et le règne des sorciers, Gauguin peint à Tahiti

ses évocations océaniques où des femmes
d'ambre, impassibles parmi des fleurs étranges,
downloadModeText.vue.download 826 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

825

contemplant leur âme d'un regard perdu (Ne-
vermore, 1897, Londres, Courtauld Inst). Dans
sa grande composition D'où venons-nous ? Que
sommes-nous ? Où allons-nous ? (1897, Bos-
ton, M. F. A.), il exprime magistralement son
inquiétude « devant le mystère de notre origine
et de notre avenir ».

LES NABIS. Le cénacle des nabis, dont le
nom hébraïque, signifiant « prophètes », se
veut déjà symbole et profession de foi, réunis-
sait de nombreux artistes, certes très différents,
mais tous soucieux de vie intellectuelle et dési-
reux de traduire en beauté matérielle, par la
stylisation et la synthèse, l'« Idée », considérée
comme primordiale. Cet Idéisme, prôné par
Albert Aurier, fut exalté par le porte-parole
des nabis, Maurice Denis, dans le « Mani-
feste » qu'il publia en 1890 dans la revue Art
et critique sous le pseudonyme de Pierre
Louis : l'oeuvre d'art véritable, au service de la
pensée, doit être décorative, subjective et arbi-
traire. Fréquentant la Revue blanche, les nabis
s'intéressèrent non seulement à la littérature,
mais aussi à la philosophie religieuse et à la
musique, qui influenceront leur art. Celui-ci
s'inspire aussi des raffinements du graphisme
japonais et des formes frustes de la sculpture
primitive. Sérusier, qui transmet aux nabis la
leçon de Gauguin, resta toujours tributaire du
Cloisonnisme et de l'angoisse métaphysique du
groupe de Pont-Aven (Solitude, 1892). Il en fut
de même de Piot ou d'Armand Seguin. Ranson,
de nature plus traditionnelle, fut cependant
écartelé entre l'influence de Sérusier (Christ
et Bouddha, 1895) et son goût pour un art
purement ornemental, où seule compte l'ara-
besque et qui se rapproche du Modern Style
(Le Tigre, lithographie, 1898). Il rejoint alors le
style décoratif de Bonnard, le « Nabi très japo-
nard », et certaines recherches graphiques de
Maurice Denis (Portrait de Mme Ranson, 1892,
Saint-Germain-en-Laye, musée Maurice-Dé-
nis). Mais ces jeux de lignes ont une résonance
plus profonde lorsqu'ils illustrent des poé-
sies idéalistes ou lorsque, soulignés de teintes
plates, ils transmettent le message spirituel de
l'artiste (les Muses ou le Bois sacré, 1893, musée
d'Orsay). Maurice Denis, auteur des Théories,
exprime son rêve esthétique dans des oeuvres
simples, aux scènes familières (Portrait de

la famille Mellerio, 1897, id.). Dans ses toiles chrétiennes intimistes, dans ses décorations monumentales, il cherche à concrétiser par des couleurs claires et des rythmes dépouillés la présence de Dieu (la Vierge à l'école, 1903, Bruxelles, M. R. B. A.). Il se consacrera totalement à l'art religieux et fondera en 1919 les Ateliers d'art sacré. Filiger exploitera la poésie paisible des scènes évangéliques, dont il cernera les personnages d'un épais trait noir, issu des techniques du vitrail (Jésus enfant debout, 1892). Il imitera aussi l'hermétisme des manuscrits irlandais et utilisera l'étude scientifique de la lumière à des fins pseudo-symbolistes (Notations chromatiques). Le Néerlandais Dom Wilibrod Verkade, sans renier son expérience bretonne, entre au couvent de Beuron, où il adhère à la théorie des « saintes mesures ».

LES ROSE-CROIX. Il n'y a pas eu en France d'expositions symbolistes importantes, à part

les Salons de la Rose-Croix, organisés de 1892 à 1897 par le sâr Peladan. La geste esthétique rosicrucienne eut une influence mystique certaine, entachée cependant par la personnalité extravagante du mage créateur. Bien des artistes idéistes ou chrétiens ont participé à ce rassemblement très éclectique, comme Aman-Jean, Osbert, Henri Martin, Séon, Anquetin, Filiger, Louis Welden Hawkins, Charles Maurin, les Belges Delville ou Fabry et Carlos Schwabe, qui s'y révéla comme un disciple fervent de Botticelli, un exalté plein d'harmonie (la Madone aux lys, 1899). Et ce furent Armand Point, fondateur du groupe Hauteclair de Marlotte, et le Néerlandais Léonard Sarluis qui exécutèrent pour le Salon de la Rose-Croix de 1896 la fameuse affiche-manifeste représentant Persée brandissant la tête d'Émile Zola.

L'ÉCOLE SYMBOLISTE BELGE. La Belgique a, par contre, assisté successivement à la naissance, à Bruxelles, de deux Salons symbolistes très importants : le Salon des XX (1884-1893) et celui de la Libre Esthétique (1894-1914). Ce fut l'oeuvre d'Octave Maus, épaulé par les grands écrivains spiritualistes de l'école belge, Maurice Maeterlinck (la Princesse Maleine, 1889), Charles Van Lerberghe (Entrevues, 1895), Georges Rodenbach (les Vies encloses, 1896) et Émile Verhaeren (les Forces tumultueuses, 1902), qui fut aussi critique d'art militant. Ceux-ci étaient étroitement liés avec les poètes français, et les interférences littéraires furent nombreuses. La communion entre Paris et Bruxelles fut aussi profonde sur le plan plastique, et plusieurs artistes français participèrent aux expositions belges. Quelques revues, comme la Jeune Belgique, l'Art moderne

et la Société nouvelle, appuyèrent ce mouvement idéaliste, et la Wallonie, fondée par Albert Mockel, proposa même la création d'une école picturale « instrumentiste » qui transposerait les sons en couleurs.

Déjà, au milieu du XIXe s., certains artistes comme le baron Leys ou les nazaréens avaient souligné leur dépendance vis-à-vis de l'esprit et des traditions médiévales. Leurs recherches se rapprochaient alors de celles des préraphaélites anglais mais d'une façon plus littéraire que spiritualiste. Le même climat germanique se retrouve, plus tard, dans les compositions surnaturalistes de Léon Frédéric (la Nuit, 1891, musée d'Orsay), qui pose sans cesse, comme Gauguin, l'interrogation muette et angoissée du sens de la vie, ou dans les illustrations de Georges de Feure, évocateur délicat et mélancolique de contes de fées et de poèmes ambigus (la Porte des rêves de Marcel Schwob, 1899), mais aussi l'un des plus grands affichistes de l'Art nouveau. Ce goût de la légende poétique habite encore les gravures de Charles Doudelet pour les Douze Chansons de Maeterlinck. Une curieuse émotion, un peu oppressive, se dégage des aquarelles désertiques de Léon Spilliaert (Jeunes Filles sur la dune, musée d'Anvers), auquel Paris a consacré en 1981 une large rétrospective, et des jardins mystérieux de Degouve de Nuncques (les Anges dans la nuit, 1894, Otterlo, Kröller-Müller), tandis qu'une atmosphère ouatée et malade baigne quelques oeuvres de Théo Van Rysselberghe.

Mais il existe un autre symbolisme belge, plus cruel et plus désespéré : déjà Antoine Wiertz, solitaire et farouche, réalisait des toiles inquiétantes pleines de fantasmes énigmatiques (la Belle Rosine, 1847, Bruxelles, musée Wiertz). Il s'y enivre de sang, d'évocations baroques ou macabres, encore teintées de romantisme. Félicien Rops dessina et grava des femmes vénéneuses ou lubriques, des sorcières ricanantes et d'atroces succubes (les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly, 1879). La même anxiété sardonique et morbide apparaît chez James Ensor, dont les foudres hébétéés, les squelettes quotidiens, les masques ironiques et les étranges fillettes aux foetus-fétiches sont à la fois expressionnistes et d'un symbolisme freudien au seuil du surréalisme (Petite Fille à la poupée, 1884, Cologne, W. R. M.). Si les dessins de George Minne atteignent une vraie grandeur pathétique (les Serres chaudes de Maeterlinck, 1889), les allégories d'Henry De Groux puisent leur force dans un mysticisme religieux torturé.

Jean Delville, fondateur du cercle « Pour l'art » (1892), fut un fidèle défenseur de la Rose-

Croix et un artiste vibrant dans le sillage de Gustave Moreau (la Fin d'un règne, 1893). Il a su renouveler une fois encore les thèmes chers aux symbolistes : la mort d'Orphée (1893), le philtre de Tristan et Yseult (1887, Bruxelles, M. R. B. A.) et la fascination des Trésors de Satan (1895, id.), avec une morbidesse raffinée. À ses côtés, Émile Fabry, qui a participé aussi à « Pour l'art » et à la geste rosicrucienne, expose des oeuvres plus ambitieuses, wagnériennes, débouchant parfois sur l'expressionnisme (les Parques, 1898). Mellery, dont les dessins sont pleins d'un charme mystérieux et discret, peint par contre des personnages sculpturaux, aux envols étranges sur des fonds primitifs d'or ou d'argent (la Chute des dernières feuilles d'automne, Bruxelles, M. R. B. A.). Fernand Khnopff, enfin, violemment attiré par le préraphaélisme et l'ambiance de la Sécession, se grisa d'évocations poétiques, de paysages muets et de visages exsangues (I look my door upon myself, 1891, Munich, Neue Pin. ; le Sphinx, 1896, Bruxelles, M. R. B. A.). Se rapprochant de Mucha, il réalisa de très belles gravures, des illustrations pour Pelléas et Mélisande de Maeterlinck et des affiches frappantes pour le Salon des XX. On a découvert toute l'ambiguïté de son inspiration, en 1979, lors de la rétrospective de son oeuvre au musée des Arts décoratifs.

LES SYMBOLISTES NÉERLANDAIS. Ils se rattachent à l'école belge, car ils exposèrent régulièrement au Salon de la Libre Esthétique. Jean Toorop mêla à son introspection continue la nostalgie des sagas nordiques et des souvenirs magiques javanais (les Trois Fiancées, 1892-1893, Otterlo, Kröller-Müller). Il incline, sous l'influence de Redon et d'Ensor, vers des oeuvres plus anxieuses et dépravées (les Rôdeurs, id.), mais rejoint Beardsley ou la Sécession par son souci du graphisme géométrique et de la stylisation curviligne. Il influença profondément Johan Thorn-Prikker, dans les compositions de qui on retrouve le même jeu décoratif de lignes courbes et des raffinements semblables de matière (Chérubins, 1892, id.). Toorop et Thorn-Prikker se convertirent au

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

826

catholicisme et pratiquèrent, dès lors, un symbolisme purement chrétien (Thorn-Prikker, la Madone des tulipes, 1892, id.).

LES RÊVES NORDIQUES. Toute l'Europe a ressenti la sollicitation du symbolisme et les

pays scandinaves plus que tout autres. L'importante exposition « Lumières du Nord » (Paris, Petit Palais, 1987) a souligné l'ampleur de ce mouvement en Scandinavie dans les années 1890. Les artistes nordiques y projettent leur amour des anciennes mythologies de l'Edda, psalmodiées par les bardes et leur redécouverte du Kalevala. D'autre part, le symbolisme imprègne l'oeuvre des dramaturges Bjoernson, Strindberg et Ibsen, dont l'influence sera très grande sur le monde artistique. En fait, plus qu'ailleurs, la plupart des peintres chargent leurs oeuvres d'un poids symbolique qui est dû à la transparence nette de la lumière sur des paysages souvent vides et à l'affrontement constant de l'homme et de la nature, mais ils y mêlent souvent le vérisme de la vie quotidienne et des traditions folkloriques. Quelques grandes figures symbolistes s'imposent par leur quête d'un ailleurs, intérieur ou légendaire.

Au Danemark, Jens Ferdinand Willumsen peint des paysages de montagnes, à facettes froides comme des glaciers (Jotunheim, 1893, Frederikssund, musée Willumsen), et Vilhelm Hammershøi oppose subtilement ses noirs et ses blancs dans ses paysages stricts et ses intérieurs vides aux figures immobiles (Cinq Portraits, 1901, Stockholm, Thielska Galleriet), qui influenceront Ejnar Nielsen, pétri d'angoisse et de morbidité ; en Finlande, Akseli Gallen-Kallela exécute des paysages spiritualistes (Hiver, 1902, Helsinki, Ateneum), d'étranges évocations de l'épopée finnoise (la Mère de Lemminkäinen, 1897, id.) et pose le problème du symbolisme artistique dans son tableau clé Symposion (1894). Son oeuvre, très bien étudiée en 1984, a influencé les recherches primitivistes de Juho Rissanen et de Pekka Halonen, mais aussi les miniatures de Hugo Simberg, d'un mysticisme à la naïveté voulue. Magnus Enckell et Ellen Thesleff seront, par contre, à Paris, en 1891, très marqués par le symbolisme français et Puvis de Chavannes. En Norvège, Edvard Munch, peintre déjà expressionniste par sa technique, reste essentiellement symboliste par le message désespéré qu'il hurle dans ses toiles (le Cri, 1893, Oslo, Ng) ou confie en sourdine (Puberté, v. 1895, id.). Ses gravures sur bois ont une grande force d'émotion dramatique (Madone). Ses paysages angoissants rejoignent ceux de Kitty Kielland et ceux de Harald Sohlberg, d'une inspiration plus mystique (Nuit, 1904, musée de Trondheim). Gerhard Munthe, plus proche des traditions folkloriques, exprime dans ses gravures et ses cartons de tapisseries toute la mélancolie fruste des temps passés. Les artistes suédois, Richard Bergh (Soir d'été nordique, 1899, musée de Göteborg) et le prince Eugen, vont préférer des paysages plus nostalgiques et mystérieux,

caractéristiques du « romantisme national », tandis que Gustav Fjaestad s'oriente vers l'Art nouveau, August Strindberg vers l'abstraction

et Ernst Josephson vers un surréalisme religieux, proche d'Ensor.

LE SYMBOLISME GERMANIQUE. Les artistes du premier symbolisme germanique se rattachent encore au romantisme, à l'inspiration lyrique née des légendes des Nibelungen et du Walhalla et au souffle wagnérien, célébré par Louis II de Bavière, qui leur a redonné vie. Ce sont Moritz von Schwind (fresques du château de Hohenschwangau), E. J. von Steinle, Anselm Feuerbach (Au printemps, 1868, Kiel, Kunsthalle) ou Hans Thoma (la Nymphé de la source, 1888, Stuttgart, Staatsgal.). Bien des peintres allemands ont été ensuite attirés par le symbolisme, mais ils l'ont abandonné très vite pour l'expressionnisme coloré de Die Brücke ou l'esthétique abstraite de Der Blaue Reiter, exposée par Wassily Kandinsky dans Du spirituel dans l'art. Quelques-uns, au contraire, comme Marcus Behmer, Thomas Theodore Heine, Riemerschmid ou Emil Pretorius, l'accentuèrent dans les recherches exacerbées du Jugendstil. Otto Eckmann, visionnaire néo-idéaliste et maître du style floral, fonde en 1894 la Libre Association avec Corinth et Slevogt, puis à Munich, en 1896, la revue Jugend. Les peintres sont soutenus par les poètes berlinois Arno Holz et Richard Dehmel, par le cénacle du Charon d'Otto zur Linde (1904), par Hugo von Hofmannsthal et les esthètes viennois et surtout par Stefan George, le solitaire de Bingen, dont la méditation hermétique animait la revue Blätter für die Kunst. Ils furent aussi influencés par la pensée de Rainer Maria Rilke, par les découvertes de Freud et le développement à Vienne de l'école de psycho-pathologie. Ils purent s'exprimer dans les illustrations et les affiches de plusieurs revues nouvelles : Jugend, Pan, Fliegende Blätter et Simplicissimus, fondé en 1896 par Hans Thoma. L'Autrichien Koloman Moser dessinera de même pour Ver Sacrum. Ces artistes purent enfin se manifester dans les différentes expositions de la Sécession qui se succédèrent à Vienne, à Berlin et à Munich. Max Klinger, porte-parole du symbolisme dialectique, peignit des évocations dionysiaques (Le Soir, 1882, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) et de vastes toiles allégoriques, pompeuses et illuminées (Le Christ dans l'Olympe, 1897, Leipzig, Museum der bildenden Künste), où il tente, en formes tendues, la synthèse idéaliste des philosophies grecque et chrétienne, mais il exécuta aussi des eaux-fortes d'un surréalisme cruel (l'Incube). Il fut rejoint dans son goût pour le cauchemar par

son ami le graveur Otto Greiner (la Tentation). Le dessinateur Alastair créa aussi des illustrations aux fantasmagories étranges (Ashtaroth, 1916, pour le Sphinx d'Oscar Wilde), tandis qu'Alfred Kubin, peintre et graveur, garde une place à part et privilégiée dans le domaine de la névrose exacerbée et des visions hallucinées (la Morte). À l'opposé, Fritz von Uhde recherche dans le symbolisme social une inspiration religieuse nouvelle (Viens, Seigneur Jésus, sois notre hôte, 1885, Berlin, Ng) qui réapparaît dans le pré-expressionnisme de Louis Corinth (Descente de Croix, 1895, Cologne, Wallraf-Richartz Museum). Tandis que Ludwig von Hofmann se souvient de Puvis de Chavannes dans

ses élégies aux scintillements colorés (Danse printanière, 1904, Brême, Kunsthalle), Hans von Marées entremêle réalisme et évocations antiques (les Hespérides, Munich, Neue Pin.). Il aime évoquer le rapport de l'homme avec la nature (Dans la forêt au crépuscule, 1870, Brême, Kunsthalle) et exalte dans ses fresques de l'Institut zoologique de Naples (1873) le repos méditatif à la manière des Le Nain. Franz von Stuck s'attache aux apparitions violentes, aux visages pervers de femmes glacées entourées de serpents métalliques (Le Péché, 1893, Munich, Neue Pin.), aux faunes lubriques. Son symbolisme Sécession, très stylisé, trahit une présence très forte de sexualité. Carlos Schwabe, à la bizarre personnalité sensible et lyrique, émigra à Paris, où il mourut, après avoir été un des chevaliers de la Rose-Croix (La Mort du fossoyeur, 1895-1900, Louvre). Gustav Klimt a su créer un style symboliste personnel, jouant à la fois avec les idées, les lignes et la matière. Il juxtaposait en kaléidoscope des facettes colorées scintillantes : la salle à manger de l'hôtel Stoclet, à Bruxelles, s'orne ainsi de figures lovées en étreintes profondes, aux harmonieuses marqueteries brillantes (le Baiser). Ses visages de femmes immobiles, ses allégories polychromes sont de sensuelles et envoûtantes icônes (Salomé, 1901, Vienne, Österr. Gal.).

LE SYMBOLISME SUISSE. Les symbolistes allemands et autrichiens ont fortement marqué l'école suisse, qui est, pour cette période, très importante, avec des artistes formés à Vienne ou à Munich : Arnold Böcklin, barbare lyrique, fut hanté sans cesse par les mêmes thèmes héroïques ou mystérieux, chers au poète Carl Spitteler (Vestale, 1874, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) et par les mêmes angoisses solennelles (L'Île des morts, 1880, musée de Leipzig). Il aimait aussi peindre le peuple libre et sensuel des chèvre-pieds, des tritons et des centaures (Jeu de vagues, Munich, Neue Pin.)

et exalter la puissance de la vie (Regarde ! la prairie est en joie, 1887, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). Son élève Albert Welti mêlait à une inspiration littéraire un goût certain du folklore montagnard (Le Voyage de noces, 1896-1898, Zurich, Kunsthaus).

Hodler découvrit le symbolisme après 1880 et traduisit sa méditation philosophique par des lignes sinueuses et des formes découpées, par des teintes claires jusqu'à l'évanescence (Eurythmie, 1895, musée de Berne). Il se servit souvent de la répétition rythmique pour accentuer encore le monumentalisme de ses compositions (Le Jour, 1900, id.). Il influença Ernst Bicher et Félix Vallotton, qui fut aussi sensible à un certain dépouillement où jouent seules la ligne nette et la couleur crue (L'Enlèvement d'Europe, 1908, id.) et dont les sujets étranges furent parfois proches du surréalisme. Augusto Giacometti, par contre, s'attacha à transposer sa rêverie en subtilités graphiques qui mettent l'accent sur le côté décoratif de l'œuvre (La Nuit, 1903, Zurich, Kunsthaus).

LES SYMBOLISTES SLAVES. Des tentatives artistiques spiritualistes apparurent aussi en Hongrie avec Rippl-Rónai (Jeune Fille à la rose, 1898. Budapest, G. N. H.), en Pologne avec

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

827

Jacek Malczewski (Le Tourbillon, 1893-1894, musée de Poznań) et Jozef Mehoffer (Le Jardin étrange, 1903, musée de Varsovie) ou en Tchécoslovaquie avec Jan Preisler, peintre, poète et illustrateur (Le Lac noir, musée de Prague), et František Kupka, aux si curieuses évocations légendaires, orientales ou ésotériques (L'Âme des lotus, 1898). Comme Kandinsky, ce dernier délaisa rapidement le symbolisme pour l'abstraction. Les peintres russes, profondément marqués par l'intériorité pascalienne des romans de Tolstoï ou de Dostoïevski, très attachés à leur folklore national, inspirés par la musique de Rimski-Korsakov, se groupèrent étroitement et contribuèrent à la célébrité de la revue Mir Iskusstva (1898-1904). V. Vasnetzoff, Nicolas Roerich, Alexandre Benois et Ivan Bilibine s'intéressèrent à la création des Ballets russes de Serge de Diaghilev, pour lesquels Bakst réalisa des rideaux de scènes, des costumes et des décors féeriques (Le Grand Eunuque, pour Schéhérazade, 1910, musée de Strasbourg). Plus visionnaire, Mikhaïl Vroubel, influencé par le Démon du

poète Lermontov, oscille entre la tentation du désespoir et le lyrisme (le Démon terrassé, 1902, Moscou, Tretiakov Gal.).

LE SYMBOLISME ITALIEN ET ESPAGNOL.

Déjà, dans les années 1860-1870, il existe chez les Macchiaioli une attirance vers le symbolisme du silence et de l'instant suspendu. On retrouve cette atmosphère de vide et de solitude dans les oeuvres symbolistes socialisantes d'Angelo Morbelli (le Noël des oubliés, 1903, Venise, G. A. M.) et dans les paysages alpins pointillistes de Giovanni Segantini. Attiré aussi par le fantastique symbolique, il les peuple de formes hallucinées accrochées dans les arbres (Les Infanticides, 1894, Vienne, K. M.) ou d'apparitions éthérées (l'Ange de la vie, 1894, Milan, G. A. M.). Ses recherches marquèrent fortement Gaetano Previati, divisionniste inspiré, qui participa au Salon de la Rose-Croix, puis, en 1902, à l'exposition de la Sécession de Berlin (le Repos, id.), et Giuseppe Pellizza da Volpedo, aux allégories plus sentimentales (Espérance déçue, 1894). Sous les auspices de la revue Il Convito (1895-1898), à laquelle collaborait le grand romancier symboliste Gabriele D'Annunzio (la Ville morte, 1898), Nino Costa orienta le mouvement « In arte libertas » vers une imitation fidèle du style et de l'inspiration des préraphaélites anglais ; et Giulio Aristide Sartorio se rapprocha de Rossetti, dont il compliqua les recherches (la Diane d'Éphèse, 1897, Rome, G. A. M.). Les artistes participent aux revues Hermes, Novissima, Leonardo et Il Regno et s'inspirent du symbolisme littéraire : Adolfo de Carolis évoque en figures amples et structurées les poèmes de Giovanni Pascoli, Alberto Martini réalise après 1900 ses illustrations cruelles et démentes d'Edgar Poe tandis que la maison Alinari propose en 1899-1900 un concours pour l'illustration de la Divine Comédie. Le sculpteur Adolfo Wildt dessinait des visions religieuses stylisées et élégantes, d'une spiritualité un peu larmoyante et Felice Casorati, aux curieuses toiles émaillées (Voie lactée, 1914), était très influencé par les fantasmes colorés de Klimt, que Vittorio Zecchin imitait

avec un sens aigu du coloris et de la matière (Salomé). Il est intéressant de souligner que le symbolisme italien s'est développé fort tardivement, après la Première Guerre mondiale, alors que les autres pays d'Europe se tournaient vers l'abstraction, le postcubisme ou le surréalisme.

En Espagne, le symbolisme hante les fêtes nocturnes de Hermenegildo Anglada Camarasa, les rêveries de Juan Brull Viñoles et les allégories mystiques de Julio Romero de Torres (le Retable de l'Amour, Barcelone, M. A. M.), mais

se tourne très vite vers l'Art nouveau de l'école de Barcelone. Il trouvera ses chefs-d'oeuvre dans la période bleue de Pablo Picasso.

GRAVEURS ANGLAIS ET GROUPE DES

QUATRE. En Angleterre, de nombreux artistes, comme R. Stone, F. Mariott, J. E. Southall ou Norman Wilkinson, marqué par les errances d'Oscar Wilde et d'Edgar Poe, transformèrent les rêveries préraphaélites en toiles d'un symbolisme académique qui ne manque pas d'intérêt. Ils subirent aussi l'influence de Moreau (Arthur Rackham, *Andromède*) ou de Klimt (Keith Henderson, illustrations pour le *Roman de la Rose*, 1911).

L'artiste écossais Charles Rennie Mackintosh, au sein du groupe des Quatre, qui réunissait à Glasgow sa femme Margaret MacDonald-Mackintosh, sa belle-soeur Frances MacNair-MacDonald et le mari de celle-ci, réalisa des oeuvres décoratives d'une stylisation géométrique très poétique, bien différente de l'Art nouveau français et parente des recherches de la Sécession (Hiver, 1895, Glasgow, Hunterian Art Gal.). Ces artistes s'attachèrent au raffinement de la matière et des couleurs, à la revalorisation d'un celtisme poétique (Margaret MacDonald, *le Jardin de Kysterion*, 1906, id.). Le graveur anglais Aubrey Vincent Beardsley, esprit pernicieux et sardonique, dessinait à la plume des personnages fantastiques et cruels (*Salomé*, illustration pour Oscar Wilde), parfois caricaturaux, originaux jusqu'au surréalisme. Il a édité de fort belles affiches d'un graphisme audacieux (*A Comedy of Sighs*, Avenue Theatre, 1894). Il fut imité par Annie French (*les Soeurs laides*, Édimbourg, Scottish National Gallery of Modern Art) et par l'Américain Bradley (affiche pour *The Chap-Book*).

La même inspiration se retrouve en effet dans les oeuvres de certains artistes américains, qui, à New York, reflétèrent les trouvailles symbolistes européennes. Ralph Albert Blakelock, Albert P. Ryder et James Hamilton sont plus singuliers que symbolistes, mais Elihu Vedder s'avère un illustrateur plein de sentiment (*Muse de la Tragédie*, 1899, Washington, National collection of Fine Arts). Si Edwin Austin Abley se tourne vers les thèmes préraphaélites (*la Quête du Saint-Graal*, 1895-1901, Boston, Public Library), Thomas Dewing préfère les figures de femmes mélancoliques (*les Jours*, 1887, Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum) et Abbot Thayer les allégories évanescences (*l'Ange*, ca 1889, Smithsonian Institution). James Mc-Neill Whistler exécuta des tableaux éthérés aux subtiles harmonies de lumières (*Nocturne en bleu et or*, Londres, Tate

Gal.) et des décors très proches de la Sécession

(la Chambre des paons, 1876-1877, Washington, Freer Gal.).

Le symbolisme est donc un mouvement international qui, s'appuyant sur la littérature, a marqué tout l'art moderne comme avaient pu le faire les découvertes sensorielles de l'impressionnisme. Comme le maniérisme international de la fin du XVI^e s., il a été partout le témoin de l'angoisse des intellectuels et des artistes devant un monde déjà dominé par la science et la machine et d'où fuyait Dieu. Il s'est souvent exprimé dans des évocations pessimistes, des spiritualités décadentes ou des débordements d'effets décoratifs. Il a ouvert la voie aux recherches des surréalistes, aux jeunes filles glacées et aux hommes effarés du Belge Delvaux, aux architectures étouffantes de l'Italien Giorgio De Chirico, aux montres molles de l'Espagnol Salvador Dalí. Le surréalisme sera un avatar psychanalytique du symbolisme, centré sur l'insolite, l'objet figé chargé d'angoisse. Il ne s'agit plus dès lors de traduire les rêves éveillés des sensibilités aiguës, mais de décrire le peuplement incohérent et incontrôlable du sommeil et de l'inconscient.

Le symbolisme synthétique de Gauguin ou de Klimt, mêlant l'esprit à la quintessence du décoratif, a aussi marqué le chemin des recherches abstraites de Kandinsky, de Klee ou de l'orphisme.

SYNCHROMISM.

Ce nom a été donné au premier mouvement d'art abstrait en Amérique ; il vient de synchrome, qui signifie « avec couleur », mais joue volontairement sur le mot en l'associant avec « symphonie », pour évoquer le rapport entre le son et la couleur, éléments importants de la pensée de Kupka. Ce mouvement, plus théorique que réel, se développa à Paris vers la fin de 1912, lorsque M. Russell et Macdonald-Wright décidèrent d'attirer l'attention sur les propriétés de la couleur et de la lumière. Ces artistes se détachaient ainsi des cubistes, particulièrement de Robert Delaunay, dont l'influence était primordiale sur leur oeuvre et leurs idées. Le Synchronism dura environ un an ; sa principale manifestation eut lieu au Salon des indépendants, en 1913. Parmi les Américains profondément influencés par le Synchronism figurent Benton, Dasburg, Bruce, Frost et Davies.

SYNTHÉTISME.

Théorie plastique lancée en 1888, à Pont-Aven, par É. Bernard et Gauguin (qui écrit à Schuffenecker : « l'art est une abstraction »), le synthétisme se veut l'antithèse du néo-impressionnisme. Il dérive du cloisonnisme, inventé en 1886 par Anquetin (à la suite de l'observation des jeux de la lumière dans un vitrail), défini en mai 1888 par E. Dujardin dans la Revue indépendante. Les estampes japonaises, les images d'Épinal, les arts primitifs, les simplifications de Puvis de Chavannes ont leur part dans le Synthétisme, que caractérisent le rejet des détails et l'adoption de couleurs en aplats cernés de noir. L'un des chefs-d'œuvre de Gauguin, la Lutte de Jacob avec l'ange (Édimbourg, N. G. of Scotland), et les Bretonnes dans la prairie verte

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

828

d'É. Bernard sont les premiers manifestes de ce style, qui s'affirme en 1889 avec l'exposition du Groupe impressionniste et synthétiste au café Volpini, à Paris. Adopté dans les années 1889-1900, à Paris et en Bretagne, par divers artistes (Sérusier, Filiger, Seguin, L. Roy, L. Fauché, etc.), le synthétisme se fondera dans le symbolisme et ne survivra guère au premier départ de Gauguin pour Tahiti.

SZAFRAN Sam, peintre français

(Paris 1934).

Pour le grand public, Szafran est l'homme des escaliers comme Piranèse est l'homme des prisons. C'est là simplifier et réduire beaucoup une œuvre et une trajectoire pourtant en effet ordonnées, comme celles de Giacometti, de Morandi, autour de quelques thèmes. Se formant auprès d'Henri Goetz à l'académie de la Grande Chaumière, Sam Szafran débouche tout naturellement sur l'abstraction lyrique. C'est pour l'abandonner en 1958, c'est-à-dire au moment où elle triomphe.

Du même mouvement, il abandonne aussi la peinture pour le dessin, l'huile pour le fusain (Autoportrait, fusain, 1958), où il donne la série des Rocking-Chairs en 1965 (galerie Jacques Kerchache). Son galériste et ami lui inspirera en 1971 l'étonnante série des Portraits de Jacques, visage surgissant, n'occupant qu'un mince territoire, au milieu de la feuille de papier ou, plus dérangent encore, à ses marges, réduit à quelques traces, pour ailleurs réinvestir l'espace par la vigoureuse inscription d'un corps en son

entier. C'est à peu près au même moment, vers 1970, que Szafran s'éprend de ce médium un peu délaissé par les contemporains, le pastel. Il y donne, semble-t-il, les premiers Escaliers, non datés, où la couleur est reine (Escalier à la fenêtre bleue), les premiers Ateliers (Atelier à la bassine), mais aussi les plantes, les feuillages matissiens qui font partie de son entourage familial (Personnage dans la serre, 1971). Tous ces thèmes et ceux de Lilette, son épouse (Lilette dans l'atelier, 1987 ; Lilette à la robe afghane, 1989), sont traités depuis quelques années à l'aquarelle. Le Centre d'art de Flaine a consacré à ses pastels et à ses fusains une exposition en 1986, et le Centre d'art contemporain du château de Tanlay l'a exposé en 1989 avec J. P. Riopelle. L'oeuvre de Szafran acquise par le F. N. A. C., qui l'exposait en 1969, et le musée de Saint-Étienne, qui l'avait montrée dès 1968, est présente au M. N. A. M. et dans la plupart des grands musées européens.

SZCZUKA Mieczyslaw, peintre polonais

(Varsovie 1898 - les Tatras 1927).

Après ses études à l'École des beaux-arts de Varsovie, il commence à peindre à partir de 1920 des oeuvres marquées par l'expressionnisme, le futurisme et le dadaïsme, avant de s'orienter, sous l'influence des théories de Tatline, vers le constructivisme, dont il sera dès 1923 le principal représentant en Pologne : il va chercher à mettre en évidence les propriétés constructives des matériaux et déclare insé-

parables les questions artistiques et sociales. Proche du parti communiste polonais, ses recherches le portent vers les arts appliqués, en particulier la typographie et l'architecture. Szczuka est un des fondateurs en 1924 du groupe et de la revue Blok avec sa femme Teresa Zarnover et Henryk Stażewski. Comme certains artistes soviétiques, il va évoluer vers le productivisme, c'est-à-dire vers la version utilitaire du constructivisme, où il essaiera de concilier l'art, la production, la technologie et l'engagement social. Il se consacrera, de même que Rodtchenko en U. R. S. S., à la pratique du photomontage (Kemal Pacha, 1924, disparu), à la typographie et aux recherches sur le projet d'architecture. Son style restera toutefois assez proche du constructivisme soviétique jusque dans la rigidité de certaines de ses compositions. La quasi-totalité de son oeuvre a disparu : quelques témoignages en sont conservés au musée de Łódź.

SZENES Arpad, peintre français d'origine

hongroise

(Budapest 1897 - Paris 1985).

Très jeune, il commence à peindre et à dessiner. À partir de 1918, il fréquente l'Académie libre de Budapest, où il a comme professeur Rippl-Ronai, familier des nabis, qui l'entretient de l'art français. En 1919, il est frappé par les affiches cubistes, futuristes ou constructivistes, qui envahissent la ville. En 1922, il expose ses premières oeuvres, abstraites, au musée Ernst. Il voyage en Allemagne (où il s'informe de Klee, de Kandinsky et du Bauhaus) et en Italie (Rome, Florence). En 1925, Szenes se fixe à Paris, exécute des caricatures pour gagner sa vie, et travaille à l'Académie de la Grande-Chaumière, où il rencontre en 1929 Maria Helena Vieira da Silva, qu'il épouse l'année suivante. Il entre en contact avec les surréalistes, Miró, Ernst, Tanguy, mais ne s'associe pas à leur groupe. Ses oeuvres relèvent alors d'une figuration subtile et discrète (Harmonium, 1932) ou d'une abstraction symbolique (Course de taureaux, 1935). De 1940 à 1947, Arpad et Maria sont à Rio de Janeiro, où leur atelier devient le lieu de rassemblement de jeunes peintres. De retour à Paris, Szenes évolue progressivement vers l'abstraction, dans une manière d'abord assez construite (Discussion, 1951). Cette discipline s'assouplit ensuite pour exprimer un lyrisme profond, mais retenu, filtré, fixé presque à la dérobée par un coup de pinceau à la fois léger et sûr, dans une gamme où prédominent les ocres et les blancs (Calcaire, 1956 ; Persépolis I, 1964). Cet art d'effusion secrète, en accord avec le monde, s'est aussi pleinement exprimé au moyen de la gouache, dont les premières oeuvres exécutées de cette manière ont été exposées en 1960 à la gal. des Cahiers d'art. Szenes, qui s'est manifesté régulièrement chez Jeanne Bucher, a été naturalisé français en 1956. Il est notamment représenté à Paris (le Rubis, 1963, M. N. A. M.), Dijon (donation Granville), Montpellier, Rennes, Rouen, New York (Guggenheim Museum), Rio de Janeiro,

Zurich (Kunsthaus). Une importante rétrospective lui a été consacrée en 1971-1972, successivement présentée à Rouen, Rennes, Lille, Orléans, Dijon et Lisbonne. Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris lui consacra une exposition en 1974, et les galeries Bucher et Jacob, à Paris, en 1985.

SZINYEI-MERSE Pál, peintre hongrois

(Szinye-Ujfalu 1845 - Jernye 1920).

Élève du peintre Mezei, il étudia ensuite à Mu-

nich sous la direction de Wágner et de Piloty. Échappant à l'emprise académique, son talent s'affirme de bonne heure, notamment dans les portraits réalistes qu'il exécute lors de séjours dans sa famille (Tsigmond Szinyei-Merse, 1867 ; István et Béla, 1868). Deux toiles (Le Linge qui sèche, l'Escarpolette, Budapest, G. N. H.), réalisées durant l'été de 1869, alors que Monet et Renoir peignaient la Grenouillère, annoncent les données essentielles de l'impressionnisme. Seul et sans encouragement à Munich, Szinyei-Merse hésitait cependant à persévérer dans cette voie, mais son tableau capital, le Déjeuner sur l'herbe (1873, Budapest, G. N. H.), constitue une solution aboutie et spécifiquement hongroise des problèmes du plein air, indépendante de l'impressionnisme français. Un chromatisme diffus et vibrant s'allie à une conception généreuse. Ce chef-d'oeuvre souleva l'indignation générale, et Szinyei-Merse, découragé, se retira à Jernye et ne peignit plus que quelques portraits de sa femme (Femme en robe violette, 1874). Vers 1882, l'artiste chercha à rallier les mouvements contemporains. Deux expositions de ses oeuvres (Vienne et Budapest) ne reçurent encore qu'un accueil défavorable. Après quelques études de plein air (Rivière, 1883 ; Fonte des neiges, 1884), Szinyei-Merse abandonna la peinture. Il n'en retrouva le goût qu'en 1896, lorsque le meilleur de son oeuvre fut exposé lors des fêtes du millénaire hongrois à Budapest. Les jeunes peintres de Nagybánya, connaissant les impressionnistes français, découvrirent alors ces réalisations précoces de l'impressionnisme hongrois. Les expositions se multiplièrent (Paris, 1900 ; Munich, 1901 ; Berlin, 1910 ; Rome, 1911) et l'artiste connut enfin le succès. Ses derniers tableaux marquent le sommet d'un art parvenu à maturité, au lyrisme paisible non dénué de symbolisme (Paysage d'automne, 1900 ; Thuya, 1912 ; Couleur de l'automne, 1914). La tradition en fut continuée par les peintres de Nagybánya et de Postnagybánya. L'essentiel de la production de Szinyei-Merse se trouve à la G. N. H. de Budapest, à l'exception de quelques toiles conservées dans des collections américaines (Mère avec enfant, 1869 ; Pavillon des bains au lac de Starnberg, 1872).

downloadModeText.vue.download 830 sur 964

TAAFFE Philip, artiste américain

(New Jersey 1955).

Dans les années quatre-vingt s'est manifestée aux États-Unis une génération de jeunes artistes ayant en commun la volonté de s'inscrire dans la continuité de l'histoire par l'appropriation

tion. L'oeuvre de Philip Taaffe peut être assimilée à cette continuité artistique, dans le sens d'une variation sur des modèles existants. Point de départ de son travail, le choix des motifs lui permet d'établir une relation avec certains artistes des années cinquante-soixante, autant sur le mode du pastiche que sur celui de l'hommage. L'oeuvre intitulée Brest (1983) est une variation sur celle de Bridget Riley intitulée Crest (1964), liée à une référence à l'ouvrage de Jean Genet. De même, Concordia, de 1985, oscille entre la référence admirative à l'oeuvre de Barnett Newman et l'apparence d'un foulard aux motifs de corde. Philip Taaffe puise également à d'autres sources : mosaïques byzantines, architecture folklorique russe, filigrane baroque espagnol... Ainsi, Phantastisches Gebet, 1 manifeste une attraction pour les arts africains. Taaffe élabore ses « apparences de tableaux » par collages, sur la surface de la toile, de linoléum ou de papiers sérigraphiés de formes abstraites polis jusqu'à se confondre avec le plan continu. Une exposition lui a été consacrée (Vienne, Wiener Secession) en 1996.

TABELLONE.

Compartiment rectangulaire d'une croix peinte, sur lequel repose la partie centrale du corps du Christ. En Italie, dans les croix du XIII^e s., ce compartiment comporte parfois des scènes de la Passion. Dans celles du XIV^e s., il est décoré de motifs géométriques.

TABLEAU.

Support ou support indépendant ou intégré dans un décor d'architecture et présentant une surface plane recouverte de peinture ou de tout autre matériau : papiers collés, tissus, broderie, verroterie.

Les tableaux peuvent être de nature, de forme et de dimensions variables : panneau de bois rectangulaire, ovale, feuille de cuivre

T

ou d'un autre métal, plaque de pierre (marbre, ardoise), carton, papier ou châssis tendu de toile. Suivant les dimensions, on distingue le grand tableau décoratif, le tableau de chevalet, de dimensions réduites et qui doit être placé près du regard du spectateur, et le tableau de cabinet. Les tableaux se classent également suivant les sujets qu'ils représentent et la manière dont ceux-ci sont traités : de là les dénominations de tableau de genre, de tableau d'histoire, de paysage, de portrait. « On prétend que les anciens peintres ne peignaient que sur des

tables de bois, blanchies avec de la craie, d'où vient le mot de tabula, tableau, et que l'usage de la toile, parmi les modernes, n'est pas même fort ancien » (Bossuet, 1er Sermon, Providence, cité par Rollin, Histoire ancienne, t. XI, 1re part., p. 143).

DÉFINITIONS. Les polyptyques sont des tableaux composés de plusieurs panneaux articulés (diptyques, triptyques) en bois peints, mais aussi parfois sculptés, qui s'insèrent dans un ensemble de menuiserie le plus souvent dorée. « Au Moyen Âge, tableau ployant et ouvrant, tableau composé de deux, trois et jusqu'à cinq pièces liées par des charnières et se repliant sur elles-mêmes » (Laborde, Émaux). Un tableau, ou tableau vivant, désigne la reproduction de certains tableaux connus ou de certaines scènes d'histoire à l'aide de personnages vivants qui prennent l'apparence vestimentaire et les attitudes indiquées par le sujet. Un tableau mécanique, ou mouvant, est un tableau peint auquel est associé un mécanisme d'horlogerie. Les tableaux mécaniques sont relativement fréquents à partir du XVIIe s. et sont originaires de Hollande. Les plus simples représentent un paysage avec église dont le clocher abrite une horloge véritable sonnante les heures et les demies, accompagnées parfois de carillon et musique. D'autres tableaux présentent en outre des scènes villageoises avec des personnages animés.

Un tableau cloant est un tableau de petit format, composé de compartiments montés sur

une charnière afin de pouvoir être rabattus les uns sur les autres.

Un tableau, opposé à « esquisse », « ébauche », désigne l'œuvre achevée, autonome, constituée de formes peintes sur un plan solide : « Se rappeler qu'un tableau avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées » (Maurice Denis, Art et critique, 1890, et Théories, 1913).

PERSPECTIVE. Le plan du tableau se dit, en perspective, à propos d'un plan qu'on imagine placé entre les objets et l'œil de l'observateur et qui détermine l'image de ces objets par son intersection avec les rayons visuels. La vitre-tableau, ou glace de Léonard de Vinci, est un plan vertical supposé transparent, interposé entre l'œil (point de vue) et l'objet, sur lequel se projettent les images perspectives.

TABLEAU PHOTOGRAPHIQUE.

C'est au début des années quatre-vingt que certains artistes, comme J.-M. Bustamante, en France, ou J. Wall, au Canada, commencent à employer le terme de « tableau photographique », ou photo-tableau. Ce terme sera repris et théorisé par le critique français Jean-François Chevrier pour désigner, chez certains artistes, une conception de l'image photographique selon le modèle de la forme tableau. Celle-ci répond à trois critères essentiels : le tableau est un plan clairement délimité, frontal et qui se constitue comme un objet autonome. Il faut donc distinguer l'image photographique conçue comme un tableau, dans le sens d'une autonomie, de celle simplement agrandie pour le mur ; de même, il faut la dissocier de l'épreuve photographique qui, pouvant être recadrée ou regardée à l'horizontale, ne s'impose pas nécessairement dans sa frontalité. Le tableau photographique semble donc reposer essentiellement, selon les termes de Chevrier, sur une dialectique de l'enregistrement documentaire et de la composition picturale, où la fixité de l'image photographique prise dans la stabilité de la forme tableau propose au spectateur une expérience de confrontation. Deux expositions

downloadModeText.vue.download 831 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

830

ont rendu compte de cette tradition photographique : « Une autre objectivité » qui s'est déroulée au Centre national des arts plastiques, à Paris, et « Photo-Kunst » à la Staatsgalerie de Stuttgart, toutes les deux en 1989.

TABLETTE.

Petite plaquette sur laquelle on écrivait à l'aide d'un poinçon, dans l'Antiquité et au Moyen Âge.

Au Moyen Âge, les tablettes de buis, de cuir, de bois de figuier, voire d'ardoise, mais surtout d'ivoire, étaient parfois enrichies de peintures exécutées sur le support lui-même, ou sur un parchemin collé et préparé de poudre d'os et de plâtre. Deux tablettes reliées par des charnières formaient un « livret », maintenu par un fermoir.

Des portraits de petites dimensions ont ainsi été exécutés sur des tablettes.

TACHISME.

Plus qu'un courant, le tachisme est une technique picturale caractérisée par des touches à l'aspect de taches, comme parfois chez les Macchiaioli, rénovateurs de la peinture en Italie dans la seconde moitié du XIXe siècle. Le tachisme définit également une tendance de la peinture abstraite et informelle dans les années 1950, caractérisée par l'emploi spontané de taches et de coulures. (Elle a été défendue par le critique Charles Estienne et représentée par Mathieu, Degottex, etc.)

TADDEO DI BARTOLO, peintre italien

(Sienne v. 1362 - id. 1422).

L'artiste est bien connu dans les archives siennoises grâce à la place importante qu'il tint dans la vie publique de sa cité. Son oeuvre, très abondant, acquit une large résonance en dehors même de Sienne, puisque Taddeo di Bartolo travailla également à Gênes (1393 et 1397 ; il y put voir des oeuvres de Barnaba da Modena, dont son oeuvre porte trace), à Pise (1395 et 1397) et à Pérouse (1403). Sa formation initiale repose sur l'exemple de Francesco di Vannuccio et sur celui de Luca di Tommé, dans la tradition de Simone Martini, mais Taddeo sut se forger un métier sûr, qui oppose des préciosités de matière et de décor à l'idéal néo-giottesque alors prévalant en Toscane, tout en restant fermé à la fantaisie du Gothique courtois : manière bien personnelle, dont il ne se départit jamais.

Le ton et le style de ses cycles de fresques ne présentent guère de variations au cours de sa carrière : à la collégiale de S. Gimignano (v. 1394, Jugement dernier, le Paradis, l'Enfer, Prophètes), à S. Francesco de Pise (1397, Scènes de la vie de la Vierge, Saints) comme au Palazzo Pubblico de Sienne (1406-1408, fresques de la chapelle ; 1417, fresque de l'avant-chapelle).

Ses peintures sur bois présentent les mêmes qualités, qui, en dépit de certaines surestimations de la critique, restent celles d'un admirable artisan. Parmi ses retables (dont certains ont été démembrés et partagés entre plusieurs musées), on peut citer le Retable de San Gimignano (musée de S. Gimignano), le Retable de San Paolo all'Orto de Pise (1395, auj.

au musée de Grenoble), le grand Polyptyque de l'Assomption (1401, Montepulciano, Duomo) avec plus de deux cents figures, le Retable de l'Annonciation de la P. N. de Sienne (1409), le Retable de Volterra (1411, pin.). Dans cette production de haut niveau constant, deux oeuvres se détachent, où l'artiste réussit à forcer

ses propres limites : le Polyptyque franciscain à double face de Pérouse (1403, G. N. ; panneaux de prédelle avec des Scènes de la vie de saint François au musée de Hanovre) et l'immense Crucifix de la P. N. de Sienne.

TAEUBER-ARP Sophie, peintre

et sculpteur suisse

(Davos 1889 - Zurich 1943).

Elle fréquenta les écoles des arts et métiers de Saint-Gall, de Munich et de Hambourg. En 1915, elle rencontre Jean Arp et participe avec lui, en utilisant des modes d'expression divers : peinture (Triptyque, 1918, Zurich, Kunsthau), sculpture, marionnettes, numéros de danse, au mouvement Dada. Les deux artistes se marient en 1921, alors que Sophie Taeuber enseigne à l'École des arts et métiers de Zurich. Ils exécutent avec Théo Van Doesburg le décor de la brasserie de l'Aubette à Strasbourg (1927-1928, projets au musée de Strasbourg et au M. N. A. M. de Paris) ; cet ensemble (auj. détruit mais partiellement reconstitué en 1994) fut une importante réalisation montrant l'adéquation de l'abstraction au cadre architectural. De 1928 à 1940, Sophie Taeuber-Arp habite Meudon-Val-Fleury avec son mari dans une maison dont elle a dessiné les plans. En 1931, elle participe à l'association Abstraction-Création, puis crée avec César Domela la revue Plastique (1937-1939), dont 5 numéros verront le jour. La guerre la conduit avec son mari en Dordogne puis à Grasse (1941-1943), où elle retrouve Sonia Delaunay et Alberto Magnelli, enfin à Zurich, où elle meurt accidentellement. Son oeuvre comporte un grand nombre de peintures et de reliefs ainsi que quelques sculptures et oeuvres d'art appliqué. Dès 1916, l'artiste avait réduit son vocabulaire : carrés et rectangles de vives couleurs disposés perpendiculairement dans la surface, selon les horizontales et les verticales (Composition verticale-horizontale à triangles réciproques, 1918, Zurich, Kunsthau). Dans les années suivantes, elle introduira des cercles, puis des courbes figureront parfois des animaux ou des objets stylisés. Toute son oeuvre oscillera dès lors entre les ondulations linéaires et les constructions orthogonales les plus strictes avec l'utilisation de couleurs primaires (Quatre Espaces à croix brisée, 1932, Paris, M. N. A. M.). En 1936, l'artiste entreprend sa série de reliefs en bois constitués de formes géométriques simples appliquées sur un fond rectangulaire ou parfois découpé (Relief rectangulaire, cercles découpés, carrés peints et découpés, cubes et cylindres surgissant, 1938, Berne, K. M.). Sophie Taeuber-

Arp est représentée notamment aux musées de Bâle et de Zurich, à Paris (M. N. A. M.), à Philadelphie (Museum of Art, coll. Gallatin), à Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller), au musée de Winterthur et au musée de Grenoble. Une

rétrospective lui a été consacrée en 1989-1990 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

TAILLE-DOUCE.

Nom donné à la gravure en creux. Ce terme s'applique en général à la fois à l'eau-forte et au burin. Néanmoins, on trouve le mot employé pour désigner la gravure au burin par opposition à l'eau-forte ; d'où la définition de Littré : « gravure exécutée avec le burin seul sans le secours de l'eau-forte. ». (→ ESTAMPE.)

TAL-COAT (Pierre Jacob, dit),

peintre français

(Clohars-Carnoët 1905 - Saint-Pierre-de-Bailleul, Eure, 1985).

Autodidacte, il s'intéresse d'abord à la sculpture. Ses premiers pastels, tableaux et dessins de personnages, exécutés en Bretagne (1926-1927), participent du réalisme expressionniste de l'après-guerre. Un séjour à Paris (1932) précipite l'évolution de l'artiste, qui entre en contact avec le groupe Forces nouvelles (Rohner, Humblot, Lasne) en 1935. Il travaille alors à des portraits empreints d'une acuité sourde (Portrait de Gertrude Stein, 1935) et à de grandes figures féminines assises ou allongées (Femme au bol, 1933). La guerre civile espagnole suscite peu après un expressionnisme virulent, haut en couleur, à l'accent proche de Picasso : autoportraits (1935-1936, portrait de Gertrude Stein, petites sculptures de têtes à la façon de Giacometti, série des Massacres (1936-1937). Mais la nature est pour Tal-Coat la source principale de son inspiration. De 1933 à 1937, il séjourne à Paris et en province. La période d'Aix-en-Provence (v. 1940-1954), coupée de voyages à Paris et en Bourgogne, aboutit à une vision nouvelle. Le paysage est perçu par un regard apparemment lointain et vu de façon subjective (Le Château-Noir, 1949). Soutenu par une activité graphique alimentée par ses promenades dans la campagne, cet art se dépouille progressivement de l'accidentel. À Forges-les-Bains et dans la vallée de Chevreuse (1954-1961), Tal-Coat fixe les traces animales portées par le sable et le reflet du vol des oiseaux. Une palette restreinte mais délicate (beiges, gris, rosés), une matière accordée aux phénomènes physiques qu'il s'agit de resti-

tuer prennent ainsi au piège les manifestations fugitives de la vie (Peinture, 1956). De 1962 à sa mort, l'artiste réside à Saint-Pierre-de-Bailleul, en Normandie. Des toiles austères, de tous formats, monochromes dans le vert, l'ocre et le noir expriment des étendues désertes, oppressantes autour d'un foyer plus dense. Tal-Coat est représenté à Paris (M. N. A. M. et musée d'Art moderne de la Ville) et à la Fond. Maeght de Saint-Paul-de-Vence. L'artiste fut aussi un excellent lithographe. Une rétrospective de son oeuvre s'est tenue à Paris (Grand Palais) en 1976 et au Cateau-Cambrésis (musée Matisse) en 1991.

TAMAYO Rufino, peintre mexicain
(Oaxaca 1899 - Mexico 1991).

Sa famille s'installa à Mexico en 1907. Il suivit d'abord des cours du soir de peinture (1915-1916), puis s'inscrivit à l'Académie des beaux-arts (1917-1918). Professeur de dessin et de peinture en 1926, il expose pour la première fois, la même année, à Mexico et à New York, et son art est accueilli très favorablement aux États-Unis, où il se rend ensuite tous les ans à partir de 1938. Ses débuts se situent dans la voie d'un réalisme dru et monumental qui rappelle celui de son aîné Rivera (les Messagers du vent, 1928) et, après une phase d'un cubisme figuratif un peu scolaire, c'est encore la leçon de celui-ci qui le guide dans la réalisation de son premier décor mural (1933, Mexico, École nationale de musique). Vers 1940, sa poésie et son langage pictural s'affirment ; à des suggestions venues de Picasso surtout pour le dessin, de Miró pour la symbolique, il joint un bestiaire, le plus souvent fabuleux, inspiré de l'ancien Mexique et qui se distingue du réalisme social de ses devanciers (Chien hurlant, 1942). L'oeuvre murale de Tamayo est importante : 1943, The Hillyer Art Library, Smith College, Northampton (Mass.) ; 1952, Palais des beaux-arts de Mexico ; 1955, Bank of the South West, Houston (Texas) ; 1957, Bibliothèque de l'université de Porto Rico ; 1958, Palais de l'Unesco (Paris). Outre la verve décorative et expressive qui s'y donne cours, les références à Picasso sont souvent flagrantes. Venu à Paris en 1957, Tamayo intéressa les milieux artistiques par son utilisation du vinyle, technique qui permet des effets lisses et brillants. Les tableaux de chevalet révèlent d'ailleurs un talent

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

831

arts San Carlos (1917-1918). Professeur de dessin et de peinture en 1926, il expose pour la première fois, la même année, à Mexico et à New York, et son art est accueilli très favorablement aux États-Unis, où il se rend ensuite tous les ans à partir de 1938. Ses débuts se situent dans la voie d'un réalisme dru et monumental qui rappelle celui de son aîné Rivera (les Messagers du vent, 1928) et, après une phase d'un cubisme figuratif un peu scolaire, c'est encore la leçon de celui-ci qui le guide dans la réalisation de son premier décor mural (1933, Mexico, École nationale de musique). Vers 1940, sa poésie et son langage pictural s'affirment ; à des suggestions venues de Picasso surtout pour le dessin, de Miró pour la symbolique, il joint un bestiaire, le plus souvent fabuleux, inspiré de l'ancien Mexique et qui se distingue du réalisme social de ses devanciers (Chien hurlant, 1942). L'oeuvre murale de Tamayo est importante : 1943, The Hillyer Art Library, Smith College, Northampton (Mass.) ; 1952, Palais des beaux-arts de Mexico ; 1955, Bank of the South West, Houston (Texas) ; 1957, Bibliothèque de l'université de Porto Rico ; 1958, Palais de l'Unesco (Paris). Outre la verve décorative et expressive qui s'y donne cours, les références à Picasso sont souvent flagrantes. Venu à Paris en 1957, Tamayo intéressa les milieux artistiques par son utilisation du vinyle, technique qui permet des effets lisses et brillants. Les tableaux de chevalet révèlent d'ailleurs un talent

plus personnel, où les thèmes de l'oiseau, de la lune et du soleil semblent bercer un très ancien rêve (Le Chanteur, 1950, Paris, M. N. A. M.). Tamayo a laissé également des portraits d'une objectivité saine, sans mystère.

Il est représenté dans de nombreux musées des États-Unis (M. o. M. A. et Guggenheim Museum à New York) et d'Amérique latine, surtout à Mexico (Palais des beaux-arts et M. A. M.), ainsi qu'en Europe, notamment à Paris, Bruxelles, Venise (Fond. Peggy Guggenheim). En 1974 fut ouvert le musée d'Art préhispanique d'Oaxaca, constitué de la collection réunie par l'artiste. L'exposition « Myth and Magic », consacrée à son oeuvre, fut organisée par le Guggenheim Museum, New York, en 1979. Une rétrospective a été présentée à Madrid (Centro de Arte Reina Sofia) en 1988.

TAMM Franz Werner von

(dit Francesco Varnertam,

surnommé Dapper ou Daprait),

peintre allemand

(Hambourg 1658 - Vienne 1724).

Élève de Dietrich von Sosten et de Hans Pfeiffer à Hambourg, il se rend à Rome, où il est mentionné de 1685 à 1695. Il débute par la peinture d'histoire et le portrait, puis se spécialise dans la nature morte de chasse, les fleurs et les fruits. Il succède à Karl von Vogelaer, dit « Carlo dei Fiori », auprès de Maratta pour peindre les guirlandes ou les bouquets dans ses tableaux (Amours et guirlandes, 2 dessus-de-porte, Louvre). Appelé à Vienne par l'empereur Leopold, il y devient peintre de la Cour et travaille pour le prince de Liechtenstein. En 1702, il est établi à Passau (Décollation de saint Paul, église Saint-Paul). Mêlant souvent les influences septentrionales (Weenix, Honde-

coeter, Jan Fyt et D. de Heem) et italiennes, il obtient des arrangements brillants et fastueux, parfois sur un fond de paysage où la richesse de coloris des plantes rares est rendue par une facture précise et délicate.

L'artiste est représenté à Rome, Gal. Pallavicini (Fleurs, fruits et paon ; Fleurs, champignons et gibier), à l'abbaye de Seitensteten (Nature morte de fleurs, 1703), au musée de Prague (Oiseaux et fruits), à Hambourg, Kunsthalle (4 tableaux de Fleurs et de Fruits), et au musée de Gotha (4 tableaux d'Oiseaux).

TANGUY Yves, peintre américain d'origine

française

(Paris 1900 - Woodbury, Connecticut, 1955).

Fils d'un capitaine au long cours, il est en 1918 pilotin dans la marine marchande. En 1920, à Lunéville, il fait son service militaire en même temps que Jacques Prévert. Les deux jeunes gens sont à Montparnasse en 1922 ; ils y vivent d'expédients et découvrent le surréalisme chez la libraire Adrienne Monnier. En 1924, libéré de tout souci d'argent, Tanguy se met à peindre. Une toile de De Chirico, entrevue dans la vitrine de Paul Guillaume, l'avait fortement ému : Tanguy subit d'abord l'influence de ce peintre puis celle de Max Ernst. Au lendemain du scandale du banquet organisé, en 1925, pour le poète Saint-Pol-Roux, il va voir André Breton. Lié désormais au groupe surréaliste, il s'en éloignera à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

La Genèse (1926) et les oeuvres reproduites dans la Révolution surréaliste à partir du numéro 7 (juin 1926), telles que l'Orage (1926, Philadelphie, Museum of Art, coll. Arensberg), sont le fruit de méthodes « automatiques ». Puis les personnages et les animaux bizarres disparaissent peu à peu des tableaux. Le thème particulier de Tanguy se précise : la lumière devient laiteuse, une plaine désertique est séparée du ciel par un horizon plus ou moins flou. Des êtres aux formes biologiques de palpes et de pédoncules prolifèrent sur cette sorte de fond marin. L'onirisme de cet espace sans limites nous fait entrer dans le monde ambigu de l'atroce-doux. Le calme des épaves pétrifiées évoque des lendemains de cataclysmes. C'est l'époque où Tanguy peint l'Inquisiteur (1929) et le Ruban des excès (1932), reproduits dans le numéro 11 de la Révolution surréaliste. L'artiste rencontre en 1938 l'Américaine Kay Sage, peintre qui adhérera au surréalisme, et il la rejoint à New York au moment de la guerre. Ils habiteront ensemble Woodbury (Connecticut) à partir de 1941, et où Tanguy obtient la nationalité américaine en 1948. Son oeuvre entre alors dans sa meilleure période ; il peint Divisibilité infinie (1942, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.), le Palais aux rochers de fenêtres (1942, Paris, M. N. A. M.). L'influence passagère du tachisme transparaît dans Nombres réels (1946, coll. part.). Multiplication des arcs (1954, New York, M. o. M. A.), où l'on voit une cohue minérale envahir la plaine, précède de peu la dernière toile de Tanguy, Nombres imaginaires.

L'artiste est représenté dans la plupart des

grands musées d'art moderne, notamment à Paris (plusieurs oeuvres au M. N. A. M.), à

New York (M. o. M. A.), à Chicago (Art Inst.), au musée de Bâle, à Londres (Tate Gal.), à Buffalo (Albright-Knox Art Gal.), à Helsinki (Ateneum). Le M. N. A. M. de Paris a consacré à Tanguy une exposition rétrospective en 1982.

TANNER Henry Ossawa, peintre américain (Pittsburgh 1859 - Paris 1937).

Tanner passa la majeure partie de sa carrière en France mais il eut un égal succès aux États-Unis, où ses oeuvres étaient connues et appréciées ; il peut donc, à bon droit, être considéré comme un peintre américain. Élevé à Philadelphie, où son père était évêque méthodiste, il étudia avec Eakins à la Pennsylvania Academy of Fine Arts (1880-1882), travailla un temps comme illustrateur de revues, dessinateur, photographe avant de se rendre en France, en 1891. Il fut l'élève de Jean-Paul Laurens à l'Académie Julian, commença dans la peinture de genre mais se tourna bientôt vers les scènes religieuses, qui allaient le faire connaître et lui valoir un succès constant durant toute sa carrière : David dans la fosse aux lions (1896, Los Angeles, County Museum of Art), la Résurrection de Lazare (1897), achetée par le musée du Luxembourg (musée d'Orsay). Tanner fit un voyage en Terre sainte en 1897-1898 pour renouveler son inspiration et, après un bref retour aux États-Unis (1902-1904), passa désormais la majeure partie de sa vie en France.

TANZIO DA VARALLO

(Antonio d'Errico, dit), peintre italien

(Riale d'Alagna 1580/1582 - Varallo 1632/1633). Très jeune, il est à Milan à l'école des Campi, puis à Rome dans l'ambiance rénovatrice suscitée par Caravage. Les oeuvres de cette période (retrouvées dans les Abruzzes) attestent cette formation précoce (Circoncision, église de Fara S. Martino). Par la suite, Tanzio puise au maniérisme lombard de Cerano, comme en témoignent les fresques des chapelles XXVII (1616-1617), XXXIV (1618-1620), XXVIII du Sacro Monte (mont Sacré) de Varallo, premier témoignage de « modernismo » en ce lieu, après les cycles de Gaudenzio Ferrari. Dès 1616, l'artiste y affirme, avec une étonnante force suggestive, son sens dramatique, qui évoque la mise en scène théâtrale. Il exécute d'autre part de nombreuses pale d'autel pour les églises de Domodossola (Saint Charles Borromée donnant la communion aux pestiférés), Borgomanera (Madone au rosaire), Novare,

Borgosesia ainsi que des cycles de fresques pour la chapelle de l'Ange-Gardien (avec également des toiles) à S. Gaudenzio de Novare, pour S. Antonio et pour S. Maria della Pace à Milan. Avec Niccolò Musso (de Casale) et Giovanni Antonio Molineri (de Savigliano), Tanzio représente le courant caravagesque piémontais, ouvert aux échanges avec les peintures espagnole et napolitaine. La pin. de Varrallo conserve un bel ensemble de ses peintures (deux David, Saint Antoine) et de ses dessins. L'artiste est aussi représenté à la Brera, à la Gal. Sabauda de Turin, au musée de Novare et à la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

832

N. G. de Washington (Saint Sébastien). Une exposition lui a été consacrée à Milan en 1958.

TÀPIES Antoni, peintre espagnol

(Barcelone 1923).

Il découvre l'art contemporain pendant ses études et commence, dès 1934, à s'intéresser au dessin et à la peinture. Fortement marqué par la guerre civile et ses atrocités, il tombe malade et se remet à peindre pendant sa convalescence. En 1946, il réalise quelques oeuvres peintes en pâtes épaisses ainsi que des collages, faits de fils, de papiers, de cartons, qui évoquent certaines oeuvres de Miró. En 1948, il fonde avec un groupe d'écrivains et de peintres de Barcelone la revue *Dau al Set*, expose pour la première fois au Salon d'octobre de Barcelone et fait la connaissance de Miró. C'est alors que se situe sa féconde période « surréaliste », qui voit naître un grand nombre de tableaux dans lesquels se révèlent les influences de Klee, d'Ernst et de Miró : peinture très lisse, aux couleurs chaudes, dont les formes – empruntées au répertoire plastique et poétique de ces peintres : soleils, lunes, croissants, damiers, figures géométriques, paysages et personnages irréels – se détachent sur des fonds très nuancés où jouent des contrastes d'ombres et de clartés (*Desconsuelo Lunar*, 1949 ; *Parafaragamus*). En 1949, Tàpies commence à graver à l'eau-forte, technique dans laquelle il se distinguera (prix de la Biennale de Ljubljana, 1967). Sa première exposition personnelle a lieu à Barcelone en 1950 (*Galerias Laietanes*), préfacée par J. E. Cirlot, puis au musée municipal de Mataro. Il obtient une bourse du gouvernement français pour venir travailler à Paris, où il fera par la suite de nombreux séjours. C'est ain-

si qu'il découvre l'art informel, dont Dubuffet, Fautrier, Michaux, Wols ont ouvert les voies. Après la dissolution du groupe Dau Al Set en 1951 et une courte période plus géométrique, il revient à ses premières recherches de matière, aux empâtements et aux « grattages » de ses débuts. Il mêle alors aux couleurs à l'huile du marbre pulvérisé, du sable, du latex, des couleurs en poudre pour obtenir cette facture qui caractérise dès lors sa peinture, évocation de murs immémoriaux (Rojo, 1955 ; Negro y ocre, 1955). La matière est parfois plissée, ridée, lourde et comme prête à couler, ou rayée de tracés incertains, très apparentée à celle de Dubuffet. Par la suite apparaissent de grands espaces presque vides, marqués seulement de quelques signes ou empreintes, d'incisions précises, de sortes de « coutures » laissant voir un fond de couleur différente. La première exposition personnelle de l'artiste à New York a lieu en 1953 (gal. Martha Jackson) et à Paris en 1956 (gal. Stadler). La tentation de l'objet s'insinue de bonne heure dans l'oeuvre de Tàpies, où des formes de plus en plus directement exploitées apparaîtront jusqu'à devenir le thème central de certains « tableaux » (Rideau de fer et violon, 1956, Bois et chevalets, 1970, Paris ; Caisse à la chemise rouge, 1972). Parallèlement, des allusions figuratives, détails monumentaux emplissant presque tout l'espace, revêtent une ambiguïté fascinante (Matière en forme de pied, 1965 ; Matière en forme d'aisselle, 1968).

Installé à Saint-Gall, en Suisse, en 1962, il a travaillé pour divers édifices de la ville (peinture murale pour le théâtre, 1972). Depuis 1970, il pratique la sculpture et a réalisé en 1983, à Barcelone, un Monument à Picasso. En 1982-1983, il a peint une série de toiles directement avec le vernis qui ne lui servait jusqu'alors que de base et de liant à ses mélanges de poudres et de matériaux. Il a publié la Pratique de l'art (1970), l'Art contre l'Esthétique (1974) et une autobiographie, Mémoire (1981). La Fondation Tàpies est créée en 1984 à Barcelone. L'année suivante, la ville consacre à l'artiste une importante exposition alors qu'une rétrospective de son oeuvre graphique est organisée dans différentes universités des États-Unis. Il est représenté dans la plupart des grands musées d'art moderne du monde. Une importante exposition Tàpies a été présentée à Paris (G. N. du Jeu de Paume) en 1994.

TAPISSERIE.

Au cours des siècles, la technique de la tapisserie traditionnelle a peu varié. Formée par l'entrecroisement à la main des fils de chaîne et des fils de trame – ceux-ci, de différentes cou-

leurs, recouvrent totalement les fils de chaîne, qui servent d'armature –, l'oeuvre tissée est exécutée sur un métier de haute ou de basse lisse. La distinction entre ces deux techniques tient essentiellement à la position de la chaîne – horizontale en basse lisse, verticale en haute lisse – et des lisses.

Cela entraîne une construction particulière des métiers et implique des gestes propres de tissage. Mais, dans les deux cas, le tissu présente un aspect identique, et les lissiers de l'une ou l'autre technique disposent, pour traduire en laine, dessin, volume, modelé et dégradé, des mêmes moyens. Les principaux sont les à plats, ou taches juxtaposées de couleurs à la manière d'une mosaïque, les battages et hachures, qui, par l'alternance de « duites » de plusieurs couleurs, donnent un passage graduel des tons et permettent d'obtenir le modelé. Le lissier, par la répétition des duites – aller et retour du fil de trame à travers la chaîne –, crée le dessin de la tapisserie en même temps qu'il en constitue le tissu. La tapisserie n'est donc ni canevas ni broderie. Elle n'est pas une oeuvre unique, plusieurs exemplaires pouvant être tissés, mais elle est chaque fois une oeuvre originale.

LE « CARTON ». Le carton, ou « grand patron », selon le terme employé au Moyen Âge, est le modèle à grandeur d'exécution du tissage à effectuer. Il est le point de départ de toute tapisserie traditionnelle. On peut distinguer les cas suivants :

Le carton inspiré par un modèle. Ce modèle – peinture, dessin, miniature, gravure... –, qui n'a pas forcément été conçu pour être tissé, est mis à la disposition du peintre qui réalisera le carton utilisé par les lissiers pour l'exécution de la tapisserie. Ainsi, Jean de Bondol, dit Hennequin de Bruges, peintre des cartons de la tenture de l'Apocalypse, s'est-il inspiré de manuscrits à miniatures. Les dessins d'Antoine Caron pour illustrer le manuscrit de Nicolas Houel de l'Histoire d'Artémise sont à l'origine

des cartons exécutés par Henry Lerambert et Laurent Guyot. Jean-Baptiste Monnoyer a créé, d'après une composition gravée de Jean Bérain, la tenture des Grotesques tissée à Beauvais. Le modèle fut quelquefois aussi une oeuvre plus monumentale : c'est le cas pour le décor de la galerie de Fontainebleau d'après lequel Claude Baudouin peignit les modèles qui ont servi au tissage de la Galerie de François Ier. La tenture de Renaud et Armide fut exécutée d'après les peintures de Simon Vouet pour l'hôtel de Bullion, celle des Muses d'après le

plafond du salon des Muses peint par Le Brun à Vaux-le-Vicomte.

Le carton original. Il est conçu et réalisé entièrement par le créateur lui-même. Citons les cartons de Raphaël pour les Actes des Apôtres (Londres, V. A. M.), de Charles Natoire pour l'Histoire de Don Quichotte (Compiègne), de Jean-Baptiste Oudry pour les Chasses royales (Louvre et Fontainebleau), de Goya (Prado) pour les tapisseries tissées par la Real Fabrica de Tapices, de Dufy pour le mobilier Paris (Paris, Mobilier national), de Matisse pour Polynésie (Paris, M. N. A. M.), etc. Il convient de noter que les cartons peints en 1515 et 1516 par Raphaël ont contribué à « orienter la tapisserie dans le sens d'une plus complète soumission aux règles et procédés de la peinture ». Au XVe s., le carton de tapisserie était seulement une grisaille, et c'est au lissier que revenait la charge d'en établir la coloration. Il disposait pour cela de couleurs franches d'origine végétale (vouède ou pastel pour les bleus, gaude pour les jaunes, garances pour les rouges) ou animale (insectes broyés, kermès, puis cochenille pour l'écarlate).

Le carton exécuté d'après le « petit patron », ou maquette. Lorsque le créateur fournit seulement un modèle à échelle réduite – esquisse ou dessin –, un peintre différent peut être chargé d'exécuter le carton destiné aux lissiers. Charles Le Brun donnait des dessins pour les tapisseries dont les cartons étaient exécutés par les peintres des Gobelins spécialisés dans chaque genre. Les esquisses de François Boucher (musée de Besançon) permirent à Du Mons de peindre les cartons de la tenture Chinoise tissée à Beauvais. Récemment, Pierre Baudouin a su traduire en fonction de la technique et de la matière même de la tapisserie les oeuvres de Le Corbusier, Picasso, Braque.

De nos jours, le carton peut être peint à l'huile ou à la gouache sur toile, sur carton ou sur papier ; le procédé des papiers collés fut utilisé par Henri Matisse pour ses cartons de la tenture Polynésie (Beauvais, 1946). Il arrive que le carton soit seulement dessiné ; il est alors numéroté ; les couleurs sont indiquées par un chiffre qui renvoie à une gamme déterminée. C'est la technique mise au point par Jean Lurçat (ses cartons sont à la fois numérotés et peints sommairement à la gouache). Enfin, le carton peut être simplement l'agrandissement photographique en noir et blanc de la maquette colorée de l'artiste. Celle-ci servira de référence au cours du tissage.

Le calque du carton permet au hautelissier

de tracer sur chaque fil de chaîne des points de repère correspondant aux lignes principales
downloadModeText.vue.download 834 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

833

de la composition. En basse lisse, ce calque est fixé sous la chaîne (innovation introduite dans les ateliers de basse lisse de la manufacture des Gobelins à partir de 1750 pour éviter que les cartons soient découpés en bandes étroites et que l'oeuvre se trouve inversée). Dans les deux cas, le carton sert de référence de couleurs.

Le sens du tissage varie en fonction de raisons purement matérielles (dans une tapisserie de grandes dimensions, seul le petit côté correspond à la longueur de l'ensouple) ou plus souvent en fonction de considérations esthétiques, le dessin imposant le choix du sens du tissage. Ainsi, la chaîne d'une tapisserie terminée peut-elle être verticale (tapisserie tissée dans la position d'accrochage) ou horizontale.

LES GRANDS CENTRES DE PRODUCTION.

Dès l'Antiquité, la technique de la tapisserie était connue et pratiquée (Mésopotamie, Grèce). « Relais » entre l'Antiquité et le Moyen Âge, les tapisseries coptes (vêtements, fragments de tissus d'ameublement ou tentures provenant des tombes égyptiennes entre le IIIe et le XIIe s. apr. J.-C.) constituent l'ensemble le plus ancien aujourd'hui connu. Les lissiers coptes firent progresser la technique de la tapisserie, introduisant l'usage de certains procédés, tels que les ressauts, « arrondissements » et battages de couleurs, encore employés de nos jours.

Principaux ateliers aux XVe-XVIe siècles (Paris, Arras, Tournai, Bruxelles). Les débuts en Europe de l'art des lissiers remonte à l'époque du haut Moyen Âge ; toutefois, les plus anciens exemples conservés sont la tapisserie de Saint Gédéon, tissée vraisemblablement à Cologne à la fin du XIe s. (Londres, V. A. M. ; Lyon, musée des Tissus), et les 3 tapisseries de la cathédrale d'Halberstadt, oeuvres réalisées v. 1200 avec la technique du point noué et coupé par un atelier monastique, le couvent de Quedlinburg (Allemagne). Mais la grande période de la tapisserie commence dans la seconde moitié du XVe siècle. Ornement des châteaux ou des églises, l'oeuvre tissée eut dès cette époque une importance considérable. Paris et Arras furent alors les premiers et principaux centres de tissage. Ils furent suivis par Tournai et Bruxelles.

Déterminer avec certitude le lieu d'exécution des tapisseries est, en l'absence de documents d'archives, fort délicat, tant est grande la difficulté pour établir une distinction dans la production des divers centres de tissage. Quant à l'origine des cartons, on ignore le plus souvent le nom des peintres auxquels ils étaient demandés.

Aux tapisseries à dessins géométriques, à motifs héraldiques ou à décor de feuillage et petits animaux que mentionnent des documents succèdent à Paris, vers 1360, les tentures « à ymages » à sujets historiés. Commandée par le duc d'Anjou, frère de Charles V, au tapissier parisien Nicolas Bataille dont le rôle exact est difficile à préciser, l'Apocalypse (Angers, musée des Tapisseries) est la plus célèbre tenture du siècle. Son exécution d'après les « patrons » du peintre du roi, Hennequin de Bruges (Jean de Bondol), établis à partir de manuscrits à miniatures, eut lieu entre 1377 et 1380. On attribue avec vraisemblance aux ateliers parisiens le tis-

sage, vers 1385, de la tenture des Neuf Preux (New York, Cloisters).

Si l'Histoire de saint Piat et de saint Éleuthère (cathédrale de Tournai) est aujourd'hui la seule tenture conservée dont l'exécution à Arras, en 1402, soit certaine, on sait que les ateliers de tissage valurent une renommée internationale à cette ville, qui, au XIV^e s., était rivale de Paris (l'expression « drap d'Arras » était aux XV^e et XVI^e s. synonyme de « tapisserie » dans de nombreux pays. L'oeuvre tissée s'appelle encore en Italie « arrazo », en Pologne « arras »...). Arras fut pendant la première moitié du XV^e s. le centre prépondérant, Paris ayant perdu sa place à la suite de l'occupation anglaise. C'est à ses ateliers que l'on attribue notamment l'exécution, dans les dernières années du XIV^e s. (selon J. Lestoquoy, 1384), de la Geste de Jourdain de Blaye (Padoue, Museo Civico), oeuvre qui, par son « sens de l'espace », annonce le XV^e s. À propos de l'Annonciation (Metropolitan Museum), vraisemblablement tissée à Arras au début du XV^e s., le nom du peintre flamand Melchior Broederlam (connu de 1381 à 1409), qui avait fourni en 1390 des « petits patrons » de tapisserie pour la femme de Philippe le Hardi, a été prononcé. Il n'est plus retenu aujourd'hui. L'auteur de ce carton – italien pour certains historiens – appartient en tout cas au « style gothique international ». L'attribution à un peintre de l'Espagne du Nord n'est pas à exclure.

Citons aussi les 4 grands panneaux des

Chasses du duc de Devonshire (Londres, V. A. M.), tissées probablement à Arras autour de 1420. Inspirées par les enluminures des Traités de Chasse de Gaston Phébus, ces pièces célèbres montrent les rapports qui subsistent entre l'art des lissiers et celui de la miniature.

Arras ou Tournai ? Les opinions sont souvent partagées pour fixer le lieu d'exécution des tapisseries. Il en est ainsi pour la Vie de saint Pierre (Beauvais, cathédrale ; Paris, musée de Cluny ; Boston, M. F. A.), achevée en 1460 et alors donnée à la cathédrale de Beauvais par l'évêque Guillaume de Hellande. D'importantes tentures à thème biblique, légendaire sont réalisées par les ateliers de Tournai, qui supplantent ceux d'Arras au milieu du XVe s. : tenture de Gédéon (disparue à la fin du XVIIIe s.), commandée par le duc de Bourgogne, Philippe le Bon, en 1449 et tissée d'après les cartons d'un peintre d'Arras, Baudouin de Bailleul ; tenture de la Guerre de Troie (Londres, V. A. M. ; Zamora, cathédrale ; Metropolitan Museum ; Montréal, musée des Beaux-Arts ; diverses coll. part.) vers 1470, d'après les dessins (Louvre) d'Henri de Vulcop (connu de 1446 à 1470), peintre et enlumineur à la cour de Charles VII, qui illustre le goût dans les tapisseries de l'époque pour le mouvement, les gestes vigoureux, le fourmillement des figures, alors que les pièces du siècle précédent étaient caractérisées par une composition sobre à personnages peu nombreux.

À la fin du XVe s., les oeuvres les plus remarquables sortent des ateliers de Bruxelles, auxquels on attribue le Tournoi (musée de Valenciennes), dont la composition en différents plans est encadrée d'une riche bordure rappe-

lant les tissus italiens. On pense aussi pouvoir attribuer à Bruxelles le tissage de la Chasse à la licorne (New York, Cloisters), pour laquelle des thèses récentes (N. Reynaud) reconnaissent dans l'auteur des modèles un disciple de Vulcop, artiste encore anonyme appelé le Maître d'Anne de Bretagne ou aussi le Maître de la Chasse à la licorne (G. Souchal). Deux pièces de la Chasse appartiennent aux tapisseries à millefleurs (figures se détachant sur fonds entièrement semés de fleurs), qui connurent un grand succès au XVe s. Parmi les plus belles, il faut citer la célèbre tenture de la Dame à la licorne (Paris, musée de Cluny), récemment attribuée au disciple de Vulcop (N. Reynaud), Narcisse (Boston, M. F. A.), Semiramis (musée de Honolulu). Le lieu d'exécution des tapisseries à millefleurs demeure encore incertain. L'hypothèse des ateliers des bords de la Loire, ateliers nomades établis à proximité des séjours

de la Cour, longtemps retenue, est aujourd'hui abandonnée. On sait que la millefleurs aux armes du duc de Bourgogne, Philippe le Bon (Berne, Historisches Museum), sortait d'un atelier de Bruxelles (1466) et que l'on peut attribuer à Tournai les millefleurs aux armes de Jean de Daillon (Montacute House, Yeovil, Somerset, The National Trust) ou de John Dynham (New York, Cloisters). Il paraît bien évident que ces tapisseries à millefleurs ne constituent pas un groupe homogène et que divers centres en produisirent. Certaines pièces, les plus remarquables, reflètent l'existence d'un carton dû à un peintre. D'autres, plus rares et de qualité courante, étaient le résultat du travail des lissiers, qui disposaient sur fonds de fleurs, sans grand souci de la composition, des personnages d'un dessin assez ordinaire sans relation entre eux. Cette pratique des lissiers est à l'origine du procès de Bruxelles de 1476 entre leur corporation et celle des peintres.

Un nouveau style, proche de la peinture, apparut alors dans les tapisseries. Les lissiers bruxellois exécutèrent le tissage de modèles réalisés par des peintres dont ils surent admirablement traduire les oeuvres, avec une exceptionnelle virtuosité et parfois une rare finesse (11 fils au centimètre pour les Trois Couronnements) : Adoration des mages, Trois Couronnements (Sens, trésor de la cathédrale), Annonciation et adoration des mages (Paris, musée des Gobelins), Vierge à la corbeille (Madrid, Musée archéologique). Ainsi naissait une tendance nouvelle qui allait aboutir à la soumission de la tapisserie aux règles de la peinture, car ces oeuvres étaient déjà des tableaux tissés dans lesquels se retrouve l'influence de grands peintres flamands tels que Van der Weyden, Memling, Quentin Metsys. Le nom de ce dernier artiste fut même prononcé à propos de la tenture de la Vie du Christ et de la Vierge (Aix-en-Provence, cathédrale), exécutée en 1511 à Bruxelles pour la cathédrale de Canterbury.

Les ateliers de Bruxelles surpassèrent dès lors, tant par la qualité de la production que par la quantité, tous les autres centres de tissage : Tournai, Bruges, Audenarde, Anvers... Signalons, parmi les tentures les plus importantes et les plus célèbres, la Légende d'Herkenbald (Berne, Historisches Museum), d'après les

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

834

« petits patrons » de Jan Van Roome (1513),

l'Histoire de David et de Bethsabée (v. 1510-1515 ; château d'Écouen), que l'on attribue aussi à Van Roome, Notre Dame du Sablon (Lenin-grad, Ermitage ; Bruxelles, Musée communal, M. R. B. A. ; Saint-Jean-Cap-Ferrat, musée Île-de-France), tissée entre 1516 et 1518 d'après des modèles attribués à Barend Van Orley.

À côté des traditionnelles bordures de fleurs des tapisseries bruxelloises apparaissent de nouveaux encadrements, à motifs tirés du répertoire décoratif de la Renaissance : cornes d'abondance, acanthes, vases (tapisserie aux armes de Louise de Savoie et François d'Angoulême, v. 1512, Boston, M. F. A.), arabesques, profils de guerriers (Notre Dame du Sablon).

Limitée tout d'abord à des détails ornementaux, l'influence italienne s'affirme avec le tissage de la célèbre tenture des Actes des Apôtres (Vatican), destinée à la chapelle Sixtine, que le pape Léon X fit exécuter à Bruxelles (1516-1519) par le lissier Pieter Van Aest d'après les cartons de Raphaël (Londres, V. A. M.). La manufacture de Mortlake, fondée par Jacques Ier Stuart avec des lissiers flamands, les tissa à plusieurs reprises. Le Mobilier national à Paris conserve la première série, acquise par Mazarin à la vente des collections de Charles Ier. Capitale pour l'histoire de la tapisserie (notamment par l'introduction dans cet art de la perspective à l'italienne, des arabesques et des grotesques), la tenture connut un succès immense et international. Les commandes affluèrent et toute l'Europe s'approvisionna à Bruxelles, qui eut une influence prépondérante. Si de nombreuses tentures (Fructus Belli, Grotesques de Léon X, Triomphe des dieux, Histoire de Moïse) témoignent de l'engouement pour les compositions de Raphaël et de son atelier (Giulio Romano, Giovanni da Udine, Perino del Vaga), le peintre Barend Van Orley n'en a pas moins joué un rôle essentiel auprès des ateliers. Profondément influencé par l'italianisme, il adapta celui-ci à l'esprit flamand. Citons notamment, d'après les modèles de cet artiste, la tenture de la Passion (Washington, N. G. ; Espagne, Patrimonio nacional ; Paris, musée Jacquemart-André), les Chasses de Maximilien (Louvre)... L'activité des ateliers bruxellois se maintint pendant tout le siècle, comme en témoignent notamment le très important ensemble de tapisseries du château du Wawel à Cracovie (certaines d'après Michiel Coxcie), exécuté entre 1548 et 1560 pour le roi de Pologne Sigismond-Auguste, ou la fameuse tenture des Fêtes des Valois (Offices), tissée entre 1582 et 1585 d'après des cartons attribués à Lucas de Heere ; des dessins d'Antoine Caron (Louvre) sont à l'origine des compositions.

Les lissiers flamands en Italie. Toutefois, la Réforme avait provoqué le départ de nombreux lissiers et leur dispersion dans plusieurs pays. Accueillis par des cours étrangères, ils y constituèrent des centres de tissage. Ainsi, des tapisseries flamands travaillèrent à Ferrare pour le duc d'Este ; citons, de la grande période de cet atelier, qui avait été actif dès 1436, les tapisseries d'après Battista Dossi (Berceaux de verdure avec termes, v. 1544, Paris, musée des Arts

décoratifs ; les Métamorphoses d'Ovide, 1545, Louvre).

À Florence, les lissiers flamands (notamment Giovanni Rost et Nicolas Karcher) exécutèrent des tentures d'après des cartons de Bronzino et Pontormo (Histoire de Joseph, 1546-1553, Florence, Palazzo Vecchio ; Rome, palais du Quirinal), Bacchiacca (Grotesques, 1549 ; les Mois, 1552-1553, Florence, Soprintendenza alle Gallerie), Salviati (Loth fuyant Sodome, Paris, Mobilier national ; le Banquet, château d'Oiron).

Bruxelles au XVIIe siècle. L'émigration des lissiers entraîna un certain déclin des ateliers bruxellois. Pourtant, ceux-ci s'illustrèrent encore avec éclat au XVIIe s. grâce à Rubens, dont les somptueux cartons ne firent que consacrer la soumission de la tapisserie à la grande peinture : Histoire de Decius Mus (notamment à Bruxelles, M. R. B. A. ; peintures dans la coll. Liechtenstein à Vaduz), Apothéose de l'Eucharistie (1625-1626, première tenture expédiée en 1628 au couvent des Descalzas Reales à Madrid et toujours en place ; 2 cartons au musée de Valenciennes (dépôt du Louvre) ; esquisses notamment au Prado), Histoire d'Achille (v. 1630-1632, palais ducal de Vila Viçosa au Portugal et musée de Kassel ; esquisses notamment au B. V. B. de Rotterdam et modelli au musée de Pau).

Jordaens donna aussi de nombreux et superbes cartons, où il rivalise d'ampleur baroque avec Rubens : Histoire d'Alexandre le Grand (Milan, Palazzo Marino), Scènes de la vie des champs (Hardwicke Hall, Derbyshire et Vienne, K. M.), l'Éducation équestre (Vienne, K. M.), Proverbes flamands (Tarragone, museo diocesano ; cartons au Louvre) et l'Histoire de Charlemagne (Rome, palais du Quirinal ; cartons au Louvre).

Fontainebleau et Paris au XVIe siècle. Amateur de tapisseries, François Ier fit à Bruxelles de très importantes acquisitions de tentures (les Denys de Hieronyme, tapisseries d'après

Hieronymus Bosch ; Actes des Apôtres, Histoire de Scipion, Mois Lucas). Cependant, vers 1540, le roi installa à Fontainebleau des lissiers parisiens qui réalisèrent le tissage de la tenture de la Galerie de François Ier (Vienne, K. M.). Il semble bien que cet atelier n'ait eu qu'une existence assez éphémère, suscitée seulement par la grande commande (peut-être destinée à Charles Quint) née de la volonté du souverain de faire reproduire fidèlement la galerie qu'il avait fait décorer à partir de 1534 au château de Fontainebleau par Rosso et Primatice. Les décorations de Primatice inspirèrent à Jean Cousin les bordures de l'Histoire de saint Mammès (Langres, Cathédrale ; Louvre), pour laquelle il fournit des cartons en 1544 à deux lissiers parisiens, Pierre Blasse II et Jacques Langlois.

Quelques années plus tard, en 1551, Henri II établit à Paris, rue Saint-Denis, un atelier dans l'hôpital de la Trinité. On lui a attribué, sans preuve, la tenture de l'Histoire de Diane (château d'Anet ; Rouen, musée départemental des Antiquités ; Metropolitan Museum) exécutée pour le château d'Anet entre 1550 et 1560, peut-être d'après Lucas Penni. Actuellement, seuls 2 fragments de la Vie du Christ d'après

Lerambert (dessins à Paris, B. N.), commandée en 1584, une tête de Saint Pierre (Paris, musée de Cluny) et une tête de Christ (Paris, musée des Gobelins) peuvent être donnés avec certitude à cet atelier.

Des pièces à décor d'arabesques comme Cybèle et Flore (Paris, Mobilier national), probablement tissées à la Trinité, montrent l'influence exercée par le Livre des grotesques (1566) de Jacques Androuet Du Cerceau, qui offrit à l'art de la tapisserie une nouvelle source d'inspiration en « vulgarisant » les décors de Fontainebleau.

Les ateliers parisiens au XVIIe siècle. C'est à Henri IV que revient le mérite d'avoir organisé à Paris des manufactures de tapisseries. En 1597, un atelier est installé dans la maison professe des Jésuites, rue Saint-Antoine. Dirigé par Girard Laurent, à qui sera adjoint Maurice Dubout, qui venait de la Trinité, il sera bientôt transféré dans la galerie du Louvre (installation officielle en 1608). Une des premières réalisations de cet atelier fut l'Histoire de Diane (Paris, Mobilier national), en partie d'après des dessins (un au Louvre) de Toussaint Dubreuil, qui s'inspira des tapisseries d'Anet. Cette tenture sera aussi réalisée par les ateliers du faubourg Saint-Marcel, où s'étaient installés les Flamands appelés par le roi, Marc et Jérôme de Comans ainsi que François de La Planche ; ils

y fondèrent le premier atelier des Gobelins. En 1633, le fils de François de La Planche s'installa faubourg Saint-Germain, rue de la Chaise. La production des ateliers parisiens fut importante et de haute qualité.

Nommé par Henri IV « peintre pour les tapisseries du Roi », Henri Lerambert est l'auteur des cartons (peints à l'huile ou dessins à grandeur d'exécution) des 2 célèbres tentures de l'Histoire d'Artémise d'après Antoine Caron et de l'Histoire de Coriolan, tissées vers 1600 par les ateliers du Louvres, puis par ceux du faubourg Saint-Marcel. Guillaume Dumée et Laurent Guyot succédèrent à Lerambert. Aux différents ateliers parisiens, qui exploitaient souvent les mêmes cartons, revient aussi le tissage de la tenture de Psyché (Paris, Mobilier national), exécutée d'après celle de Michiel Coxcie, réalisée à Bruxelles pour François Ier.

Désirant renouveler les modèles trop souvent répétés, Louis XIII commanda en 1622 l'Histoire de Constantin (Paris, Mobilier national) à Rubens. Le premier exemplaire (Philadelphie, Museum of Art) de la tenture, qui eut un succès considérable, fut offert par le roi au cardinal-légat Barberini en 1625. Ce dernier chargea un lissier français, Jacques de La Rivière, de diriger les ateliers romains, qui travaillèrent d'après les modèles de Pierre de Cortone, Poussin (Histoire de Scipion), Romanelli (Mystères de la vie et de la mort du Christ).

Le retour d'Italie en 1627 de Simon Vouet, retour voulu par le roi, qui désirait notamment donner à son peintre la « conduite des patrons de tapisserie », est une date importante. Comme Le Brun plus tard aux Gobelins, Vouet organisa un véritable atelier chargé de réaliser d'après ses dessins ou d'après ses tableaux des cartons de tapisseries : tenture de l'Ancien Testament (Paris, Mobilier national et [downloadModeText.vue.download](#) 836 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

835

Louvre), de Renaud et Armide (haras du Pin ou Monuments historiques). Pendant son séjour à Paris (1641-1642), Poussin reçut la commande, pour faire pendant à une tenture des Actes des Apôtres, d'une tenture des Sept Sacrements qui ne fut pas réalisée.

Après la mort de Simon Vouet, Philippe de Champaigne, Sébastien Bourdon, Eustache Le Sueur donnèrent les modèles (peintures au

Louvre et au musée de Lyon) de la Tenture de saint Gervais et de saint Protais (coll. de la Ville de Paris).

Les manufactures royales : Gobelins, Beauvais. C'est en 1662 que Colbert décida de regrouper aux Gobelins les ateliers de haute et de basse lisse dispersés dans Paris, auxquels il ajouta celui créé par Nicolas Fouquet à Maincy. Il souhaitait développer une production artistique susceptible de concurrencer celle des États voisins. Ainsi, une volonté économique est-elle à l'origine du renouveau en France de la tapisserie.

Les Flandres, qui avaient occupé jusqu'au XVIIe s. une place prépondérante, la perdirent au profit des manufactures royales voulues par Louis XIV et Colbert, qui occupèrent dès lors le premier rang.

La manufacture espagnole de Santa Barbara. Il convient de signaler l'existence au XVIIIe s. en Espagne de la manufacture de Santa Barbara, dont la création est due aussi à un Bourbon, Philippe V. Des premières réalisations, il faut principalement citer les tentures commandées par le roi à Michel-Ange Houasse, Télémaque, et à Andrea Procaccini, Histoire de Don Quichotte. Après la disparition de ces deux artistes, la jeune manufacture connut une période de déclin. Au milieu du XVIIIe s., les ateliers reprirent vie. D'après Corrado Giaquinto, qui avait la direction des travaux comme l'aura, à partir de 1762, Raphaël Mengs, fut tissée la Vie de Salomon (1760). La célébrité de Santa Barbara fut assurée dans le dernier quart du XVIIIe s. par Goya, qui était entré à la manufacture en tant que peintre cartonnier. De 1774 à 1791, il peignit 45 toiles (Prado), destinées à servir de modèles de tapisseries pour la décoration des palais royaux. Elles représentent des scènes de la vie à Madrid (le Goûter, l'Ombrelle, Colin-Maillard, le Marchand de faïence ; Espagne, Patrimonio nacional).

LE XIXe SIÈCLE. Au XIXe s., il n'existe pas de grands ateliers en dehors de la France, où les manufactures des Gobelins, de Beauvais et de la Savonnerie poursuivent, malgré des difficultés certaines, leurs activités. Quelques tentatives méritent d'être signalées, en particulier la manufacture créée en Angleterre en 1861 – elle fonctionnera jusqu'en 1940 – par William Morris. Réunissant autour de lui des peintres préraphaélites, notamment Edward Burne-Jones, il souhaitait libérer la tapisserie de sa soumission à la peinture (retour à un nombre limité de couleurs, suppression de la

perspective...). Ses idées eurent une influence dans plusieurs pays d'Europe.

En Norvège, à partir de 1890, des tapisseries sont réalisées d'après des cartons d'artistes contemporains tels que Frida Hansen et Ge-

rhard Munthe, qui réemployèrent les colorants végétaux.

LE XXe SIÈCLE. En France, après Aristide Maillol, qui prônait aussi le retour aux plantes tinctoriales (il teignait lui-même les laines de ses tapisseries), Marius Martin, directeur de l'École nationale des Arts décoratifs d'Aubusson, essaya vers 1920 d'imposer la limitation des couleurs, le tissage par hachures et le retour au style décoratif. Mais c'est incontestablement à Jean Lurçat qu'est due la renaissance de la tapisserie. Sa rencontre avec les lissiers d'Aubusson fut capitale. Les ateliers privés qui jadis avaient obtenu de Colbert le titre de manufactures royales d'Aubusson connaissaient depuis longtemps une certaine pénurie de cartons originaux de qualité. Grâce à l'initiative de Marie Cuttoli, les ateliers d'Aubusson avaient exécuté un carton de Georges Rouault, *Les Fleurs du mal* (1928), bientôt suivi (1932) par le tissage de tableaux de peintres célèbres : Léger, Braque, Matisse, Picasso, Dufy, Miró, Marcoussis, Derain. En même temps, Marie Cuttoli s'adressa à Jean Lurçat, qui donna en 1932 son premier carton pour Aubusson, *l'Orage*. Cette expérience suscita un renouveau d'intérêt pour la tapisserie. Les manufactures nationales firent appel en 1936 à Lurçat. Préconisant pour la « tapisserie moderne la libération de la peinture qui devait la ramener au grand art du Moyen Âge », il rappelait qu'elle était « un art d'ordre monumental », opinion partagée par Le Corbusier, qui parlera du « mur de laine ». Dans l'œuvre considérable de Jean Lurçat, il convient de citer spécialement *l'Apocalypse* pour la chapelle d'Assy et *le Chant du monde* (Angers, musée des Tapisseries).

À la suite de Lurçat, une génération de peintres cartonniers allait contribuer à l'essor de la tapisserie : Gromaire, Picart le Doux, Saint-Saëns, Dom Robert... En 1946, Matisse donnait à la manufacture de Beauvais les cartons de la tenture *Polynésie* (Paris, Mobilier national). Depuis lors, des artistes, peintres, sculpteurs ou architectes tels que Picasso, Braque, Chagall, Arp, Miró, Gilioi, Adam, Le Corbusier ou aujourd'hui Penalba ont cherché dans la tapisserie un nouveau mode d'expression.

À Lurçat est due, dans les années soixante,

la création à Lausanne d'une Biennale internationale de la tapisserie (première exposition en 1962) qui permit en particulier de révéler les créations d'Europe centrale (la Pologne avec Magdalena Abakanowicz et la Yougoslavie avec Jagoda Buic) et des États-Unis (Sheila Hicks).

Les manufactures nationales ont été associées au nouvel aménagement du ministère des Finances (Soulages, Rouan, Pincemin) et leur renom leur valut la commande d'une tenture en onze pièces d'après les cartons de Bjoern Noergard qui retrace l'histoire du Danemark des Vikings à nos jours (château de Christianborg).

TARSIA (mot ital., en fr. marqueterie).

DÉFINITION ET PREMIERS EXEMPLES DE MARQUETERIE FIGURÉE. Cet art décoratif est

proche de la mosaïque, mais utilise des éléments minces (lames, feuillets, plaques) de plus grands formats, découpés selon un dessin établi, tandis que la mosaïque se compose de tesselles régulières, convenant mieux aux effets picturaux ; la combinaison de ces éléments de couleurs diverses, fixés ensuite sur un support, constitue un motif marqueté. Cet ouvrage d'incrustation peut être réalisé en matières très variées (métaux, os, ivoire, nacre, pierres dures, etc.), mais la marqueterie proprement dite utilise des bois de diverses couleurs, choisis selon les exigences chromatiques du carton modèle ; on imite les ombres en brunissant le bois lui-même (brûlage).

La marqueterie dite « à la chartreuse » où l'on joue de motifs géométriques composés de petites écailles de deux tons, est souvent employée pour des meubles et des objets de petite dimension, tandis que la marqueterie à grands motifs trouve son application surtout dans les pièces importantes du mobilier ecclésiastique.

Le plus ancien chef-d'oeuvre de la marqueterie figurée italienne (tarsia) est un fragment, certainement d'origine siennoise, provenant du chœur du dôme d'Orvieto, représentant le Couronnement de la Vierge. Les marqueteurs siennois du trecento, très appréciés, furent chargés des principales commandes du siècle : à Florence, chœurs de S. Croce (1355) et de Santa Maria del Fiore (1390) ; à Sienne, chœur du Duomo (1394), etc.

MAÎTRES MARQUETEURS ET MAÎTRES EN PERSPECTIVE EN TOSCANE ET À URBINO. La définition par Brunelleschi et Alberti des règles

de représentation sur un espace plan de la 3e dimension correspond pour les marqueteurs au début d'une ère d'intense production. La simplicité et la netteté de ses contours, sa palette limitée firent de la marqueterie la technique idéale pour illustrer concrètement quelques théorèmes typiques de perspectives classiques (natures mortes simples, vues urbaines, solides géométriques). La collaboration entre peintres et marqueteurs est évidente à Florence et à Pise, notamment dans l'oeuvre de Giuliano da Maiano. Le studiolo de Federico da Montefeltro à Urbino (1479-1481) constitue l'un des chefs-d'oeuvre de la marqueterie italienne.

LES FRÈRES CANOZZI DA LENDINARA ET LEURS PREMIERS COLLABORATEURS. L'atelier italien le plus important est celui des frères Lorenzo et Cristoforo Canozzi da Lendinara, tous deux profondément marqués par l'enseignement de Piero della Francesca. Après avoir travaillé de concert à Ferrare, Padoue, Modène et Parme, pendant les années 1460, les deux frères se séparent en 1469 : le premier s'installe en Vénétie et travaille à Venise (sacristie de S. Maria dei Frari), Vicence et Trévise. Le second reste en Émilie, où il réalise avec son fils Bernardino les panneaux de la sacristie du dôme de Modène (à partir de 1474) ; il travaille en outre à Parme et à Pise.

LES HÉRITIERS DE CRISTOFORO CANOZZI DA LENDINARA. De nombreux maîtres marqueteurs furent formés par les Lendinara, mais seul G. M. Platina, actif à Crémone, égala ses

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

836

maîtres dans ses complexes natures mortes, proches de l'art de L. Costa.

Les familles Sacchi et Marchi continueront à satisfaire les commandes de leurs clients habituels, respectivement de Crémone et de Bologne. Le dernier chef-d'oeuvre de marqueterie qui puisse être comparé aux réalisations picturales contemporaines, le chœur du dôme de Savone (1500-1521), est dû à la collaboration de divers artistes itinérants. Fra Giovanni da Verona, bien qu'issu d'une culture plus complexe, appartient à la même tradition : il élabore des vues perspectives compliquées jusqu'à l'absurde. Pour rivaliser avec la peinture, il peint le bois dans le coloris désiré. Mais le déclin de l'« art mineur » est amorcé : une des dernières collaborations heureuses entre concepteur

et exécutant est celle qui associe L. Lotto et G. F. Capodifferro pour le chœur de S. Maria Maggiore à Bergame (1522-1532).

Malgré le succès de Fra Damiano Zambelli durant la seconde moitié du XVI^e s., la marqueterie devient rapidement une curiosité de musée ou un élément décoratif secondaire du mobilier privé. Seul un retour d'intérêt pour les arts industriels et pour ces formes de production artisanale qui peuvent sembler d'origine populaire rappellera l'attention des critiques sur la marqueterie, si bien que, dès la seconde moitié du XIX^e s., débute une campagne de restauration des chœurs marquetés des cathédrales italiennes.

TASSAERT Octave, peintre français

(Paris 1800 - id. 1874).

Il débuta comme graveur. Ce premier métier d'illustrateur influa peut-être sur son goût pour les scènes de genre chargées de sous-entendus anecdotiques. Tassaert demeure célèbre par ses tableaux montrant des miséreux et des désespérés, peints dans l'intention de susciter une commisération sentimentale un peu superficielle (Une famille malheureuse, 1849, musée d'Orsay). Cette réputation n'est pas entièrement justifiée, car toute une partie de son oeuvre revêt au contraire l'aspect souriant des fêtes et des plaisirs (la Femme au verre de vin, 1850, musée de Montpellier). Artiste sensible et habile, Tassaert joua souvent des camaïeux bruns ou, à l'inverse, donna une peinture brillamment colorée. Misanthrope, pauvre, incompris, il connut vraiment la désespérance qu'il paraissait peindre sans conviction. Dans un accès de neurasthénie, il se suicida. Il est représenté par plusieurs tableaux au Louvre (Intérieur d'atelier, 1845 ; Femme nue ; les Enfants abandonnés, 1853 ; Pygmalion et Galatée, 1855) et par une importante suite de peintures, évoquant les divers aspects de son talent, au musée de Montpellier.

TASSEL Jean, peintre français

(Langres v. 1608 - id. 1667).

Longtemps confondu avec son père, Richard (v. 1582-1660), auteur d'un Triomphe de la Vierge (1617) maniérisant du musée de Dijon, Jean Tassel fut l'élève du Lorrain Jean Leclerc. On le sait à Rome en 1634, où il entre, comme Bourdon, en contact avec le milieu des peintres de bamboches. Plusieurs scènes de genre

(Concert dans une osteria romaine, musée de

Kassel ; le Maréchal ferrant, le Corps de garde, La Haye, musée Bredius) en témoignent, comme encore des tableaux plus tardifs, tels les Maraudeurs du musée de Langres.

De retour en France avant 1647, Tassel divise son activité entre Langres et Dijon. Les églises et les musées de ces villes, ainsi que le musée de Troyes, sont riches, encore de nos jours, d'oeuvres de ce maître de second rang, parfois un peu rustique, au faire aisément reconnaissable à des maladresses pleines de charme, mais par ailleurs coloriste savant. La composition en zigzag du Jugement de Salomon du Ringling Museum de Sarasota, l'austère vérité du portrait de Catherine de Montholon (musée de Dijon), le profil aigu, habilement éclairé, de la Vierge à l'Enfant du musée de Lyon sont autant de témoignages de la variété et de la saveur de l'art de cet attachant maître provincial, dont le Louvre conserve un Enlèvement d'Hélène, le musée de Sète Diane et Vénus et le musée de San Sebastián (Espagne) une Adoration des mages (autre version au Louvre).

TASSI Agostino, peintre italien

(Ponzano Romano v. 1580 - Rome 1644).

Vers l'âge de quinze ans, il quitta Rome pour Florence, où il gagna la faveur du grand-duc de Toscane. Mais, tout au long de sa vie, il eut affaire avec la justice et, dès cette époque, se retrouva à bord des galères du duc, expérience qu'il sut tourner à son avantage puisqu'il en tira le goût pour les marines. Après avoir peint une frise au dôme de Livourne (1602), il se rendit à Gênes, où, selon l'historien génois Soprani, il peignit des paysages marins dans la maison d'Orazio de Negro. De retour à Rome v. 1610, il travailla à des fresques : au Palazzo di Firenze, sous la direction de Cigoli (1610) ; à Montecavallo ; au Casino du palais Rospigliosi en collaboration avec O. Gentileschi (1611-1612) ; à la Villa Montalto (auj. Villa Lante : Marines), à Bagnaia (1615) ; au Quirinal (1616) ; au palais Lancellotti (1617-1623) ; à la Villa Ludovisi (avec Guerchin, 1621) ; au palais Costaguti (1621-1623) ; au premier étage du palais Rospigliosi (1623) ; au Palais Doria (1635). Dans ces fresques, il adopte un style conservateur dans la tradition du maniérisme tardif de Paul Bril, qu'il dut connaître lorsqu'il travaillait au palais Rospigliosi et dont l'influence se fait pleinement sentir dans la Vie de saint Paul au Quirinal. Cependant, parallèlement, dans ses tableaux, il se montre novateur, ouvert à l'esthétique d'Elsheimer, qui adapte à la peinture de genre la vision caravagesque, et aux suggestions de Saraceni.

Après un premier tableau encore flamboyant (la Fuite en Égypte, 1615, Pérouse, G. N.), il révèle son modernisme et sa sensibilité aux effets de lumière et d'atmosphère dans 2 tableaux de Ruines (apr. 1615 ; Florence, coll. Guildi), tandis que dans la Menace de tempête à Calafuria (signé A. T., Florence, Fond. Longhi), il parvient à briser la structure glacée d'Hendrick Vroom et annonce même Bellotto. Une Scène pastorale (Rome, G. N., Gal. Corsini) montre qu'il fut également touché par le classicisme bolonais (Dominiquin). Ses paysages et ses

marines sont animés de joueurs de cartes, de diseuses de bonne aventure (Scène de port, Rome, Gal. Doria Pamphili), très manfrédiens et annonçant les bambochades. Pour avoir su italianiser complètement la vision d'Elsheimer, Tassi occupe une place déterminante dans l'histoire du paysage italien : la nouveauté de sa vision, souvent plus que la qualité picturale de ses oeuvres, explique l'importance de son influence sur de petits maîtres (Sinibaldo Scorsza, A. Travi) aussi bien que sur des peintres comme Pierre de Cortone et Claude Lorrain, qui entra sans doute dans son atelier en 1620. Tassi annonce les recherches de lumière et d'ombre de Codazzi, mais aussi la fraîcheur de vision de Swanevelt, de Jan Both et de Gaspard Dughet, mais surtout de Claude ; de plus, le « stile furioso » de ses tempêtes se retrouve, à travers Bramer, chez Salvator Rosa, puis chez Magnasco et Marco Ricci.

TATLINE Vladimir Ievgrafovitch,

peintre et sculpteur russe

(Moscou 1885 - id. 1953).

Vladimir Tatline quitte l'école et s'engage comme mousse ; il voyage à travers le monde. À son retour, il fréquente les écoles d'art à Penza, puis à Moscou. Il devient très rapidement un des représentants majeurs de l'avant-garde moscovite, et expose à l'Union de la jeunesse, comme au Valet de Carreau ou à la Queue de l'Âne ; il y présente des oeuvres essentiellement néo-primitivistes (Marchand de poissons, 1911, Moscou, Gal. Tretiakov), présentant un aspect sculptural (Nu, 1913, id.). Lors d'un voyage à Paris, en mars 1914, il visite l'atelier de Picasso et à son retour il expose dans son atelier ses « reliefs picturaux », puis en 1915 aux expositions « Tramway V » et « Année 1915 » (Contre-relief bleu, 1914) ses « reliefs angulaires » à 0.10 (1915-1916). Comme la plupart des grands plasticiens russes, il adhère avec enthousiasme à la révolution d'Octobre, qui

lui inspire son chef-d'oeuvre et sans doute aussi celui du constructivisme : le Projet du monument à la IIIe Internationale, dont la maquette de 25 m de haut, exposée en 1920 à Moscou et à Petrograd, sera un des atouts, en 1925, à Paris, de l'Exposition des arts décoratifs. Gigantesque tour penchée, de fer et de verre, dont les diverses parties auraient été animées de mouvements giratoires autonomes, le Monument aurait dû, sur 400 m de haut, abriter des salles d'exposition, de réunion, de concert, des restaurants. Tatline a alors d'importantes fonctions officielles, entre autres d'enseignant à l'Inkhouk de Petrograd. Quoique exposant à la célèbre Erste russische Ausstellung de Berlin en 1922, Tatline, tout comme Malevitch, n'émigre pas. Il enseigne jusqu'en 1930 aux Vhutemas de Moscou. Mais, il passe les vingt dernières années de sa vie dans l'obscurité. La rétrospective « Vladimir Tatline » (Düsseldorf, Baden-Baden, Moscou, Saint-Pétersbourg) en 1993-1994 a permis de reconstituer l'oeuvre de cet artiste majeur, dont une grande partie a été perdue. Son activité s'est aussi beaucoup dirigée vers les arts appliqués et de la décoration

downloadModeText.vue.download 838 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

837

théâtrale : il monte par exemple Zanguezi de Khlebnikov en 1923.

TAUNAY Nicolas-Antoine, peintre français (Paris 1755 - id. 1830).

Fils d'un chimiste et peintre émailleur, Taunay entre tout jeune dans l'atelier de Lépicié, puis travaille chez Brenet et chez Casanova. Il peint des paysages sur nature avec ses camarades Demarne, Bidauld, Bruandet et Swebach ; en 1776, il voyage avec Demarne en Dauphiné et en Suisse. Agréé à l'Académie en 1784, il obtient par faveur du comte d'Angiviller d'être pensionnaire à Rome, où il reste jusqu'en 1787. Il est membre de l'Institut à sa fondation, en 1795. C'est en 1816 qu'il part pour le Brésil, accompagné par sa famille, avec une mission d'artistes et de savants français ; il fonde à Rio de Janeiro l'Académie des beaux-arts (le musée de Rio conserve aujourd'hui une belle série de ses tableaux). Il est de retour en France en 1824. Sa production, très importante, comporte essentiellement des paysages animés de figures : scènes historiques contemporaines (Bona-parte recevant des prisonniers sur le champ de bataille, 1801 ; Entrée de l'armée française à Munich, 1808, Versailles ; les Français en Ita-

lie, 1798 et 1804, Versailles et Louvre), scènes d'histoire de France (Henri IV et Sully, 1822, musée d'Évreux), scènes religieuses (Prédication de saint Jean-Baptiste, 1818, préfecture de Nice) ou simplement sujets anecdotiques (parades, charlatans, concerts), souvent traités dans un goût hollandisant à la Demarne. Tournay a donné aussi de brillants portraits (Van Spaendonck, Versailles). Beau coloriste, il a le goût des tableaux clairs et lumineux où les tons bleutés sont animés par des notes de vermillon ou de jaune clair. Il campe avec adresse ses petits personnages, indiqués d'une touche grasse, tout à la fois ferme et alerte.

TEIGE Karel, peintre tchèque

(Prague 1900 - id. 1951).

Karel Teige a été l'un des principaux animateurs de l'avant-garde à Prague entre les deux guerres. Il a effectué des études d'histoire de l'art à l'université ainsi que de peinture à l'École des beaux-arts de Prague. En 1922 et plus tard en 1924, il effectuera des séjours à Paris, de même qu'en 1925 à Moscou et à Leningrad, d'où il reviendra profondément influencé par les films soviétiques et l'art constructiviste. Dès ce moment-là, il participe à la revue Život, publiée à Prague avec une orientation proche de l'Esprit nouveau. Teige est alors lié avec le Dadaïsme : il publie ensuite, en compagnie de Jaromír Krejcar, la revue Pásmo, qui va paraître en 1926 à Prague : Karel Teige est à l'époque un artiste constructiviste qui se consacre à la typographie dans un esprit influencé par l'art soviétique, ainsi que par l'esthétique du néoplasticisme. Ses œuvres sont proches de celles de Jan Tschichold, en Allemagne, ou encore de Piet Zwart, aux Pays-Bas. Il publie à Prague, en 1927, la revue Red, qui se poursuivra jusqu'en 1931 et constituera l'un des organes importants de la diffusion des idées nouvelles dans le centre de l'Europe. En 1930, Karel Teige a l'occasion de séjourner au Bauhaus de Dessau. Par

la suite, il changera de manière et deviendra un artiste surréaliste qui utilisera la technique du photomontage.

TEINTE.

Terme utilisé jusqu'à la fin du XVIIIe s. pour désigner l'aquarelle. Couleur résultant du mélange de plusieurs couleurs. Couleur considérée sous le rapport de sa qualité (par ex. toute la gamme des bleus : cobalt, outremer, Prusse). Diversité des nuances d'une même couleur.

On emploie le mot teinte en parlant des

couleurs, indépendamment des effets et des combinaisons du clair et de l'obscur, alors que le ton est le degré de saturation ou de luminosité d'une teinte et désigne la valeur relative des couleurs selon une échelle allant du plus clair au plus foncé. Une teinte peut avoir plusieurs tons, qui constituent une gamme. Une teinte rompue est une teinte qui a été additionnée de noir ou de bleu ; une teinte plate est une teinte occupant une certaine surface et ayant partout la même nuance et la même intensité. La demi-teinte est un ton intermédiaire entre l'ombre et la lumière.

TÉLÉMAQUE Hervé, peintre haïtien

(Port-au-Prince, Haïti, 1937).

Après des études avec Julian Levi à l'Art Student's League de New York (1957-1960), Télémaque arrive à Paris en 1961. Par son imagerie, il instaure entre l'objet et sa représentation, entre celle-ci et le nom de l'objet et, enfin – par les titres de ses toiles –, entre ces noms et leur résonance symbolique toute une série de rapports dont l'ambiguïté, évoquant Magritte, n'est pas la moindre marque (Dérive no 1, 1984). Un montage méticuleux organise de multiples déplacements de significations par la mise en rapport d'objets apparemment hétéroclites (Banania no 3, 1965). Au pseudo-réalisme de sa technique de représentation vient parfois se joindre un objet réel, mouchoir ou chaussure (Attendre, 1965 ; le Mal des hauteurs, 1966), ou, au contraire, doublement faux : un poids représenté découpé et séparé de la toile, à laquelle il reste lié (Errer, 1966, Paris, M. N. A. M.). Par une utilisation systématique de l'allégorie et du symbole (la Scène [l'Homme à la cicatrice], 1970), les toiles de Télémaque se présentent comme des miroirs qui renvoient au spectateur l'image de ses contradictions (À son habitude, il ne regarda point, 1989). Le collage de papiers couleur découpés, commencé en 1967, devient l'activité majeure (exp. musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1976). Ainsi, il propose dès les années soixante des collages mettant en scène des objets choisis pour leur caractère obsessionnel ou autobiographique (Études pour nouvelles de France, 1988). Les images, cloisonnées, sont réunies sous un même cadre avec l'adjonction de papiers-calque et d'objets rapportés : oeilletons, étiquettes, spirales (exp. gal. Maeght, 1979). Les collages (le Propre et le Figuré, 1982, Paris, M. N. A. M.) offrent des compositions plus abstraites. Ses collages (1967-1991) ont été présentés à Paris en 1991,

et ses tableaux récents, en 1993 (gal. Jacqueline Moussion).

TEMPEL Abraham Van den,

peintre néerlandais

(Leeuwarden v. 1622/1623 - Amsterdam 1672).
Fils du peintre d'histoire Lambert Jacobsz, dont il fut l'élève, ainsi que celui de Joris Van Schooten, il se maria et s'inscrivit à la gilde des peintres à Leyde en 1648, puis s'établit à Amsterdam à partir de 1660. Proche de Nicolaes Helt-Stockade, avec qui on le confond parfois, ainsi que de Jan Van Noordt, il subit très fortement l'influence de Bartholomeus Van der Helst et, comme ce dernier, laissa de grands portraits d'apparat conventionnels, mais d'une facture raffinée ; il rend avec habileté le brillant des étoffes de luxe et utilise une riche et délicate polychromie, tandis que les fonds de ses tableaux, donnant sur des parcs et de riches balustrades ou colonnes, ajoutent une agréable note décorative : l'Amiral Jan Van Amstel et sa seconde épouse (1671, Rotterdam, B. V. B.). Citons aussi les portraits de famille du Rijksmuseum (1671) et de la Kunsthalle de Hambourg (la Famille Muyssart, 1672), le Portrait de femme (1662, Louvre), le Couple (musées de Berlin).

Peintre d'histoire, Tempel s'est exprimé dans un style emphatique, aux formes rondes, dérivé de celui de Salomon de Bray et de Jacob Adriaensz Backer (3 monumentales toiles allégoriques, 1650/1651, musée de Leyde). Michiel Van Musscher et Carel de Moor furent au nombre de ses élèves.

TEMPERA.

Procédé de peinture à la détrempe dans lequel le liant, ou véhicule, est une émulsion contenant des substances aqueuses et huileuse telles que l'oeuf, le lait de figue. L'oeuf fut l'élément essentiel de l'émulsion jusqu'au XVIe s., qu'il ait été utilisé en totalité, ou qu'on utilisât seulement le jaune ou, plus rarement, le blanc.

Au XIXe s., on s'est servi d'émulsions artificielles d'huile de gomme ou de colle. Étymologiquement, le mot tempera pourrait s'appliquer à toutes les techniques picturales, puisqu'il sous-entend le mélange de pigments et de liant, quelle que soit la nature de ce dernier. Bien qu'il soit souvent pris comme synonyme de « détrempe », il doit exclusivement désigner le procédé à l'oeuf.

La peinture a tempera est appliquée sur une préparation de craie ou de plâtre ; elle sèche vite (par évaporation), durcit par oxy-

dation, puis devient insoluble et se conserve parfaitement dans une atmosphère sèche. D'un pouvoir couvrant remarquable, la peinture a tempera permet de pratiquer des glacis ; cependant, elle est fragile à l'humidité et d'une pratique peu aisée, rendant presque impossible le travail dans le frais. Utilisée au Moyen Âge dans toute l'Europe à partir du XIIIe s. à la manière des peintres byzantins, elle servait à l'exécution des peintures sur panneau et quelquefois de peintures murales.

Supplantée par la technique de l'huile dès le XVe s., elle ne fut pourtant pas totalement abandonnée des peintres, qui l'utilisaient conjointement.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

838

ment à l'huile, notamment pour l'exécution des dessous.

TEN CATE Siebe Johannes,

peintre néerlandais

(Sneek, Frise, 1858 - Paris 1908).

Cet artiste, qui fit plusieurs voyages d'étude en Europe, aux États-Unis et en Égypte, a peint des paysages et des vues citadines dont les motifs sont le plus souvent empruntés aux environs de Dordrecht et de Paris (Vue de Paris sous la neige, 1904, Genève, Petit Palais). C'est un chercheur qui note ses impressions avec une scrupuleuse fidélité et qui cerne avec bonheur la réalité, dégagant les aspects significatifs des grands centres dans le grouillement des foules ou la solitude des coins abandonnés. Il excelle à rendre la sensation locale et les tonalités changeantes suivant l'heure du jour ou de la nuit, aussi bien dans ses vues de ville que dans ses paysages et ses marines. Après avoir fait ses études à l'Académie d'Anvers, Ten Cate a fait carrière à Paris, figurant au nombre des artistes de Durand-Ruel, le marchand des peintres impressionnistes. Il a exposé à plusieurs reprises à Munich, à Paris avec les Artistes français, à la Nationale et à l'Exposition universelle de 1900, à Venise et à Vienne. Injustement oublié pendant un temps, il a heureusement retrouvé la faveur des amateurs, qui, aujourd'hui, le situent à sa vraie place. Ses toiles sont conservées à Amsterdam (Rijksmuseum), à Paris (musée Carnavalet), à Genève (Petit Palais).

TENEBROSI (LES).

Ce terme fut employé par les anciens historiens pour désigner les peintres, surtout napolitains et espagnols, qui, dans la tradition de Caravage, développèrent, jusqu'à leurs extrêmes conséquences, les aspects « ténébreux » de son art, c'est-à-dire la prédominance des tons sombres par rapport aux tons clairs, le goût du clair-obscur et des forts contrastes lumineux qui soulignent les effets dramatiques du naturalisme.

Le terme moderne de « ténébrisme », forgé de toute évidence d'après la vieille définition, s'applique d'une façon beaucoup plus large à ce même phénomène.

TÉNIERS (les), peintres flamands.

David I ou Téniers le Père (Anvers 1582 - id. 1649). Élève de son frère Juliaan en 1595, il séjourna en Italie entre 1600 et 1605 puisqu'il fut – selon Bie, Sandrart et J.-B. Lebrun, le fameux « connaisseur » et marchand du XVIIIe s. – le disciple d'Elsheimer, arrivé à Rome en 1600 (Bie ajoute, de façon moins convaincante, que Téniers eut aussi pour maître Rubens), et qu'en 1605 il était de nouveau à Anvers d'après les archives de la gilde de Saint-Luc, où il fut reçu maître en 1606. Marié en 1608, il aura une fille et 5 fils, dont 4 seront peintres : David II (le plus connu des Téniers), Juliaan II, Theodoor et Abraham. En proie à de chroniques difficultés financières (en 1625, il est même emprisonné pour dettes), il se livre de plus en plus après 1629 (dernière mention d'un travail artistique de sa main) au commerce des tableaux ; ainsi aurait-il fait un voyage

à Paris pour vendre des oeuvres de son fils David II, vraisemblablement en 1635.

Presque complètement oublié jusqu'à nos jours, même dans la littérature relative à Elsheimer, dont Téniers le Vieux fut pourtant l'un des plus brillants et des plus intéressants imitateurs, David Téniers I est une récente et spectaculaire redécouverte de l'érudition moderne. L'oeuvre s'est reconstitué à partir de quelques oeuvres signées, comme une Adoration des mages de 1609 – jadis dans la coll. Lighart à Ratshof (en 1900) –, de divers retables d'églises documentés ainsi que d'un certain nombre de compositions connues par la gravure (des graveurs tels que E. Van Panderen, actif à Amsterdam dès avant 1609, et surtout Cornelis Galle I, dont les 4 Pères de l'Église gravés d'après Téniers I se laissent placer entre 1622 et 1625 à cause du dédicataire, Gaspard Rinckens, prieur des Carmélites d'Anvers dans

ces mêmes années ; Theodor Galle édita une série de 7 Saintes gravées sans nom de graveur, mais pourvues de l'invenit de David Téniers I). Comme peintre de retables, l'artiste use d'une manière lourde mais éloquente, assez comparable à l'art un peu engoncé et toujours savoureux d'un Lastman ou d'un Tegnagel : la froideur académisante des Francken se renforce ici de la leçon d'Elsheimer, portée à une échelle monumentale ; les principaux exemples encore subsistants sont le Retable des saints Édouard et Christine à l'église Notre-Dame Dendermonde (en Belgique), peint v. 1617, le Triptyque de sainte Amelbergue à l'église de Temse (1615-1618) ainsi que le Christ au jardin des Oliviers de l'église Saint-Paul à Anvers (v. 1617).

Mais David Téniers I mérite bien plus de rester comme un virtuose suiveur d'Elsheimer dans ses tableaux de cabinet à petites figures finolées et vastes paysages boisés agréablement balancés : les sujets sont généralement religieux (Tentation du Christ, daté de 1611, dans la coll. Somerled Macdonald of Sleat ; Saint Paul à Malte, Ermitage ; Rencontre de Jacob et de Laban, Anvers, Maagdenhuis) ou antiquisants (Alexandre et Diogène, Londres, coll. Cevat), le coloris vif et frais, la lumière typiquement matérialisée par des faisceaux obliques d'un plaisant effet décoratif. Son sens déjà moderne du paysage se précise dans de petits tableaux à sujets mythologiques du K. M. de Vienne, comme Jupiter, Junon et Io ou Mercure et Argus, qui préfigurent exactement les paysages alertes de Téniers II le fils et renseignent sur la plus que probable collaboration des deux David Téniers, I et II. Une oeuvre assez tardive doit être le Calvaire (Louvre), de motif tout rubénien, mais très caractéristique de l'art de Téniers I par la dramatique animation du ciel. David II (Anvers 1610 - Bruxelles 1690). Fils et élève de David I, influencé par Rubens, il fut célèbre comme peintre de genre, mais se consacra aussi au portrait, au paysage et à la peinture d'histoire : « Il tenait son génie de la nature, son goût de son père, et sa perfection de Rubens. » Plusieurs milliers d'oeuvres peuvent lui être attribuées, et sa virtuosité était immense. De nombreuses tapisseries, tant flamandes que françaises, de grandes séries de gravures divulguèrent ses oeuvres

et propagèrent son influence jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

LA VIE. Franc maître à Anvers en 1632, il épousait en 1637 Anna Bruegel, fille de Bruegel de Velours et pupille de Rubens. Doyen de la corporation de Saint-Luc à Anvers en 1645, il fut nommé en 1647 peintre de cour

et conservateur des collections de l'archiduc Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas, qui siégeait au palais de Coudenberg. En 1651, il se fixa à Bruxelles. Sa fortune considérable lui permit d'acheter le manoir de Dry Toren (les Trois Tours). Il fut chargé de la publication d'un album de gravures, comprenant 244 tableaux italiens des collections de l'archiduc, qui parut en 1658 sous le titre de *Theatrum pictorium Davidis Teniers Antwerpiensis*. Le successeur de Léopold-Guillaume, don Juan d'Autriche, le maintint dans ses fonctions. Téniers expédiait également ses oeuvres à la cour de Philippe IV d'Espagne et au stathouder Guillaume II de Nassau. Il intrigua pour obtenir un titre de noble, mais n'y parvint jamais. Devenu veuf en 1656, il épousa la fille du secrétaire du Conseil de Brabant et fonda l'Académie des beaux-arts d'Anvers, ouverte en 1665. Son succès ne se démentit pas jusqu'à sa mort.

L'OEUVRE. Dans ses premières oeuvres (1633), David II s'applique à poursuivre la manière traditionnelle des Francken dans ses scènes de genre (le Corps de garde, Rome, G. N., Gal. Corsini), mais d'un clair-obscur déjà plus nuancé et plus chaud, et d'une composition plus sensible à l'espace ; il devient vite le peintre de la vie bourgeoise (*Société à table*, 1634, musées de Berlin ; *le Changeur et sa femme*, Londres, N. G. ; *les Cinq Sens*, Bruxelles, M. R. B. A.), et de la vie populaire (*Scènes d'auberge*, 1634, musée de Mannheim). On lui attribue aussi parfois des natures mortes dans la gamme restreinte des gris : *Livres et globe* (Bruxelles, M. R. B. A.), *Violon, mappe-monde et livre* (musée de Rouen). Le maniérisme fantastique de Joos de Momper lui inspire ses premiers paysages et ses *Tentations de saint Antoine* (Anvers, musée Mayer Van den Bergh ; Louvre ; Prado ; Dresde, Gg).

Entre les années 1634 et 1640 env., l'ascendant de Brouwer, ses sujets populaires, ses scènes de cabaret, son coloris mesuré vont dominer la manière de Téniers et inspirer à l'artiste ses *Buveurs dans un cabaret* (Rome, Gal. Borghèse, peints dans un clair-obscur rehaussé de rouge et de bleu, sa *Scène d'auberge* (1634, musée de Mannheim), son *Cabaret* (Louvre), ses *Pâtres* (Rome, G. N., Gal. Corsini), ses *Joueurs de cartes* (Rijksmuseum), sa *Faiseuse de crêpes* (Paris, coll. prince Murat). Mais, dans tous ces tableaux, Téniers ne dépasse pas un réalisme terre à terre.

Dans une troisième période, s'étendant de 1640 à 1650 et qui est considérée comme le sommet de sa carrière, il adopte une palette plus claire, aux teintes argentées et lumineuses,

et représente des fêtes villageoises, des kermesses, des paysages animés sous l'influence de Rubens. Le ton pastoral et idyllique de ses tableaux explique le succès du Coin de village à la fin du jour (Cologne, W. R. M.), du Repos champêtre (Rome, Gal. Doria Pamphili) et de la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

839

Cabane des bergers (Rome, G. N., Gal. Corsini). Par ses fonctions officielles, en tant que conservateur de la collection de l'archiduc, David II fut amené à exécuter des réductions d'après des tableaux de maîtres (Londres, Courtauld Institute ; Althorp, coll. Spencer ; Louvre). Il peignit aussi des scènes mythologiques : les Amours alchimistes (Francfort, Städel. Inst.). Il représenta également des « cabinets d'amateur » (Prado ; Munich, Alte Pin.) et surtout l'Archiduc Léopold-Guillaume dans sa galerie à Bruxelles (Vienne, K. M.), dont l'intérêt historique est considérable. Il est le promoteur des scènes d'intérieur où les personnages sont remplacés par des singes costumés (Munich, Alte Pin. ; Prado), genre dont la vogue se prolongea jusqu'au XVIIIe siècle.

Dans la dernière décennie, sa palette s'assombrit et sa facture devint plus lourde et brunnâtre. Téniers reprit inlassablement ses thèmes habituels : l'Alchimiste (1680, Munich, Alte Pin.), Fêtes villageoises (Vienne, K. M. ; Prado). Il multiplia le nombre de figures de ses kermesses, comme dans la Fête des arquebusiers sur la grande place d'Anvers (Ermitage). Il s'est souvent représenté entouré de sa famille dans des portraits en plein air qui annoncent déjà le XVIIIe siècle. Il a élargi et renouvelé toutes les tendances de la peinture flamande de genre. Son art l'oppose au pathétique de Brouwer et ouvre la voie à d'innombrables imitateurs, dont les meilleurs sont Gillis Van Tilborch et David Ryckaert.

La plupart des grands musées du monde conservent des séries entières de tableaux de Téniers ; c'est le cas du Louvre (une quarantaine), de l'Ermitage (une trentaine), de la N. G. de Londres et du Prado. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste en 1991 (Anvers, M. R. B. A.).

TER BORCH Gérard, peintre néerlandais

(Zwolle 1617 - Deventer 1681).

D'abord élève de son père et d'une précocité extrême (son premier dessin est de 1625), Ter Borch fut lent à trouver sa voie et subit de multiples influences. Dès 1632, il séjourne à Amsterdam, puis travaille, à partir de 1633, à Haarlem chez Pieter Molyn ; avant juillet 1635, il est à Londres, où il subira un court moment l'influence de Van Dyck. De cette période datent sûrement les trois ravissants petits tableaux de genre militaire, voisins de ceux de Blecker ou de Pieter Post, représentant chacun un Cavalier vu de dos (un exemple à Boston, M. F. A.), d'une finesse technique déjà caractéristique de l'artiste. On y notera aussi le goût pour les figures de dos, qui atteindra au chef-d'oeuvre de psychologie qu'est la prétendue Admonestation paternelle du Rijksmuseum. Plus fortes sont les leçons d'Avercamp dans les Pêcheurs sur le rivage de Copenhague (S. M. f. K.) et surtout celles d'intimistes comme Codde et Duyster dans les Soldats jouant dans l'auberge (1636, musée de Rouen), qui portent en germe ce réalisme discret et imperceptiblement ironique dont est fait tout l'art de Ter Borch.

De 1636 à 1643, on ne sait presque rien de Ter Borch, sinon qu'il dut entreprendre de longs voyages, notamment en Italie, comme

l'attestent son étonnant tableau nocturne Procession de flagellants (Rotterdam, B. V. B.), sans doute romain si on le compare à des sujets semblables de Pieter Van Laer, et un tableau de bataille très proche de ceux d'Aniello Falcone (coll. du duc de Pembroke à Wilton House). Selon une source authentique – un poème de Roldanus à Zwolle en 1654 –, Ter Borch aurait également séjourné en Espagne, où il aurait exécuté un portrait de Philippe IV, aujourd'hui seulement connu par une copie (Amsterdam, coll. part.).

De son nouveau séjour en Hollande, v. 1639-1640, témoignent des scènes militaires (Londres, V. A. M.) et surtout un assez grand nombre de portraits à caractère de miniature, dans lesquels il met au point sa formule du portrait en pied et de face sur un fond clair avec une sécheresse qui disparaîtra plus tard (musée de Richmond, Virginie, et San Francisco, M. H. de Young Memorial Museum). Il est vraisemblable qu'il a travaillé quelque temps dans les Pays-Bas du Sud (Anvers) et peut-être aussi en France. En 1644, Ter Borch est de nouveau en Hollande, comme le prouvent les portraits de la famille Van der Schalcke (Rijksmuseum), qui comptent parmi ses plus attachants chefs-d'oeuvre, mais, dès la fin de 1645, il se rend à Münster pour exploiter son talent de portraitiste auprès des nombreux diplomates alors

réunis pour négocier la fameuse paix de 1648.

De ces années date une série de petits portraits très fins, souvent en forme de médaillons, tels que ceux de l'Utrechtien Godard Van Reede (château de Zuylen, près d'Utrecht), du principal négociateur français, le Duc de Longueville (portrait équestre à l'Historical Society de New York), ou du Comte espagnol de Peñeranda (Rotterdam, B. V. B.), sans parler du très célèbre tableau sur cuivre (Londres, N. G.) qui représente avec la plus extrême minutie les soixante participants à la séance finale de la ratification des accords de 1648. D'un grand format quelque peu exceptionnel pour Ter Borch, mais d'une non moindre importance historique, est l'Arrivée du négociateur Adriaen Pauw à Münster en 1646 (musée de Münster) qui présente la particularité d'avoir été peint par deux artistes à des dates différentes : le fond de paysage, et la vue de Münster par G. Van der Horst avant 1629, et les figures par Ter Borch vers 1646. Prouvant que son talent était varié, Ter Borch peindra, dans les mêmes grandes dimensions, un Groupe de famille dans un paysage (v. 1645-1650) au sujet un peu étrange, tableau récemment acheté par le musée de Zwolle.

Le retour en Hollande en 1648 marque aussi une nette reprise des scènes de genre, où Ter Borch va trouver rapidement, dans les années 1650, les éléments essentiels de son style. L'évolution se manifeste dans l'orientation des sujets, moins populaires, empruntés davantage à un monde bourgeois et paisible ; quand les sujets restent galants, leur manière est de plus en plus allusive et distinguée. Elle s'exprime aussi dans la diminution du nombre des personnages pour ne pas disperser l'intérêt, l'abandon des scènes de plein air, l'utilisation subtile d'un clair-obscur qui cache les détails trop

précis et approfondit l'espace sans renoncer à l'intimité de la vie domestique. Ainsi Ter Borch parvient-il à un équilibre inégalé entre les exigences de l'observation psychologique et celles de la poésie des objets et de l'espace, évitant les excès illusionnistes d'un Dou et ouvrant la voie à tous les intimistes du milieu du siècle. Son grand mérite réside dans sa délicatesse psychologique et la tendresse exquise de son humanité, qui s'allient si bien avec le velouté de sa lumière, la ferme douceur de son coloris aux gris très raffinés et le tact de son clair-obscur. Sans doute l'artiste ne dépassa-t-il jamais ses premiers chefs-d'œuvre, exécutés v. 1650, tels que les Soins maternels du Mauritshuis, la Fileuse du musée Van der Vorm à Rotterdam, la Jeune Fille au miroir au Rijksmuseum,

le Jeune Garçon épouillant son chien de l'Alte Pin. de Munich, peint sur un fond gris vide et uni, la touchante Leçon de lecture du Louvre et cette prétendue Admonestation paternelle du Rijksmuseum (v. 1654), qui est, en réalité, une merveilleuse petite comédie galante entre un jeune chanteur et sa belle en présence d'un tiers un peu gênant. Ter Borch se maria en 1654 à Deventer, où désormais il résida. Son activité de portraitiste mondain, notamment auprès des familles nobles d'Amsterdam comme les Pancras, les Vicq (1670, Rijksmuseum et Ham-bourg, Kunsthalle), les Graeff (v. 1674, beaux portraits de Jacob de Graeff au Rijksmuseum et de Cornelis au Mauritshuis), ainsi que l'exécution, à partir de 1650, de tableaux de genre attestent une parfaite connaissance de la mode et de l'évolution de plus en plus aristocratique de la société néerlandaise. Ses formules évoluent à peine, sinon dans le détail du costume, dans une certaine complication des accessoires, dans la délicatesse accrue des valeurs et des « passages » de la lumière à l'ombre, au point même de frôler parfois la virtuosité technique. Comme exemples – ils sont innombrables – de cette période tardive, citons le Galant Militaire du Louvre (v. 1662-1663), le Jeu de cartes du County Museum of Art de Los Angeles, les Duo de la N. G. de Londres et du Louvre (1669 ?), tout en réservant une place à part à la Joueuse de violoncelle (v. 1675, Berlin), dont la mise en page soutient la comparaison avec celles de Vermeer. Cependant, v. 1660-1670, les portraits tendent à devenir la principale spécialité du maître, qui, tel une sorte de Whistler avant la lettre, rejoue indéfiniment des plus fines variations de gris. Mentionnons, outre les portraits des Graeff déjà cités, le portrait d'Inconnu du Ferdinandeum d'Innsbruck, le Portrait d'homme en noir du Louvre, l'Autoportrait du Mauritshuis, les Couples (pendants) des musées de Prague, de Cologne (W. R. M.), de la coll. Lehman au Metropolitan Museum.

Nombre de frères et soeurs de Ter Borch ont dessiné et peint, le plus doué étant Mozes (1645-1677), dont le Rijksmuseum conserve, mis à part des dessins, 2 Autoportraits et une Tête de vieille femme fortement modelés dans une belle lumière. Gesina (1631-1690) est l'auteur de nombreuses aquarelles et de plusieurs tableaux, notamment des portraits assez proches de Gérard, alors que Herman (1638 - av. 1677), au contraire, ne se montre guère

sensible à l'influence de son frère dans ses assez nombreux tableaux.

TER BRUGGHEN Hendrik Jansz, peintre

néerlandais

(Utrecht 1588 - id. 1629).

Ter Bruggen est, avec Baburen et Honthorst, l'un des maîtres du caravagisme nordique. Installé très jeune à Utrecht, il fut l'élève d'Abraham Bloemaert, mais il partit presque aussitôt pour l'Italie, où il resta de 1604 à 1614. Il séjourna principalement à Rome et entra en contact avec Caravage et ses émules, tel Orazio Gentileschi. Non seulement il emprunta à Caravage les caractéristiques de son style (éclairages artificiels, oppositions d'ombre et de lumière), mais il adopta aussi sa technique, en peignant directement sans dessin préparatoire. En 1615, il est de nouveau à Utrecht, où il est inscrit à la gilde de Saint-Luc en 1616-1617.

Nous ne possédons aucun tableau certain de sa période romaine. Les Pèlerins d'Emmaüs de Toledo (Museum of Art) et le Saint Pierre repentant d'Utrecht (Centraal Museum), signés et datés 1616, sont les oeuvres de Ter Bruggen les plus anciennes que nous connaissons, suivies en 1619 par l'Adoration des mages du Rijksmuseum. Ses autres oeuvres datées s'étendent de 1620 à 1629. Il peignit à l'âge de trente-deux ans le Christ aux outrages (Copenhague, S. M. f. K.), importante par son mélange de caravagisme (oppositions de parties claires et d'ombres, types plébéiens, agressivité voulue, destinée à susciter l'émotion) et d'archaïsme délibéré (figures influencées par Lucas de Leyde, traitement crispé dérivé de Marinus Van Reymerswaele et proche de Woutersz Stap). Dès 1621, sa production se répartit entre les sujets religieux et les moments musicaux. De cette même année datent la Vocation de saint Matthieu (Utrecht, Centraal Museum ; autre version du thème légèrement antérieure au musée du Havre), qui présente une analogie plus que thématique avec le tableau de Caravage (Rome, Saint-Louis-des-Français), et les Quatre Évangélistes (1621, Deventer, hôtel de ville), dont la mise en page fait penser à Marinus Van Reymerswaele, mais où l'importance prise par la description des mains et des visages est typique de son caravagisme. La Décollation de saint Jean-Baptiste (Édimbourg, N. G.), dérivée d'une gravure de Dürer, est traitée avec un esprit déclamatoire qui lui est propre. Des oeuvres comme David salué par les femmes (1623, Raleigh, North Carolina

Museum), le Pauvre Lazare (1625, Utrecht, Centraal Museum), Saint Sébastien secouru par les Saintes Femmes, probablement l'un des plus émouvants tableaux du peintre (1625, Oberlin, Allen Memorial Art Museum), Jacob et Laban (1627, Londres, N. G. ; autre version, 1628 ?, Cologne, W. R. M.), David jouant de la harpe (1628, musée de Varsovie) montrent un caravagisme très individualisé, tandis que la Crucifixion (Metropolitan Museum), inspirée de Grünewald, est d'un archaïsme voulu et que l'Annonciation (1629, Diest, musée), dans son lyrisme, annonce le baroque.

Ter Brugghen peignit quelques scènes populaires, presque picaresques : le Militaire en-

dormi (Utrecht, Centraal Museum), les Joueurs de dés (1623, Minneapolis, Inst. of Art), mais ses sujets préférés furent les Moments musicaux (1621, musée de Kassel ; Vienne, K. M. ; musée de Bordeaux ; 1624, Oxford, Ashmolean Museum ; Londres, N. G. ; 1627, musée d'Augsbourg ; 1628, Louvre (le Duo) ; 1628, musée de Bâle ; 1629, Rome, G. N. Gal. Barberini), (le Duo) où il décrit des musiciens ou des musiciennes chantant seuls ou en duo, jouant de la flûte, du luth ou de la cornemuse. Ces tableaux, influencés par les scènes caravagesques de Gentileschi et surtout de Bartolomeo Manfredi, ou dérivés d'elles, révèlent un traitement personnel du thème, souvent présenté devant un fond clair ; les courbes y tiennent une place assez importante, surtout dans ces manches bouffantes et largement rayées de bleus et de blancs, aux couleurs d'une rare subtilité, qui, s'avancant vers le spectateur, créent une illusion de profondeur.

Ter Brugghen est à la fois l'un des suivants les plus intelligents de Caravage et l'un des caravagesques les plus personnels. Il ne fit pas école, mais son oeuvre, parallèle à celle de Dirck Van Baburen et de Gerrit Van Honthorst, influença des peintres comme Bylert, Lievens, Paulus Bor, Leonaert Bramer et peut-être même Georges de La Tour.

Il convient de noter que l'écho le plus éclatant du style d'Hendrik Ter Brugghen se trouve chez Vermeer, qui n'a pas dû oublier l'admirable leçon de son luminisme clair et apaisé ni les extraordinaires qualités de sa matière picturale crémeuse et de son coloris franc et subtil.

TERRE.

Famille de pigments minéraux, naturels, obtenus par simples traitements physiques de roches de tons généralement moins vifs que

ceux des pigments artificiels et constitués d'habitude par des oxydes de fer, fixés sur des minéraux voisins des argiles. On distingue les terres de Cassel, d'ombre, de Sienne et la terre verte. La terre de Cassel est un pigment naturel de ton brun-noir, essentiellement constitué par des matières humiques, des végétaux semi-fossilisés. Elle ne provient pas de Cassel.

La terre d'ombre est un pigment minéral naturel de ton brun foncé, consistant essentiellement en argile colorée par du peroxyde de fer hydraté et du bioxyde de manganèse. Il en existe de deux sortes : la terre d'ombre naturelle et la terre d'ombre calcinée.

La terre de Sienne est un pigment minéral naturel de ton jaune-brun, relativement translucide, consistant essentiellement en argile colorée par du peroxyde de fer hydraté. La dénomination « terre de Sienne » n'implique nullement que le pigment provienne de Sienne, en Toscane.

La terre verte est un pigment minéral naturel de teinte généralement peu intense, allant du gris-vert au vert, essentiellement constitué par des silicates complexes colorés par différents sels de fer.

TERVUEREN (ÉCOLE DE).

Nom d'un groupe de paysagistes belges qui s'installèrent dans les années 1860-1870 à une

vingtaine de kilomètres de Bruxelles, au village de Tervueren, dans la forêt de Soignes. En 1867, Boulenger prit contact à Paris avec les oeuvres de l'école de Barbizon (notamment celles de Rousseau) et de Corot, et Coosemans, Asselberghs séjournèrent eux-mêmes en forêt de Fontainebleau et furent attentifs à la leçon de Rousseau. Tervueren, « Barbizon belge », fait effectivement transition entre une conception encore romantique du paysage et l'étude de plein air que ne prolonge aucun arrière-plan lyrique ou confidentiel.

TESTA Pietro (dit il Lucchesino),

peintre italien

(Lucques 1612 - Rome 1650).

Arrivé jeune à Rome, certainement avant 1630, Testa fréquente l'atelier de Dominiquin, puis, peu de temps, celui de Pietro da Cortona. Encouragé par Cassiano dal Pozzo, il exécute pour lui des dessins des antiquités les plus célèbres de Rome. Cette fréquentation des milieux

« antiquaires » ainsi que la connaissance approfondie des monuments romains déterminent toute une part de son oeuvre : c'est chez Cassiano que, très vite, l'artiste dut connaître Poussin et le sculpteur flamand Duquesnoy. Les premiers tableaux de Testa, comme ses gravures contemporaines, se souviennent de Pietro da Cortona : Joseph vendu par ses frères (v. 1630-1632, Rome, Gal. Capitoline), de composition classicisante mais très cortonesque dans les effets lumineux ; petit Sacrifice d'Iphigénie, tout agité, de la P. N. de Bologne.

Vers 1633, la Vierge de Lorette (Fermo, église S. Rocco) apparaît proche de Guerchin, avec un surprenant paysage naturaliste ; le Martyre de saint Étienne (Burghley House, coll. du marquis d'Exeter) et l'Amor vincit omnia (musée de Cleveland) sont à placer vers la même date. Le Massacre des Innocents de la Gal. Spada de Rome (v. 1635-1637 ?) représente un des sommets de l'oeuvre : le sujet est traité dans un registre bien personnel, à la fois fantaisiste et dramatique, avec de saisissants éclats lumineux. Les deux violents Supplice de Prométhée et Supplice d'Ixion (v. 1637), doivent, eux, directement à l'exemple de Caravage. Des années 1640-1650 datent le très caravagesque Miracle de saint Théodore (Lucques, église S. Paolino), la Présentation de la Vierge peinte par S. Croce de Lucques (Ermitage) et la Vision de S. Angelo carmélite (1645-1646, Rome, S. Martino ai Monti), violente et romantique par l'effet de lumière artificielle. À la dernière période de l'activité de Testa appartient probablement aussi la très poussinesque Allégorie de Munich (Alte Pin.). Ce sont souvent ses gravures, fréquemment datées, et ses magnifiques dessins (souvent autrefois attribués à Rosa ou à Mola) qui permettent de préciser la chronologie de l'oeuvre peinte d'un artiste complexe et déconcertant, dont certaines toiles brossées et chatoyantes, comme Vénus et Adonis de l'Académie de Vienne ou Morphée du palais Mazzarosa de Lucques, annoncent le settecento. La profonde discordance de sa volonté classique, bien manifeste dans son Trattato di pittura (entre 1640 et 1650), où il se fixe pour objet de « traiter de la peinture idéale », y plaçant

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

841

plus haut que tout Raphaël et les Carrache, et de ses tendances profondes, expressionnistes et sentimentales, avec un goût constant de l'étrangeté marqué par la prédilection pour

les sujets bizarres, désigne un tempérament mélancolique et inquiet, qualifié parfois de « romantique ». Sa mort tragique par noyade dans le Tibre, en 1650, est généralement considérée comme un suicide, que plusieurs causes directes peuvent expliquer : incompréhension des critiques, entreprise avortée du décor de l'abside de S. Martino ai Monti, destruction des fresques qu'il avait peintes vers 1642-1644 à la chapelle Saint-Lambert de S. Maria dell'Anima, qui furent remplacées par d'autres, exécutées par J. Miel.

THAULOW Frits, peintre norvégien

(Christiania, Oslo, 1847 - Volendam 1906).

Il se forme à l'Académie des beaux-arts de Copenhague, de 1870 à 1872, sous la direction du peintre de marines C. F. Sørensen, et à Karlsruhe, de 1873 à 1875, avec le peintre Hans Gude. Il se rend à Paris, où il demeure jusqu'en 1880, et est fortement marqué par la peinture de plein air, notamment par l'impressionnisme (paysages, vues citadines) avec effets d'eau, fleuves ou ruisseaux, mais il reste surtout attaché au réalisme des écoles nordiques. Le meilleur de cette période lui fut inspiré par la ville côtière de Kragerø, au sud de la Norvège (1881-1882). En 1892, Thaulow revient en France, où il se spécialise dans l'interprétation idyllique de petites villes du Nord (Dieppe, Montreuil, Étampes, Camiers) en des toiles dont le coloris raffiné lui valut une faveur internationale. Il a également visité l'Italie (1885 et 1894), les États-Unis (1898), l'Espagne (1903) et la Hollande (1904-1906). Parmi ses oeuvres, citons la Chute d'eau Haugsfoss (1883, Oslo, Ng), Hiver en Norvège (1886, musée d'Orsay) ; la Madeleine, Paris (1893, id.), la Nouvelle Fabrique à Lillehammer (Paris, Petit Palais). Une exposition a été consacrée à Thaulow (Paris, musée Rodin) en 1994.

THÉÂTRE ET PEINTURE.

LES PEINTRES DÉCORATEURS DE THÉÂTRE.

Antiquité et Moyen Âge. Devant le mur de scène des théâtres antiques pouvait parfois s'appliquer un décor peint. On sait que Vitruve s'intéressa à la perspective scénographique et connut des traités grecs consacrés à cet art. Il est certain que les coulisses, les trappes et jusqu'aux rideaux de scène et aux machines n'étaient pas ignorés dans l'Antiquité. Une peinture murale d'Herculanum, une fresque de Boscoreale montrent des décors en trompe-l'oeil qui reproduisent sans doute des rideaux de fond. Les « périactes », aux 3 faces peintes d'un

palais, d'une maison et d'un bois, s'alignaient des 2 côtés de la scène et, pivotant ensemble, pouvaient former un décor tragique, comique ou satirique.

Dans les mystères joués à la fin du Moyen Âge, de petites loges, ou « mansions », alignées côte à côte, formaient les lieux successifs de l'action. Elles étaient faites de matériaux légers et peints. À droite, vu de la scène, un bosquet figurait le paradis, il figurait à gauche la bouche

d'enfer, faite de toiles peintes, dont la mâchoire articulée vomissait les diables et engloutissait les damnés. Des machines, des trappes permettaient de faire apparaître de saints personnages dans le ciel ; mais les décors étaient le plus souvent réduits à quelques toiles peintes d'un soleil ou d'une lune, d'étoiles dorées ou peut-être de quelques arbres. La représentation des mystères fut interdite en 1548 par le parlement de Paris. Au quattrocento, l'Italie redécouvre l'oeuvre de Vitruve, dont la première édition est donnée en 1486. À l'exemple de l'Antiquité sont élevés des théâtres en hémicycles. Celui de Vicence, oeuvre de Palladio, est encore intact, mais sa scène présente un décor architectural fixe, montrant l'enfilade de cinq rues bordées de bâtiments construits par Scamozzi en perspective raccourcie, en bois peint d'une couleur de pierre uniforme.

Les XVI^e et XVII^e s. : l'Italie et l'Allemagne. Progrès de la perspective et décoration théâtrale sont indissolublement liés. Les premiers décors peints des temps modernes furent construits sur des scènes provisoires, à l'occasion de fêtes. Léonard dessina en 1496 un décor pour Danaé, de Taccone. Baldassare Castiglione conte qu'il vit à Urbino, en 1513, une représentation de La Calandria, du cardinal Bibbiena, avec « un décor de ville magnifique avec des rues, des palais et tours en relief accompagnés d'une splendide perspective ». La même pièce, jouée à Rome en 1518 avec un décor de Peruzzi, dont plusieurs dessins subsistent, était, selon Vasari, « d'une telle vérité qu'on croyait voir les objets réels et qu'on se trouvait au milieu d'une place véritable, tant l'illusion était parfaite ». Il s'agissait ici de constructions de bois et de toiles peintes, mais en volume, s'achevant sur une perspective en trompe-l'oeil peinte sur un rideau de fond.

Partout, à l'origine du décor de théâtre, on trouve les Italiens, architectes et peintres à la fois, tels Bramante, Raphaël, Giulio Romano et Peruzzi, qui en ont donné les modèles. Mais, ne pouvant être démonté rapidement, un décor unique servait pour tout un spectacle.

Serlio illustre son traité d'architecture, publié en France en 1545, de 3 modèles gravés, selon les indications de Vitruve, pour les genres tragique, comique et satirique : rue et place bordées, pour le premier, de nobles architectures et, pour le deuxième, de bâtiments plus modestes et de boutiques, le troisième figurant un bosquet.

Au dire de Daniele Barbaro, pour qui Palladio construisit la villa de Maser et qui fit publier et illustrer l'oeuvre de Vitruve, ce serait en 1569 que le peintre et architecte Pedemonte peignait si habilement les rideaux de fond en perspective que le public ne pouvait discerner de solution de continuité avec les constructions en volume des 2 côtés de la scène. À Florence, Buontalenti aurait, en 1589, employé pour la première fois un décor de châssis coulissants, permettant plusieurs changements à vue ; ce décor est celui des Piérides (dessin à Londres, V. A. M.). Ce n'est pourtant qu'en 1618, semble-t-il, qu'apparut, au théâtre Farnèse de Parme, une machinerie plus perfectionnée, permettant de changer les décors en roulant

les toiles de fond, en hissant les frises dans les cintres et en utilisant les dessous de scène, dont l'ouverture était formée d'un encadrement d'architecture et close par un rideau peint, fermé seulement à la fin du spectacle.

Le décor peint va peu à peu faire appel à tous les procédés illusionnistes, imitant non seulement les perspectives et les reliefs, mais aussi les matériaux les plus divers, marbres de couleur, bronzes et dorures, bref utilisant les multiples ressources du trompe-l'oeil, dans lequel les Italiens, décorateurs-nés, accoutumés à couvrir de vastes fresques où la « quadratura » joue le plus grand rôle les murs des palais et des villas et à élever les décors de fêtes, fantaisies d'un jour, sont passés maîtres. À l'âge baroque, les décorateurs de théâtre pourront créer des architectures fantastiques, puisque libérées de toutes contingences de poids, de fragilité et de prix. La machinerie ajoutera ses effets surprenants. On possède la description des prodiges que réalise Bernin, qui, en 1638, pour un tableau de l'Inondation du Tibre, précipite une cascade sur la scène et qui, en 1639, dans La Fiera di Farfa, jette la panique parmi les spectateurs en créant l'impression d'un violent incendie. La lumière artificielle, en effet, et jusqu'aux merveilles de la pyrotechnie vont créer une ambiance de rêve. L'opéra est né, avec sa musique, ses chants, ses ballets ; c'est un spectacle complet, dont les Italiens, toujours un peu magiciens, ont été les initiateurs. L'Europe entière les appellera, comme elle a appelé

les troupes de la commedia dell'arte. En 1637, Sabbatini publie sa Pratique du théâtre, dont un des principaux chapitres est consacré au décor.

Puisque c'est à l'opéra que les plus remarquables décors, aux plus étonnantes transformations, et les machines les plus perfectionnées ont été mis au service de l'illusion, nous ne traiterons ici que du genre lyrique.

À Florence, les ambassadeurs étrangers sont éblouis par les spectacles de la Cour, dont Callot, qui y fit aussi des décors, a laissé des gravures (Soliman, 1620). Alfonso Parigi, l'un des principaux décorateurs du spectacle baroque, propose en 1637 vingt changements pour un seul spectacle. Il ne s'agit donc plus désormais que de décors mobiles, peints sur des châssis revêtus de toile et sur des rideaux pendant des cintres ou sur des toiles de fond. Lucifer fuit avec ses démons, tandis que le ciel s'ouvre pour laisser apparaître saint Michel et ses anges. Pendant la seconde moitié du siècle, Florence possède un grand décorateur en Ferdinando Tacca. À Ferrare, les machines d'Andromède font surgir des eaux un monstre marin et descendre du ciel Persée sur son cheval ailé. Le grand décorateur de Parme est Domenico Mauro, qui, en 1690, met en scène Il Favore degli dei, avec des décors représentant une immense grotte d'une parfaite régularité et un paysage de rochers feuillus.

Mais c'est à Venise que l'opéra brille du plus vif éclat. Le théâtre San Cassiano a été la première scène publique, bientôt suivie de 4 autres scènes d'opéra. Le grand Giacomo Torelli met en scène, au théâtre Novissimo, en 1641, Il Bellerofonte. Le palais des Doges et la Piazzetta sont peints sur une toile de fond, tandis que des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

842

murailles et des navires s'alignent face à face en ordre régulier. Encore est-ce là un décor exceptionnel, car, en général, les portants des 2 côtés de la scène sont identiques, guidant l'oeil vers le point de fuite situé au centre de la ferme.

La plupart de ces architectes et décorateurs ne se contentent pas de travailler dans une seule ville. Ils sont réclamés dans les diverses cours d'Europe. À Vienne, qui fut un des hauts lieux du théâtre baroque, Lodovico Burnacini donna en 1667 les modèles des décors et des costumes du célèbre opéra Il Pomo d'oro voué

étincelante d'étoiles, nuages, pyramides, vases et plats d'or du royaume de Jupiter, antre rouge de Pluton et en 1678, pour La Monarchia latina triomphante, une grotte fort régulière, dont les roches s'effondrent tout à coup au fond de la scène, laissant apparaître des figures allégoriques perchées sur les nuées.

À Munich, Francesco Santurini met en scène en 1662 la Fedra incoronata, où le public peut voir, à travers un rideau de tulle, une coupe de la mer, au fond de laquelle se cachent les sirènes, tandis qu'une barque flotte parmi les rochers à la surface de ces eaux feintes. C'est cependant un Allemand, Johann Oswald Harms, qui, en 1696, à Hambourg, monte Heinrich der Löwe avec un extraordinaire décor de navires dans la tempête. Peintes sur d'énormes rouleaux de bois hélicoïdaux que des hommes font tourner, les vagues semblent mouvantes et la machinerie donne à l'un des navires un mouvement de bascule. À Dresde, en 1693, les décors de Camillo generoso sont également l'oeuvre d'un Allemand, Martin Kletzel, mais dans un goût purement italien.

Le XVIIe s. : la Grande-Bretagne. Londres avait une grande avance sur Paris puisque l'on y comptait 10 théâtres publics en 1600 et 17 en 1629. Mais les théâtres élisabéthains, de forme circulaire ou polygonale, ne laissaient aucune place aux décors, dont les écriteaux tenaient lieu. En revanche, les décors apparurent dans des représentations données dans les grands collèges et auxquelles assistait parfois la reine ainsi qu'à la Cour. C'étaient des toiles de fond et des perspectives peintes d'après les textes de Vitruve, les modèles de Peruzzi ou de Serlio.

C'est le grand architecte Inigo Jones qui, en 1631, construit une scène à plateau tournant et des décors coulissants pour Clorida et en 1635 pour Florimène, à l'instar du théâtre Farnèse. Les dessins conservés à Chatsworth nous les font connaître, ainsi que les costumes, dont Inigo Jones donne aussi les modèles. En 1656, Davenant ouvre le Duke's Theatre avec le Siège de Rhodes, considéré comme le premier opéra anglais, dont la mise en scène luxueuse et les décors de John Webb, architecte et collaborateur d'Inigo Jones, firent date. Du Dorset Garden Theatre, construit par Wren en 1671, des gravures montrent les décors, parmi lesquels l'intérieur d'une prison.

Le XVIIe s. : la France. En France, les décors à transformation apparurent lors des ballets de cour, dont Francini, Florentin, avait la charge au début du règne de Louis XIII. Des gravures en conservent le souvenir. Les châssis de toile

peinte qui représentent une forêt s'écartent pour laisser apparaître une toile de fond figu-

rant en trompe-l'œil portiques, colonnes, niches et statues antiques encadrant un « palais enchanté ». Mais si Francini règle en 1619 la machinerie du ballet de Tancrède, c'est Daniel Rabel qui crée décors et costumes. Bien qu'il ne s'agisse pas d'opéra, citons, pour son caractère unique, le manuscrit illustré d'un nommé Mahelot, à la fois régisseur, machiniste et peintre des Comédiens du roi à l'hôtel de Bourgogne, qui montre les décors utilisés en 1633 et 1634 pour chaque genre de pièce : petits pavillons pour les comédies, grottes, arbres et rochers pour les pastorales, colonnes et thermes pour les tragédies. Dans la Folie de Clidamant, on voit un décor simultanément : salle de palais au centre, chambre ouverte par un rideau à droite, vaisseau abondant au port à gauche.

En 1651, les aquarelles des costumes du ballet royal des Fêtes de Bacchus semblent l'œuvre d'Henri Gissey, qui, en 1660, occupa le premier la charge de dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi, c'est-à-dire de décorateur des spectacles, fêtes, pompes funèbres et cérémonies diverses organisés par les soins d'une administration nouvelle, les Menus Plaisirs du roi.

Cependant, la règle des 3 unités impose aux tragédies comme aux comédies un décor unique : rue, place, carrefour « à l'italienne » ou appartement, les acteurs jouant, entrant et sortant d'un côté ou de l'autre ; d'où l'invention du « palais à volonté » des tragédies classiques. C'était réduire à peu de chose le rôle du décorateur, auquel seul l'opéra offrira la possibilité de changements, toujours « à vue », et par conséquent un champ propice aux fruits de l'imagination.

En 1641, Richelieu avait inauguré le théâtre de son palais en faisant jouer sa Mirame devant un décor unique de Denys Buffequin : le jardin du palais d'Héraclée regardant la mer, dont une estampe montre les 2 rangées régulières de colonnes à bossages, de niches et de statues. Mais Mazarin ne se contente pas de décorateurs français. Il fait appel en 1645 à l'illustre Giacomo Torelli pour monter sur la scène du Petit-Bourbon, dont la troupe d'ailleurs est italienne, La Finta Piazza, grâce à laquelle, quatre ans plus tôt, il avait triomphé à Venise. La Gazette témoigne de l'enthousiasme que La Finta Piazza et ses machines, « jusqu'alors inconnues en France », y suscitèrent. Olivier d'Ormesson note dans son journal : « Je vis cinq faces [décors] de théâtre différentes, l'une

représentant trois allées de cyprès longues à perte de vue, le port de Chio où le Pont-Neuf et la place Dauphine [sic] étaient admirablement représentés, la troisième une ville, la quatrième un jardin avec de beaux pilastres [...]. La perspective était si bien observée que toutes ces allées paraissaient à perte de vue quoique le théâtre n'eût que quatre à cinq pieds de profondeur (ce qui semble difficile à croire). » Ces décors furent gravés. Celui du jardin, avec une double rangée de thermes monumentaux enguirlandés de lauriers, est un chef-d'oeuvre de goût et devait produire un effet superbe. Torelli se surpasse encore en créant, en 1654, les décors des Noces de Thétis et Pélée. Dans l'un, la scène était transformée en l'immense

grotte du centaure Chiron ; dans un autre, on pouvait voir, sur les gradins d'un amphithéâtre antique, plus de 1 000 spectateurs peints en trompe-l'oeil pour former le public d'un combat de gladiateurs. Une « apothéose », enfin, perchait dans les nuages plus de 100 figurants et acteurs. À son tour, le théâtre du Marais mit à son répertoire, dans son jeu de paume de la rue Vieille-du-Temple, des pièces à machines de Denys Buffequin, qui se succédèrent de 1648 à 1670. La Naissance d'Hercule montrait un décor de palais sous « un ciel brillant d'une infinité d'étoiles et paré de toutes ses planètes ». Au second acte, soudain, les palais s'effacent, glissent dans les coulisses, dévoilant un décor de campagne. Jupiter paraît dans les airs, puis l'Olympe assemblé disparaît aux regards, étonnés de voir des vaisseaux dans un port. Hercule naît enfin dans le palais d'Amphitryon, annoncé par le tonnerre et l'éclat de la foudre. Mais le texte est encore dit et non point chanté. Lorsqu'en 1661 la Toison d'or de Corneille sera représentée au Marais, le roi s'y rendra deux fois. C'est maintenant un grand spectacle, avec chœurs, musique et ballet, un opéra qui n'en porte pas encore le nom.

Le jeune Louis XIV aime les fêtes et souhaite posséder, en son palais des Tuileries, un théâtre incomparable, qui sera la salle des Machines, appelée ainsi parce que les machines furent très perfectionnées. Cette salle peut contenir 3 000 spectateurs. Il n'y en a pas d'aussi vaste en Europe. Pour la première fois en France, les loges forment un demi-cercle allongé. Gaspare Vigarani, qui remplace Torelli, retourné à Venise en 1656, en est un des auteurs. Il dispose d'une scène profonde de plus de 40 m, aux cintres et aux dessous assez développés pour permettre tous les effets. Elle est inaugurée en 1662 par un opéra de Cavalli, Ercole amante. Mais, lorsque le roi quitte Paris, et définitivement, en 1682, elle ne sera plus uti-

lisée. En 1721, elle sera réouverte pour le ballet des Éléments, dansé et chanté par tout l'Opéra entourant le jeune Louis XV. Les décors sont peints par Antoine Dieu et par Oudry. Claude Gillot, artiste plein de fantaisie, a donné les modèles des costumes.

Depuis longtemps s'imposait la nécessité d'une salle publique réservée à l'opéra. L'abbé Perrin ayant obtenu un privilège pour la fondation d'une Académie royale de musique et de danse, la grand-salle du théâtre du Palais-Royal lui fut accordée en 1671. Il céda en 1672 son privilège à Lulli, un Florentin. À la mort de Mazarin, Carlo Vigarani avait succédé à son père. Il créa en 1675 les décors de Thésée et Atys, mais c'est un Français, le jeune Bérain, qui dessine les brillants costumes. Il vient d'ailleurs de remplacer Gissey dans la charge de dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi, dont on a dit l'étendue. Pour l'opéra de Quinault et Lulli Proserpine, il crée des décors extrêmement riches, chargés d'ornements et de couleurs, et des costumes qui furent gravés et aquarellés. Il aime les baldaquins et les draperies dans un style un peu « tapissier ». La cour de Suède lui demande même des décors, qui seront peints et essayés à Paris sur la scène de l'hôtel de Bourgogne avant leur expédition à Stockholm.

downloadModeText.vue.download 844 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

843

Gravures et aquarelles nous font bien connaître l'oeuvre de Jean I Bérain, le travail gigantesque pour décorer plus de 50 opéras de perspectives d'architecture ou de vues d'une nature fort assujettie à l'ordre classique. Bérain est aidé par son fils Jean II, par Jacques Rousseau, peintre de perspectives, et par Claude Gillot. Mais aucun des décorateurs français du XVIIe s. n'est un architecte, ni même, Gillot mis à part, un peintre de tableaux.

Le XVIIIe s. : l'Italie. Tous les décors conservent, et surtout en France, presque jusqu'à la fin du XVIIe s., un axe central et une absolue symétrie, à quelques exceptions près pour les paysages, forêts et vues de mer. Cette symétrie finit par lasser. C'est encore d'Italie que viendront les idées nouvelles. Peu avant 1700, Ferdinando Galli-Bibbiena, qui appartient à une nombreuse famille d'architectes et de décorateurs bolonais, a l'idée de présenter des décors non de face, mais sous un angle de 45° environ, ce qui permet d'agrandir l'espace scénique grâce à une seconde perspective qui

forme comme un V avec la première, dans chaque branche duquel d'autres perspectives s'ouvrent à l'infini. Innombrables sont ses dessins et ceux de ses parents, rapidement enlevés à la plume, à peine relevés d'un peu de bleu. Des dessins plus poussés, gravés dans ses Varie Opere de prospettiva, répandront ses inventions dans toute l'Europe. Souvent, semble-t-il, le choix des couleurs n'était fait qu'au moment de l'exécution des toiles peintes ou, du moins, d'une maquette précise. Cependant, une aquarelle de l'architecte piémontais Filippo Juvarra, pour un opéra joué en 1709 à Rome, montre une salle de palais en marbres violet et jaune, ornée de hauts guéridons dorés portant des vases de lapis, et à Hambourg, en 1701, c'est un décor chinois aux éclatantes couleurs. Juvarra est une des plus fortes personnalités de l'architecture italienne de son temps, puisqu'il a construit l'église de la Superga à Turin et, en Espagne, le château de La Granja. Mais, comme les Bibbiena, ce qu'il n'a pu bâtir en pierre, bâtiments vertigineux faits de matériaux précieux, galeries aux perspectives vertigineuses, ses songes en un mot, il a pu les réaliser en trompe-l'oeil de toiles peintes.

L'Allemagne fait naturellement le meilleur accueil à ces décors fantastiques. Celui qu'Alessandro Mauro crée en 1719 à Dresde pour Teofano est d'une richesse et d'une fantaisie stupéfiantes. La gravure nous montre ces perspectives « per angolo », ces escaliers sur lesquels pourront se déployer les cortèges, ces colonnes portant des socles sur lesquels se dressent des groupes équestres tumultueux et qui soutiennent au-dessus d'eux des draperies découpées. Encore faut-il imaginer l'éclat des couleurs. Le baroque se transforme insensiblement ici en rococo, dont une des caractéristiques sera l'asymétrie. À Rome et à Turin, les frères Galliari restent fidèles à ce style. À Venise, Fossati en est un des principaux représentants. Au même esprit se rattachent les décors d'Il Medeo, donnés en 1728 à Parme par Pietro Righini, avec des escaliers grimpant en tous sens et des groupes d'atlantes tenant lieu de colonnes, comme on en voit, en véritable

sculpture, dans les palais de Vienne, ville théâtrale où ces effets sont poussés à l'extrême. Giuseppe Galli-Bibbiena, fils de Ferdinando, y est appelé et ordonne en 1716 les extraordinaires décors d'Alcina : 2 grandes constructions à demi ruinées, où les colonnes antiques soutiennent des arcades effondrées, des tours crénelées et une arche gothique encadrent un plan d'eau et laissent apercevoir, en fond de décor, un port animé de mille vaisseaux. Dragons et diables grouillent dans ces architectures fan-

tastiques, évocatrices des « enchantements ». À Vienne, Antonio Daniele Bertoli sera bientôt nommé peintre décorateur des théâtres impériaux. Plusieurs villes allemandes possèdent aussi des théâtres équipés de machineries qui permettent de représenter des opéras, folie du jour.

Le XVIIIe s. : la France. En France, la charge de Jean II Bérain a été dissociée, en 1726, de celle de premier peintre décorateur de l'Opéra. Cependant, Meissonnier, né à Turin et qui succède à Jean II Bérain comme dessinateur de la Chambre et du Cabinet du roi, laisse peu à peu Perrot peindre les décors commandés aux « Menus ». Architecte et ornemaniste, il est, en France, le principal introducteur de la « rocaille », même si on ne connaît aucun décor de théâtre dont le modèle puisse lui être personnellement attribué. Cependant, son rôle aux « Menus », de 1726 à 1750, se révèle très important par l'orientation qu'il donne à son élève Servandoni, né lui aussi en Italie, mais à Florence. Élève de Pannini et comme lui peintre d'architectures, Servandoni a connu dans son atelier Antonio Joli, bientôt célèbre décorateur de théâtre. Mais il est également architecte, comme beaucoup de ses émules italiens. Peu après son arrivée à Paris, il donne en 1726 à l'Opéra les décors de Pyrame et Thisbé et, nommé en 1728 premier peintre décorateur de l'Opéra, ceux d'Orion, suivis, en dix-huit ans de carrière, d'une soixantaine d'autres qui enthousiasment le public et la critique et nous valent maintes descriptions. Il introduit dans les décors la perspective « per angolo », créée par Ferdinando Galli-Bibbiena et illustrée par Juvarrà. Comme eux, il abonde en inventions nouvelles, plantant ses châssis sous des angles divers et élargissant ainsi l'espace scénique. Au lieu de diminuer la hauteur des architectures du devant au fond de la scène, il inverse ces proportions. « La scène paraissait beaucoup plus haute dans le fond du théâtre que sur le devant », selon le chroniqueur du Mercure de France. Dans Thésée, « on voyait deux ordres d'architecture ayant trente-deux pieds de haut réels qui semblaient en avoir plus de soixante ; jusqu'alors aucune décoration n'avait eu au fond du théâtre plus de dix-huit pieds de haut ». Dans Phaéton « son palais du Soleil, brillant de couleurs métalliques et de dorures, est incrusté de sept mille pierres précieuses », ou plutôt de cristaux.

Ainsi, Servandoni, qui est aussi l'auteur du portail de Saint-Sulpice, se présente-t-il comme un véritable novateur. La chance fait que subsistent au château de Champs et dans des collections privées, tenues pour son oeuvre

selon une tradition solide, une vingtaine de

maquettes montées et de nombreux modèles de décors qui témoignent d'une extraordinaire fantaisie et sont d'ailleurs les seuls modèles de ce genre qui, en France, datent de l'Ancien Régime. Treillages revêtant les formes les plus « rocaille », temple chinois où les guirlandes pendent comme des stalactites, salle de palais dans laquelle des galeries s'ouvrent en perspectives infinies, colonnades entourant une pièce d'eau, palais mi-classique, mi-gothique sont brillamment colorés. On peut voir les rivages du Nil, des paysages composés et déjà romantiques, des forêts profondes, le palais du Soleil enfin, scintillant de dorures et de cristaux. François Boucher, qui l'aide quelque temps et participe aux décors d'Atys, de Lulli, sera qualifié de « peintre qui s'est mêlé d'architectures ». Succédant à Servandoni en 1766, il peint des toiles de fond de paysages bucoliques à chaudière de luxe pour bergères enrubannées. De plus, en 1737, Servandoni a obtenu la concession de la salle des Machines, sans emploi aux Tuileries. Sur la scène, profonde de 40 m, il dresse son premier diorama, représentant l'intérieur de Saint-Pierre de Rome. Il y peint des personnages, puis peu à peu, à d'autres décors fixes, il adjoint la musique, et enfin des figurants muets qui miment les aventures d'Ulysse ou la descente aux Enfers. Il y montre aussi l'intérieur du Panthéon de Rome, et même celui d'une église gothique. Sa célébrité est telle qu'il est appelé par le maréchal de Saxe à créer 20 décors de théâtres à Bruxelles, d'autres pour Covent Garden et devient premier peintre d'Auguste III de Saxe. « Grand machiniste, grand architecte, bon peintre et sublime décorateur », ainsi le qualifie Diderot.

De 1750 à 1764, les 3 frères Slodtz vont se succéder comme premiers décorateurs des Menus-Plaisirs. La bibliothèque de l'Opéra conserve une partie de leurs dessins. Ceux du dernier frère, Michel-Ange, sont aquarellés. En principe, les « Menus » ne s'occupent que des décors et costumes des spectacles donnés dans les palais royaux. Mais le roi prête parfois ses décorateurs à l'Opéra. Les frères ont été les collaborateurs de Servandoni à la cathédrale de Sens et à Saint-Sulpice. Mais si le fameux portail de cette église est fort classique, les Slodtz suivent le goût « rocaille », que Servandoni avait introduit au théâtre. Et, comme ils sont sculpteurs de profession, ils préfèrent souvent les ornements en relief à ceux qui sont en trompe-l'oeil. Leur décor d'Issé fait, par sa fantaisie, paraître bien pauvre celui que Boucher avait peint quelques années plus tôt pour le même Opéra. Si Boucher prolonge le style Louis XV,

Jean-Baptiste Pierre, dont l'esthétique est très voisine, n'ignore pas l'antique. Il est chargé en 1754 par le duc d'Orléans, dont il est le premier peintre, de décors pour la scène du théâtre privé de sa « petite maison » du faubourg Saint-Martin. Collé, protégé du prince, écrit dans son Journal : « M. Pierre [...] m'a donné les dessins et a conduit toute la besogne ; tout le monde est convenu que c'est un petit chef-d'oeuvre ; la décoration, qui présente la chambre de parade, est une chose unique pour l'imitation de la nature. Rien ne prête davantage à l'illusion de l'action que d'avoir des décorations faites pour

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

844

les pièces qu'on joue [...]. Je dois peut-être à cela une grande partie du succès de Nicaise. » En 1755 suit une autre commande. Selon Collé, « cette nouvelle salle qui a été construite sous les ordres et sur les dessins de M. Pierre, Premier peintre du Prince, est une espèce de ruine d'un amphithéâtre des Romains ». On songe à la chambre qu'en 1767, à Rome, au couvent de la Trinité-des-Montes, Clérisseau peindra d'un décor mural représentant l'intérieur d'un temple antique à demi ruiné.

Les dossiers des Menus-Plaisirs révèlent aussi les noms de nombreux peintres qui furent chargés d'exécuter les décors dont souvent leur chef avait donné les dessins. Il serait injuste d'ignorer Vernansal, Fouré, Louis-René Bocquet, auteur de délicieux décors dans le goût chinois et de nombreuses aquarelles de costumes, ou les Brunetti père et fils, qui, au milieu du XVIIIe s., réalisèrent les colonnades, les faux marbres, les statues feintes qui, sous la féerie des lumières, donnaient l'impression de la richesse et du relief. On connaît leurs talents de perspectivistes par les décors muraux de l'escalier de l'hôtel de Luynes (Paris, musée Carnavalet) et d'une chapelle de l'église Sainte-Marguerite, dont Challe peignit le tableau d'autel. D'autres Italiens, comme Pietre, travaillèrent aux « Menus ». En Angleterre, John Devoto se contente, vers 1720, de copier les gravures de Juvarra et les dessins de Righini pour l'Opéra de Milan. D'ailleurs, les décors d'opéra sont souvent, pendant la première moitié du XVIIIe s., l'oeuvre d'Italiens installés à Londres pour un temps plus ou moins long, tels Marca Ricci, Pellegrini, Clerici, Servandoni.

L'époque néo-classique. Les fouilles d'Her-
culanum et de Pompéi ne furent qu'un des

ferments du néo-classicisme, qui, en vérité, désigne une période plutôt qu'un style, tant ses aspects sont parfois contradictoires. Les Bibbiena, déjà, avaient été admirateurs de l'Antiquité à travers Palladio. Pannini répandait par ses oeuvres le goût des ruines romaines, et Piranèse y mêlait les styles étrusque et égyptien. À Rome, dès les années 1740, théoriciens et artistes de tous pays se rencontraient dans une commune ferveur envers l'antique. Les Italiens furent appelés dans toute l'Europe comme spécialistes de décors de théâtre, et Français, Anglais, Allemands revinrent dans leur pays chargés d'une moisson d'études. Mais le néo-classicisme ne se réduit pas à l'archéologie. Les Carceri de Piranèse, pour ne citer que lui, qui d'ailleurs ne fut point décorateur de théâtre, sont l'oeuvre d'un visionnaire. Par beaucoup de ses aspects et au théâtre surtout, qui fait d'abord appel à l'imagination, le goût des ruines est préromantique. Grottes et rochers, torrents et tempêtes figuraient déjà à la scène au XVIIe s. et, au XVIIIe s., dans les peintures de Joseph Vernet. Les architectures imaginaires des décorateurs de théâtre néo-classiques ne sont pas si différentes de celles d'un Bibbiena, auxquelles elles se relient à travers Palladio. Cependant, les décors pastoraux – fermes et campagnes paisibles –, chers aux âmes sensibles, comme, au même moment, les tableaux de Greuze, se multiplient et révèlent le retour à la nature. L'âge néo-classique se prolonge bien après la fin

du siècle, mais peu à peu les caractères romantiques du théâtre vont fortement s'accroître aux dépens de l'antiquomanie. Il est admis, en effet, que la période néo-classique s'achève vers 1820-1830, dates bien arbitraires et que l'étude des oeuvres dément souvent.

Giuseppe Piermarini, l'un des principaux architectes néo-classiques, très actif en Lombardie, construit en 1776-1778 le théâtre de la Scala. C'est alors à Milan que Paolo Landriani, théoricien, Giacomo Quarenghi et Pietro Gonzaga seront les véritables créateurs du décor néo-classique. À Milan, en 1775, le second dessine un souterrain à colonnes doriques et une grotte pittoresque. Au temps de la république Cisalpine, Appiani donne les modèles d'autres décors et peint les rideaux de scène de la Scala et du théâtre de la villa de Monza. Avec Giovanni Perego, Alessandro Sanquirico est aussi un adepte du néo-classicisme et, en 1827, donne à la Scala pour l'Ultimo giorno di Pompeia un décor montrant une immense salle voûtée qui s'ouvre sur une vue de la ville en flammes. En 1831, le temple antique qu'il peint pour Norma est encore un décor archéologique. À Turin, Fabrizio Galliari donne, en 1773, un atrium du

palais de Didon, son fils Giuseppino, en 1792, une tente d'Annibal, Gaspare Galliari, enfin, un décor où des arches gothiques reposent sur des colonnes classiques ainsi qu'un autre figurant une chambre rustique.

L'innombrable famille des Quaglio se répand en Europe centrale. Lorenzo, dont le père était dessinateur de théâtre à Vienne, crée des décors pour l'Électeur palatin à Mannheim et à Schwetzingen, puis à Munich. D'abord émule de Bibbiena, il abandonne bientôt le décor baroque pour le plus strict classicisme français. Ses descendants continueront jusqu'en 1878 à mettre leurs talents à la disposition de l'Opéra de Munich.

Les Gaspari sont actifs dans la même ville où Giovanni-Paolo donne en 1763, pour Artaxerxès, au théâtre de la Résidence, un temple du Soleil et aussi en Bohême. Un Sacchetti, architecte et peintre de décors, quitte Venise pour Vienne, Prague et Brno. C'est un admirateur de Bibbiena, dont il prolonge l'esprit baroque, mais aussi du rococo vénitien. Il trouve le moyen de déployer sa fantaisie dans des décors exotiques, qui, jusqu'à sa mort, en 1830, vont l'amener à étudier l'architecture des pays les plus lointains.

Tous les Français qui, revenant de Rome à Paris pendant la seconde moitié du XVIII^e s., vont consacrer une part de leur activité à la décoration théâtrale sont des architectes de talent ou des peintres d'architecture. Michel-Ange Challe, qui a commencé par étudier l'architecture, est prix de Rome de peinture. Il succède en 1764 à Michel-Ange Slodtz aux « Menus ». Bibbiena, Juvarra, Piranèse sont ses modèles. Comme eux, Challe est un visionnaire qui élève, sur le papier, de prodigieuses constructions et fait grand usage des ordres antiques. Certains de ces dessins peuvent être des études libres en vue de décors de théâtre. Pierre-Adrien Pâris succède à Challe en 1778. Il légua ses dessins à la bibliothèque de Besançon. C'est un architecte auquel son

séjour à Rome a donné le goût de l'archéologie et des reconstitutions historiques. Pour Numitor, joué à Fontainebleau en 1783, il dessine un décor de salles basses et voûtées aux lourdes colonnes doriques, que l'on retrouve dans Pénélope et Calypso, où la caverne de Prométhée et la grotte des nymphes sont d'allure très romantique. Mais P. A. Pâris crée aussi des décors de grottes naturelles et de jardins aux hautes frondaisons qui évoquent les dessins de Fragonard à la Villa d'Este, ainsi que de salles turques. Pour le Droit du seigneur, il élève un ravissant

petit hôtel dans le goût de celui que Ledoux fit pour la Guimard. Architecte de la nouvelle Comédie-Française, Charles de Wailly avait peint des décors sous Servandoni. La vaste salle du trône dont un Bélanger, architecte de talent, aurait donné le modèle, en 1776, pour l'Alceste de Gluck (musée de l'Opéra) n'est qu'un grand décor symétrique de colonnes classiques. Pour un décor de Dardanus, en 1760, un Demachy, peintre d'architecture et professeur de perspective, s'inspire directement des Carceri de Piranèse.

C'est vers la fin du règne de Louis XV que les sujets d'histoire médiévale et moderne apparaissent dans la peinture. Les mêmes préoccupations d'exactitude historique et de couleur locale sont exigées au théâtre par Voltaire. La « gothicomanie » remonte à 1765. Dès 1750-1755, le même effort est entrepris en faveur du costume historique par la Clairon et par Le Kain, avant de l'être par Talma. Mais, à dire vrai, cette authenticité reste approximative, qu'il s'agisse des décors ou des costumes chinois, turcs ou incas.

Appelé en Suède par Gustave III, le Français Louis Desprez crée pour le théâtre du château de Drottningholm des décors classiques de lignes, mais d'effet romantique à la lueur des chandelles, décors qui y sont encore conservés avec les gros rouleaux peints de vagues et la machinerie intacte. Ainsi peut-on y donner quelques spectacles chaque année, avec l'illusion du temps retrouvé. C'est aussi un Français, Philippe de Loutherbourg, qui donne à Londres en 1785, pour Omaï, qui se passe au Kamchatka, un décor de hutte monumentale et les costumes correspondants. Les Anglais subissent alors l'influence de Robert Adam, et les Écossais plus encore, parmi lesquels Nasmyth est le décorateur qui, en 1819, dessinera des décors pour Walter Scott, évidemment dans le goût romantique.

À la fin du XVIIIe s., Allemands et Autrichiens prennent peu à peu la relève des Italiens. Ramberg peint en 1789 le rideau du théâtre de Hanovre, un Apollon entouré des muses dramatiques, et en 1794 les décors de la Flûte enchantée, que Schwarz a montée aussi en 1793 à Leipzig. C'est pendant le premier quart du XIXe s. que l'on verra des décors conçus dans le style raide et froid du premier Empire, qui plaît particulièrement en Allemagne. Les décors qui sont dessinés en 1815 par Friedrich Beuther à Weimar pour la Clémence de Titus, de Mozart, montrent une salle bordée de lourdes colonnes doriques, et ceux qui le sont pour la Flûte enchantée, jouée à Brunswick en 1824, montrent

l'intérieur d'un temple vaguement égyptien.
downloadModeText.vue.download 846 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

845

À Vienne, où il est dessinateur des Théâtres impériaux de 1784 à sa mort, en 1806, mais aussi à Prague, dont il est originaire, et dans les autres théâtres de Bohême, Josef Platzer est un créateur fécond (dessins au théâtre du château de Litomyšl). Sa scénographie des Noces de Figaro en 1786 fera date. Son goût des architectures imaginaires fera place peu à peu à celui de décors plus austères.

C'est à Berlin que Karl-Friedrich Schinkel se révèle un des décorateurs les plus importants, et ses oeuvres illustrent parfaitement le passage du néo-classicisme au romantisme. Si, en 1818, le temple de l'opéra Die Vestalin n'est qu'une froide reconstitution archéologique, Schinkel, dès 1815, en revanche, a réalisé son chef-d'oeuvre avec les décors de la Flûte enchantée. Les jardins de Sarastro, avec les rangées de torches bordant un escalier qui descend vers la mer, l'île sur laquelle s'élève, au clair de lune, un immense sphinx au milieu des palmiers devaient produire un effet saisissant, si l'on en juge par les gouaches conservées au Schinkel Pavillon (Berlin-Ouest, château de Charlottenburg).

L'époque romantique. Comme la féerie, le romantisme est un des aspects permanents du théâtre lyrique et désormais du drame. Le décor de théâtre doit créer une ambiance favorable à l'expression des sentiments. C'est pourquoi l'âge néo-classique lui-même, l'a connu sous le nom de préromantisme.

Mais le romantisme est aussi dépaysement dans le temps et dans l'espace, et par conséquent nostalgie. Les sujets portés à la scène sont choisis dans le Moyen Âge ou la Renaissance, dans l'Orient antique ou l'Espagne du siècle d'or. « Nous avons été de tous les temps et de tous les pays, sauf du nôtre », écrira Musset. Ce qui n'empêche point que la nature figure à l'opéra sous tous ses aspects, des plus riants aux plus sauvages, animée par l'orage, les vents, la pluie et même l'éruption des volcans.

Pour faire face à cette immense tâche, les moyens ne manqueront pas aux décorateurs de théâtre, qui seront désormais toujours des peintres. La longue période qui s'étend des années 1820 jusqu'aux débuts de la IIIe Répu-

blique est marquée en effet par d'importantes innovations techniques, telles que l'installation du gaz sur la scène de l'Opéra en 1822, le perfectionnement des « transparents » et de la machinerie. De larges moyens financiers sont mis à la disposition du théâtre, fréquenté par un vaste public. L'Opéra change de domicile à plusieurs reprises pendant cette période, jusqu'à sa réouverture, en 1875, dans le fabuleux palais Garnier. Définir l'esprit et le style des décors pendant ces années est une chose d'autant moins aisée que les personnalités des artistes sont fort diverses. La préoccupation de l'archéologie et de la couleur locale, exactes ou supposées telles, a incité ces derniers à des recherches jusque dans les musées. Leur éclectisme les a fait puiser à toutes les sources et jusque dans les gravures reproduisant des décors baroques. Les décorateurs sont donc des peintres ayant non seulement une bonne for-

mation, mais aussi une culture poussée jusqu'à l'érudition.

En outre, les décorateurs de l'Opéra ont d'importants ateliers et acceptent des travaux pour d'autres théâtres qui, comme l'Opéra-Comique, le Théâtre lyrique, la Porte-Saint-Martin, l'Odéon ou le Théâtre-Français, attachent une grande importance au luxe des décors. Les auteurs eux-mêmes se mêlent de donner des instructions et parfois des dessins. Déjà Goethe dessinait avec brio un décor pour la Nuit de Walpurgis (musée Goethe, Weimar) et un autre pour Faust. Hugo fait des dessins annotés pour la scénographie de Ruy Blas et des Burgraves. Alexandre Dumas dirige la décoration de son théâtre historique.

J.-B. Isabey est décorateur en chef de l'Opéra sous le premier Empire, et son gendre Luc-Charles Cicéri l'assiste d'abord, en 1809, comme peintre de paysages, avant de devenir, de 1815 à 1848, décorateur en chef. Presque tous les décors furent conçus par lui jusqu'en 1833, mais son élève Degotti, Séchan, Dieterle, Feuchère, Despléchin collaborèrent avec lui ou lui succédèrent. Séchan monta son propre atelier en 1814. L'oeuvre de Cicéri est d'une extrême diversité. En 1822, il se fit aider par Daguerre, à qui il confia même les décors d'Aladin ou la Lampe merveilleuse, pour lesquels il fit grand usage des transparents éclairés, pour la première fois, par le gaz. Il enthousiasma Dumas par son décor de Robert le Diable (1831) : un cloître roman éclairé par la lune. Quant à la salle de bal de Gustave III, elle est décorée, en trompe-l'oeil, d'une extraordinaire superposition d'éléments architecturaux, de sculptures et de draperies dont la richesse semble surtout

faite pour montrer la virtuosité du décorateur.

Charles Séchan est le créateur des principaux décors du théâtre romantique. Il s'efforce de reconstituer la tour de Nesle, le vieux Louvre ou le chevet de Notre-Dame d'après des gravures anciennes, ou bien, pour Marino Faliero à la Porte-Saint-Martin, dont Delaroche dessine les costumes (1834), la place San Giovanni et Paolo, à Venise, avec la statue du Coléone. Tous ses décors d'Henri III et sa cour, de Lucrece Borgia, des Huguenots (1853) sont des reconstitutions historiques très précises, mais il possède la science de l'éclairage. Pour Aïda ou Sémiramis, il étudie les antiquités égyptiennes ou assyriennes du Louvre. Meyerbeer se plaindra que de si riches décors retiennent l'attention du public aux dépens de la musique et du chant. Les décors de Cambon exaltent la couleur locale dans l'Étoile de Séville, et des décors d'opéra tels que la grande pagode du Cheval de bronze ou la ville de Memphis de l'Enfant prodigue sont conçus dans le même esprit de surcharge monumentale et de détails, où l'oeil se perd comme dans une confuse grammaire des styles.

Le même style de décors règne dans toute l'Europe. Carlo Ferrario est en Italie le décorateur des grands opéras de Verdi et de Gounod à la fin du XIXe s., ainsi qu'Angelo Parravicini et Antonio Rovescalli. Les décors des opéras de Wagner restent conçus dans un esprit romantique et archéologique à la fois, comme les châteaux de Louis II de Bavière. De Tannhäuser

à Dresde en 1845 à l'Or du Rhin à Munich en 1869, aux scénographies de Bayreuth à partir de 1876, il n'y a guère de changement profond. Les rochers et les arbres peints en 1876 par Jose Hoffmann pour le 3e acte de la Walkyrie ainsi que, la même année, l'étonnante machinerie, à bras d'hommes, qui fait tournoyer dans une eau factice les filles du Rhin, le somptueux décor du hall du Graal, la rotonde entourée d'une galerie d'un goût romano-byzantin, ornée de mosaïques d'or, oeuvre de Paul von Joukowsky en 1882 pour la première de Parsifal, pourraient être signés de Cicéri ou de Cambon.

LE THÉÂTRE VU PAR LES PEINTRES.

Sujets théâtraux. Sur des vases grecs sont peintes des scènes du théâtre d'Eschyle, d'Aristophane et de nombreuses parodies des tragiques grecs. Une fresque montre le Sacrifice d'Iphigénie, d'après une pièce d'Euripide. Plaute est à l'honneur dans une scène comique d'une mosaïque également retrouvée à Pompéi. Des fresques figurent des décors peints en trompe-

l'oeil sur des toiles de fond devant lesquelles évoluaient les acteurs. L'influence du théâtre sur l'art de la fin du Moyen Âge fut remarquée par Émile Mâle : « On peut dire de toutes les scènes nouvelles qui entrent alors dans l'art plastique qu'elles ont été jouées avant d'être peintes. » On constate, en effet, que, dans des peintures de manuscrits (celle de Fouquet, qui, dans une page des Heures d'Étienne Chevalier, montre une représentation du Mystère de sainte Apolline) et même dans des peintures sur bois, flamandes surtout (telles la Passion de Memling [Turin, Museo Civico] ou celle de Lucas de Leyde [Francfort, Stäedel Inst.], ou encore les toiles peintes de Reims), les scènes religieuses successives prennent place dans des édifices dont le mur de face a été supprimé et sont alignées côte à côte comme dans les maisons des mystères ou, comme dans le Martyre de saint Denis (Louvre), offrent des décors simultanés. L'influence du théâtre s'exerce spécialement sur l'iconographie de l'art du XVe siècle.

Les premières illustrations du théâtre profane apparaissent dans quelques peintures de la fin du XVIe s. et de la première moitié du XVIIe s., toujours consacrées à la commedia dell'arte : troupe des Gelosi à Paris, sous Henri IV (Paris, musée Carnavalet), spectacle des farceurs italiens, vers 1572 (musée de Bayeux), autre illustration encore, attribuée à Bunel le Jeune (musée de Béziers). Une toile des collections de la Comédie-Française datée de 1670 nous montre, groupés à Paris, devant un décor de rue, « les farceurs français et italiens depuis soixante ans », parmi lesquels Molière. Appelées dans toute l'Europe, les troupes italiennes feront, jusqu'à la fin du XVIIIe s., l'objet d'une abondante iconographie. Vers 1568, Alessandro Scalzi peint chez le duc de Bavière, au château de Trausnitz, les murs et les fausses portes d'un escalier d'une joyeuse farandole où l'on reconnaît Pantalon et son valet Zanne, Arlequin, le docteur de Bologne et la belle Cortegiana. Pour le décor d'un château français, un artiste anonyme du XVIIe s. compose une suite de toiles, études humoristiques de la vie errante d'une troupe de baladins, d'après le Roman co-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

846

mique de Scarron (musée du Mans). Watteau groupe arbitrairement les acteurs de la Comédie-Italienne et, en pendant, ceux de la Comédie-Française. Il consacre un tableau rétrospec-

tif au départ des comédiens-italiens, expulsés en 1696. Lancret illustre des sujets analogues. Magnasco peuple de silhouettes de chanteurs et de polichinelles des architectures à l'allure de décors de théâtre. Dès la fin du XVIIe s., les personnages de la commedia dell'arte apparaissent comme de simples silhouettes fantaisistes dans les panneaux des lambris décorés d'arabesques et de « grotesques » par Claude III Audran, Gillot et Watteau lui-même. Domenico Tiepolo peint à son tour les aventures de Polichinelle, auxquelles il consacre un album de 103 lavis. Beaucoup de peintres ont été de grands amateurs de théâtre. Charles Le Brun ne pouvait négliger les gestes et la mimique des acteurs lorsqu'il étudiait et codifiait l'« expression des passions », objet de ses conférences à l'Académie royale. C'est sans doute la représentation, en 1665, de l'Alexandre de Racine qui l'incita à entreprendre un cycle de gigantesques toiles consacrées à la vie de ce prince. Caylus, à son tour, partageant les préoccupations de Le Brun, crée en 1759 le « Prix de la tête d'expression ». Un Ducreux se peint lui-même en moqueur, en colérique, en rieur, c'est-à-dire en autant de rôles, en un temps où les peintres de portraits s'attachent au caractère individuel et au rendu de l'expression fugitive. C'est le temps aussi où un Messerschmidt sculpte ses visages grimaçants, où un Lavater invente sa physiognomonie.

En 1769, Dandré-Bardon, publiant ses Tableaux de l'histoire, prétend indiquer aux peintres une exacte disposition des personnages, bref une véritable « mise en scène » pour chaque thème choisi. Les sujets dramatiques chers à certains artistes du règne de Louis XV, tels un Deshayes qui, selon Diderot, se plaît à la « dégoûtante boucherie que lui offre la vie des saints » ou un Challe, sont traités et éclairés de façon tout à fait théâtrale, et l'on imagine que la scène et l'atelier ont pu échanger leurs recettes.

Le décor de théâtre et la peinture de paysages composés présentent de nombreux et indiscutables rapports. Les villes imaginaires d'Antoine Caron, les ports de mer de Claude Lorrain et tous les tableaux d'architectures composées de Patel à Coccorante, de Pannini à Hubert Robert se présentent comme autant de décors, encadrés souvent de « portants » comme à la scène : arbres ou colonnes, tours ou roches. D'ailleurs, beaucoup de peintres de décors sont aussi peintres de perspectives ou de paysages composés, dans le genre noble ou bien rustique, tels Servandoni ou Boucher.

L'influence du théâtre sur la peinture s'exerce de façon plus directe encore par le

choix des sujets. Gabriel de Saint-Aubin représente fidèlement, dans une gouache du musée de l'Ermitage, la salle et la scène de l'Opéra de la rue Saint-Honoré pendant une représentation d'Armide, Pannini la salle du théâtre Ottoboni de Rome lors d'un concert en l'honneur de la naissance du Dauphin (Louvre), Olivero peint une grande toile montrant la scène et la salle du théâtre de Turin lors d'un opéra joué en

1740, un émule de Bibiena la scène du théâtre de Parme avec un décor monté. Antoine Coyvel est un fidèle spectateur. Il nous montre les ambassadeurs du Maroc dans leur loge à l'Opéra en 1682, fournit les cartons d'Esther et d'Athalie pour la tenture des « Fragments d'opéra » tissée aux Gobelins. Il prend à la tragédie le goût de la grande éloquence des gestes et, comme Le Brun, celui de l'expression des passions. « Les spectacles, écrit-il, paraissent fort nécessaires à qui veut se perfectionner dans la peinture. » L'Île de Cythère, peinte par Watteau, première pensée de l'Embarquement, est directement inspirée de la scène finale des Trois Cousins, comédie de Dancourt.

Gillot peint en 1695 la Scène des carrosses (Louvre) d'après une comédie de Regnard, la Foire Saint-Germain. Il hante assidûment les petits théâtres de la foire Saint-Laurent, où il a trouvé le modèle de son Arlequin empereur dans la Lune (musée de Nantes). Lancret est l'auteur, en 1727, d'une toile montrant la dernière scène du Philosophe marié de Destouches et, en 1732, d'une scène du Glorieux.

On tisse, à Beauvais, 4 pièces d'une tenture des « Comédies de Molière », sur les cartons d'Oudry. On sait enfin que David, assistant en 1782 à la représentation d'Horace à la Comédie-Française, fut vivement frappé et s'en inspira, librement d'ailleurs, pour son célèbre chef-d'oeuvre.

L'Angleterre fut toujours éprise de théâtre. Les artistes y sont assidus, et les acteurs sont leurs amis. Hogarth nous montre une scène du Beggar's Opera (Tate Gallery) et se lie avec Garrick, au point de jouer avec lui sur un théâtre privé et d'y créer des décors, ainsi qu'à Drury Lane. Garrick a d'ailleurs été portraituré par une dizaine d'artistes, parmi lesquels J. B. Van Loo et Pompeo Batoni. F. Hayman le montre dans une scène de Richard III. J. Highmore choisit une scène de la Pamela de Richardson. La passion du public pour les grands acteurs explique que Zoffany ait représenté Garrick et Mrs Gibber dans une scène de la Venice preserved d'Ottway et dans The Provoqued Wife de Van Burg, James Roberts, The School for

Scandal de Sheridan. Francis Wheatley, Benjamin Van Gucht peignent de nombreuses scènes et portraits d'acteurs dans leurs rôles. À la mort de Garrick, John Caster montre l'âme de ce dernier enlevée au ciel, apothéose qui a lieu en face des 17 acteurs dans leurs rôles des oeuvres de Shakespeare ; les collections du Garrick Club témoignent encore de ce prodigieux engouement. Sarah Siddons est l'autre vedette chérie. Thomas Beach la représente avec Kemble dans Macbeth. L'oeuvre de Shakespeare est d'ailleurs l'objet d'une importante iconographie. Boydell, surnommé « The commercial Mecaenas », a l'idée de commander en 1789 à divers peintres, dont Reynolds, Barry, Füssli, Hoppner, Romney, 39 peintures illustrant les scènes du théâtre de Shakespeare pour en décorer sa Shakespeare Gallery de Pall-Mall. Il les fait graver en 1805. Kemble est représenté par Lawrence dans le rôle de Coriolan et, en 1814, Kean est figuré par Samuel Drummond en Richard III, alors que Mrs Jordan est peinte en Muse comique par Hoppner. En Hollande,

Henning s'attache à nous montrer la salle et la scène du théâtre Schonneburg d'Amsterdam lors de la représentation, en 1783, d'une comédie de Monval, les Trois Fermiers.

On sait quelle place le théâtre tenait dans la vie des classes aisées au XIXe siècle. Dans chaque ville d'Italie où il arrive, Stendhal commence par demander ce que l'on joue le soir, attente rarement déçue puisqu'il y a des théâtres partout. Boilly nous montre la foule se pressant devant l'Ambigu-Comique. Lami consacre plusieurs peintures et l'une des plus jolies gouaches qui serviront à illustrer Un hiver à Paris, de Jules Jannin, à nous montrer la salle du Théâtre-Italien dans l'éclat des plus brillantes toilettes. Daumier a beaucoup fréquenté le théâtre. Il en a tiré non seulement maints dessins et lithographies, mais aussi des toiles, dont l'une montre les spectateurs passionnés par la représentation d'un « drame ». Henri Monnier s'est peint dans les rôles qu'il écrivait et jouait lui-même. Si Degas s'est surtout intéressé à la danse, il n'en a pas moins laissé plusieurs oeuvres figurant des scènes d'opéra. Toulouse-Lautrec assiste en 1900 au Grand Théâtre de Bordeaux à l'opéra-comique d'Armand Sylvestre Messaline et peint 6 toiles qui en montrent les différentes scènes.

Portraits d'acteurs. La position sociale de l'acteur n'a fait que s'élever au cours des siècles. D'ailleurs, les acteurs ne dérogent point et, au XVIIIe s., on rencontre en effet de petits gentilshommes dans plusieurs troupes. On voit le premier président de Harlay se lier d'amitié

avec Arlequin, et bien des salons bourgeois ou aristocratiques sont ouverts aux acteurs célèbres. Si, sous Louis XIV, les acteurs sont « reçus », sous Louis XVI ils reçoivent à leur tour. Les actrices, les chanteuses, souvent entretenues par de riches financiers ou de grands seigneurs, se font construire de ravissantes demeures. La société s'ouvre aux acteurs, même s'ils n'ont point droit d'être inhumés en Terre sainte.

Toute célébrité trouve ses peintres. Innombrables sont les portraits des gens du spectacle, mais les seuls qui nous intéressent ici sont ceux qui les montrent dans leurs principaux rôles, et le pittoresque des costumes ajoute à l'agrément de ces toiles, précieuses aussi parce qu'elles nous font connaître le style scénique de chaque époque, de chaque acteur ou actrice. Netscher nous montre Poisson en Crispin, Nicolas Mignard peint Molière dans le rôle de César de la Mort de Pompée « plus chargé de lauriers qu'un jambon de Mayence », selon Boileau. Mlle Duclos dans le rôle d'Ariane (Corneille) tend les bras au ciel par la grâce de Largillière. François de Troy peint Baron, mais aussi la délicieuse Sylvia qui joue Marivaux à la Comédie-Italienne et Constantini en Mezzetin. Adrienne Lecouvreur dans le rôle de Cornélie (la Mort de Pompée) inspire les pinceaux de C. A. Coyvel. Watteau est le familier des comédiens-italiens. Il peint les portraits de la Desmares, de La Thorillière et de Poisson dans leurs rôles. Mais le portrait le plus important par la taille est celui de Le Kain et de la Clairon, représentés en pied dans une scène de la Médée de Longepierre (à Potsdam). Lenoir peint Le Kain

downloadModeText.vue.download 848 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

847

en Orosmane, dans Zaïre, dans l'Orphelin de la Chine, Prévile en Mascarille. Mlle Lange est vue en Ariane par Colson. Trinquesse est l'auteur de grands portraits en pied connus par la gravure de Mlle Saint-Huberty, qui est peinte une fois encore en Didon par Mme Vallayer-Coster, et même par Reynolds.

Les Anglais ont toujours adoré et même épousé les actrices. Ellen Swyme est peinte par Lery. Mrs Siddons a été sans doute la plus souvent représentée, par Gainsborough, par Reynolds, par Romney en Médée ou en lady Macbeth lors de ses grands succès à Drury Lane, par Lawrence enfin.

Au XIXe s., le nombre de ces portraits semble encore se multiplier. Le plus célèbre soprano d'Italie, la Vénitienne Angelina Catalini, sert de modèle à Appiani ; La Pasta, dans le rôle de Norma (Bellini), à Gérard, à qui l'on doit aussi les portraits de Mlle Mars et de Mlle Georges, monstres sacrés. On doit à Lehmann, artiste oublié, le plus romantique des portraits, celui de la Malibran dans le rôle de Desdémone, appuyée au balcon d'un palais de Venise et tenant une lyre (à Paris, musée Carnavalet). Caroline Hetzenecker est peinte à Munich par Schwind.

Il est même advenu que Chassériau prit pour modèle, dans un rôle plus intime, le beau corps d'Alice Ozy. Delacroix peindra même un portrait rétrospectif de Talma en Néron ; Lagrenée fils l'a vu en Hamlet, dont le personnage a toujours hanté les peintres : Manet nous montre ainsi Rouvière, dans une de ses plus mauvaises toiles ; en 1888, Mounet-Sully pose pour Jean-Paul Laurens dans le même rôle. Les Coquelin aîné et cadet ont eu de nombreux panégyristes, Friant ou Dagnan-Bouveret. Un maître encore considéré comme secondaire, Georges Clairin, a pourtant peint en 1893 le plus extraordinaire et immense portrait de Sarah Bernhardt en Cléopâtre. Ces énumérations fastidieuses montrent du moins la place que le théâtre, principale distraction jusqu'à la Première Guerre mondiale, a tenu non seulement dans les capitales, mais aussi dans mainte ville de province en France ou à l'étranger et le grand nombre d'oeuvres d'art qu'il a suscité.

THÉÂTRE ET PEINTURE AU XXe SIÈCLE.

Les rapports entre le théâtre, chorégraphique ou dramatique, et les arts plastiques sont, par nature, riches et complexes ; le théâtre est en effet le lieu de matérialisation de la synthèse des arts (littérature, musique, peinture et danse se conjuguent pour créer l'oeuvre théâtrale) ; de plus, le décor, en tant qu'organisation plastique du volume de la scène, participe à l'architecture et à la sculpture, et, en tant que figuration graphique et colorée d'un univers, est lié à la peinture.

Les influences entre la plastique scénique et la peinture sont donc mutuelles et réciproques : d'une part, la création théâtrale est la possibilité pour le peintre de quitter la surface plane et limitée du tableau, de conquérir un espace à animer dans toutes ses dimensions ; c'est souvent l'occasion pour lui de pousser plus à fond ses recherches picturales ou d'en vérifier la validité (expériences limites de Malevitch pour Victoire sur le soleil [1913] ou de Picasso

pour Parade [1917]). Ce peut être également l'ouverture sur un nouveau champ de création artistique lorsque le peintre devient lui-même initiateur de l'expérimentation ; c'est le théâtre de peintres : Kandinsky (Sonorité jaune), Mondrian (L'éphémère est éternel, 1926), Schlemmer (Le Ballet triadique) et, plus récemment, Tadeusz Kantor avec le théâtre « Cricot 2 ». D'un autre côté, le peintre apporte sur la scène sa vision, sa sensibilité, son univers plastique et pictural ; il contribue par les moyens qui lui sont propres à traduire ou à donner sa vision du drame. Il a une grande influence sur l'évolution de la scénographie, qui reflète les divers styles picturaux de l'époque. Avec lui, le décor ne se contente plus d'assister au ballet, à la pièce, mais il les joue, et participe au même titre que la musique ou la chorégraphie.

Tout au long du XXe s., divers modes de collaboration de la peinture au théâtre vont se succéder, qui sont fonction de l'esthétique des grands mouvements artistiques, des apports individuels de créateurs ou de la conception même du théâtre. Il est vrai, par exemple, que le concept de théâtre pauvre, du « tréteau nu » de Jacques Copeau à Grotowski, c'est-à-dire le retour à la pure « théâtralité », laisse peu de place au décor, alors que les conceptions de théâtre total (synthèse absolue entre le son, la couleur, le mot ou le geste) sont redevables en grande partie à des plasticiens, de même que les expérimentations de théâtre abstrait d'où l'homme-acteur est absent au profit de l'espace scénique. Plus récemment, l'abolition entreprise entre les différentes catégories artistiques et l'élargissement du champ d'activité de la peinture ont abouti à une nouvelle formulation des rapports peinture-théâtre, qui se réalise dans le happening.

La première véritable contribution des peintres au théâtre, qui fut déterminante pour l'évolution de la peinture et du théâtre, fut entreprise par les Ballets russes, puis par les Ballets suédois. Ces projets diffèrent par leur style et ne relèvent pas tous de la même esthétique théâtrale ; le décor n'est parfois qu'un fond, tableau agrandi qui, par ses harmonies de formes et de couleurs, s'accorde avec l'atmosphère générale du ballet, mais il peut aussi ne pas avoir de rapport direct ou logique avec le thème : il est autonome et s'exprime parallèlement aux autres éléments de la mise en scène.

Il faut distinguer les travaux personnels de certaines individualités créatrices des recherches esthétiques générales d'un mouvement, car les grands mouvements du début du siècle (expressionnisme, futurisme, Dada,

constructivisme, Bauhaus) ont ceci de particulier qu'ils touchèrent à toutes les formes d'art, contribuant au renouveau du théâtre.

En Allemagne, après la guerre, l'expressionnisme gagne la scène, et l'on y retrouve les caractéristiques du style et de l'attitude expressionniste : déformations excessives, perspective fuyante, éclairage dramatique... Cependant, peu des grands peintres du mouvement, si l'on excepte O. Kokoschka, à la fois peintre et écrivain (*Espoir, assassin des femmes*, 1908), participèrent au théâtre, et la plupart des décors des pièces expressionnistes sont confiés à

des décorateurs de théâtre, d'ailleurs fortement influencés par les peintres.

Les conceptions en matière de théâtre des futuristes italiens E. Prampolini, F. Depero et G. Balla s'inscrivent dans le cadre des recherches d'un art du mouvement. En 1915, Prampolini rédige le Manifeste de la scénographie futuriste, dans lequel il refuse tout réalisme et réclame une synthèse absolue dans l'expression matérielle de la scène : « Les couleurs et la scène devront susciter chez le spectateur des valeurs émotives que ne peuvent donner ni la parole du poète ni le geste de l'acteur. » Dans l'ensemble, les réalisations de ces futuristes (E. Prampolini : *le Tambour de feu*, de F. T. Marinetti [1923], *Projet de théâtre magnétique* [1925] ; F. Depero : *Ballets plastiques* [1918] ; G. Balla : *Feu d'artifice* [1911]) se caractérisent par le dynamisme vital des éléments du décor : des effets lumineux modifient l'apparence de la plastique scénique ; l'acteur est absent au profit de la scène, qui devient alors l'élément actif du spectacle.

Ce problème de la suppression de l'élément humain, acteur ou danseur, qui est un des apports majeurs de l'esthétique théâtrale du début du siècle, fut résolu par les peintres de diverses façons : soit par la déformation du costume, sous lequel la figure humaine n'est plus reconnaissable l'homme devient une forme abstraite (O. Schlemmer) ou un assemblage d'éléments cubistes, géométriques (Picasso pour *Parade*), soit par la création de véritables marionnettes (S. Taeuber-Arp, A. Exter), de masques (P. Klee), soit encore par la suppression totale de l'homme au profit du décor. Cette mécanisation de l'homme apparaît dans les spectacles dada Hugo Ball pour la soirée du Sturm, Sonia Delaunay pour *Cœur à gaz*, de T. Tzara (1923), F. Picabia pour *Relâche* (1924) et trouve sa systématisation dans les divers projets de ballet mécanique.

Le rejet de l'individualisme et de l'outrance expressionniste se manifeste dans l'Allemagne des années vingt par le constructivisme et par le théâtre politique d'Erwin Piscator. Parallèlement aux recherches rigoureuses d'un Baumeister (la Conversion, 1920), on trouve les expériences constructivistes de Laszlo Moholy-Nagy (les Contes d'Hoffmann et le Marchand de Berlin, 1929), un univers au fantastique moderne où le mécanisme fonctionnel n'exclut pas l'émotion.

Le metteur en scène Piscator, dont le projet est de mettre en scène une totalité, c'est-à-dire l'histoire, est amené par ses objectifs militants à restructurer l'espace scénique ; il remplace le héros par la masse, introduit des projections sur écran, se sert des techniques du collage et du photomontage en juxtaposant divers lieux scéniques autonomes. Il fait appel aux artistes Georg Grosz (les Aventures du brave soldat Schwejk, 1920 ; le Bateau ivre, 1926) et John Heartfield (l'Heure de la Russie, 1920) pour illustrer son propos. Afin de mettre en oeuvre de façon globale le projet de Piscator, Walter Gropius conçoit pour lui le « théâtre total » (1927).

Au Bauhaus, la section théâtrale est animée par O. Schlemmer, dont le Ballet triadique (1922) est une véritable apothéose de la trinité

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

848

forme-espace-couleur, danse-musique-costume... En 1928, à Dessau, W. Kandinsky crée les Tableaux d'une exposition, 16 tableaux dans lesquels les formes mobiles abstraites jouent avec la lumière.

Le théâtre, étant le lieu privilégié dans lequel se cristallisent une époque et ses contradictions, tient un rôle de premier plan dans la vie culturelle aux périodes de bouleversements politiques et sociaux (guerre, révolution). Ainsi, le théâtre russe des années vingt, tant par la personnalité de ses créateurs (A. Taïrov, E. Vakhtangov, V. Meyerhold) que par les apports des artistes constructivistes à la scène (V. Tatlin : Zanguézi, 1923 ; K. Malevitch : Mystère-Bouffe, 1918 ; A. Exter : Salomé, 1917 ; A. Vesnine : Phèdre, 1922, Un nommé Jeudi, 1923 ; V. Stepanova : la Mort de Tarelkine, 1922 ; L. Popova : le Cocu magnifique, 1922 ; etc.), prend place parmi les sommets de la création théâtrale. Les artistes constructivistes rejettent toute tendance à la figuration, à

l'ornementation décorative ; ils prônent un art utilitaire et créent de nouveaux dispositifs scéniques, constructions mobiles transformables avec lesquelles les acteurs jouent. El Lissitzky va même jusqu'à repenser l'ensemble de l'espace théâtral dans sa maquette pour *Je veux un enfant* (1926-1930). Signalons également l'originalité en Russie du théâtre juif Kamerny, pour lequel Marc Chagall conçut une décoration, considérée aujourd'hui comme l'un de ses chefs-d'œuvre (Moscou, gal. Tretiakov). La participation des surréalistes au théâtre est plus le fruit de collaborations occasionnelles : André Masson, qui travailla avec Jean-Louis Barrault, Salvador Dalí (*Tristan fou*, 1944), Joan Miró (*Jeux d'enfants*, 1932), Max Ernst (*Turangelila*, 1968), qui tous transposent leur univers poétique, fantasmagorique et pictural sur la scène. Quelques sculpteurs ont également apporté leurs modifications à l'espace scénique : Naum Gabo et A. Pevsner (*la Chatte*, 1927), puis Henry Moore (*Don Juan*, 1967), Alexandre Calder (*Work in progress*, 1968 ; *Nuclea*, 1952, pièce pour laquelle il crée un dispositif constructiviste dominé par d'inquiétants mobiles), Barbara Hepworth, F. Wotruba, É. Hajdu...

Dans les années soixante, le pop'art et le nouveau réalisme, d'une part, l'op'art et l'art cinétique, d'autre part, trouvent leur expression dans des réalisations le plus souvent chorégraphiques. Pour les premiers, il s'agit plus de contribuer par leur décor à l'expression du thème : Jean Tinguely, Niki de Saint-Phalle, Martial Raysse (*l'Éloge de la folie*, 1966), les créations d'Andy Warhol, Jasper Johns, John Cage pour les ballets de Merce Cunningham (*Walkaround-Time*, 1968)..., alors que, pour les seconds, il s'agit essentiellement de recherches visuelles : jeux de lumière, projections, sculptures en mouvement qui modifient la vision du ballet (Vasarely ; J. R. Soto ; N. Schöffer : *Cisp I*, 1960), formant un spectacle total dans lequel la danse et la musique s'allient à la cybernétique et au luminodynamisme. En fait, depuis les Ballets russes qui firent appel aux plus grands, la création de décors et de costumes, surtout pour le ballet et l'opéra, n'a cessé d'inspirer les peintres de toutes tendances, de Balthus (Cosi

fan tutte, pour le Festival d'Aix-en-Provence) à Soulages, certains (Bérard, aujourd'hui D. Hockney et Gilland) y trouvant une forme d'expression privilégiée. Parallèlement aux décors éphémères, de nombreux artistes sont sollicités pour intervenir dans les théâtres (à Paris, par exemple, Chagall au Palais Garnier et Masson à l'Odéon pour le décor des plafonds) et des rideaux de scène ont été réalisés (Olivier Debré pour la Comédie-Française, Twombly

pour l'Opéra-Bastille, Garouste pour le théâtre du Châtelet).

THÉODORIC (dit Maître Théodoric),

peintre tchèque

(actif à Prague v. le troisième quart du XIV^e s.).

Théodoric travaillait à la cour de l'empereur Charles IV ; dans un acte de 1359, il est qualifié de *malerius imperatoris* ; une mention du registre de la confrérie des peintres constate, v. 1365, que Maître Théodoric s'était acquitté de la cotisation annuelle, et une charte de Charles IV (datée du 28 avril 1367) fait l'éloge de la chapelle Sainte-Croix du château de Karlstejn, décorée par Théodoric, *pictor noster et familiaris*, et exempte celui-ci de l'impôt foncier frappant sa propriété de Morina. La décoration de la chapelle fut probablement entreprise pour la seconde consécration (9 février 1365) par l'archevêque Jan Očko de Vlasím et elle était sans doute terminée en 1367. Elle rassemble l'oeuvre entier de Théodoric, responsable également de l'aménagement de l'ensemble. Les parties hautes des murs sont recouvertes de 129 panneaux peints, disposés sur plusieurs rangs. Toute l'armée céleste y est représentée : saints et saintes, Pères de l'Église, évangélistes, évêques, abbés, ermites, dont les bustes, vigoureux et statiques, sont souvent de type populaire ; une spiritualité intense imprègne les physionomies, que la lumière et l'ombre modèlent avec délicatesse ; ces figures se détachent sur des fonds d'or ou sur un arrière-plan décoré. Les sources de l'art de Théodoric sont mal connues : cet art tire son origine de la peinture tchèque des environs de 1350 et est en contact direct avec l'atelier du Maître de la Généalogie des Luxembourg, qui introduit en Bohême le réalisme occidental ; l'influence italienne n'est pas niable, émanant de Tommaso da Modena, de Venise, de l'Italie du Nord.

Parmi les oeuvres qui s'apparentent à l'art de Théodoric, citons le Tableau votif de l'archevêque Jan Očko de Vlasím (Prague, Národní Gal.) et la Dormition (Brno, Gal. morave). Maître Théodoric, figure centrale de la peinture tchèque des années 1360, assure le lien entre les peintres des générations précédentes et le Maître de Třeboň.

THOMA Hans, peintre et graveur allemand

(Bernau, Forêt-Noire, 1839 - Karlsruhe 1924).

Sa première formation se fit auprès d'un lithographe et d'un miniaturiste à Bâle ; en 1859, il

est élève de l'Académie de Karlsruhe et subit alors l'influence de J. W. Schirmer et de Hans Canon. En 1867, il se rend à Düsseldorf ; au printemps de 1868, il fait un court séjour à Paris avec Otto Scholderer, où il est impressionné par l'art de Courbet et par l'école de Barbizon

(Au soleil, musée de Karlsruhe ; les Noces, id.). Il travaille ensuite jusqu'en 1870 à Bernau, puis à Munich, où il est lié avec Scholderer, Victor Müller, Leibl, Haider, Trübner et Böcklin. Lors d'un voyage en Italie (1874), il fait la connaissance de Hildebrand et de Marées. À partir de 1876, il travaille à Francfort, séjournant en 1880 à Rome et effectuant plusieurs voyages, par la suite, en Italie (1887 : il rend visite à Hildebrand à Florence ; 1892 : Venise ; 1897 : tour d'Italie). En 1899, il est nommé directeur de la Kunsthalle de Karlsruhe et professeur à l'Académie. En 1909, son musée ouvre à Karlsruhe pour son soixante-dixième anniversaire. La même année, Thoma publie *Im Herbst des Lebens* et, dix ans plus tard, *Im Winter des Lebens*. Peu de temps avant sa mort, une grande rétrospective lui est consacrée à Bâle et à Zurich (1924).

Thoma, l'un des peintres les plus importants de la fin du XIXe s. en Allemagne, a traité, outre les paysages, le portrait (plusieurs auto-portraits) et les scènes de la vie populaire. Dans son art d'inspiration réaliste, son amour profond de la nature se traduit par un métier sûr et solide, une mise en page simple et fortement équilibrée (les Couseuses, 1868, Essen, Museum Folkwang ; la Soirée, id.) et une technique onctueuse (Nature morte, 1872, musées de Berlin). Il a su assimiler, dans un style très personnel, les influences multiples qu'exercèrent sur lui ses amis, Böcklin, Leibl et Marées. La fermeté du dessin, un sens plastique affirmé sont à l'origine de l'effet monumental produit par ses ouvrages et qui s'accroît avec l'influence symboliste (Joueur de luth, 1895, Zurich, Kunsthhaus). Le musée de Karlsruhe présente l'ensemble le plus riche de Thoma, qui figure aussi dans les musées de Munich (Neue Staatgalerie), Berlin, Bâle, Bonn, Brême (Kunsthalle), Dresde (Gg), Mannheim, Stuttgart (Staatgalerie), Hambourg (Kunsthalle).

THORNHILL James, peintre britannique

(Dorset, 1675 - id. 1734).

Il appartenait à une vieille famille du Dorset et fit son apprentissage chez Thomas Highmore de 1689 à 1697. Il a vraisemblablement travaillé pour Verrio, à Hampton Court, de 1702 à 1704 et, vers 1706-1707, il peignit la Chambre des Sabines à Chatsworth, ce qui devait, de bonne

heure, l'orienter vers une carrière de peintre décorateur. Il obtint comme première commande importante la décoration de l'ancien réfectoire du Greenwich Hospital, à laquelle il travailla de 1708 à 1727. Il fut parmi les premiers à s'inspirer de scènes de l'histoire contemporaine, comme le Débarquement de Guillaume III en Angleterre, et à leur donner une forme dramatique à l'échelle de la grande peinture d'histoire. Son carnet d'esquisses (coll. part.) rapporté en 1711 de son voyage aux Pays-Bas et en Belgique témoigne de son intérêt pour l'architecture ; l'un des meilleurs aspects de son talent réside dans les effets de perspective architecturale. En 1715, Thornhill décora les appartements du prince à Hampton Court ainsi que la chapelle d'All Soul's College à Oxford. La même année, il fut chargé de peindre la coupole de Wren à Saint Paul, tâche qu'il termina en 1719 (Vie de saint Paul ; esquisses au St. Paul's Cathedral).
downloadModeText.vue.download 850 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

849

dral Museum). Thornhill succéda à Kneller en 1716 à la tête de l'Académie, fondée en 1711 ; en 1718, il fut nommé peintre d'histoire du roi et devint en 1720 Sergeant Painter en même temps qu'il était promu chevalier. En 1723, le choix de William Kent pour la décoration du palais de Kensington marqua un tournant dans sa carrière, et il consacra l'énergie de ses dernières années à copier les cartons de Raphaël à Hampton Court.

Successeur de Verrio et surtout de Laguerre, introducteurs de la décoration baroque en Angleterre, Thornhill perpétua leur tradition et celle de Pellegrini (à Londres en 1708), de Marco (à Londres de 1708 à 1716) et de Sebastiano Ricci (à Londres de 1712 à 1716). Meilleur coloriste que ses devanciers, son exécution est souvent faible et quelque peu molle. En revanche, l'artiste a laissé de nombreux dessins (Londres : British Museum, Courtauld Inst. [Witt Coll.], V. A. M. ; Cambridge : Fitzwilliam Museum ; Bedford : Cecil Higgins Museum ; Oxford : Ashmolean Museum ; All Soul's College ; Worcester College ; Chicago : Art Inst. ; Hambourg : Kunsthalle) et esquisses à l'huile (Londres : Soane's Museum, V. A. M. ; Greenwich : Maritime Museum ; Oxford : Ashmolean Museum) qui s'imposent par leur brio et l'élégance de la composition. Sa vente après décès eut lieu les 24 et 28 février 1735 ; en plus de ses propres esquisses et dessins, on y remarquait des oeuvres de Laguerre, Verrio,

Sebastiano Ricci, Rubens et surtout un Poussin capital, Tancrède et Herminie (Birmingham : Barber Inst.), qu'il avait acheté en 1717 lors de son court séjour à Paris. Sa fille Jane épousa William Hogarth.

THORN-PRIKKER Johan, peintre

et décorateur néerlandais

(La Haye 1868 - Cologne 1932).

Élève de l'Académie de La Haye de 1883 à 1887, il fut d'abord marqué par son compatriote Breitner et le Pointillisme. En relation avec le milieu symboliste belge, il exposa aux Vingt à Bruxelles et se signala de bonne heure par un style très dépouillé, souple et cursif, confinant à l'abstraction : la Madone aux tulipes (1892, Otterlo, Kröller-Müller), la Mariée (1893, id.). Lié avec Henry Van de Velde, celui-ci l'incita à se consacrer aux techniques décoratives et, en 1897, Thorn-Prikker réalisa son premier « batik ». Dans la correspondance qu'il échangea entre 1892 et 1896, avec Henri Borel – son seul ami parmi les gens de lettres – il précise sa vision : fixer, non pas l'impression virtuelle des phénomènes mais bien l'essence de ceux-ci. Après le déclin du symbolisme, il subit peu de temps l'influence de Van Gogh : Route de Dakhlem (craie à la cire sur papier, v. 1904, La Haye, Gemeentemuseum). Son talent, porté vers la stylisation monumentale et le symbole, s'épanouit quand l'artiste commença en Allemagne, à l'instar de Van de Velde, une carrière de décorateur et de professeur à Krefeld (1904-1910), à Hagen (1910-1919), à Munich, à Düsseldorf et enfin à Cologne, où il s'installa en 1926. On lui doit des vitraux pour la gare de Hagen (1910), pour Saint-Georges à Cologne et pour l'église de la Résurrection à Essen (1930), des

mosaïques (le Jour et la Nuit) pour le Palais des expositions de Düsseldorf (1926).

THULDEN Theodoor Van, peintre flamand
(Bois-le-Duc 1606 - id. 1669).

Il appartenait à une famille catholique et bourgeoise d'Oirschot, près de Bois-le-Duc, et il fut l'apprenti d'un certain Abraham Van Blyenberch (1621-1622). En 1626, il est inscrit comme maître à Anvers. Peut-être se forma-t-il auprès de Rubens. Il est déjà fortement influencé par son style lorsqu'il peint à Paris de 1632 à 1634, pour les Trinitaires, les Scènes de la vie de saint Jean de Matha (disparues). De retour à Anvers, il travaille aux côtés de Rubens à la décoration de la ville pour l'entrée du Cardinal-Infant (1635), dont il sera chargé de

conserver le souvenir par un album de gravure, le Pompa introitus, puis à celle de la Torre de la Parada (1636). Chargé de soucis financiers et familiaux, il quitte Anvers en 1643 pour s'installer à Oirschot, puis à Bois-le-Duc, où il se fixe jusqu'à sa mort, en 1669, avec toutefois un court séjour à Paris (1647). C'est là qu'il réalise, de 1648 à 1651, ses grandes compositions pour la Huis ten Bosch à La Haye ainsi que les cartons de vitraux, en 1656, pour la cathédrale Sainte-Gudule à Bruxelles. Rarement portraitiste (on ne lui connaît que 3 portraits, aux musées de Bruxelles et de Tournai, dont la Musique et l'amour, Bruxelles, M. R. B. A., où il tente avec quelque maladresse d'atteindre à la distinction de Van Dyck), il a produit des toiles religieuses (le Christ à la colonne, id. ; les Provinces flamandes honorant la Vierge, 1654, Vienne, K. M. ; le Christ ressuscité apparaissant à la Vierge, peint pour les Jésuites de Bruges, Louvre), des allégories et des scènes mythologiques, plus souvent galantes qu'héroïques (Persée délivrant Andromède, 1664, musée de Nancy), dont une quarantaine sont signées et datées. Il se montre généralement fidèle à Rubens, sans en avoir la force, inclinant vers le classicisme et préférant fréquemment la grâce à la violence. Il est intéressant en tant que dessinateur (Ulysse et Pénélope endormis, Vienne, Albertina), d'autant que, là, il est attiré par le maniérisme de la première école de Fontainebleau ; il réalisera même deux recueils de gravures d'après les fresques de la galerie d'Ulysse, du Primatice, au château de Fontainebleau. Une exposition a été consacrée à l'artiste (Strasbourg, musée des Beaux-Arts) en 1992.

TIARINI Alessandro, peintre italien

(Bologne 1577 - id. 1668).

Il se forma à la culture maniériste bolonaise dans l'entourage de Bartolomeo Cesi. En passant à Florence en 1599, il se trouva parmi les épigones de la grande tradition maniériste locale, tout en continuant à peindre dans une manière abstraite et agitée, employant des couleurs souvent froides et claires.

De retour à Bologne (1607), il s'intègre pourtant tout naturellement au groupe des suiveurs des Carrache, élargissant sa propre culture et accueillant les nouvelles conceptions naturalistes. Rapidement, il assombrit sa palette et la rend plus dense ; ses effets « ténébristes » atteignent parfois à une authentique

expression dramatique. Son énergie créatrice s'épuisa assez vite ; mais nombre de ses œuvres exécutées au cours du premier quart du XVIIe s.

(à Bologne, à Reggio) restent parmi les réussites les plus significatives de la tradition picturale amorcée à Bologne par les Carrache.

Parmi ses oeuvres les plus importantes, il faut citer des cycles de fresques à la chapelle S. Carlo, à S. Michele in Bosco de Bologne (1614), à S. Maria della Ghiara de Reggio Emilia et à S. Alessandro de Parme, de grandes compositions religieuses (Bologne, P. N. ; églises bolonaises des Servi, de S. Domenico, de S. Martino, de S. Salvatore ; Offices ; Brera ; Louvre ; Modène, Pin. Estense ; églises S. Giovanni et SS. Pietro e Prospero à Reggio) et de petits tableaux à sujets religieux (Adoration des bergers, Florence, Pitti ; le Christ au jardin des Oliviers, Padoue, Museo Civico).

TIBALDI Pellegrino, peintre italien

(Purina di Valsolda 1527 - Milan 1596).

Après une première formation bolonaise, soumise à l'exemple de Girolamo da Carpi et de Bagnacavallo, Tibaldi complète ses études à Rome où il entre dans le cercle de Perino del Vaga, qui dirige alors la décoration du château Saint-Ange. Tibaldi y exécute les fresques de la Salle Paoline, sous sa direction, en 1547 (mais la datation est encore incertaine), où l'ascendant de Michel-Ange est directement perceptible. Il est alors en contact avec la seconde génération maniériste, celle de Vasari, de Salviati, de Daniele da Volterra, de Taddeo Zuccaro et de Muziano. C'est à cette époque qu'il réalise l'Adoration des bergers (1548 ou 1549, de la Galerie Borghèse), participe à l'« apparato » funèbre du pape Paul III (1549), à la décoration de la voûte de la chapelle Dupré à Saint-Louis-des-Français (en collaboration avec Siciolante da Sermoneta et Jacopino del Conte) et à celle de la chapelle della Rovere à la Trinité des Monts. Tibaldi revient à Bologne où il donne, à la demande du cardinal Poggi, son oeuvre picturale la plus marquante : les scènes de l'Histoire d'Ulysse (1554-1556) dans deux salles du palais Poggi, aux saisissants effets plafonnants et aux violents raccourcis. Dans le même palais, Tibaldi décore une cheminée (Hercule sur le bûcher) et peint une frise en trompe-l'oeil (Histoire de saint Paul). Pendant cette période il travaille en outre à S. Giacomo Maggiore (chapelle Poggi), où lui succédera Prospero Fontana. De retour à Rome, il décore à fresque l'église S. Andrea, sur la Via Flaminia. De 1558 à 1561, le peintre exécute un voyage dans les Marches et travaille comme architecte et comme peintre à Ancône (fresques à la loggia della Mercanzia et au palais Ferretti) ainsi qu'à Lorette où les fresques de la Santa Casa, en

grande partie détruites, marquent l'introduction dans cette région de la « grande manière ». En 1566, devenu architecte en chef du dôme de Milan, Tibaldi travaille pendant vingt ans en Lombardie : à Novara, à Varallo et à Pavie. Sa renommée le fait appeler par Philippe II à l'Escorial de Madrid, où il succède à Federico Zuccari et à Luca Cambiaso pour les fresques du cloître et de la bibliothèque (46 scènes de la Vie du Christ, 1588-1595). La structure de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

850

la composition de la voûte et la division des espaces semblent être un hommage au décor de la chapelle Sixtine. Les figures y apparaissent comme des adaptations, à échelle réduite, des modèles de Michel-Ange, conçues de façon géométrique, peintes dans des tons froids et une lumière claire, sans ombres. Parmi les tableaux qui sont attribués à Tibaldi, on peut citer la Sainte Famille de Naples (Capodimonte), deux Figures allégoriques à la P. N. de Bologne, le Baptême du Christ de la Pinacothèque d'Ancône (prédelle avec la Décollation de saint Jean à la Brera).

TIEPOLO (les), peintres italiens.

Giambattista (Venise 1696 - Madrid 1770). Un examen critique de la personnalité et de l'oeuvre de Giambattista Tiepolo ne peut faire abstraction des conditions sociales et intellectuelles où se développe son activité ; s'il est vrai pour tous les artistes, ce critère l'est encore davantage pour l'appréciation de l'oeuvre du Vénitien, qui, de nos jours encore, est tantôt glorifiée, tantôt dénigrée, passant alternativement pour réactionnaire ou pour novatrice. La peinture de Tiepolo, essentiellement décorative, reflète et exalte la dernière flambée de ce monde aristocratique, de cette oasis d'insouciance qu'est la république de Venise du XVIIIe siècle. Mais s'il n'y avait que cela, le maître ne s'élèverait guère au-dessus de la foule de décorateurs vénitiens, qui, dans leur pays et à l'extérieur, portaient la certitude enivrante des dernières splendeurs aristocratiques. En fait, avec Tiepolo, la décoration, interprétée selon la plus pure tradition vénitienne de luminosité et de coloris, se charge d'une telle valeur expressive et formelle qu'elle dépasse les problèmes de contenu et atteint, comme chez tous les grands artistes, les sommets de l'absolu. De plus, Tiepolo va au-delà

des effets superficiels du style rocaille tout de langueurs et d'élégances, de délicatesses et de légèretés formelles, par sa plasticité hardie, par l'audace inédite de sa composition, par une exubérance formelle qui, si elle représente d'une part l'extrême conséquence du génie décoratif de Véronèse, est aussi, d'autre part, le prolongement et l'apogée de la décoration baroque prise dans son ensemble. Sa grandeur se manifeste dans toutes les formes de son art, des dessins aux esquisses (quelque peu surestimées aujourd'hui par rapport aux grands cycles décoratifs, en raison, sans doute, de leur affinité avec le goût actuel), aux tableaux de chevalet, sacrés ou profanes, aux fresques enfin, le « domaine le plus heureux de Tiepolo » (A. Morassi).

LA JEUNESSE. À Venise, le jeune peintre entre dans l'atelier de Gregorio Lazzarini, mais est très vite attiré par la peinture de Bencovich et de Piazzetta, qui opposaient la violence d'un clair-obscur dramatique à la clarté du rococo. De cette époque (v. 1720) datent la Madone du Carmel (Brera) et le Martyre de saint Barthélemy (Venise, église S. Stae), d'une force intense et où les personnages se découpent avec une précision plastique toute personnelle dans

la netteté du contour linéaire. De 1725 env. doit dater la première décoration importante à fresque de Tiepolo : le plafond du Palazzo Sandi à Venise, dont la composition (les Pouvoirs de l'éloquence) révèle déjà la vigueur impétueuse du jeune artiste, tandis que la palette très éclaircie procède de toute évidence de Véronèse. De la même époque date un autre plafond important, l'Apothéose de sainte Thérèse à l'église des Scalzi à Venise. Mais c'est dans les fresques pour l'archevêché d'Udine (1727-1728) que s'impose la nouveauté de l'art de Tiepolo, dès lors éloigné du clair-obscur de Piazzetta comme des fluides arabesques du rococo et caractérisé par une violence très personnelle dans la construction, un dynamisme audacieux de la composition et surtout la luminosité solaire des fonds de ciel ouverts largement derrière les personnages. La décoration (scènes et personnages de l'Ancien Testament de l'archevêché d'Udine, escalier, salon et galerie) est en effet la première réalisation complète de cette position absolument neuve où la lumière naturelle devient désormais le protagoniste du tableau. Dans les Anges apparaissant à Abraham, par exemple, c'est lumière contre lumière que se détachent les couleurs claires, les blancs soyeux des vêtements, les bleus de ciel, les ornements de perles ; mais les détails naturalistes ne manquent pas qui, comme le font les sil-

houettes de paysans dans l'épisode de Rachel et Jacob, chargé d'une affectivité tout humaine la solennité sacrée des scènes bibliques. À la même époque, Tiepolo peint pour le Palazzo Dolfin à Venise une série de 10 immenses toiles de l'histoire romaine, que se partagent actuellement l'Ermitage, le Metropolitan Museum et le K. M. de Vienne.

LA MATURITÉ. La renommée de Tiepolo est dès lors faite, et les commandes se succèdent à un rythme vertigineux, tant à Venise qu'à l'extérieur ; elles permettent à l'artiste de développer sa recherche de la lumière atmosphérique et d'approfondir son génie décoratif. Giambattista travaille à Milan au palais Archinto (le Triomphe des Arts, plafond détruit en 1943) et au palais Dugnani-Casati (1731, Histoire de Scipion), occasions pour l'artiste de recherches scénographiques essentielles pour son activité ultérieure. Dans la décoration (Scènes de la vie de saint Jean-Baptiste) de la Cappella Colleoni, à Bergame (1732-1733), et de la villa Loschi-Zileri (1734), près de Vicence, les figures allégoriques relèvent d'un classicisme aulique non dépourvu cependant d'accent dramatique de goût intimiste.

Parmi les autres grandes décorations de cette époque, on peut citer les fresques à la gloire de saint Dominique du plafond de S. Maria dei Gesuati à Venise (1737-1739), les grandes toiles de la Manne et du Sacrifice de Melchisedech (1738-1740) de l'église de Verolanuova, celles de la Passion de S. Alvisé à Venise ainsi que le plafond (la Course du Soleil, 1740) du palais Clerici à Milan. De 1743 date un des chefs-d'œuvre du maître : le plafond de la Scuola del Carmine, à Venise, représentant au centre la Vierge du Carmel apparaissant à saint Simon Stock, avec la trouvaille étonnante du vêtement blanc de la Vierge contre un

ciel de lumière (esquisse au Louvre). À cette époque commence la collaboration avec le peintre d'architectures Mengozzi-Colonna, qui composera et peindra pour Tiepolo les décors encadrant ses fresques ou ses tableaux ; le chef-d'œuvre de cette association reste l'ensemble décoratif du palais Labia à Venise (1747-1750) avec l'Histoire d'Antoine et Cléopâtre (esquisse à l'université de Stockholm) – où le fond d'architectures ouvertes sur le ciel permet de réaliser une chorégraphie profane, animée sur un rythme d'opéra par des héros vêtus de costumes du XVIIIe siècle. Ici, décoration et évocation des fastes de la famille du client donnent lieu à la plus extraordinaire transposition artistique, comme pour le décor de la villa Contarini della Mira, célébrant la venue d'Henri III,

auj. au musée Jacquemart-André à Paris.

WÜRZBURG. C'est en ce sens aussi qu'il convient de considérer la décoration du salon (« Kaisersaal ») de la Résidence à Würzburg, qui illustre des scènes de la Vie de Frédéric Barberousse ; exécutée après 1750, elle tire un effet solennel et fastueux de l'accord de la peinture avec les stucs blanc et or.

Encore plus grandiose apparaît la représentation de l'Olympe (esquisse à la Staatsgal. de Stuttgart) au-dessus du grand escalier d'honneur de ce palais, où les foules multicolores et multiformes, massées de chaque côté du plafond, laissent libre un ciel baigné de lumière. Ici, la géniale fantaisie de l'artiste transfigure mythe et réalité en une cosmographie à la fois païenne et sacrée, dont la beauté formelle exalte la banalité allégorique du sujet, traité avec aisance et virtuosité.

Revenu à Venise à la fin de 1753, Tiepolo s'affirme sans cesse davantage comme illustrateur des fastes de la république ou de ses grandes familles. Et suivent les décorations de l'église de la Pietà à Venise (1754-1755), de la villa Valmarana (salles d'Iphigénie, du Roland furieux, de l'Iliade, de la Jérusalem délivrée, de l'Énéide) près de Vicence (1757), du Palazzo Rezzonico à Venise (1758), du Palazzo Canossa à Vérone (Triomphe d'Hercule, 1761) et de la villa Pisani à Stra (Apothéose de la famille Pisani, 1761-1762 ; esquisse au musée d'Angers). La technique de l'artiste devient de plus en plus légère, la touche plus nerveuse et rapide, la luminosité plus intense, la composition plus habile et riche en nouveaux expédients : aux épisodes pathétiques de la villa Valmarana et à ses héros voilés de mélancolie succèdent les raccourcis étourdissants du plafond de Stra.

LE SÉJOUR ESPAGNOL. En 1761, Charles III appelle Tiepolo à Madrid pour décorer de fresques les salles du nouveau palais royal. Le peintre emmène avec lui ses fils Giandomenico et Lorenzo dans ce voyage d'où il ne reviendra pas. Sa production espagnole paraît marquée par une inquiétude intime qui éteint la brillante fantaisie de ses compositions antérieures : il faut peut-être en voir l'une des causes dans l'atmosphère de culture néo-classique que Mengs, personnage le plus en vue alors à Madrid, faisait alors régner : le fait est que l'oeuvre du Vénitien n'emporta pas tous les suffrages. On doit remarquer que ce goût d'intimité émue pouvait déjà être perçu dans certaines oeuvres anté-

downloadModeText.vue.download 852 sur 964

rieures, telle l'admirable Sainte Thècle délivrant Este de la peste (1759, cathédrale d'Este), qui déjà indiquait un certain repliement sur soi-même de l'artiste et une tendance dramatique qui se traduit par l'atmosphère livide. Quelques portraits où la pompe des costumes d'apparat ne cache pas la vivacité aiguë de l'expression des personnages témoignent également de l'attachement du maître à la réalité. Au palais royal, Tiepolo peint trois plafonds : l'Apothéose d'Énée, la Grandeur de la monarchie espagnole et l'Apothéose de l'Espagne (terminée en 1764). Si son génie capricieux et inventif sait encore créer des compositions grandioses – bien qu'elles cèdent à de nouveaux intérêts, que les schémas se transforment et que la perspective rigoureuse fasse place à une fragmentation des lignes et des motifs –, ici la luminosité des ciels s'éteint et des nuages violacés s'accumulent sur les fonds opaques. Moment donc de crise, mais non d'abandon, car Tiepolo va même trouver des solutions et des voies nouvelles où, si l'on sent s'acheminer la fin d'une époque, on en saisit aussi l'aspect le plus émouvant et le plus suggestif. De ce même esprit relèvent quelques toiles, accueillies alors avec faveur, parmi lesquelles nous citerons un groupe de tableaux d'autel peints entre 1767 et 1769 pour l'église du couvent d'Aranjuez (esquisses notamment dans la coll. Seilern à Londres, auj. Courtauld Inst.), auj. répartis entre le Prado et le palais royal de Madrid, composés de figures solitaires de saints situés dans des paysages vides et réalistes, d'une simplicité d'effets neuve, mais riches d'une observation psychologique plus fouillée, tandis que, dans les épisodes de la Fuite en Égypte (Lisbonne, M. A. A.), l'artiste atteint à une expression d'intimité poignante et de mysticisme profond par l'union originale des couleurs, amorties par une lumière cendrée, et des lignes hachées et nerveuses de l'écriture.

En dehors de cette activité « officielle », Tiepolo laisse de nombreuses œuvres de sujet sacré ou profane et de format plus réduit, sans compter les esquisses préparatoires pour ses grandes décorations qui comptent parmi les plus éblouissantes du XVIII^e siècle. Parmi les premières compositions mythologiques figurent les 4 toiles de l'Accademia de Venise, qui jouent encore sur des contrastes très heightened de lumière et d'ombre, et la très fraîche Tentation de saint Antoine (Brera), datable v. 1725, encore pleine de rappels de la peinture de Sebastiano et Marco Ricci (de ce dernier sur-

tout dans le paysage brossé à touches rapides). Agar au désert et Abraham et les anges (Venise, Scuola di S. Rocco), exemples caractéristiques de compositions sacrées, empreintes d'une forte charge de sensualité, sont de la période suivant le premier séjour à Milan (1733). De 1736 env. date Jupiter et Danaé (Stockholm, Université), où la légende mythologique prend un tour humoristique et « désacralisant » d'une rare fantaisie.

De Tiepolo portraitiste rappelons le Portrait d'Antonio Riccoboni (v. 1745) à l'Accademia dei Concordi à Rovigo : le peintre y fixe de façon saisissante la détente soudaine du visage interrogateur et la psychologie tourmentée du

modèle ; le caractère intimiste du tableau est encore accentué par la gamme sobre des tons brunâtres. Le contraste est marqué entre ce dernier et le très « officiel » Portrait d'un procureur (v. 1750, Venise, Gal. Querini-Stampalia), avec le manteau qui se répand en taches de couleurs vives, tandis que l'esprit caustique de Tiepolo resurgit dans l'analyse aiguë du visage.

L'oeuvre graphique de Tiepolo est particulièrement importante tant par les dessins que par les eaux-fortes (de ces dernières, citons les 24 Scherzi et les 10 Caprici, de datation imprécise). Le dessin, pour Tiepolo, n'est pas nécessairement lié à la préparation d'un tableau : il devient une fin en soi. Les innombrables dessins du maître (1500 env. d'après Morassi) sont conservés à Londres (V. A. M.), au musée Horne (Florence), au cabinet des Estampes de Stockholm, au Museo Civico de Trieste ainsi que dans les principales collections d'oeuvres graphiques italiennes ou internationales. Ils permettent de suivre une évolution stylistique continue et parallèle aux incessantes conquêtes du maître dans le domaine de la peinture décorative. Ainsi, dans les dessins de jeunesse, le contour des figures est souple et l'utilisation du lavis procure des effets de contraste saisissants. Vers 1730, le trait se fait de plus en plus incisif et vibrant, comme le montrent les multiples esquisses pour les fresques milanaises ou pour la villa Loschi, et finit par devenir une arabesque vaporeuse dans les études pour les Scènes de la vie de Cléopâtre. Plus tourmentés et plus riches d'ombres se présentent les dessins de la période allemande, tandis que, dans ceux de la période suivante (dessins préparatoires pour la villa Valmarana), une limpidité extraordinaire reparaît, l'écriture devient rapide, « à coups de griffes », et les personnages s'imposent avec une gravité majestueuse. La décennie 1740-1750 est sans doute la période la plus féconde de l'activité graphique de Tiepolo ; de

ces années datent, par exemple, des dessins de chiens ou de paysages qui prouvent la diversité des intérêts de l'artiste, tandis que les Caricatures et la série de Pulcinella (Milan, Castello Sforzesco ; Trieste, Museo Civico) reflètent son extraordinaire fantaisie inventive et, en même temps, une veine satirique et caustique aiguë où l'on peut voir une sorte de contrepartie de la peinture officielle et laudative des grandes décorations de commande.

Une rétrospective Tiepolo a été présentée à Venise (Ca' Rezzonico) et à New York (Metropolitan Museum) en 1996-1997, une autre à Paris (1998).

Giandomenico (Venise 1727 - id. 1804). Il est le fils de Giambattista Tiepolo, et son oeuvre a été longtemps considérée comme une suite ou un reflet de celle de son père. Mais la critique récente a su faire ressortir tout ce que son art comportait de nouveau et d'actuel par rapport au goût de l'époque. Élève et collaborateur de son père, Giandomenico ne s'éloigne guère de lui dans ses premières oeuvres ; et pourtant, dans certaines peintures exécutées à Würzburg (1751-1753), comme Alexandre et les filles de Darius (Detroit, Inst. of Arts), il s'en distingue déjà par une facture plus nerveuse et plus mou-

vementée. L'influence paternelle subsiste dans la décoration de l'église SS. Faustino et Giovita (Brescia), exécutée à son retour d'Allemagne, tandis que, dans des tableaux de chevalet de la même période, comme la Guérison de l'aveugle (1753, Los Angeles, coll. Loewi), le groupement des personnages au premier plan donne à la composition un rythme dramatique original et que, dans la scène nocturne de l'Adoration des bergers (Stockholm, Nm), le peintre révèle une sensibilité très personnelle à la lumière.

En 1757, celui-ci est appelé à travailler avec son père à la décoration à fresque de la villa Valmarana (Vicence) ; il est seul chargé de décorer les salles de la « Foresteria ». C'est enfin pour lui l'occasion de révéler ses dons originaux. Une grande liberté narrative et une subtile veine satirique caractérisent des scènes de la vie quotidienne, comme le Charlatan ou le Monde nouveau, situées dans des paysages d'une délicatesse diaphane. Dans les salons du « Pavillon gothique » ou des Scènes champêtres, sa peinture réaliste d'épisodes de la vie seigneuriale et de la vie paysanne en souligne avec un esprit neuf les contrastes. La même curiosité pour la réalité contemporaine se fait jour dans une série de tableaux de chevalet évoquant des

scènes du carnaval ou la vie mondaine à Venise (Le Menuet, l'Arracheur de dents, Louvre ; le Burchiello, Vienne, K. M.).

Durant son séjour en Espagne (1761-1770), Tiepolo semble recueillir l'ultime héritage de son père, dans l'expression plus intime des sentiments et dans le trait plus haché qui caractérisent par exemple la Prédication de saint Jean-Baptiste (musée de Trévise), baignée dans une atmosphère argentée. Mais le plafond du palais Contarini (Venise), sa dernière grande oeuvre officielle (1789), où il reprend d'anciens schémas décoratifs – pour répondre peut-être au goût de ses clients eux-mêmes –, a un aspect froid et n'atteint plus l'élégante subtilité du dessin que dans les camaïeux.

Le peintre vit dès lors retiré à Zianigo dans sa villa, qu'entre deux commandes il décore de fresques pour lui-même. Hors des sujets conventionnels, et avec un sentiment mélancolique et satirique presque cruel, il orne de fresques les salles de sa villa avec des « Pulcinella », des « Satyres » ou des « Centaures » (l'ensemble a été reconstitué à la Ca' Rezzonico de Venise), et nous donne ainsi une dernière image tragi-comique d'un monde désormais en débâcle où seul le masque de Pulcinella demeure une réalité vivante.

Lorenzo (Venise 1736 - Madrid 1776). Il est le deuxième fils de Giambattista, et fut formé aussi par son père et travailla avec lui à la décoration de la Résidence de Würzburg (1750). Encore fort jeune, il y exécuta 2 portraits au pastel dont la facture délicate évoque la Vénitienne Rosalba Carriera. Ce caractère se confirme dans la seule oeuvre qu'il signe et date, le Portrait de sa mère (1757, Venise, musée Correr), où son style se distingue déjà de celui de son père par un souci d'une ressemblance plus subtile et une

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

852

technique moins ferme qui allège le contour des figures.

En 1762, Lorenzo suit son père à Madrid et y réside jusqu'à sa mort, travaillant dans l'entourage de la Cour. D'après les documents, il dut exécuter maints tableaux à Madrid, mais beaucoup d'entre eux ont disparu ; ceux qui subsistent révèlent une personnalité assez remarquable. L'artiste laisse surtout des portraits

qui témoignent d'une rare attention au réel (pastels au Prado et palais royal de Madrid). La veine narrative et naturaliste de Lorenzo est encore plus sensible dans les 12 scènes de genre vues à mi-corps, également au pastel, du palais royal de Madrid.

TILBORCH Gillis Van, peintre flamand

(Bruxelles v. 1625 - id. v. 1678).

Il est reçu franc maître à Bruxelles en 1654 et son atelier accueille alors de nombreux élèves. En 1666, il est chargé de la garde des collections de Tervueren. Il fait, probablement v. 1670, un séjour en Angleterre. Dans ses scènes populaires, il se souvient de Téniers (Repas de noce, Dresde, Gg ; les Cinq Sens, Bruxelles, M. R. B. A., et musée de Dijon) et de Craesbeck, auxquels il emprunte thèmes, compositions et coloris. Dans ses tableaux de société, il introduit des portraits à la manière de Gonzales Coques : l'Audience accordée à Claude de Ligne (château de Beloeil, coll. de Ligne), Groupe de famille (Bruxelles, M. R. B. A. et Mauritshuis).

TINTORET famille de peintres italiens.

Jacopo Robusti, dit il Tintoretto (Venise 1518 - id. 1594).

LA JEUNESSE. Bien qu'il fût vénitien de naissance (son surnom dérive de la profession de son père, Giovanni Battista, teinturier de tissus de soie) et qu'il résidât toute sa vie à Venise (seul un voyage à Mantoue en 1580 est documenté), dès ses débuts sa manière diffère tant, sous certains aspects, de la tradition lagunaire qu'on doit chercher son origine hors de Venise. La reconstruction de la première activité de l'artiste (Pallucchini, 1950) reconnaît, comme sources originelles de son style, certains exemples provinciaux (Bonifacio de' Pitati, Pordenone). Ayant circonscrit la portée du très court apprentissage chez Titien (attesté par Ridolfi, 1648) – interrompu par la rivalité vite née entre le maître et son élève trop prometteur –, cette enquête précise également l'attraction ressentie par le jeune peintre à l'égard des nouveaux courants figuratifs toscans, romains et émiliens. Ceux-ci avaient été importés à Venise à partir de la troisième décennie du siècle à la suite de l'arrivée de Sansovino et de Pietro Aretino (1527), et de celle, plus tardive, de Francesco Salviati et de son élève Porta (1539), et grâce à la circulation considérable des gravures les plus variées.

Les premières images de Tintoret se

conformement donc à des schémas maniéristes et, par leur adhésion à certaines formules de Parmesan, par leur ton narratif, correspondent surtout aux solutions assez parallèles proposées par Andrea Schiavone : en témoignant 14 panneaux de plafond (Scènes mytholo-

giques) de la Pin. Estense à Modène, 6 Scènes de l'Ancien Testament (Vienne, K. M.), Apollon et Marsyas (Hartford, Wadsworth Atheneum). À cette première influence émilienne, évidente dans Jésus parmi les docteurs (v. 1542, Milan, Museo del Duomo), succède dans l'évolution artistique de Tintoret une admiration pour Michel-Ange – discernable vers la fin de la cinquième décennie et impliquant un sentiment plus résolu de la forme –, admiration si déterminante qu'elle justifie l'hypothèse d'un voyage de notre peintre à Rome en 1547. Ce voyage n'est pas documenté, mais il est, en tout cas, notoire que l'art de Michel-Ange était bien connu à Venise à ce moment, grâce à la diffusion de dessins et d'estampes, et que plus tard Tintoret possédera et étudiera une collection de moulages du maître. Cependant, ce que de telles composantes culturelles apportèrent en fait à l'art figuratif de Tintoret se réduit à des emprunts hétérogènes d'éléments de style : figures allongées, articulation formelle dynamique, goût pour l'arabesque linéaire lié à une plasticité marquée – traduits dans un langage absolument personnel et animés par un maniement très original de l'éclairage, par une conception nouvelle, à la fois physique et symbolique, de l'espace, enfin par des compositions dont le peintre réalise l'effet « spectaculaire » grâce à des essais expérimentaux sur des maquettes et à la mise en scène préalable de petits mannequins de cire (Ridolfi, 1648). Ce processus de création caractérise la Cène (Venise, église S. Marcuola), le Lavement des pieds (1547, Prado), mais surtout le Miracle de saint Marc, Saint Marc sauvant l'esclave, peint en 1548 pour la Scuola Grande di S. Marco (Venise, Accademia), chef-d'oeuvre révolutionnaire de la jeunesse de Tintoret, très admiré dès son apparition et auquel une restauration récente a rendu son ancienne splendeur chromatique. Cette oeuvre marque le début des rapports du peintre avec les confréries religieuses, clients constants qui entretiennent l'activité inlassable du maître, qui sut adapter ses moyens d'expression à l'esprit des croyances populaires et faire de ces dernières le contenu véritable de son monde poétique.

La réduction de la couleur à des effets de clair-obscur correspond à l'atmosphère de miracle du Saint Roch guérissant les pestiférés (1549, église S. Rocco) et marque le premier

pas accompli sur la voie des grandes conquêtes luministes. De 1550 à 1552, des rencontres avec la culture vénitienne contemporaine se manifestent par le style assez titianesque et le nouveau sentiment du paysage des Épisodes de l'Ancien Testament pour la Scuola della Trinità (dont trois, la Création des animaux, le Pêché originel et la Mort d'Abel, sont conservés à l'Accademia), qui aboutiront à des chefs-d'œuvre comme Suzanne et les vieillards (Vienne, K. M.) et Saint Georges délivrant la princesse (Londres, N. G.), au coloris étincelant, tandis que, de 1553 à 1555, l'éclaircissement de la palette dérive d'une adhésion à l'art de Véronèse : Assomption de la Vierge (Venise, S. Maria Assunta), 6 Scènes de l'Ancien Testament (Prado), Voyage de sainte Ursule (Venise, S. Lazzaro dei Mendicanti). Tintoret exploite une veine plus

intime et originale dans la Cène (Venise, église S. Trovaso), tout empreinte de ferveur religieuse et de cette saveur populaire qui repose sur de simples observations naturalistes, fort révélatrices, comme on le voit dans d'autres œuvres, si l'on veut interpréter la personnalité de l'artiste du point de vue sociologique.

LA MATURITÉ. Arrivé à sa pleine maturité expressive, Tintoret s'engage à fond, à partir de la septième décennie, dans une phase de grande hardiesse. De 1562 à 1566, époque de sa deuxième intervention à la Scuola Grande di S. Marco, il livre trois toiles, dont deux de structure scénographique, où, derrière l'action « théâtrale » qui se joue au premier plan, s'ouvrent d'audacieuses perspectives architectoniques : la luminosité progressive des voûtes de la galerie dans la Découverte du corps de saint Marc (Brera) et l'immensité déserte de la place dans le Transport du corps de saint Marc (Venise, Accademia) en donnent la mesure. La troisième toile, Saint Marc sauvant un Sarrasin (id.), se distingue par l'agitation dramatique de la composition, animée de mouvements d'un fougueux dynamisme. De cette même décennie datent les toiles gigantesques (Adoration du Veau d'or, Jugement dernier) pour l'abside de l'église de la Madonna dell'Orto, précédées des volets d'orgue (Présentation de la Vierge au Temple, Vision de saint Pierre, Martyre de saint Paul) pour la même église, terminés dès 1556.

LA SCUOLA DI SAN ROCCO. S'étant imposé avec adresse et fougue dans le concours organisé en 1564 pour la décoration de la Scuola di S. Rocco, Tintoret entreprend dans l'année les cycles de toiles qui, en plusieurs reprises, seront terminées en 1587 et demeurent le témoignage le plus haut et le plus complet de son art. L'œuvre, que Tintoret accomplit avec « furia »

(c'est dans la spontanéité, dans la rapidité extraordinaire du trait plus que dans le mouvement des images, pourtant vertigineux, que réside la force dynamique de son art), débute dans la Sala dell'Albergo (1564-1567) avec des toiles, au plafond et sur les murs, dont le caractère spectaculaire invite le spectateur au dialogue en faisant appel à son émotion devant l'événement : la Passion du Christ (l'immense Crucifixion, le Christ devant Pilate, notamment).

Une activité variée, qualitativement aussi, alterne alors avec les travaux pour la Scuola di S. Rocco, mais la même puissance d'émotion, tirée de la science des effets d'éclairage (Saint Roch en prison, chœur de l'église S. Rocco, 1567) ou de l'impétuosité dramatique de l'action (la Cène, église S. Paolo), imprègne les meilleures oeuvres de Tintoret.

Cette période est marquée par une recrudescence de son activité de portraitiste, genre profondément senti par ce peintre « visionnaire » qui sait aussi saisir, dans toute leur valeur immanente, des aspects de la réalité brutale. Ce sont surtout des figures de vieillards, dignes et sensibles, vibrants de conscience humaine (portraits d'Alvise Cornaro, Florence, Pitti ; de Vincenzo Morosini, Londres, N. G. ; d'un Sénateur de Venise, Prado). En 1576, Tintoret commence le deuxième cycle de la Scuola di S. Rocco pour la Sala Grande et le terminera en 1588 (le Serpent d'airain, Moïse faisant jaillir

downloadModeText.vue.download 854 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

853

l'eau du rocher, la Récolte de la manne et autres scènes de l'Ancien Testament au plafond ; Scènes de la vie du Christ sur les murs), réalisation qui marque l'apogée poétique de son art et où l'on peut reconnaître une des plus hautes pages du maniérisme. La nature fantastique de l'éclairage, trait de génie du maître, engendre et souligne ces espaces vertigineux, ces renversements de perspective imprévus, ces mises en scène tumultueuses et unifie stylistiquement les distorsions formelles (à des figures de fort relief plastique, aux attitudes forcées, « maniéristes », s'opposent en contrepoint les silhouettes filiformes, aux couleurs évanescentes, si caractéristiques de sa manière à ce moment).

Mais une âpre force morale contrôle l'illustration dramatique, visionnaire, de l'exégèse biblique, qui, mue par une impulsion « héroïque » tendant à dépasser les limites

humaines, s'identifie avec la révélation « historique » de l'événement tel qu'il s'offre au regard.

LA DERNIÈRE PÉRIODE. À partir de 1580, l'accumulation des commandes rend indispensable la collaboration de l'atelier, qui, dans la Sala Grande de la Scuola di S. Rocco, travaille sous la direction absolue du maître ; mais la plupart des autres oeuvres contemporaines accusent une baisse de qualité due à l'intervention excessive des collaborateurs de Tintoret. Les quatre Allégories à la gloire des doges de Venise, dans la Sala dell'Anticollegio au palais ducal (terminées en 1577), sont encore dues à Tintoret seul ; leur sérénité démontre bien la souplesse expressive du maître fervent et romantique de la Scuola di S. Rocco. En revanche, dans les huit scènes des Fastes des Gonzague, commandées par Guglielmo Gonzaga peu avant 1579 et terminées en mai 1580 (Munich, Alte Pin.), la collaboration massive de l'atelier se fait sentir malgré l'intervention importante de Domenico, fils de Tintoret. Il en va de même dans le vaste travail de décoration au palais ducal (toiles pour la Sala del Senato et la Sala del Maggior Consiglio), et c'est pourquoi le génie créateur de Tintoret est bien plus sensible dans le « modello » autographe de son Paradis (Louvre) que dans l'immense version définitive (1588). Mais, dans la série de huit toiles exécutées de 1583 à 1587 dans la Sala Inferiore de la Scuola di S. Rocco, Tintoret retrouve sa veine inventive ; il rénove sa technique lumineuse et aboutit dans les Scènes de la vie de la Vierge à des résultats d'un expressionnisme raffiné ; dans la Sainte Marie-Madeleine lisant et dans la Sainte Marie l'Égyptienne, les figures se dématérialisent sous les jets imprévus de lumière, les reflets, les phosphorescences quasi surnaturelles et les filaments incandescents qui font vibrer les paysages fabuleux. Tintoret peint inlassablement jusqu'à sa mort et laisse dans la Cène fantastique et grandiose de S. Giorgio Maggiore l'ultime message de sa vision poétique.

Domenico (Venise 1560 - id. 1635). Fils de Jacopo, il vécut et travailla toute sa vie à Venise, qu'il ne quitta que pour un bref séjour à Mantoue et à Ferrare. De 1581 à 1584, il collabora, dans l'atelier de son père, aux peintures du Palais ducal (salles du Scrutin et du Collège) et, en 1588, à l'exé-

cution définitive du Paradis pour la Sala del Maggior Consiglio ; cette même année, il poursuivit les travaux de Jacopo à la Scuola Grande di S. Marco. De 1588 à 1590, sous la direction de Jacopo, il participa avec l'atelier à l'exécution des toiles des Fastes des

Gonzague (Munich, Alte Pin.). En 1591, il travaille avec Aliense à la Scuola dei Mercanti et, de 1592 à 1594, en collaboration avec son père, il exécute quelques toiles pour l'église S. Giorgio Maggiore. Des documents attestent son activité de mosaïste à Saint-Marc en 1595. Peintre plutôt médiocre, Domenico n'aboutit guère qu'à une imitation prosaïque de l'art de Tintoret. Quelques oeuvres de jeunesse (la Résurrection, Venise, Accademia ; Saint Jérôme, Rome, G. N., Gal. Barberini) tirent leur intérêt de certaines notations naturalistes puisées chez Leandro Bassano ou chez des peintres nordiques de l'atelier de Tintoret. C'est seulement dans le portrait, superficiel et bourgeois, genre qu'il cultiva particulièrement, que Domenico se libère de l'influence paternelle et trouve un mode d'expression personnel.

TISCHBEIN (les), peintres allemands.

Johann Heinrich, dit Tischbein l'Ancien ou le Tischbein de Kassel (Haina 1722 - Kassel 1789). Après son apprentissage auprès d'un peintre de Kassel, il fut remarqué par le comte Stadion, qui l'envoya se former à Paris, où il fut l'élève de Carle Van Loo (1744-1748). Il travailla ensuite à Venise auprès de Piazzetta, puis à Rome. De retour à Kassel en 1752, il passa au service du landgrave Guillaume VIII de Hesse et devint professeur, puis directeur de l'Académie de la ville. Dans un style qui dénote une solide formation, mais dépourvu d'originalité, reflet moyen de la manière de l'époque, il a traité des sujets très divers, de l'histoire antique (Querelle d'Achille et d'Agamemnon, 1776, Hambourg, Kunsthalle ; d'après le tableau d'A. Coypel conservé au musée de Tours) à la scène de genre intime (Autoportrait avec sa femme à l'épINETTE, 1769, musées de Berlin). Parmi ses travaux pour le landgrave, le plus célèbre est sans doute l'ensemble de portraits de femmes qui constituent la « galerie des beautés » au château de Wilhelmstal, près de Kassel.

Johann Heinrich Wilhelm, dit Wilhelm Tischbein ou le Tischbein de Goethe (Haina 1751 - Eutin 1829). Issu du baroque tardif par sa formation auprès de ses deux oncles, Johann Heinrich à Kassel et Jacob à Hambourg, il reçoit l'influence hollandaise lors d'un séjour aux Pays-Bas, découvre le Sturm und Drang en Suisse et n'adhérera au classicisme que lors de son deuxième séjour à Rome. Il s'installe en 1777 à Berlin, où il connaît, comme portraitiste, un rapide succès. En 1779, l'Académie de Kassel lui décerne la

bourse d'études en Italie. En chemin, il s'arrête à Munich et Nuremberg pour étudier les oeuvres de Dürer, dont il copie les Apôtres. En 1781, il séjourne à Zurich chez Lavater qui le met en rapport avec Goethe. Il fait le Portrait de Bodmer (Zurich, Kunsthaus),

instantané qui illustre la conception des « caractères » de Lavater, Götz et Weislingen (Weimar, Goethe Nationalmuseum), dont le sujet médiéval est en opposition apparente avec la présentation « classique » des personnages, alors que conception et pathos trahissent encore les origines baroques de l'artiste. La Vue du Saint-Gothard (id.) insiste, pour la première fois dans l'art allemand, sur le caractère violent et sauvage de la montagne suisse. En 1783, Goethe lui fait obtenir une bourse du duc de Gotha pour un nouveau voyage en Italie. Au début, il continue d'affectionner les thèmes inspirés par l'histoire allemande, mais il sera bientôt en contact avec le classicisme de David et se tournera vers l'Antiquité gréco-romaine. En 1787, il peint le célèbre portrait de Goethe dans la campagne romaine (Francfort, Städel. Inst.), oeuvre chargée de symboles et d'allégories qui élèvent le modèle au-dessus de son existence naturelle. La même année, il part pour Naples, où il devient, en 1789, directeur de l'Académie. La prise de la ville par les Français provoque son retour en Allemagne, où il s'installe, à Hambourg (1800), puis à Eutin (1809) au service du duc d'Oldenbourg. La médiocrité de son talent explique mal la réputation dont il a joui à l'époque, due en partie à ses liens avec le milieu suisse de Bodmer et avec Goethe, ainsi qu'à ses gravures de vases de la collection Hamilton et à ses illustrations d'Homère. Dans son oeuvre se reflètent certaines tendances, parfois contradictoires, de l'époque : le néo-classicisme, l'intérêt pour l'histoire nationale (Conradin de Souabe, musée de Gotha), l'exigence d'une étude très stricte de la nature, opposée aux pratiques de la peinture rococo, qui se manifeste dans son intérêt pour les théories de Lavater, dans son admiration pour Dürer, le goût pour le symbole et l'allégorie, parfois cachés dans des représentations réalistes l'Éplucheuse de pommes de terre, Hambourg, Kunsthalle).

TISSOT Jacques-Joseph (dit James),

peintre français

(Nantes 1836 - Bullion, Doubs, 1902).

Artiste éclectique, au caractère complexe, Tissot partagea sa vie entre Paris et Londres, où il connut un immense succès. Il subit des influences opposées qui expliquent l'aspect hétérogène de son oeuvre. Un voyage en Belgique en 1859 lui fit découvrir Henri Leys et les « prérubénistes ». Ces artistes marquèrent profondément nombre de ses tableaux, empreints d'une certaine pédanterie historique : allégories (la Danse de mort, 1860, Providence, Rhode Island School of Design) et scènes de genre aux personnages vêtus de costumes anciens (la Rencontre de Faust et de Marguerite, 1860, musée d'Orsay ; l'Enlèvement, musée de Nantes ; Une intéressante histoire, 1872, Melbourne, N. G.). Alors que l'empreinte de Degas, son ami intime (Tissot déclina son invitation à participer à la première exposition impressionniste en 1874), est concrète dans beaucoup de ses toiles (Portrait de Mlle L. L., dit « Jeune Femme

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

854

en veste rouge » 1864, musée d'Orsay ; l'Acrobate, v. 1883, Boston, M. F. A.), Tissot fut aussi le portraitiste de la société élégante (le Cercle de la rue Royale, 1868, coll. part. ; la Dame à l'ombrelle, Mrs. Newton, v. 1878, musée de Gray). À partir de 1886, il effectua plusieurs voyages en Palestine en vue de l'illustration de la Vie du Christ (éditée en 1896), puis de la Sainte Bible (éditée en 1904). Il laissa en outre un oeuvre important de graveur, entrepris dès 1860 (90 planches). Il décora également la chapelle des Dominicains du faubourg Saint-Honoré (Paris) et réalisa quelques objets en émail cloisonné (Paris, musée des Arts décoratifs). Ses peintures sont nombreuses dans les musées anglais (Londres, N. P. G., Tate Gal. ; Manchester), américains (New York, Brooklyn Museum ; San Francisco ; Toledo ; Worcester ; Boston) et du Commonwealth (Hamilton, Toronto, Ottawa, Auckland) ; l'artiste est également représenté aux musées de Nantes (suite en 4 tableaux de l'Enfant prodigue, 1880), de Gray, de Dijon, et de Paris (Petit Palais et musée d'Orsay). Une importante rétrospective a été consacrée à Tissot (Londres, Barbican Art Gal. ; Paris, Petit Palais, 1985).

TITIEN (Tiziano Vecellio, dit), peintre italien (Pieve di Cadore 1488/1489 - Venise 1576).

Deuxième des cinq enfants de Gregorio Vecellio, notaire d'origine cadorine, Titien naît en 1488 ou 1489 selon Dolce (1557) et Vasari

(1568). La critique moderne (Morassi, 1966 ; Pallucchini, 1969) préfère cette date à la date traditionnelle antérieure (1477), due à d'autres sources (Anonimo del Tizianello, 1622 ; Ridolfi, 1648) et acceptée plus tard par Cavalcaselle (1877-1878), car elle correspond de façon plausible à l'évolution du style titianesque. Toujours d'après Dolce, Titien serait arrivé à Venise « à l'âge de neuf ans » et aurait commencé son apprentissage chez Sebastiano Zuccato ; les premiers rudiments acquis, il passe à l'atelier de Gentile Bellini. Mais, comme « il répugnait à suivre la manière sèche et vieillie de Gentile », le jeune Titien « se rapproche – dans le même atelier – de Giovanni Bellini... » (Dolce), dont il apprécie le goût plus moderne.

TITIEN ET GIORGIONE. L'année 1508 est fondamentale dans l'histoire des débuts de Titien : à cette date, il est chargé avec Giorgione de décorer à fresque le Fondaco dei Tedeschi. Titien doit peindre la façade donnant sur les Mercerie, tandis qu'à Giorgione est confiée la façade principale, sur le Grand Canal. De ces travaux subsistent quelques fragments, conservés à l'Accademia et à la Soprintendenza ai Monumenti (Venise), et la série de gravures tirées par Zanetti au XVIIIe siècle. Si l'on en juge par ces maigres témoignages, Giorgione est le vrai et principal maître de Titien, qui lui emprunte sa manière de suggérer les formes plutôt que de les souligner ainsi que son sentiment de la nature. Mais il est vrai aussi que, dès les débuts, l'élève se différencie du maître, dont il ne partage ni le lyrisme contemplatif ni l'indifférence aux réalités terrestres. Doté d'un tempérament dramatique, d'une énergie fougueuse, Titien met à profit la leçon naturaliste du XVe s. vénitien et sa puissance dans les fresques de la

Scuola del Santo, à Padoue (Miracle du nouveau-né, Saint-Antoine guérit un jeune homme, le Mari jaloux), exécutées en 1511. Dans ces scènes, il organise l'espace en une composition largement rythmée, que scande une succession de volumes enveloppés de couleurs contrastantes et hardies : là, des hommes et des femmes « vrais » vivent des passions précises dans un paysage traité comme un décor de théâtre, dans un espace dont ils sont les seigneurs, transcription d'un phénomène sans cesse changeant plutôt qu'atmosphère ineffable à la Giorgione. La critique actuelle considère antérieures à la période 1508-1511 ou contemporaines de celle-ci quelques œuvres où Titien révèle son détachement progressif du monde giorgionesque : appartiendraient aux débuts du maître quatre panneaux de cassone représentant la Naissance d'Adonis, la Forêt de Polydore (Padoue, Museo Civico), Endymion (Merion,

Penn., Barnes Foundation) et Orphée et Eurydice (Bergame, Accad. Carrara). On y reconnaît déjà une sensibilité ouverte aux effets spatiaux et chromatiques, étrangère à Giorgione, dont Titien exploite cependant les nouveautés thématiques et la découverte de la couleur « constructive ». À cette période initiale appartiennent la Circoncision (New Haven, Yale University Art Gal.), la Fuite en Égypte (Ermitage), Jacopo Pesaro, présenté à saint Pierre par le pape Alexandre VI (musée d'Anvers) – où, dans une structure de composition encore quattrocentesque, les personnages assument une vitalité nouvelle (mais il faut peut-être penser à deux interventions successives) – et la Vierge et l'Enfant avec saint Antoine de Padoue et saint Roch (Prado), d'un giorgionisme si déclaré qu'il peut sembler intentionnel. Au sentiment pathétique du maître, Titien oppose une forte caractérisation dans les portraits (Gentilhomme s'appuyant sur un livre, Washington, N. G. ; la Schiavona, Londres, N. G.). Dans le Portrait d'homme, dit « l'Arioste » (Londres, N. G.), la présentation, encore giorgionesque, est simplifiée à l'extrême à l'aide de quelques plans monumentaux : l'ampleur de la manche violette, le gonflement du vêtement de satin, la projection de l'image par la coupe nette de la balustrade. Les affinités de la Suzanne (Glasgow, Art Gal.) avec les personnages du Miracle du nouveau-né (Padoue, Scuola del Santo) incitent à situer en 1510 cette oeuvre toute en torsions et en raccourcis brusques atténués par des teintes transparentes. Avec la xylographie du Triomphe de la Foi (v. 1511) – le premier des cinq états est celui qui est conservé au cabinet des Estampes de Berlin –, cette oeuvre représente un point culminant de la contestation antigorgionesque. Mais, en octobre 1510, Giorgione meurt, son autre élève rebelle, Sebastiano del Piombo, part pour Rome, tandis que Giovanni da Udine et Morto da Feltre se rendent en Italie centrale ; Titien sait bien qu'il est le seul héritier de la leçon du maître, et cela, allié à la maturation naturelle d'un tempérament destiné à rester fougueux, le rend plus enclin à méditer l'art de Giorgione.

De cette nouvelle attitude naissent des oeuvres où la ligne de démarcation entre deux artistes est discutée ; le Concert champêtre

(Louvre), reconnu au seul Titien par une majorité d'historiens, est encore attribué à Giorgione par certains. On discute aussi de la part prise par le jeune peintre dans l'exécution de la Vénus de Dresde (Gg). Mais pour le Noli me tangere (Londres, N. G.), le Concert (Florence, Pitti), l'Allégorie de la vie humaine (Édimbourg, N. G.), la Bohémienne (Vienne, K. M.) et le Por-

tement de croix (Venise, Scuola di S. Rocco), tous imprégnés d'une atmosphère encore idéalement giorgionesque, la critique actuelle pense en général à la paternité de Titien seul.

CLASSICISME. Après le Baptême du Christ (v. 1512, Rome, Gal. Doria Pamphili) et la Sainte Conversation (v. 1513, Mamiano de Traversetolo, Fond. Magnani-Rocca), la personnalité artistique de Titien se caractérise par un sentiment figuratif nouveau qui le porte à la recherche et à la conquête d'une beauté majestueuse et sereine, emblématique de toute la Renaissance et telle qu'il la présente dans une série de Saintes Conversations (Munich, Alte Pin. ; Édimbourg, N. G. ; Londres, N. G.), dans Salomé (Rome, Gal. Doria Pamphili), Flore (Offices), la Jeune Femme à sa toilette (Louvre) et l'Amour sacré, l'amour profane (Rome, Gal. Borghèse), un des sommets du classicisme titien et une des plus hautes expressions – dans l'harmonie paisible du paysage et la beauté pure des personnages – de l'art de la Renaissance. Une harmonie égale caractérise d'autres Saintes Conversations (Prado ; Dresde, Gg), le Christ au denier (Dresde, Gg), la Vierge aux cerises et Violante (Vienne, K. M.).

Dans le grand retable de l'Assomption, commandé à Titien en 1515 par le prieur de S. Maria dei Frari (Venise) et inauguré dans cette église le 20 mars 1518, le classicisme, qui vient de donner un chef-d'oeuvre, cède le pas à un naturalisme et à une fougue tels que les Vénitiens, non préparés à tant d'audace, en sont déconcertés. Titien abandonne un peu de cette ardeur désinvolte pour exalter la joie païenne de vivre et le large souffle de la nature dans les trois toiles pour Alfonso Ier d'Este : l'Offrande à Vénus, la Bacchanale (1518-1519, Prado) et Bacchus et Ariane (1523, Londres, N. G.). Entre 1518 et 1520, Vecellio peint l'Annonciation (Trévise, Duomo) ; il signe et date en 1520 la Vierge et l'Enfant apparaissant aux saints François et Alvise et au donateur Luigi Gozzi (musée d'Ancône) et entre 1520 et 1522 le polyptyque Averoldi, en cinq panneaux, pour l'église SS. Nazaro e Celso (Brescia) ; dans toutes ces oeuvres, et surtout dans la Résurrection du Christ du retable Averoldi, Titien déploie des sentiments d'une grande intensité dramatique et des accents vigoureux, révélateurs de son intérêt pour Raphaël et Michel-Ange. Une pénétration aiguë de la psychologie du modèle et une mise en page simple caractérisent le Portrait de Vincenzo Mosti (Florence, Pitti), celui de l'Homme au gant (Louvre), le Portrait de Federico II Gonzaga (apr. 1525, Prado). La Vierge de la famille Pesaro (1519-1526, Venise, S. Maria dei Frari) est au contraire très complexe avec

ses grands effets d'architecture monumentale et de perspectives fuyant en profondeur. Bien qu'inspirée de Raphaël, la Mise au tombeau (Louvre) révèle, grâce à la lumière, une

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

855

inquiétude toute titianesque. Il faut malheureusement déplorer la perte d'une autre oeuvre capitale, le Martyre de saint Pierre, remise par Titien à l'église SS. Giovanni e Paolo le 27 avril 1530 et qui, d'après les descriptions enthousiastes de Vasari et de l'Arétin, concluait la période figurative qu'avait inaugurée l'Assomption. En effet, la Vierge au lapin (Louvre) et la Vierge et l'Enfant avec saint Jean-Baptiste et sainte Catherine (Londres, N. G.), toutes deux de 1530, sont plus sereines dans leurs paysages souplement modelés ; cette glorification de la beauté féminine trouve un accent plus spontané et presque familier dans le Portrait de jeune femme à la fourrure (v. 1535-1537, Vienne, K. M.) et dans la Bella (v. 1536, Florence, Pitti).

LA GLOIRE EUROPÉENNE. La célébrité de Titien est dès lors à son apogée : les monarques et les aristocrates de la Renaissance s'identifient dans son art et y voient leurs aspirations sublimées. Aux rapports de l'artiste avec la cour d'Este ont succédé, dès 1523, les rapports avec les Gonzague et avec Francesco Maria della Rovere ; en 1530, Titien rencontre pour la première fois Charles Quint à Bologne ; trois ans plus tard, dans la même ville, l'empereur lui confère les titres de comte palatin et de chevalier de l'Éperon d'or, et lui manifesterait de nouveau son admiration en l'invitant à la cour d'Augsbourg entre 1548 et 1550, puis en 1550-1551. Ce haut mécénat implique une activité intense de Titien dans le portrait, genre qui satisfait du reste pleinement ses tendances réalistes. Les portraits de Charles Quint (v. 1532-1533, Prado), du Cardinal Ippolito de' Medici (1533, Florence, Pitti), des Ducs d'Urbino (1538, Offices), de François Ier (1538, Louvre) et d'Alfonso d'Avalos (1536-1538, AXA, groupe d'assurances, en prêt au Louvre) répondent aux exigences de faste et de majesté de ses clients.

TENTATIONS MANIÉRISTES. Le naturalisme, très poussé dans la Présentation de la Vierge au Temple (1534-1538, Venise, Accademia) et dans la Vénus d'Urbin (1538, Offices), cède à la vogue maniériste introduite à Venise dans ces mêmes années par Salviati et Giorgio Vasari, et qui a déjà dû impressionner Titien

au cours de ses séjours dans la Mantoue de Giulio Romano : la tension plastique, propre au maniérisme, caractérise les douze Portraits d'empereurs romains – commencés en 1536 pour le salon de Troie au château de Mantoue, puis perdus et dont nous n'avons plus connaissance que par les douze gravures de E. Sadeler –, Alfonso d'Avalos haranguant ses soldats (1540-1541, Prado), le Couronnement d'épines (v. 1543, Louvre), l'Ecce homo (1543, Vienne, K. M.) et les trois plafonds – le Sacrifice d'Abraham, Caïn et Abel, David et Goliath – pour l'église S. Spirito in Isola (1542, auj. à la sacristie de S. Maria della Salute à Venise). Dans le portrait, cette tension se résout dans la vigueur que Titien met pour « surprendre le caractère » de ses modèles, qu'il nous présente avisés ou sournois, arrogants ou dévorés d'une fièvre mystérieuse (Ranuccio Farnese, 1541-1542, Washington, N. G. ; le Pape Paul III, 1546, Naples, Capodimonte ; le Doge Andrea Gritti, Washington, N. G. ; Charles Quint à la bataille de Mühlberg, Prado ; Charles Quint

assis, Munich, Alte Pin. ; Antoine Perrenot de Granvelle, 1548, Kansas City, W. R. Nelson Gal. of Art ; Philippe II, 1551, Prado), ou dévots fervents (Tableau votif de la famille Vendramin, 1547, Londres, N. G.).

DERNIÈRE PÉRIODE. Après 1550, Titien semble encore accélérer son rythme créateur : en moins de deux décennies, il exécute parallèlement des oeuvres pour Venise (la Pentecôte, 1555-1558, peinte pour S. Spirito, maintenant à S. Maria della Salute ; le Martyre de saint Laurent, terminé en 1559, Venise, Gesuiti ; le plafond pour l'Antisala de la bibliothèque Marciana, avec la Sagesse, apr. 1560) et pour Ancône (le Christ en croix avec la Vierge, saint Dominique et saint Jean, 1558, église S. Domenico) ; et, pour satisfaire les goûts singuliers de Philippe II d'Espagne, il peint les fameuses « poésies » erotico-mythologiques (Danaé, 1554, et Vénus et Adonis, 1553-1554, toutes deux au Prado ; Diane et Actéon et Diane et Callisto, 1556-1559, coll. duc de Sutherland, exposées à Édimbourg, N. G. ; le Châtiment d'Actéon, v. 1559, Londres, N. G. ; l'Enlèvement d'Europe, 1562, Boston, Gardner Museum) ainsi que des sujets sacrés (Sainte Marguerite, à l'Escorial, 1552, et au Prado, 1567 ; la Mise au tombeau, 1559, Prado ; le Christ au jardin des Oliviers, 1562 ; le Martyre de saint Laurent et Saint Jérôme, 1565, Escorial). Dans toutes ces oeuvres, l'expression repose sur le pouvoir suggestif de la couleur, liquide, coulante, dans laquelle les formes semblent se dissoudre comme par autocombustion. Titien arrive maintenant à la dernière phase de son activité :

la représentation d'une vision naturaliste ou la célébration d'un idéal classique déjà ébranlé ne l'intéressent plus ; il inaugure donc un style détaché à la fois du dessin et de la plastique, synthétique et brut, peut-on dire, où personnages et nature se matérialisent en taches, grumeaux, « balafres » de couleur, où seuls comptent les spectres informels qui peuplent sa réalité de créatures vouées à une autre existence. De la désagrégation fumeuse de la matière surgissent les étincelles d'or de l'Annonciation (1566, Venise, S. Salvador), les empâtements crépitants de Vénus bandant les yeux de l'Amour (1560-1562, Rome, Gal. Borghèse), de Saint Sébastien (v. 1570-1572, Ermitage) ou du Couronnement d'épines (Munich, Alte Pin.), l'éclairage rougeâtre du Tarquin et Lucrece (1570-1571, Cambridge, Fitzwilliam Museum), plus dramatique encore dans la version de l'Académie de Vienne, le ciel brouillé et mélancolique de la Nymphé et le berger (1570-1576, Vienne, K. M.), avant que n'explose le grand incendie qui baigne de pourpre le Supplice de Marsyas (1570-1576, Kroměříž, château archiepiscopal). C'est cet « impressionnisme magique » (Pallucchini) qui caractérise aussi les derniers portraits : celui de Francesco Venier (1554-1556, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), celui de l'Antiquaire Jacopo Strada (1567-1568, Vienne, K. M.), celui de l'Artiste par lui-même (1568-1570, Prado), où de la matière agglutinée se dégage une image spectrale, ultra-terrestre. Quand, le 27 août 1576, Titien meurt à Venise de la peste dans sa maison de Birri, il laisse inachevée la Pietà (Venise, Accademia), une com-

position troublante et complexe qu'il destine à sa sépulture, à S. Maria dei Frari, et que terminera son disciple Palma il Giovane.

TITUS-CARMEL Gérard, artiste français

(Paris 1942).

Il étudie la gravure à l'école Boule, à Paris, de 1958 à 1962. Dessinateur rigoureux et raffiné, il développe, à partir de l'idée d'une chose et de sa réalité matérielle, des séries de détériorations, usures, pourrissements du matériau ou de la forme (20 Variations sur l'idée de détérioration, 1971 ; Altérations d'une sphère, 1971), mettant ainsi en évidence les rapports modèle-représentation, mais aussi la notion de temps et de durée. Dans cette démarche se situent également ses « reconstitutions olfactives » (Giant's Causeway, 1970 ; Forêt vierge-Amazone, 1971 ; Paysage romantique ; hommage à Caspar David Friedrich, 1972). Dans un processus dialectique, l'artiste en vient à créer de toutes pièces (en bois, tissu, fourrure, corde, etc.) les

objets qu'il traite par séries et variations, qu'il intègre parfois à l'oeuvre graphique par collage ; le dessin crée l'objet, et l'objet, le dessin, et c'est ainsi que naissent les « Pourtours » et les « Déambulatoires » (1973), les « Agrès et biffures » (1976), The Pocket Size Tlingit Coffin (1975-1976, Paris, M. N. A. M.). Si la couleur est introduite par l'aquarelle, la gouache ou le pastel (« Notes d'hiver » et « Noren », séries de 1977), le noir (avec intervention de caches et de coups de gomme : Suite Narwa, 1977) demeure au centre d'une oeuvre dont les investigations conceptuelles et graphiques s'interpénètrent.

En 1984, il revient à la peinture, après un arrêt de quinze ans, avec les séries « Ombres » et « Nuits ». Ces peintures, souvent abstraites, présentent des couleurs vives : « Série autour de l'X », 1986. En 1989, la série « Extraits et fragments des saisons » ramène le dessin au premier plan, tandis que celle des « Forêts » (1995) s'organise à partir de grands papiers collés peints à l'acrylique. L'artiste est présent dans les collections du M. N. A. M. à Paris ainsi que dans de nombreux musées français.

TOBEY Mark, peintre américain

(Centerville, Wisconsin, 1890 - Bâle 1976).

Après de brèves études à la High School de Hammond, il exerce différents métiers à Chicago, où sa famille s'est installée, et travaille ensuite comme dessinateur de mode, d'abord à Chicago, puis à New York, où il est tenté par la carrière de portraitiste mondain, mais il préfère gagner sa vie comme décorateur-ensemblier pour pratiquer librement la peinture. C'est sans doute son adhésion vers 1918 à une nouvelle religion d'origine orientale, le béhaïsme, qui fut le point de départ de l'itinéraire spirituel de son art. Son apprentissage de peintre autodidacte, passant alternativement de la peinture traditionnelle à des recherches de rythmes dans l'espace, dura de nombreuses années, au cours desquelles Tobey allait souvent se déplacer (États-Unis, Europe, Proche-Orient). En 1934, il part pour la Chine, où il retrouve le peintre chinois Ting Kwei, qui l'a initié aux techniques du lavis et de la calligraphie. Pourtant, c'est au Japon, où il se rend ensuite, que, dans un

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

856

monastère zen de Tôkyô, un moine peintre lui révèle l'esprit universel et la signification cos-

mique du parcours ininterrompu de la ligne calligraphique dans l'espace. Dès son retour en Amérique, ses recherches aboutissent, en 1935, à ce qu'il appelle l'« écriture blanche » (« white writing »), dont le premier exemple est la « tempera » Atmosphère de Broadway (1936, New York, M. o. M. A.), qui est suivie par une série de peintures de même inspiration, les unes descriptives, les autres purement rythmiques. C'est aussi vers la même époque qu'il a la prescience du all over toute la toile est recouverte de signes sans centre ni profondeur. La lisibilité du motif disparaît. Néanmoins, il reste encore fidèle à la figuration jusqu'en 1945, comme en témoigne le Torse balafré, de 1945 (Paris, M. N. A. M.). Bientôt, il renonce à l'écriture blanche pour adopter une nouvelle manière, sombre, qu'il approfondira jusqu'en 1953, année où le blanc réapparaît comme élément dominant. S'il s'inspire toujours de son observation de la nature et refuse l'« abstrait », qui n'aurait aucune affinité avec la vie, il se plaît à varier les moyens et les styles de son écriture picturale pour découvrir les plus secrètes correspondances entre ses impulsions intériorisées et les rythmes de l'univers. Il a reconnu l'influence de l'Extrême-Orient lorsqu'il a nommé « sumi » (terme japonais désignant le lavis à l'encre de Chine) certaines de ses oeuvres de 1957 (Nature morte sumi ; Calligraphy in White). Tobey a connu la consécration, tant aux États-Unis, par plusieurs récompenses, comme le prix national de la fondation Guggenheim en 1957 ou son élection à l'Académie américaine des arts et des sciences en 1958, qu'en Europe, où il reçut, la même année, le grand prix international de peinture à la Biennale de Venise. Installé à Bâle en 1960, il y mena jusqu'à sa mort une vie solitaire de travail intense (Sagittarius Red, 1963, musée de Bâle). Il est représenté notamment à New York (M. o. M. A. et Metropolitan Museum), à Londres (Tate Gal.) et à Paris (M. N. A. M.).

TOCQUÉ Louis, peintre français

(Paris 1696 - id. 1772).

Fils du peintre d'architectures Luc, il fut, v. 1710, l'élève de Nicolas Bertin, et, v. 1718-1724, celui de Nattier, dont il épousa la fille. Quelques commandes officielles marquent une première période entre sa réception à l'Académie (Louis Galloche et Jean-Louis Lemoyne, 1734, Louvre) et son voyage en Europe du Nord ; son art se caractérise alors par une franchise du trait qui rappelle certaines effigies de A. S. Belle : le Dauphin (1739, id.), Marie Leszczyńska (1740, id.). Appelé par l'impératrice Élisabeth à Saint-Pétersbourg pour succéder au portrai-

tiste Louis Caravaque, mort en 1754, Tocqué fit quelques portraits à la Cour (1756-1758, Élisabeth, Ermitage), passa à Copenhague (où il devait revenir en 1769).

Une palette sobre, un ensemble d'harmonies assourdies accordées à un fond austère témoignent de la grande sensibilité d'un artiste qui s'est attaché à rendre l'éclat des accessoires (Comtesse Loménie de Brienne, 1737, musée de Strasbourg ; Madame Dangé, 1753, Louvre),

à étudier plus attentivement certaines physiologies (Madame Doyen, Paris, musée Carnavalet) ou à évoquer l'importance sociale d'une personnalité par l'effet des drapés et la fermeté du modelé des visages : Marquis de Lückner (1743, musée d'Orléans). L'oeuvre de Tocqué est une transposition adoucie de celui de Rigaud et sera imité par des artistes d'importance secondaire, comme Jean Valade et Guillaume Voiriot.

TOEPFFER Adam Wolfgang, peintre

et caricaturiste suisse originaire de Franconie

(Genève 1766 - Morillon 1847).

Après un apprentissage de graveur, il part pour Paris, où il travaille dans l'atelier de Suvée (1789-1792). De retour à Genève, il y débute au Salon de 1895 et se consacre à l'enseignement du dessin. Interprète sensible de la campagne genevoise et savoyarde, Toepffer rend avec verve la poésie des scènes champêtres et villageoises (Sortie d'église en hiver, 1826, Genève, musée d'Art et d'Histoire), rendues dans une technique méticuleuse influencée par le peintre français J. L. Demarne. Ses dessins et ses esquisses sont d'une technique beaucoup plus libre que ses huiles. Dans ses caricatures, son esprit à la fois mordant, sagace et spirituel se donne libre cours. Adam Toepffer, s'il ne peut être considéré comme un grand créateur, reste néanmoins dans l'histoire de la peinture genevoise un petit maître exquis. Il est bien représenté au musée de Genève.

TOILE.

Tissu de fil de lin, de chanvre ou de coton utilisé comme support pictural après avoir reçu une préparation appropriée. Par extension, on désigne sous ce nom tout tissu cloué sur un châssis servant de support pictural, quelle que soit la nature des fibres qui le constituent. Jusqu'au XIXe s., les toiles étaient à base de chanvre, de lin, de soie, quelquefois de genêt, ou d'ortie. De nouveaux textiles sont apparus depuis : le co-

ton, le jute (très utilisé par les expressionnistes allemands), le coco, les fibres synthétiques, les tissus de papier ou à base de verre, etc.

Avant d'être directement employée comme support, la toile a connu en peinture des usages divers : associée à des feuilles de papyrus, elle a servi en Égypte à la fabrication des cartonnages peints destinés à entourer les momies ; mêlée à de l'enduit, elle a été utilisée au Moyen Âge pour protéger et renforcer les joints des panneaux en bois (face et revers). Les débuts de son utilisation comme support indépendant ne remontent qu'aux environs du XVe siècle.

Ces premières toiles à structure fine étaient recouvertes d'une peinture de texture mince. On les désignait sous le nom de tela rensa (tableaux de Mantegna, Hugo Van der Goes, Dürer). La nature du tissage a varié selon les époques, les écoles de peinture et la densité de l'armure. L'apparition au XVIe s. du croisé – et les dessins qui en dérivent, tels que le chevron, les arêtes de poisson, qui ont donné aux toiles une structure rude et saillante – a déterminé de nouveaux caractères de la surface peinte (elle a

permis de peindre par touches empâtées : les Vénitiens, Rembrandt).

Au XVIIe s., en Italie, les toiles furent tissées de façon très lâche ; en France, à la même époque, on a utilisé des toiles simples à tissage régulier, plus ou moins grosses (toiles de Pousin : 19 fils de chaîne et de trame au cm 2 pour les plus fines, et 7 fils de chaîne et de trame au cm 2 pour les plus grosses). Au XVIIIe s. apparaissent des toiles tissées à la machine et les premières toiles toutes préparées par les manufactures.

La préparation a la double fonction de protéger les fibres contre l'action destructrice des liants et des pigments de la couche picturale et de faire adhérer celles-ci au support. Les toiles les plus résistantes sont celles dont les fils de chaîne ou de trame sont serrés et de qualité et grosseur équivalentes. Le tissage lui-même, important pour l'aspect du tableau (chevron, croisé), joue un rôle mineur dans la conservation des toiles.

TOILE PEINTE.

On désigne ainsi, par opposition aux tableaux, aux peintures murales ou aux grandes compositions qui ornent les murs de manière permanente, des œuvres exécutées sur un support textile de grand format.

De ce genre de tentures, très en vogue au Moyen Âge, seul un petit nombre d'entre elles nous sont parvenues. Les plus célèbres sont conservées au musée de Reims. Selon la tradition, les toiles peintes auraient servi de modèle de tapisserie à la manière des cartons, mais il est également vraisemblable qu'elles servaient, comme de véritables décors de théâtre, à la représentation des mystères joués sur le parvis des églises, notamment aux XVe et XVIe siècles. D'autres, destinées à l'ornementation des édifices, étaient tendues sur des châssis ou suspendues comme des bannières sur les façades des maisons ou en travers des rues, à certaines occasions : fêtes religieuses, entrées solennelles dans les villes. Certaines enfin, qui imitaient les tapisseries, servaient sans doute au décor intérieur des palais. D'une manière générale, l'exécution de la plupart des toiles peintes reste sommaire : dessin au trait noir sur fond blanc et couleurs à tempera sans apprêt.

TOLEDO Juan de, peintre espagnol

(Lorca v. 1615 - Madrid 1665).

Né dans le royaume de Murcie, fils de peintre et formé par son père, il connut un destin nomade et quelque peu hors série. Il fut soldat en Italie et y atteignit le grade de capitaine de cavalerie. Il se serait lié d'amitié à Rome avec Cerquozzi, le « Michel-Ange des batailles », et aurait appris de lui à peindre des sujets guerriers, bien que ses œuvres fassent plutôt songer à Salvator Rosa et aux peintres de l'Italie du Sud. Rentré en Espagne, il s'installa d'abord à Grenade et y conquist le succès par ses tableaux de batailles, terrestres et navales. Il séjourna ensuite à Murcie, collaborant avec Gilarte à la chapelle du Rosaire de S. Domingo, y peignant sans doute la grande Bataille de Lépante en ne laissant à Gilarte que la partie décorative. Il se fixa enfin à Madrid, où il termina sa vie. Le downloadModeText.vue.download 858 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

857

Prado (avec 6 tableaux de combats navals entre Espagnols et Turcs, de débarquements, de naufrages), les musées de Murcie et de Porto, le Bowes Museum à Barnard Castle, la coll. Har-rach à Vienne l'accréditent – avec la turbulence de ses figurines adroitement groupées et leur lumière un peu glauque – comme un peintre habile et sensible, le meilleur d'Espagne en ce genre. Mais on ne doit pas oublier que Toledo fut dans sa période madrilène un excellent

peintre de tableaux religieux. Ses oeuvres du couvent des Mercédaires d'Alarcón à Madrid (Immaculée du grand retable, Saint Pierre Nolasque) marquent sa place au tournant du XVIIIe s. entre le style encore un peu raide des disciples de Carducho et les prémices du baroque.

TOMA Gioacchino, peintre italien

(Galatina, Lecce, 1836 - Naples 1891).

Afin d'étudier le dessin et la peinture, il se rend à Naples en 1854, où, pour vivre, il exerce différents métiers. Il participe aux mouvements révolutionnaires de 1859 et rejoint Garibaldi en 1860. Il participe en 1861 à l'Exposition nationale de Florence en exposant Un prêtre révolutionnaire. Marqué par ses aînés, F. Palizzi et D. Morelli, Toma traite l'événement historique (Luisa Sanfelice en prison, 1874, Rome, G. A. M.) comme un fait quotidien ; sous son pinceau, cet événement devient un épisode de la vie humaine, libéré de toute gêne de composition. On trouve dans ses toiles, à travers la pureté des accents chromatiques, une lumière dont le rendu est nettement dérivé du XVIIIe s. (Il Viatico dell'orfana, 1877, Rome, G. A. M.). Les paysages et les portraits qu'il exécute après 1880 présentent un traitement plus libre, qui le rapproche des Macchiaioli ou de G. De Nittis, surtout dans ses études de plein air. Il a laissé un recueil de Mémoires, Souvenirs d'un orphelin, publié à Naples en 1898. Ses oeuvres sont conservées à Naples (Capodimonte) ainsi qu'à la G. A. M. de Rome. Une exposition a été consacrée à Toma (Lecce, Museo Provinciale) en 1996.

TOMASELLO Luis, artiste argentin

actif à Paris

(Plata 1915).

Dans la brillante pléiade des Argentins de Paris, Tomasello fait figure de grand aîné. Se formant à Buenos Aires, il fait un voyage d'étude en Europe dès 1951 et choisit de vivre à Paris à partir de 1957 tout en restant en contact étroit avec les milieux artistiques sud-américains. Lui-même dit ce qu'il doit à ce qu'il dénomme avec d'autres l'« art concret » et, singulièrement, à Mondrian. Il s'en distingue vite par ses recherches tridimensionnelles mais aussi par l'usage sériel de volumes réels. Ce faisant, il rencontre, « inexorablement » dit-il, la couleur par le biais de la lumière, dont l'incidence est différente sur chacune des faces d'un cube. Tomasello distingue la « couleur-sensation » de

ce qui la génère, la « couleur-vision ». Quelle que soit l'importance de la lumière et du mouvement dans les oeuvres de Tomasello (Atmosphère chromoplastique, 1967), l'« objet-plastique » demeure à mi-chemin entre la peinture

et la sculpture sans s'identifier au relief (Atmosphère chromoplastique no 307, 1973). Il peut être intégré à l'architecture mais cela est une possibilité, non une finalité. Très vite reconnu, soutenu par la gal. Denise René, Tomasello a, dès 1962, une exposition personnelle au musée des Beaux-Arts de Buenos Aires, qui acquiert plusieurs oeuvres. Tomasello est particulièrement bien représenté dans les musées nord-américains (Albright Knox Art Gal. de Buffalo, New York University) ainsi qu'en Hollande, au musée Kröller-Müller d'Otterlo, et à Paris (Objet plastique no 686, 1990, M. N. A. M.). Après avoir été une des vedettes de l'exposition « la Lumière et le Mouvement » en 1967, Tomasello est revenu en 1976 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, qui lui a consacré une rétrospective. Le musée Réattu à Arles l'a exposé en 1981. Une nouvelle rétrospective lui a été consacrée (Galleria Civica : Palazzo Todeschini) en 1995.

TOMLIN Bradley Walker, peintre

et illustrateur américain

(Syracuse, New York, 1899 - New York 1953).

Ayant acquis le titre de « bachelor » en peinture à l'université de Syracuse, il se rend à Paris en 1923 et s'inscrit à l'Académie de la Grande Chaumière, où il apprend à connaître Cézanne, Van Gogh et Gauguin. À son retour à New York, il exécute quelques natures mortes, dans le sillage des précisionnistes Sheeler et Demuth, avant d'être initié par Motherwell aux techniques automatiques du surréalisme. Mais ses toiles restent marquées par l'expérience cubiste. En passant vers la fin des années quarante à l'expressionnisme abstrait, Tomlin trouve enfin son style propre : abandonnant son néo-cubisme pour une véritable pictographie géante, il divise sa toile en petits espaces carrés, sorte de grille sous-jacente sur laquelle viennent s'inscrire, en contrepoint, ses graphies blanches ou sombres (Numéro 20, 1949, New York, M. o. M. A.). Les années qui précèdent sa mort marquent le point culminant de l'expressionnisme abstrait : utilisant le flou, Tomlin compose alors de vastes toiles où formes et lignes, soudain brisées, s'agencent selon une dynamique interne (Numéro 10, 1952-1953, Utica, Munson-Williams-Proctor Inst.).

TOMMASO DA MODENA, peintre italien

(Modène v. 1325/1326 - documenté jusqu'en 1368).

Tommaso se forma dans le milieu très actif des peintres et miniaturistes bolonais, comme l'attestent 2 petits retables portatifs peints dans sa jeunesse (le Christ aux limbes, saint Jean, sainte Catherine, 1345, Modène, Pin. Estense ; Reliquaire, Baltimore, W. A. G.).

En 1352, il se trouvait déjà depuis quelque temps en Vénétie, où, à Trévise, il était occupé à la décoration de la salle capitulaire au couvent dominicain de S. Niccolò (auj. Seminario). Il aligne sur les murs une étonnante série de portraits de dominicains célèbres, représentés à l'étude dans leurs cellules, avec un réalisme aigu et pénétrant. Une élégance plus subtile

caractérise les figures de Saints qu'il exécute à fresque à l'église S. Niccolò, à Trévise encore.

De 1360 environ datent un diptyque avec le Christ mort et la Vierge et un triptyque avec la Vierge entre saint Wenceslas et saint Palmatus, oeuvres d'un coloris solide et chatoyant adouci par un clair-obscur très fin, commandées pour le château de Karlštejn, en Bohême, où elles se trouvent toujours. Il n'est pas nécessaire de supposer que Tommaso se soit rendu en personne en Bohême, mais la présence de ses oeuvres témoigne de la faveur dont jouissait l'art italien à Prague.

Vers 1360-1365, Tommaso exécute pour l'église S. Margherita (Trévise) un deuxième cycle important de fresques figurant des Scènes de la vie de sainte Ursule (maintenant détachées et conservées au Museo Civico de Trévise). Le sujet se prêtait à une iconographie copieuse, à de vives descriptions des personnages et des costumes, que le peintre sut traduire en un style vigoureux, mais assoupli par un coloris lumineux et vibrant. D'autres fresques lui sont à juste titre attribuées dans d'autres églises de Trévise (S. Francesco, S. Lucia, S. Niccolò). Parmi les peintures sur bois qu'on lui doit, citons un petit Retable portatif (Bologne, P. N.) et une Vierge (coll. part.).

Si l'activité de Tommaso miniaturiste fut certainement grande, elle n'est plus documentée que par une feuille avec la Vierge et l'Enfant (Florence, Fond. Longhi) et par quelques feuilles d'un « Offiziolo » de la Sainte Vierge représentant les Mois (Forlì, Biblioteca Comunale) : celles-ci datent probablement de la der-

nière phase de son activité. L'art de Tommaso se distingue de celui des Bolognais, plus fantaisiste, par un sentiment de mesure et de sérénité. Tommaso est un interprète aigu du réalisme émilien, qu'il applique à la représentation d'une humanité puissante, sanguine, joviale. Il laissa une trace profonde sur la peinture vénitienne de cette époque.

TON.

Degré de saturation ou de luminosité, d'intensité lumineuse, présenté par une teinte, allant du plus foncé au plus clair. Valeur d'une teinte : tons clairs, tons obscurs. Effet dominant des couleurs : une peinture froide de ton. Degré d'intensité du coloris.

Les tons chauds se rapprochent du rouge et de l'orangé. Les tons froids se rapprochent du bleu. Les tons rompus sont obtenus par des mélanges pigmentaires, et en particulier avec du gris. Le ton local est le ton d'une forme colorée imitant la couleur des objets naturels que le peintre cherche à représenter conformément aux règles de la perspective, c'est-à-dire en tenant compte de la place ou du plan que cette forme colorée occupe dans le tableau.

TONDO.

Tableau de forme circulaire (abréviation de l'italien *rotondo*, « rond »), particulièrement en vogue en Italie à la Renaissance et notamment à Florence, où, dès l'époque du Gothique international (Maître du Jugement de Paris du Bargello), il apparaît sous la forme du *desco da parto* (plateau d'accouchée) et devient un [downloadModeText.vue.download](#) 859 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

858

mat adopté pour représenter la Vierge et l'Enfant ou la Sainte Famille (Michel-Ange, *Tondo Doni*, Offices).

TOORENVLIIET Jacob, peintre néerlandais

(Leyde 1635/1636 - id. 1719).

Cité en 1670 à Rome et à Venise, et de 1676 à 1679 à Vienne, Jacob Toorenvliet travaille surtout à Leyde, où il est inscrit, en 1686, à la gilde de Saint-Luc, dont il devient le doyen en 1703. Comme beaucoup de peintres des Pays-Bas du Nord, son voyage italien n'influença pas son style ; il peignait en effet des scènes de genre

typiquement hollandaises, dans la manière précise et fine de Dou et de Mieris : la Leçon de musique (Rijksmuseum), la Marchande de gibier (Dresde, Gg), Buveur et buveuse (musée de Bordeaux).

TOOROP famille de peintres néerlandais.

Johannes Theodorus, dit Jan (Poerworedjo, Java, 1858 - La Haye 1928). Originaire de Java, Toorop arriva en 1872 aux Pays-Bas et se forma successivement à Delft, à Amsterdam (1880-1881), à Bruxelles (1882), où il fut membre des Vingt (1885), auxquels il plaisait par sa nature « spiritualisée, complexe, toujours en quête de recherches nouvelles ».

Après des débuts impressionnistes, un séjour en Angleterre en 1884 avec Verhaeren lui permet des références aux préraphaélites ; au cours d'un deuxième séjour, il rencontre Whistler et tombe sous le charme des théories de William Morris sur « l'Art et le Socialisme ». À Paris (1889), ses contacts avec Félicien Rops et Odilon Redon décidèrent de son ralliement enthousiaste au symbolisme, dont il est, avec Johan Thorn-Prikker, la principale figure en Hollande. Cet art essentiellement graphique, stylisé et aux effets recherchés, trahit l'influence de Aubrey Beardsley (les Trois Fiancées, 1893, Otterlo, Kröller-Müller ; affiche pour Delftsche Slaolie, litho, 1895, Amsterdam, Stedelijk Museum). Toorop revint, après 1900, à une esthétique plus simple et plus colorée, où la leçon du néo-impressionnisme compose avec celle de Van Gogh (Canal près de Middeburg, 1907, id.).

Le rôle qu'eut Johannes Toorop dans l'art européen de la fin du XIXe s. lui donna une place importante en Hollande, et l'artiste contribua à l'évolution première de Mondrian. Mais, converti au catholicisme, il pratiqua de nouveau une manière de symbolisme religieux, décoratif et monumental, où la trace du cubisme est sensible (la Sainte Fuite, id.). On lui doit également des vitraux pour Saint-Joseph de Nimègue. Il est représenté dans les musées hollandais à La Haye, à Amsterdam et surtout à Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller).

Charley (Katwijk 1891 - Bergen 1955). Elle reçut sa première formation dans l'atelier de son père, le peintre Jan Toorop. Elle commence à travailler dès 1912 dans un style expressionniste-cubiste influencé par l'art de Le Fauconnier. De 1919 à 1921, elle séjourne à Paris où elle se lie d'amitié avec Mondrian. En 1922, elle s'établit à Bergen et pratique dans ses paysages, et surtout dans ses por-

traits (souvent de groupe ou de famille), ses

scènes de genre et ses natures mortes, un réalisme fortement teinté d'expressionnisme par son insistance et son goût de la monumentalité (Paysan de Walcheren, 1939-1940, La Haye, Gemeentemuseum). Elle est la mère du peintre Edgar Fernhout. Son oeuvre est bien représentée dans les musées néerlandais, en particulier à Otterlo (Rijksmuseum Kröller-Müller), qui lui a consacré une exposition en 1996, et à Rotterdam (musée Boymans Van Beuningen).

TORONI Niele, peintre suisse

(Muralto, Locarno, 1937).

Après s'être installé à Paris en 1959 dans le but de devenir peintre, Niele Toroni a montré pour la première fois ses oeuvres en 1967 au Salon de la jeune peinture et, quelque temps après, à la 5e Biennale de Paris avec Daniel Buren, Olivier Mosset et Michel Parmentier. Les tableaux de Toroni ne présentaient que des empreintes de pinceau d'une seule couleur régulièrement disposées en quinconce. Depuis, Toroni n'a pas changé. Si la couleur peut varier, le support être différent mais toujours rester plat, l'artiste réalise en toutes circonstances ce qu'il a lui-même énoncé comme des « empreintes de pinceau no 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm) ». Avec cette obligation de travailler dans le plan, de recouvrir avec un geste et des outils de peinture une surface, et en particulier quand il se trouve confronté aux murs eux-mêmes d'un espace, le travail de Toroni se présente bien comme un travail de peintre, réduit en quelque sorte à sa plus stricte économie. Il n'y a d'autre part rien à voir que ce qui est à voir, les empreintes et leur disposition ne renvoyant à rien d'autre qu'à elles-mêmes. L'oeuvre n'a pas d'autre signification dans son refus et sa rigueur que celle d'être de la peinture. Le radicalisme de cette théorie mais aussi sa pertinence et l'élégance des trouvailles à l'intérieur de ce cadre aussi contraignant font de Toroni l'un des artistes les plus conséquents de sa génération. La Kunsthalle de Berne et le Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven lui ont consacré en 1978 une exposition personnelle. Une rétrospective de son oeuvre a été organisée en 1987 au Centre national d'Art contemporain de Nice et au musée de Grenoble, suivie d'une exposition au M. N. A. M. de Paris en 1991-1992 puis au C. A. P. C. de Bordeaux en 1997.

TORRÈS-GARCIA Joaquín,

peintre uruguayen

(Montevideo 1874 - id. 1949).

De père catalan et mère uruguayenne, il quitte le continent sud-américain à l'âge de dix-sept ans et commence des études de peinture murale à Barcelone, où il exécute plusieurs fresques dans l'église de San Augustin et au palais de la Diputación (1912). Après un court voyage en France et en Belgique (1910), il regagne Montevideo avant de séjourner deux ans à New York (1920-1922). Voyageur infatigable, il retourne bientôt en Europe et découvre le futurisme lors de son séjour en Italie. En 1924, il décide de se fixer quelque temps à Paris et s'intègre bientôt à l'avant-garde abstraite. Il participe en 1925 au Salon d'automne. C'est

avec Michel Seuphor qu'il fonde en 1930 la revue Cercle et carré ; il prend une part active à l'exposition internationale de ce groupe, au mois d'avril. En 1932, il retourne, de manière définitive, à Montevideo. L'année suivante, le M. A. M. de Madrid lui consacre une exposition personnelle. En Amérique du Sud, il ouvre l'Académie d'art constructif, dont le succès et l'influence sont décisifs pour les jeunes artistes uruguayens. Il entreprend la publication de la revue Circulo y Cuadrado, qui, dès lors, est plus un organe d'école qu'une revue internationale d'art abstrait. Il publie bientôt son autobiographie, Historia de mi vida (1939), puis un ouvrage théorique intitulé Universalismo constructivo (1944). Il a fondé à la fin des années quarante son propre atelier, dans lequel il a réalisé avec des artistes une série de peintures murales et a publié la revue Removedor. Excepté la période parisienne de Cercle et carré (1930-1932), Torrès-Garcia demeure essentiellement figuratif tout en intégrant à ses compositions des éléments néoplastiques.

Marqué profondément par l'art précolombien, plus peut-être que par son expérience européenne, il pratique volontiers l'idéogramme (où l'on peut déceler l'influence de Klee), mais toujours dans la conception d'un espace bidimensionnel. Des éléments symboliques, des lettres et des chiffres viennent s'intégrer aux formes serrées, cernant les couleurs terre de légers contours noirs. Torrès-Garcia est représenté notamment à New York (M. o. M. A.), à New Haven (Yale University Art Gal.) et à Paris (M. N. A. M.). Une soixantaine de ses oeuvres ont disparu lors de l'incendie du M. A. M. de Rio de Janeiro en 1978.

TORRITI Jacopo, peintre italien

(documenté à Rome entre 1291 et 1300).

Représentant de l'école romaine, contemporain de Cavallini et actif dans le dernier quart du XIII^e s., il exécute, en 1291, avec Fra Jacopo da Camerino, la mosaïque absidiale de Saint-Jean-de-Latran, presque entièrement refaite au XIX^e s. et, de ce fait, difficile à juger aujourd'hui. De 1295 datent une autre grande mosaïque figurant le Couronnement de la Vierge, des saints, des anges et trois Scènes de la vie de la Vierge, ainsi que de riches motifs décoratifs (Rome, abside de Sainte-Marie-Majeure). On attribue généralement à Torriti les fresques de la voûte et quelques-unes des fresques murales de la 2^e travée à la basilique supérieure S. Francesco à Assise, dont la datation incertaine a pu être récemment reculée à la fin de la 8^e décennie du duecento.

Torriti se forma probablement à Rome dans l'entourage de Cimabue, qui, en 1272, avait entrepris dans la ville pontificale de grands travaux de décoration ; dans les fresques de la 2^e travée, à Assise, l'oeuvre de notre peintre est contemporaine de celle du Florentin, actif dans le transept, mais elle présente un style décidément plus archaïque. Dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, le traditionalisme de Torriti ressort jusque dans les références, iconographiques et ornementales, à des mosaïques romaines plus anciennes, et en particulier à celles qui ornaient l'abside primitive de

downloadModeText.vue.download 860 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

859

la basilique du Ve s. La couleur, travaillée avec finesse, démontre une familiarité sensible avec l'art byzantin ; le goût du grandiose et le choix des motifs décoratifs présentent une curieuse équivalence picturale des sculptures romaines d'Arnolfo di Cambio.

TOULOUSE-LAUTREC Henri de

(Henri Marie Raymond

de Toulouse-Lautrec Monfa, dit),

peintre français

(Albi 1864 - château de Malromé, Gironde, 1901). Le comte Alphonse de Toulouse-Lautrec Monfa avait épousé sa cousine germaine Adèle Tapié de Céleyran. Cette consanguinité fut peut-être une des causes de la faible constitution de leur fils. Celui-ci naquit à Albi, mais

passa son enfance à Paris et dans l'Aude, au château de Celeyran, dans une atmosphère familiale aristocratique où prévalaient le sens de la gloire et du courage et le goût passionné du cheval et de la chasse. Mais, comme son père, comme son aïeul, comme ses deux oncles, Henri de Toulouse-Lautrec adorait dessiner. Lorsqu'il fut atteint, en 1878, d'un mal osseux qui, après deux fractures des fémurs, s'avéra incurable, il surmonta son infirmité en s'acharnant au travail : il reçut alors des leçons de René Princeteau, peintre animalier de talent, qui était un ami de son père. Très vite, à son exemple, il peignit des chevaux fringants (Artilleur sellant son cheval, 1879, musée d'Albi) et brossa des « portraits » de chevaux et de chiens, études de têtes très sensibles (Cheval blanc, Gazelle, 1881, musée d'Albi). Le Mail-Coach du Petit Palais (Paris) [Alphonse de Toulouse-Lautrec Monfa conduisant son mail-coach à Nice, 1881] est le plus fameux exemple d'une facture déjà très libre. Toulouse-Lautrec ressentit alors l'influence de Manet et des impressionnistes : séduit par la peinture claire, il exécuta en 1883 un portrait de sa mère (la Comtesse de Toulouse-Lautrec à Malromé, musée d'Albi) qui exprime par la solidité de la mise en page et la simplification des plans la tendresse pensive du modèle. Il interprète également A. Stevens (la Pose du modèle, 1885, musée de Lille). Entré à l'école des Beaux-Arts en 1882, après sa réussite au baccalauréat, il étudia successivement dans les ateliers de Bonnat et de Cormon, où il se lia d'amitié avec Émile Bernard, Anquetin, François Gauzi et surtout Van Gogh, qu'il fréquenta régulièrement de 1886 à 1888. Il s'intéressa comme ce dernier à la technique pointilliste et nous a laissé de lui un superbe portrait au pastel (1887, Amsterdam, M. N. V. Van Gogh) où il a utilisé une technique de hachures vigoureuses proche de celle de son célèbre compagnon. Sous l'influence de ses maîtres académiques, il adopta parfois une vision plus traditionnelle et une palette plus foncée (Jeune Fille aux cheveux roux, 1889).

Vers 1890, il se détacha, en effet, de l'impressionnisme triomphant et se lia plutôt avec des indépendants comme Renoir, Zandomegnghi ou les nabis. Par eux, il rencontra aussi leurs amis, en particulier les frères Natanson, fondateurs de la Revue blanche, mais il resta ennemi des théories et des enrôlements. L'admiration qu'il portait à Degas fut son véritable révélateur : à son exemple, il accorda la priorité

à la force expressive du dessin et de la mise en page et adapta, sans cesse, comme lui, sa technique au modèle et à l'atmosphère. Si Raffaëlli et Forain lui firent découvrir le cachet popu-

liste des pauvres de Montmartre, ce fut encore à Degas qu'il dut son sens aigu de l'observation des mœurs parisiennes et le choix de ses sujets « modernes » (la Blanchisseuse, 1889). Comme lui, il peignit le monde factice des cabarets et des lupanars, mais il fut moins cruel et méprisant. Nabot, grotesque, douloureux, Toulouse-Lautrec avait plus de bonté et de compréhension humaine. Après avoir vécu de longues années à Montmartre, il s'installa aux Champs-Élysées, mais revint, chaque soir, noceur mélancolique, boire et dessiner dans les bars, les beuglants et les maisons closes, où sa place était toujours réservée. Il fréquentait ainsi, avec son cousin le docteur Tapié de Céleyran, le Moulin-Rouge, le Rat-Mort, le bal du Moulin de la galette ou celui de l'Élysée-Montmartre. Il connaissait le Chat-Noir de Salis, le Mirliton de Bruant et se montrait assidu au Divan japonais, à la Scala ou aux Ambassadeurs. Il y rencontrait les étoiles des spectacles nocturnes, qu'il dessinait et peignait avec une véracité indulgente qui les magnifie. Il n'était impitoyable que pour le spectateur libidineux et le souteneur faisandé. Il admirait avant tout les danseuses du Cancan, Grille-d'Égout, Rayon-d'Or, Nini Patte-en-l'Air, Trompe-la-Mort et surtout la plantureuse Goulue avec son haut chignon roux (Au Moulin-Rouge, entrée de la Goulue, 1892, New York, M. o. M. A.). Il étudiait sans relâche le rythme endiablé de la danse, des jambes qui s'élèvent, du linge qui s'envole (la Troupe de Mlle Églantine). Il dessinait aussi Valentin le Désossé, le nègre Chocolat et Jane Avril, la célèbre Mélinite, sa préférée, dont il excellait à rendre l'élégance maniériste aux diaboliques bas noirs (Jane Avril dansant, v. 1891-1892, musée d'Orsay). Il s'attacha de même à l'analyse naturaliste des filles de joie et exécuta rue des Moulins plusieurs chefs-d'oeuvre, impudiques, désenchantés, mais transfigurés par un curieux lyrisme fait de beauté, d'artifices et d'ironie (Au salon de la rue des Moulins, 1894, musée d'Albi). Après 1892, il s'intéressa aux chanteuses célèbres : miss May Belfort, Irlandaise en mousseline rose (May Belfort, 1895, musée de Cleveland), Polaire ou Yvette Guilbert, dont il immortalisa le nez pointu et les longs gants noirs. Il ressentit de même le charme pailleté et mélancolique du cirque Fernando, dont il étudiait les écuyères, les acrobates et les clowns. Il peignit plusieurs fois la silhouette massive et étincelante de la Clownesse Cha-U-Kao (1895, musée d'Orsay). Spectateur fervent des premières de théâtre, il fit des acteurs en vogue un des thèmes de prédilection de ses lithographies (Réjane et Galipaux dans « Madame Sans-Gêne », 1894, litho), se passionnant pour les attitudes dramatiques de Coquelin Aîné, de Leloir et de Sarah Bernhardt. L'agitation spor-

tive et colorée du Vélodrome Buffalo le séduisit aussi (Coureur cycliste, 1894, Louvre, cabinet des Dessins) et il fut un des premiers à donner

à la « petite reine » ses lettres de noblesse en célébrant le coureur Zimmermann.

Très influencé par l'art de Degas, Toulouse-Lautrec recherchait les mises en page savantes, le découpage arbitraire de la toile, les grands vides dynamiques (M. Boileau au café, 1893, musée de Cleveland). Mais il refusait de créer le modelé par les passages et préférait associer la couleur unie posée en aplats et l'arabesque soulignée du dessin. Il empruntait ce parti au japonisme, mais aussi à sa découverte personnelle, après 1892, de Cranach et des primitifs.

Sa couleur restait somptueuse avec des verts et des rouges intenses, des ombres bleues, des lumières artificielles étranges. C'était un art fort, lucide et concerté (Au Moulin-Rouge, 1892, Chicago, Art Inst.). Il peignit sur papier-calque (Artilleur et femme, 1886, musée d'Albi), sur panneau de bois non préparé (la Modiste, 1900, id.) et le plus souvent sur un épais carton dont le brun ou le gris apparent formait le fond du tableau (Femme au boa noir, 1892, musée d'Orsay). Il employait des couleurs fluides que le carton buvait : il dessinait avec le pinceau les contours du dessin (Femme qui tire son bas, 1894, musée d'Albi), puis exécutait les personnages soit à l'huile, soit à l'essence (Marcelle, 1894, id.) avec parfois des rehauts de gouache claire (Missia Natanson, 1895, coll. S. Niarchos). Cette technique, innovée par Raffaëlli, devait être reprise ensuite par les peintres nabis.

Toulouse-Lautrec fut en toutes circonstances un remarquable dessinateur : le trait, aigu, rapide, expressif, suggère les silhouettes (Au lit, v. 1896, Londres, Courtauld Inst.). Dès 1884, pour Cormon, il illustre Victor Hugo. Puis il dessina sans cesse, sur des carnets, sur les nappes, sur n'importe quel bout de papier, et son dessin définissait, choisissait, déformait, éludait, exprimant la psychologie du modèle. Et ses propres portraits étaient d'insolentes caricatures. Ses audaces de dessin, ses mises en page hardies, son sens de la composition, son goût de la simplification japonisante firent de lui le maître de l'affiche. Lorsque l'imprimerie mécanique ouvrit ses horizons à l'affiche en quatre couleurs, que Chéret et Bonnard adoptèrent cette technique, Toulouse-Lautrec créa d'un seul coup un style révolutionnaire d'affiche publicitaire. Son Au Moulin-Rouge, la Goulue (1892), où se détache l'ombre chinoise dégingandée de Valentin le Désossé, et son

Aristide Bruant dans son cabaret (1891) firent sensation. Alors suivit la plus exceptionnelle des séries : Aristide Bruant aux Ambassadeurs (1892), le Divan japonais (1892), Jane Avril au Jardin de Paris (1893), la Revue blanche (1895), la Troupe de Mlle Églantine (1896). À l'habileté dynamique des plans et des gestes s'ajoutaient le jeu superbe des couleurs, les oppositions sonores d'orange et de bleu, de rouge et de noir. Toulouse-Lautrec montra une hardiesse décorative comparable dans les nombreuses lithographies qu'il exécuta à partir de 1892. Il ressentait fortement l'influence des estampes japonaises de Hiroshigé et d'Utamaro. Il y retrouvait ce qu'il appréciait déjà dans le XVIII^e s. français, l'esprit dans l'étude des mœurs, le goût de la femme et de l'érotisme

downloadModeText.vue.download 861 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

860

ironique (Elles, 1896). Mais il y découvrit surtout le sens de l'arabesque, la simplification de l'espace, l'économie du détail. Solitaire, il s'intérait cependant, par sa science de l'aplat et de la stylisation, aux recherches européennes de l'Art nouveau et préfigurait en quelque sorte le style Sécession. De 1892 à 1899, il exécuta plus de 300 lithographies. Ouvrier attentif, il surveillait le grain de la pierre, la qualité du papier, le nombre des épreuves. Il reprit pour elles tous ses thèmes favoris : le théâtre, le cirque, les courses, la bicyclette enfin au vélodrome Buffalo. Nous ne citerons qu'Yvette Guilbert au visage de fauve ou ce Profil de Marcelle Lender (1895) aux cheveux roux couronnés de choux roses. Toulouse-Lautrec exécutait à l'occasion des dessins pour les journaux : le Mirliton, le Courrier français, Paris-illustré, le Rire publièrent ses croquis satiriques (Alors vous êtes sage ?, 1897, musée d'Albi pour le Rire).

L'artiste illustra aussi des rengaines à la mode (le Petit Trottin) et collabora avec Lugné-Poe pour le théâtre de l'Œuvre et avec Antoine pour le Théâtre-Libre à l'exécution de maquettes de décors et de programmes (décor du premier acte du Chariot de terre cuite de Barrucand, en 1895, au théâtre de l'Œuvre).

Lors de sa première exposition, en 1893, dans la gal. de la Maison Goupil, Toulouse-Lautrec avait été vivement admiré. En 1895, sa réputation de grand artiste était faite. La même année, il réalisait la célèbre décoration de la baraque de la Goulue à la foire du Trône, évocation rapide, brutale mais géniale

d'un monde abêti (la Danse mauresque ou les Almées, musée d'Orsay). Et cependant, bien que justement ambitieux, il s'enlisait peu à peu dans sa tragi-comédie quotidienne. Il buvait de plus en plus. Cette intempérance invétérée devait le conduire en 1899 à sa première crise de delirium tremens et à l'internement dans une maison de santé de Neuilly, où il exécuta de mémoire, aux crayons de couleurs, sa série de dessins illustrant le cirque, dont 22 furent édités en fac-similé par Manzi et Joyant (1905) [Au cirque, le salut, 1899]. Mais il refusa de renoncer à l'alcool.

Il peignit en 1899 quelques oeuvres superbes, dont Au Rat-Mort (Londres, Courtauld Inst.), où les obliques de la composition, les rouges et les verts intenses, les lumières stridentes montrent l'exaspération de sa vision et de ses nerfs. Après sa première attaque de paralysie, Toulouse-Lautrec liquida son atelier et se réfugia près de sa mère au château de Malromé, en Gironde, où il mourut en 1901.

Sa mère donna au musée d'Albi tout ce qu'elle avait recueilli : toiles, dessins, gravures formèrent un ensemble d'une qualité exceptionnelle qui affirme d'emblée l'importance de l'oeuvre et son retentissement. Car, si la force du graphisme et la netteté des aplats colorés ont influencé à la fois les nabis, Gauguin et les débuts de Picasso, la stridence du coloris, les ombres vertes et bleues ont annoncé, dès 1895, les audaces des fauves et des expressionnistes. Toulouse-Lautrec fut, de plus, sans conteste, le créateur d'une vision légendaire du Montmartre de la fin du siècle. Aux bas-fonds crapuleux, aux courtisanes équivoques, il substitua

un monde nocturne, artificiel, coloré, fiévreux, lyrique, et, pourrait-on dire, presque épique.

Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Londres, Hayward Gallery ; Paris, Grand Palais) en 1991-1992.

TOURNIER Nicolas, peintre français

(Montbéliard 1590 - Toulouse 1639 ?).

Les parents de Tournier, protestants originaires de Besançon, étaient réfugiés à Montbéliard. Son père, André, peintre, n'est peut-être pas l'auteur des portraits des consuls de Narbonne de 1600 et 1603, qu'on lui attribuait jadis ; son séjour narbonnais, comme celui de son fils, n'est donc pas certain, et le problème de la formation du jeune peintre demeure. Différents documents (entre 1619 et 1626) attestent son séjour à Rome ; il habite, en 1619, la même

maison que le peintre caravagesque liégeois Gérard Douffet. Tournier fut à Rome, selon la tradition rapportée par l'historiographe toulousain Bernard du Puy du Grez, l'élève de Valentin. Il imite en effet ses tableaux et ceux de Manfredi : sujets de taverne, manière contrastée et dramatique, types naturalistes mais marqués par un goût d'élégance et de romanesque, tous éléments issus des tableaux de Caravage. On lui attribue même des copies d'après Manfredi (2 Buveurs de la Pin. Estense de Modène, Réunion de buveurs du musée du Mans). Les oeuvres romaines de Tournier, longtemps confondues avec celles de Valentin, se distinguent en fait de ces dernières par la netteté du dessin, qui insiste sur les effets stylisés et linéaires, et par la sobriété du traitement des formes ; l'esprit, plus prosaïque, diffère de celui, mystérieux et lyrique, de Valentin : ainsi le Sinite Parvulos de la G. N., Gal. Corsini, de Rome, les 2 Concerts du musée de Bourges et du City Art Museum de Saint Louis, le Joueur de flûte de la Pin. de Brescia ou le Reniement de saint Pierre du Prado. Tournier rentre ensuite en France : nous le trouvons dès 1627 à Carcassonne et en 1632 à Toulouse. Il partagera désormais son existence entre Toulouse et Narbonne, et, à côté de thèmes caravagesques, peindra de nombreux tableaux à sujets historiques et religieux.

Son style témoignera dès lors d'une stylisation encore plus nette, affirmant un art sobre et apaisé, d'un austère classicisme. En témoignent les oeuvres du musée de Toulouse : Christ porté au tombeau, Vierge et Enfant, Christ descendu de la Croix, et surtout la prodigieuse Bataille des Roches Rouges (victoire de Constantin sur Maxence), chef-d'oeuvre qui évoque Piero della Francesca ; celles du Louvre : Concert, monumental Calvaire provenant du maître-autel de l'église des Minimes de Toulouse (1644 ?), proche de celui de l'église Saint-Serge de Narbonne ; celle de la cathédrale de Narbonne : Tobie et l'Ange.

Les tableaux de Tournier, aussi bien ceux qui furent peints à Rome que ceux qui furent peints en France, posent encore de délicats problèmes d'attribution : on peut citer le Corps de garde de Dresde, proche de Manfredi, et les Pèlerins d'Emmaüs du musée de Nantes, toujours discutés. Un Judas et Joseph, daté de 1655 (cathédrale de Narbonne), signé Fournier (plu-

tôt que Tournier), a longtemps fait croire que le peintre était mort après 1655.

TOURNIÈRES (Robert Le Vrac, dit),

peintre français

((Caen 1668 - id. 1752)).

Après des études dans sa ville natale, il est élève à Paris de Bon Boullogne, est reçu à l'Académie, d'abord en 1702 comme portraitiste (Portrait de P. Mosnier, Versailles), puis en 1716 comme peintre d'histoire, avec un petit tableau (Dibutade, Paris, E. N. S. B. A.) qui le montre très influencé par les Pays-Bas (la Cantatrice, Ermitage), comme ses contemporains Raoux et Grimou. Auteur de portraits allégoriques mêlés à des fleurs (l'Été, 1717, musée de Rouen ; l'Automne, 1718, id.), il a peint également des portraits de famille (la Famille Maupertuis [1715] et autres exemples datés de 1721 et de 1724 au musée de Nantes ; M. de Cannat et ses enfants, musée de Marseille), d'une composition laborieuse mais pleins de vigueur. Ses portraits individuels (exemples aux musées de Caen et de Cherbourg ; Marquis de Beauharnais, 1748, musée de Grenoble ; Chancelier d'Aguesseau et sa femme, Paris, musée des Arts décoratifs ; Chancelier Pontchartrain, musée de Dijon), très soignés, font la part belle aux draperies frissonnantes et décoratives.

TOWNE Francis, peintre britannique

(Exeter ? 1739/1740 - Londres 1816).

Il se forma avec Shipley ou avec William Pars et, en 1759, obtint un prix à la Society of Arts, où il exposa de 1762 à 1773 ; quoique la majeure partie de ses oeuvres aient été exécutées à l'huile (Vue de Haldon Hall, près d'Exeter, 1780, Londres, Tate Gal. ; la Vallée de la Teign dans le Devonshire, 1780, musée de Leicester), il est surtout connu comme aquarelliste. Il exposa pour la première fois à la Royal Academy en 1775. Il visita le pays de Galles en 1777, l'Italie en 1780 (importante série d'aquarelles romaines au British Museum) et, en 1786, peignit la région des Lacs : la Vallée de St John du côté de Keswick (1786, Leeds, City Art Gal.).

Le meilleur de son oeuvre, exécuté en Italie et en Suisse, se caractérise par une technique synthétique procédant par aplats, où les taches de couleur sont cernées par un trait incisif : la Source de l'Arveiron avec vue sur le Mont-Blanc (1781, Londres, V. A. M.). Towne se distingue de ses contemporains par la sensibilité de son dessin, qui rappelle les bois gravés japonais : Hyde Park, étude d'un arbre (1797, Toledo, Ohio, Museum of Art).

TOYEN Marie (Marie Čermínová, dite),

peintre tchèque

(Prague 1902 - Paris 1980).

Elle fait ses études à l'École des arts et métiers de Prague. En 1922, elle rencontre J. Štyrský, dont elle partagera le destin artistique. En 1925, ils s'installent pour quatre ans à Paris, où ils participent la même année à l'exposition « l'Art d'aujourd'hui ». En 1923, elle adhère au groupe d'avant-garde Devětsil. Ses premières recherches partent du cubisme. En 1925, Toyen s'engage avec Štyrský dans la voie de l'« artificialisme », qui se veut une peinture poétique.

downloadModeText.vue.download 862 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

861

Cette période donne des oeuvres aussi variées que le Toboggan (1926, musée de Prague), qui représente une tendance vers l'abstraction géométrique, la Fata morgana (1926, Hluboká, Gal. Alès), où la couleur s'émancipe, le sujet du tableau n'étant suggéré que par quelques signes sobres, la Fumée de cigarette (1927), faite d'un tissu immatériel, de lumières et d'ombres. Mais, bien vite, l'artiste abandonne ces féeries pour exprimer, à travers une pâte brute et des textures ravinées, le monde géologique soumis à l'action d'usure des eaux (le Marais, 1928). À partir de 1931, son oeuvre se peuple d'objets insolites, flottant dans un espace évocateur de paysages nocturnes ou sous-marins (Gobi, 1931, musée de Hradec Kralové). Le lyrisme y fait place à la plongée dans le subconscient, d'où l'artiste ramène d'obsédantes images. En 1934, Toyen adhère au groupe des surréalistes de Tchécoslovaquie. En 1936, elle exécute, en collaboration avec Štyrský, un cycle de collages fantastiques consacrés à la mémoire du poète K. H. Mácha. Elle en retient la méthode des rapprochements fortuits d'éléments disparates (Rencontre matinale, 1937, id.). Elle sait susciter des visions troublantes par d'autres moyens : mariages suggestifs de l'irréel et du déjà-vu (la Tanière abandonnée, 1937, id.), spectres et fantômes (cycle des Fantômes du désert, 1937). L'atmosphère d'angoisse de ses oeuvres ira s'amplifiant pour atteindre au paroxysme dans le cycle Cache-toi, guerre ! (1944), vision d'un monde dévasté et dépeuplé. Ce climat inquiétant se prolonge dans les oeuvres d'après-guerre, où cependant résonnent des accents d'espoir, comme dans l'Avenir de la liberté (1946) ou dans le Chant du jour (1950). Installée en France après son exposition de 1947, à la gal. Denise René, Toyen a participé à toutes

les expositions internationales du surréalisme.

TRAINI Francesco, peintre italien

(Pise, documenté de 1321 à 1345).

Cité à Pise dès 1321, il est l'auteur documenté du Polyptyque de saint Dominique (Saint Dominique et 8 Scènes de sa vie, auj. à Pise, M. N.), de 1344-1345. Les seules oeuvres qui puissent être rapprochées sûrement de ce polyptyque sont la Vierge et l'Enfant (Pise, anc. coll. Schiff), le Père éternel bénissant (Chapel Hill, W. H. Ackland Memorial Center), l'Archange saint Michel (Lucques, Museo di Villa Guinigi), Saint Paul (musée de Nancy), qui faisait pendant à un Saint Grégoire (localisation inconnue), Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant (musée de Princeton) et une Vierge à l'Enfant au Prado. Après bien des discussions critiques, on a longtemps admis que Traini pourrait être aussi l'auteur des fameuses fresques du Campo Santo (Pise) avec le Triomphe de la Mort ou du Triomphe de saint Thomas d'Aquin (Pise, église S. Caterina), attribution remontant à Vasari et acceptée encore aujourd'hui par certains critiques. Mais on peut reconnaître que les fresques du Campo Santo, rapprochées de l'art émilien par R. Longhi, sont en réalité d'un toscan que L. Bellosi identifiée avec Buffalmano (seul le Calvaire pourrait être de Traini) et que le Triomphe de saint Thomas est une oeuvre siennoise dans la manière de Lippo Memmi. Laissant ces deux

oeuvres en marge du problème posé par Traini et écartant aussi l'attribution de certains panneaux de polyptyques du M. N. de Pise, nous nous en tiendrons au groupe d'oeuvres sûres indiquées plus haut. Ces peintures présentent un style pictural d'origine siennoise, proche de celui de Simone Martini et Lippo Memmi (qui travaillèrent pour Pise). Traini reprend ces qualités, mais en accentue la rondeur et la plastique sculpturale, tandis que, dans le Polyptyque de saint Dominique (datant sans doute de la dernière phase de son activité), il tend à une étonnante caractérisation expressionniste où apparaissent ses rapports avec l'oeuvre des Lorenzetti et avec la production avignonnaise de Matteo Giovannetti. Les petites scènes latérales, comme celle de Saint Dominique sauvant des naufragés, par exemple, abondent en éléments que l'on retrouve dans l'oeuvre du peintre de Viterbe.

Francesco Traini demeure le seul grand peintre de Pise au XIVe s. ; ses modes furent déterminants pour les artistes locaux, qu'il s'agisse des plus nobles (Francesco Neri da Volterra ou le Maître de la Crucifixion du Cam-

posanto, par exemple) ou de peintres mineurs comme Giovanni di Nicola ou Cecco di Pietro.

TRANS-AVANT-GARDE ITALIENNE.

En octobre-novembre 1979, Achille Bonito-Oliva publiait dans Flash Art un des premiers essais concernant le mouvement de la Trans-avant-garde italienne : il y voyait un retour salutaire à la peinture d'expression, au sujet et au plaisir de la facture, venant après l'austérité de l'Arte povera et du Minimal Art, de même qu'une résurgence de la facture personnelle, le retour au symbolisme, enfin une rupture dans l'enchaînement des avant-gardes récentes. Cette explosion se manifesta rapidement, et de façon surprenante à l'époque, par une succession d'expositions collectives, accueillies dans des lieux divers ; à la Kunsthalle de Bâle, en 1980, au musée Folkwang d'Essen, enfin au Stedelijk Museum d'Amsterdam en 1980-1981. Cette exposition regroupait les oeuvres de Chia, Clemente, Cucchi, de Maria, Ontani, Paladino et Tatafiore. Avec quelques années de recul, il semble aujourd'hui possible de dégager les cinq personnalités les plus marquantes de cette tendance, fort différentes entre elles : Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria et Mimmo Paladino. Tous ont été promus par les galeries Mazzoli de Modène et Sperone de Rome et New York. Tous ont enfin en commun de se référer, outre à leur histoire personnelle, à un passé légendaire et à une tradition nationale, non sans violence et une certaine errance au sein de l'affleurement d'images diverses, contradictoires et subjectives. Le retour à la figuration est très explicite, par exemple chez Chia : il peint souvent des personnages, parfois accompagnés d'animaux, comme des images extraites d'une histoire et d'un lieu qui restent inconnus, non sans exclure l'humour ou l'anodin. Clemente fait voisiner des éléments éparpillés et autonomes ou superpose et enchevêtre des corps humains dans un univers trouble et hors de toute pesanteur. Cucchi tend aux effets dramatiques par l'usage

de pâtes épaisses, de couleurs brutales en un dynamisme alliant signes abstraits et corps étranges. De Maria s'intéresse plus à la transformation d'un espace mural par l'usage de grandes étendues de couleurs vives, renvoyant à une sorte de vision cosmique et mouvante, habitée de petits éléments peints géométriques ou organiques. Enfin, Paladino réinvente un certain primitivisme des formes et des signes. L'absence de toute profondeur donne à ses oeuvres l'aspect d'icônes.

Tous ces artistes cherchent en définitive

à réinventer le travail physique de l'artiste, en réaction contre une conceptualisation jugée par eux abusive et stérile, par l'obtention d'images habitées de fantasmes morcelés et en perpétuelle dérive, et dans le sens d'une véritable renaissance de la tradition picturale italienne.

TRAVERSI Gaspare, peintre italien

(Naples v. 1722 - Rome 1770).

Il est sans doute l'un des peintres les plus subtils du XVIII^e s. napolitain. Par rapport à ses contemporains, il occupe une position d'une originalité absolue due à sa recherche audacieuse de valeurs narratives et psychologiques : tout en se référant à la tradition de l'école napolitaine et caravagesque du premier seicento, il étend en effet cette quête à une foule d'intérêts ignorés des artistes de l'époque.

Dans des oeuvres de jeunesse comme les toiles (3 Scènes de la vie de la Vierge) de l'église S. Maria dell'Aiuto à Naples (1749), il reprend le style de Solimena pour exprimer les faits les plus significatifs de la vie quotidienne, et cela sans que la notation incisive de la réalité n'effleure jamais le vulgaire. Il maintient la même rigueur dans ses compositions religieuses : dans les Scènes bibliques de l'église S. Paolo fuori le Mura (1752), exécutées à Rome même, où il s'installa v. 1750, comme dans les trois toiles (Ecce homo, Couronnement d'épines, Pietà) de la collégiale de Castell'Arquato ou dans le Chemin de croix de l'église S. Rocco à Borgotaro, qui lui a été commandé en 1753.

Toute cette production a pour dénominateur commun l'influence du milieu artistique romain, fondamental pour la définition de la personnalité de Traversi. Au tempérament napolitain de cet artiste, sensible aux influences les plus variées, de Preti à Cavallino ou à Giordano, se superpose la rupture volontaire avec les schémas traditionnels, déterminés en grande partie par une admiration pour Benefial. À travers l'oeuvre de ce peintre, inspirateur d'un néo-Carrachisme interprété en sens moderne, précurseur de peintres académiques de stricte observance tels que Subleyras et Mengs, mais riches d'intérêts humains et sociaux, se renforce chez lui ce talent d'observateur profond de la vie quotidienne qui caractérise sa peinture profane. R. Longhi a rapproché ses sujets des pièces de théâtre écrites à la même époque par le baron de Liveri. Dans les faits de chronique qu'il rapporte avec une fidélité absolue - de cette production abondante, retenons des toiles comme la Rixe (Naples,

Capodimonte), la Vieille Ivrogne (Brera) ou les Concerts, Rixes, Leçons, Contrats, Parties de
downloadModeText.vue.download 863 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

862

cartes ou autres scènes truculentes des musées de Rouen, Dijon (musée Magnin), Kansas City, Sarasota, San Francisco, de Rome (G. N., Gal. Corsini), du Wadsworth Atheneum de Hartford, de Naples (Capodimonte) ou encore les deux pendants du Louvre (1754) la Séance de pose et la Rixe – ou dans ses portraits (Portrait d'un moine augustin, musée de Strasbourg), Traversi ne s'abandonne pas aux facilités du « genre » : avec une rigueur souvent voilée d'ironie, il analyse le tempérament du personnage et reconduit à la réalité toutes les suggestions que peut lui offrir sa lecture très savante (sous une apparence désinvolte) des grands maîtres du passé.

TRECENTO

Terme italien désignant le XIV^e siècle.

TREMLET David, artiste britannique

(Saint Austell 1945).

Bien que, depuis 1976, David Tremlett se consacre presque exclusivement à la réalisation de pastels monumentaux, il se définit surtout comme un sculpteur. Formé au Royal College of Art de Londres (1966-1969), il appartient à cette génération d'artistes qui, tels que R. Long et H. Fulton, ont décidé de ne fixer aucune limite à la sculpture. Les formes (dessins, photographies, objets, happenings) qu'ils produisent dérivent de leur perception de la région qu'ils explorent. David Tremlett choisit de parcourir le monde en quête des sons et des formes qui résument le sentiment essentiel d'émerveillement. Il utilise une grande variété de matériaux allant de l'enregistrement sonore (Spring Recording, 1972) à la photographie (Postcard Work, 1971) et au dessin, qui devient peu à peu la forme d'expression privilégiée. Les dessins qu'il rapporte de ses voyages sont des transcriptions de croquis consignés dans des carnets. Un ensemble de signes fragmentaires : une croix, une figure géométrique, des bandes de couleurs ; des noms : Mexico, Zanzibar, Afrique ; des légendes : Come cani, Bramante... Ces pictogrammes sont le langage pictural de l'artiste, qui accentue le concret de la situation en dessinant un cadre autour de l'image (Staring at the Sky, 1977, Saint-Étienne, M. A. M.). À partir de

1982, il réalise de grandes fresques à l'échelle du mur, qui requièrent, à l'inverse des dessins de petit format, une attention plus soutenue (Come cani, 1985 ; Wall Drawing, 1987). Ses Wall Drawings, 1970-1995, ont été présentés (Barcelone, Fondation Miró) en 1995.

TREVISANI Francesco, peintre italien

(Capodistria 1656 - Rome 1746).

Élève à Venise d'Antonio Zanchi, il alla à Rome aux environs de 1678, où il devint, avec Luti, le peintre le plus célèbre de sa génération et le chef d'école du rococo romain, après l'extinction progressive de la tradition baroque. Ses premières commandes officielles datent de 1695 (fresques de S. Silvestro in Capite : Scènes de la passion du Christ). Après avoir travaillé pour le cardinal Chigi, il devint le protégé du cardinal Ottoboni (1698) : Portrait du cardinal (Barnard Castle, Bowes Museum), pour qui il peignit de nombreux tableaux. Il acquit une

vaste clientèle, peignant pour les cardinaux romains, pour les églises romaines (décor de la voûte de la chapelle des Fonts-Baptismaux à Saint-Pierre de Rome, 1732 ; Saint François soutenu par un ange, Rome, S. Maria in Ara-coeli ; Mort de saint François, Saint-Ignace), pour les États de l'Église (Bolsena : Messe de Bolsena à la cathédrale, Nativité à S. Cristina), pour l'électeur Lothar Franz von Schönborn, pour Pommersfelden (Autoportrait, 1717 ; Bethsabée ; Joseph et la femme de Putiphar) et, par l'intermédiaire de Juvarrà, pour les églises de Turin (S. Filippo : Martyre de saint Laurent), le Palais royal (v. 1721-1724), l'église de la Venaria (le Bienheureux Amédée et Saint Louis vénérant la Vierge, 1724) ainsi que pour le palais-monastère de La Mafra (la Vierge et saint François) au Portugal.

Bien qu'il ait travaillé dans tous les genres : retables, tableaux mythologiques (Triomphe de Galatée, musée de Kassel), décoration, portraits (où il précède Batoni en peignant les Anglais du « grand tour »), il est particulièrement séduisant dans le petit format, qu'il peint des tableaux de dévotion privée (Madeleine avec l'Enfant dormant, Louvre et Dresde, Gg ; Lapidation de saint Étienne, Rome, G. N., Gal. Corsini ; Songe de saint Joseph, Florence, Offices ; Christ au jardin des Oliviers, musée de Marseille) ou des tableaux mythologiques prestement enlevés (Apelle et Campaspe, Pasadena, Norton Simon Foundation).

Par ses formes rondes, par la douceur et la légèreté de son modelé, de ses couleurs et

par un éclairage diffus, il chercha à s'éloigner de la sévérité de Maratta, dont il transforma les schémas iconographiques avec une sorte de saveur arcadique annonçant des peintres français tels que Lemoyne, Carle Van Loo, Lagrenée, Vleughels ainsi que le rococo autrichien. L'artiste est bien représenté en France, dans les musées (Aix, Chambéry, Nantes, Toulouse) et dans les églises (Avignon, Besançon, Carpentras).

TRINQUESSE Louis-Roland,

peintre français

(Paris ? v. 1745 - id. v. 1800).

Élève de l'école de l'Académie royale en 1770, il est peut-être à identifier avec le Trinquesse qui est signalé comme membre de la confrérie des peintres de La Haye en 1767. Ses portraits (exemples peints au Louvre, aux musées d'Amiens, de Dijon, de Varsovie ; dessins au musée Carnavalet à Paris), d'une réelle sensibilité, sont – un peu à la façon de ceux de Vigée-Lebrun ou de Vestier – peints avec parfois de jolis effets de drapés. Ses scènes galantes, fort agréables et brillantes (exemples peints au Louvre [1789], au musée de Tours ; dessins au musée Carnavalet de Paris, évoquant des conversations mondaines dans des parcs), ont parfois été attribuées à Fragonard (l'Offrande à Vénus, le Serment à l'Amour, 1786, musée de Dijon) : avec une pointe de style troubadour et un reste des « grâces » du XVIIIe s.,

elles témoignent du goût français au seuil de la Révolution.

TRIPTYQUE.

Ensemble peint ou sculpté (en ivoire, en orfèvrerie, ou en émail dans le monde byzantin) en trois parties. Les panneaux latéraux sont appelés « volets » lorsque, montés sur charnières, ils peuvent se rabattre pour occulter l'élément

central. (→ POLYPTYQUE, → RETABLE)

TRISTÁN Luis, peintre espagnol

(Tolède v. 1580/1585 - id. 1624).

Formé chez Greco et très lié avec la famille de son maître, il séjourna quelque temps en Italie entre 1606 et 1613, puis se fixa définitivement à Tolède. Son style se rattache à celui du Crétois, surtout par les schémas de la composition et l'allongement encore maniériste des personnages : Trinité (1624, cathédrale de Séville), Re-

table (1623, Tolède, couvent de S. Clara). Mais, en même temps et peut-être sous l'influence d'autres artistes tolédans et de quelques-uns des Italiens qui travaillaient à l'Escorial, il évolue sensiblement vers le naturalisme. Il modifie la gamme des couleurs froides caractéristiques de Greco et emploie des tonalités chaudes avec des préparations rougeâtres et une pâte épaisse, tandis qu'il accentue les contrastes de lumière suivant l'esthétique des « tenebrosi » (Retable de Yepes, 1616 ; Saint Louis distribuant des aumônes, Louvre). L'ensemble de son oeuvre montre clairement le passage du maniérisme au naturalisme baroque ; les oeuvres les plus intenses et les plus réalistes de l'artiste (Saint François, Louvre ; Saint Dominique pénitent, Tolède, musée du Greco) se rattachent naturellement aux aspects les plus caractéristiques de la peinture espagnole du XVIIe siècle. Comme portraitiste (le Cardinal Sandoval, 1619 cathédrale de Tolède), Tristán assure la transition entre Greco et Velázquez par son objectivité et sa technique simple et sûre.

TROCKEL Rosemarie,

dessinatrice et sculpteur allemand

(Schwerte 1952).

Installée à Cologne, elle a tout d'abord utilisé le dessin, où elle annonce, par l'association de références personnelles avec des signes plus familiers, une certaine affinité avec le surréalisme. Lors de sa première exposition, à la gal. Monika Sprüth en 1983, elle présente des sculptures en plâtre puis, en 1985, des « sculptures-vitrines ». La même année, elle réalise ses premières oeuvres sur tricot à l'aide de machines assistées par ordinateur. Recouverts de motifs et de logos, ses « tricots » plaident pour une utilisation responsable et critique des signes. Par leur reproduction mécanique et leur association à l'univers de la mode, ils remettent en question le statut d'originalité lié à l'oeuvre d'art. Ses réalisations, souvent empreintes de critique sociale et féministe, ont été présentées en 1988

downloadModeText.vue.download 864 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

863

au M. o. M. A. de New York, à la Kunsthalle de Bâle et à l'I. C. A. de Londres.

TROGER Paul, peintre et graveur autrichien

(Welsberg 1698 - Vienne 1762).

Grâce à un emploi procuré par la famille Firmian, Troger eut l'occasion de fréquenter l'atelier de Giuseppe Alberti avant 1716. Une bourse importante octroyée par le prince-évêque de Gurk Johann Maximilian, comte de Thur, lui permet de parcourir l'Italie, où il travaille beaucoup, s'exerçant à copier les maîtres italiens contemporains (dessins à Vienne, Albertina et Akademie) et acquérant ainsi une facture rapide et une grande aisance pour la composition. Il sera en particulier en contact avec les oeuvres de Ricci, Pittoni et Piazzetta. À Rome, il subira l'influence de Maratta, Conca, Trevisani et exécutera des études d'après les monuments antiques. Il séjournera à Naples chez Solimena.

À la fin de 1725 ou au début de 1726, Troger est rappelé par le prince-évêque de Gurk pour peindre la coupole de l'église des Théatins (Kajetanerkirche) de Salzbourg (Glorification de saint Gaétan, 1728), où il dispose les personnages en cercles concentriques. Il arrive en 1728 à Vienne, où il entre en contact avec les grands fresquistes Altomonte, Rottmayr et Gran. Sa première grande réalisation s'étale en 6 compartiments exaltant le Triomphe de la Foi sur la voûte de l'église de S. Andrä an der Traisen (v. 1730-1731). Le coloris mat des premières oeuvres fait place aux teintes claires et très vives qui animent la Sagesse divine entourée des vertus et des sciences au plafond de la grande bibliothèque de l'abbaye bénédictine de Melk (1732). Dans les 5 scènes du plafond de la bibliothèque de l'abbaye de Zwettl (Combat et victoire de l'Hercule chrétien, 1732-1733) apparaissent des motifs de paysage issus de Venise, qu'adoptera souvent Troger, contrairement à ses aînés. L'abbaye bénédictine d'Altenburg fait appel à lui pour plusieurs commandes entre 1732 et 1752, et, lorsqu'il peint l'Incarnation du Christ par la Vierge et la poursuite par le dragon (1733-1734) sur l'ample coupole de l'église, Troger reprend la composition à schéma circulaire déjà utilisée à S. Pölten (église des Anglaises, 1728-1729) pour le même thème. Une atmosphère de fraîcheur aérée baigne la Multiplication des pains de Geras (couvent des Prémontrés, salle de marbre, 1738), qui reprend une composition sur le même sujet à Hradištko (chapelle de l'hôpital, 1731), où des personnages très simples s'évalent sur le pourtour du cadre. Les prélats appréciaient fort la rapidité de Troger, mais, de plus en plus, celui-ci se fait seconder par des aides, sauf pour l'Apothéose de Charles VI, qu'il exécute seul au plafond de l'escalier de l'abbaye de Göttweig (1739). En 1740-1741, alors que l'artiste est

au sommet de la gloire, s'opère dans l'Adoration de l'Agneau par les vingt-quatre vieillards (abbaye de Seitenstetten, plafond de la bibliothèque) un important changement stylistique : partant d'un canon puissant et massif, il passe à des corps grêles et allongés, les plis cassés et anguleux deviennent linéaires et le

coloris s'éclaircit. De 1748 à 1751, Troger entreprend la réalisation d'un vaste programme dans la cathédrale de Brixen. À la croisée du transept, l'Adoration de l'Agneau s'articule autour d'un grand nuage serpentant en forme de S, sur lequel sont disposés une multitude de personnages, dans un ciel orageux troué par la lumière. La tonalité argentée et sans contrastes qui unifie la dernière fresque de l'artiste (Marie, les anges et les saints dans la gloire de la Sainte Trinité, 1752, église Maria Dreieichen) marque la disparition du pathos baroque. Des répliques de ses « bozzettos » seront exécutées par J. G. Wagniger et T. Valtinier, qui travailleront avec lui sur la coupole de l'église Saint-Ulrich de Lavant près de Linz en 1771.

Pendant quelques années, Troger, que l'on surnommait « le favori des prélats », joue un rôle important grâce à l'enseignement qu'il dispense aux jeunes artistes à l'Académie de Vienne, dont il est nommé assesseur (1752), puis recteur (1754). Il aura notamment pour élèves J. J. Zeiller, F. Zoller, Ch. Unterberger, F. Sigrist. Il exercera une grande influence sur Maulbertsch et Mildorfer. À partir de 1755, sa production, étonnamment abondante et consacrée exclusivement aux abbayes et aux églises, enregistre une baisse très nette, due sans doute à son mauvais état de santé.

La peinture de chevalet compte moins de chefs-d'œuvre que la fresque. L'influence des Italiens, en particulier des Vénitiens (Piazzetta et Bencovich), y est plus sensible, et l'exécution était souvent abandonnée aux nombreux élèves. Les premiers tableaux comportent des drapés très raides (Saint Bernard et la Vierge, 1722-1725, Klagenfurt, Résidence épiscopale) et sont dominés par le clair-obscur, auquel Troger restera toujours fidèle (Martyre de saint Maximilien, 1727, Salzbourg, Kajetankirche). La Crucifixion de saint André (v. 1731, église de S. Andrä an der Traisen) fait apparaître le martyr en pleine lumière, dans un style narratif caractérisé par la plasticité des corps, la luminosité des couleurs, la simplicité des drapés et la réduction de la scène à l'essentiel. Durant la période 1730-1740 apparaissent un dégradé nuancé, un rythme linéaire et une liaison mélodique d'une figure

à l'autre, révélateurs du contact avec Maratta et Trevisani (église de Platt bei Zellerndorf ; la Mort de saint Joseph, 1739-1742 ; la Victoire de la Vierge, 1740-1745). La Lapidation de saint Étienne (1745, église de Baden bei Wien) respire la même piété fervente, mais la tension dramatique imprime en outre un puissant rythme aux corps des acteurs. Saint Jean Né-pomucène consolant les opprimés (1748, Wiener Neustadt, Neuklosterkirche ; esquisse à l'Ermitage) présente un mouvement contour-né d'un étrange effet.

Les esquisses à l'huile, au coloris éclatant, à la touche vibrante, aux effets violents et aux formes déchiquetées (Martyre de saint Sébastien, musée de Graz), connurent un grand succès et furent souvent copiées par les élèves. Les dessins, dont l'Albertina conserve l'ensemble le plus important, se rattachent à la tradition vénitienne. Les esquisses de premier

jet sont exécutées d'un trait nerveux et cursif, sans indications d'ombres : les Rois mages devant Hérode (Ermitage). Dans les dessins élaborés, les passages de l'ombre à la lumière sont indiqués avec délicatesse au trait croisé (Putti jouant, Albertina). Troger exécuta une vingtaine de gravures en taille croisée, utilisant l'eau-forte et la pointe sèche.

TROIS ÉCOLES.

Cette expression est employée dans les catalogues de ventes anciens et servait à diviser les collections entre l'école italienne, française et flamande, cette dernière comprenant les oeuvres d'artistes flamands, hollandais et allemands.

TROMPE-L'OEIL.

Le trompe-l'oeil est l'art de représenter des objets par la peinture de manière qu'ils paraissent exister réellement.

Les tentatives opérées en ce sens peuvent être regardées comme extrapicturales, voire antipicturales, si l'on admet qu'un tableau, même conçu selon l'esthétique classique, se doit avant tout d'être lui-même un objet dont le caractère essentiel est d'être plat. Le trompe-l'oeil se justifie pourtant sur le plan plastique par la nécessité devant laquelle un artiste peut se trouver placé, en peinture monumentale, d'intégrer sa composition à l'édifice en y introduisant des éléments d'ordre architectonique ou sculptural, tout en maintenant une unité que pourrait compromettre une exécution en volume réel, où ces éléments seraient soumis aux variations

de la lumière extérieure. Indépendamment de la donnée économique, qui peut évidemment se poser, il est parfois plus aisé d'accorder avec un ensemble peint une imitation de bois ou de marbre que ces matières elles-mêmes.

Mais le trompe-l'oeil a une signification esthétique plus large et plus profonde, applicable à la peinture de chevalet. Il peut toujours arriver, en effet, que les formes et les couleurs mises en oeuvre par le peintre puissent capter l'attention du spectateur au point de lui faire oublier qu'elles sont liées à la matérialité du tableau. Ainsi est-il probable que des peintures essentiellement appréciées aujourd'hui pour leurs qualités plastiques aient été ressenties comme facteurs d'illusion. Il reste que, dans le cadre des possibilités d'appréhension de la réalité par la peinture, le trompe-l'oeil est un courant qui a ses caractères propres.

TROMPE-L'OEIL ET NATURE MORTE. À partir de la seconde moitié du XVe s., c'est dans la nature morte que se trouvent les effets de trompe-l'oeil les plus convaincants. C'est que, tout d'abord, dans ce genre, les tableaux ne sont généralement pas très grands ; le regard peut donc embrasser l'image entière sans avoir trop à se déplacer. Il est aisé d'agencer les éléments de la composition sans se préoccuper de la logique qu'impose un sujet, ce qui permet de recourir à maint artifice, tel que celui de l'objet dépassant légèrement le rebord d'une table. On peut encore noter qu'aucune recherche de mouvement ne vient perturber l'essence de

downloadModeText.vue.download 865 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

864

l'objet, qui peut en outre être observé en toute tranquillité dans une lumière stable.

Ainsi, dans une nature morte de l'école allemande (v. 1470-1480), on voit, au-dessus d'un ensemble de bouteilles, cruches et autres objets auxquels sont mêlés des livres, les deux portes d'une armoire, dont l'une est entrouverte. La décoration et les ferrures de ces portes ainsi que le trousseau de clés qui pend à la serrure sont traités selon un trompe-l'oeil très réussi. Dans un curieux tableau où un bouquet de fleurs est présenté dans une niche ouverte sur un paysage (Mauritshuis), c'est au contraire une sorte de profondeur en trompe-l'oeil que réalise Ambrosius Bosschaert le Vieux. On n'oubliera pas non plus l'exploitation du trompe-l'oeil dans le domaine de la marqueterie qui utilise

notamment en Toscane et à Urbino toutes les ressources de la perspective (Urbino, Studiolo de Federico da Montefeltro), ni les oeuvres des Lendinara (Padoue, basilique S. Antonio), de Fra Giovanni de Vérone (Vérone, S. Maria in Organo) ou celles du peintre Lorenzo Lotto réalisées à Bergame (S. Maria Maggiore).

Au XVIIe s., on sait de quelle virtuosité les peintres néerlandais font preuve dans le rendu de la matière des objets et des fruits, quitte à répéter fréquemment certains poncifs, comme celui de la pelure de citron, dont la spirale crée un volume qui semble sortir du tableau (D. de Heem, Nature morte au citron pelé, Louvre).

LE TROMPE-L'OEIL COMME GENRE. Mais les natures mortes que l'on peut considérer sans équivoque comme de pures recherches de trompe-l'oeil sont, au XVIIe s., au XVIIIe s. et au XIXe s., celles dont les éléments sont des objets plats tels que papiers, enveloppes, plumes, rubans, instruments de géométrie, plaqués sur une planche. Seules les petites irrégularités du papier corné ou légèrement froissé, par exemple, donnent le sentiment du relief. Parmi ces curieux assemblages d'objets, on peut citer ceux qu'exécuta J. F. de Le Motte vers 1650, celui de Wallerand Vaillant (1658, Dresde, Gg), ceux de Gabriel-Gaspard Gresly, de François Vipré, de Jean Cossard, de Jean Valette Penot et de Piat-Joseph Sauvage.

C. N. Gysbrecht également (actif à Anvers au XVIIe s.) a laissé de curieuses natures mortes de ce genre, où, par exemple, une draperie découvre des objets disposés en désordre et retenus par des rubans tendus (Copenhague, Statens Museum for Kunst).

Le trompe-l'oeil d'Antonio Forbera, dit Antoine de Fort-Bras (1686, déposé au musée d'Avignon), mérite une attention particulière. La forme du panneau, délimitée par celle des objets représentés, contribue à renforcer l'illusion d'un chevalet réel supportant l'attirail de la profession. En haut est imité un dessin à la sanguine représentant l'Empire de Flore d'après Poussin, dont on voit au-dessous une version inachevée peinte à l'huile. On est ici au comble du trompe-l'oeil, dans la mesure où on essaie par la peinture à l'huile d'imiter un tableau exécuté selon cette même technique.

Dans la nature morte de J. F. de Le Motte (Dijon, musée des Beaux-Arts), une « vanité » signée du nom de l'auteur commence à

se détacher de son châssis fixé à un fond de

planches vermoulues sur lesquelles sont accrochés des objets divers et des gravures plus ou moins détériorés, tandis qu'une palette et d'autres ustensiles d'atelier sont disposés au premier plan. Le trompe-l'oeil contribue ainsi à donner sa dimension la plus dramatique au thème de la vanité.

L. L. Boilly, quant à lui, a mis son étonnante habileté au service du trompe-l'oeil dans une série d'une vingtaine de peintures imitant une ou plusieurs gravures encadrées sous un verre dont une fêlure atteste l'existence. Aussi bien les tableaux de ce genre sont-ils souvent délibérément appelés des « trompe-l'oeil ».

Si le trompe-l'oeil se manifeste avant tout dans la nature morte au point de constituer parfois un genre en soi, on le voit apparaître encore dans des techniques telles que la silhouette peinte, qui fut pratiquée en Allemagne et en Hollande aux XVIIe, XVIIIe et XIXe s. De petits portraits font penser à des estampages de médailles, et des scènes de genre sur fond noir semblent avoir été exécutées en léger relief, à l'aide de plâtre, par exemple.

Ainsi, paradoxalement, le trompe-l'oeil, parti du monumental et de la perspective, à laquelle il a peut-être même donné naissance, trouve son acception la plus accomplie dans des tableaux de chevalet et de petits ouvrages où la profondeur joue un rôle pratiquement négligeable.

TR00ST Cornelis, peintre néerlandais

(Amsterdam 1697 - id. 1750).

L'artiste fut le plus justement célèbre des peintres néerlandais du XVIIIe siècle. Élève d'Arnold Boonen, qui peignit de nombreux portraits collectifs, genre pratiqué également par lui (la Leçon d'anatomie du professeur Roell, 1729, Rijksmuseum ; les Régents de l'Aalmoezeniersweeshuis, 1729, id. ; la Gilde des chirurgiens, 1731, id.), il travailla surtout à Amsterdam. En fait, il est le seul artiste hollandais à avoir su adapter la peinture de son pays au siècle nouveau, ainsi que la traditionnelle et illustre scène de genre aux modes nouveaux, inspirés à la fois par les fêtes galantes de style français et par la manière humoristique de Hogarth. Il a scruté les mœurs de la société de son temps et la vie théâtrale hollandaise avec un trait alerte et incisif. Des oeuvres comme les Inspecteurs du Collegium Medicum (1724, id.), la Réunion d'amis chez Biberis (suite de 5 tableaux, Mauritshuis), les Amoureux trahis (1738, id.), le Mari bafoué (1739, id.), le

Jeu de colin-maillard (Rotterdam, B. V. B.), montrent sa technique minutieuse et raffinée, très particulière parfois, puisqu'il aimait, pour certaines oeuvres, mélanger le pastel à la gouache (exemples au Rijksmuseum, cabinet des Estampes, et à Haarlem, musée Teyler). On doit également à Troost d'excellents portraits, comme celui de Jan Lepeltak (1729, Rijksmuseum), celui de Jeronimus Tonneman et son fils (1736, Dublin, N. G.), ou des Autoportraits (1720, Haarlem, musée Frans Hals ; 1737, Rijksmuseum ; 1745, Mauritshuis) et des scènes de genre intimistes où il poursuit la

tradition du XVIIe s. d'un P. de Hooch (le Jardin, Rijksmuseum).

TROPININE Vassili Andreïevitch,
peintre russe

(Karpovka, gouv. de Novgorod, 1776/1780 - Moscou 1857).

Serf d'un aristocrate qui l'envoya à Saint-Petersbourg pour l'apprentissage à l'Académie, il devint membre de celle-ci après avoir été affranchi en 1823. Il laissa de nombreux paysages, d'aimables têtes de caractère (la Filandière, 1823, Moscou, Gal. Tretiakov) et des portraits bien observés et riches de facture, dont le plus célèbre est celui du poète A. Pouchkine (1827, Saint-Petersbourg, Musée russe).

TROUBADOUR (STYLE).

Le mot troubadour est employé pour définir la peinture historique de la fin du XVIIIe s. et du début du XIXe s., lorsque, pour la première fois, elle évoque avec un désir d'exactitude iconographique des scènes vécues ou légendaires se déroulant du Moyen Âge à l'époque de Louis XIII.

On a souvent pensé que ce style était apparu avec le goût très vif du romantisme pour la culture médiévale et les romans de cape et d'épée ; les romantiques ont d'ailleurs été les premiers à le croire. Le développement des thèmes né-gothiques à la fin du XVIIIe s. nous a été révélé en 1971 par une exposition organisée à Bourg-en-Bresse.

LE XVIIIe SIÈCLE. L'intérêt pour le Moyen Âge s'éveille, malgré bien des vandalismes, dès le milieu du XVIIIe siècle. Bernard de Montfaucon collationne les documents concernant les cathédrales et les églises de France (1729-1733) ; le goût des ruines ogivales apparaît dans les jardins anglais avec le Gothic Revival. On représente à Paris des drames chevaleresques

comme l'Ines de Castro de La Motte (1723) ou le Gabriel de Vergy (1777) de Du Belloy. Ducis joue au Théâtre-Français des adaptations de Shakespeare, tandis que Grétry met en musique le Richard Cœur de Lion de Sedaine (1784) : les décors et les costumes en sont encore hybrides et anachroniques (dessins de Le Vacher de Charnois). Les peintres ne pouvaient ignorer ces nouvelles tendances archéologiques et littéraires : ils vont d'abord s'intéresser aux sujets médiévaux avec quelque fantaisie (Lépicié, Descente de Guillaume le Conquérant en Angleterre, 1765), puis tenter les premières reconstitutions historiques (Vien, Saint Louis remettant la régence à Blanche de Castille, 1773, Paris, chapelle de l'École militaire). Dès 1774, le roi et d'Angiviller décident de commander aux artistes des toiles illustrant les hauts faits de l'histoire de France. Berthélemy exécute en 1779 une Action courageuse d'Eustache de Saint-Pierre au siège de Calais (musée de Laon). Brenet peint la Mort du connétable Du Guesclin (1777, musée de Dunkerque), Durameau la Contenance du chevalier Bayard (1777, musée de Grenoble). Vincent, enfin, réalise son célèbre Président Molé saisi par les factieux (1779), qui se trouve actuellement à Paris, au Palais-Bourbon, et son Henri IV et Sully (auj. détruit) du musée d'Amiens. Toutes

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

865

ces oeuvres montrent un désir réel de reconstitution : les pourpoints colorés, les armures, les heaumes et les décors de boiseries ou de châteaux forts appartiennent tous au Moyen Âge, mais les époques s'entremêlent sans souci de vraisemblance. La Renaissance n'est guère plus véridique (Ménageot, la Mort de Léonard de Vinci, 1781, Amboise, musée de l'hôtel de ville ; Taillasson, la Naissance de Louis XIII, 1783, château de Pau). Au Salon, les toiles troubadour se multiplient : Le Barbier, Robin, Jollain (Le songe du chevalier de La Rochette, 1784, musée de Saint-Étienne) se réfèrent aux épisodes marquants du théâtre contemporain.

Les illustrateurs comme Moreau le Jeune, Borel ou Lebas gravent des scènes médiévales ou Renaissance assez évocatrices. Marillier illustre avec charme le Petit Jehan de Saintré et la Dame des Belles Cousines du comte de Tres-san (1788). Nous sommes loin des frontispices fantaisistes de la Pucelle de Chapelain (1656).

L'APOGÉE DU TROUBADOUR. La Révo-

lution et, à travers elle, l'art davidien avaient exalté les héroïsmes antiques et interrompu l'élan troubadour. Mais ils avaient assisté aussi à la création du musée des Monuments français, dont les collections réunies par Lenoir au couvent des Petits Augustins furent une révélation pour beaucoup et influencèrent fortement le goût du début du XIXe s. : les artistes y dessinent, étudient, s'imprègnent. Nous en gardons le souvenir avec les jolies aquarelles de Vauzelle et les peintures de Cochereau. Le premier Empire désirait avant tout célébrer Napoléon, mais il souhaitait aussi renouer avec l'Ancien Régime et s'intégrer au passé illustre de la France : les théâtres parisiens créent de nouveau des drames historiques médiévaux (les Templiers de Raynouard, 1805), tandis qu'au Salon réapparaissent naturellement des toiles qui évoquent Jeanne d'Arc, Saint Louis ou Henri IV. Les peintres impériaux les plus célèbres ont parfois ressuscité la royauté passée : ainsi le baron Gérard dans l'Entrée d'Henri IV à Paris (1817, Versailles), le baron Gros dans son Charles Quint reçu à Saint-Denis par François Ier (1812, Louvre). De nombreux petits maîtres cultivent le pittoresque moyenâgeux : Bergeret (Hommage rendu à Raphaël après sa mort, 1806, château de Malmaison), Camus, Coupin de la Couperie, Laurent, Henriette Lorimier, Meynier, Rouget et bien sûr, déjà reconnus, Fleury Richard (les Adieux de Charles VII à Agnès Sorel, 1804, Arenenberg, musée Napoléon), Louis Ducis (François Ier armé chevalier par Bayard, 1817, musée de Blois), et Pierre Revoil, artiste troubadour par excellence, qui évoque l'Enfance de Giotto (musée de Grenoble) ou le Tournoi (1812, musée de Lyon). Alexandre-Évariste Fragonard dépasse l'anecdote par la qualité de ses compositions et la souplesse de sa pâte et de son coloris (François Ier reçu chevalier par Bayard, 1819, Louvre). Le Moyen Âge séduit les gens de goût : bien des voyageurs découvrent les richesses de l'Europe, Alexandre du Sommerard collectionne les beaux objets, Percier et

Fontaine s'en inspirent pour le décor de Notre-Dame lors des fêtes du sacre.

LE ROMANTISME TROUBADOUR. Tout était prêt pour la flambée médiéviste du romantisme : il est bien curieux de constater que les écrivains et les artistes romantiques ont cru découvrir le Moyen Âge et la Renaissance et mettre à la mode le style gothique. Certes, c'est après la Restauration qu'on publie en France les traductions de Walter Scott (1822), de Goethe (Faust, 1822), de Schiller ; c'est en 1827 que Shakespeare est interprété à Paris en version intégrale anglaise ; c'est alors qu'on découvre

aussi Dante, Alessandro Manzoni et les Romanceros du Cid. À travers eux, une nouvelle inspiration médiévale toute littéraire apparaît dans la peinture. Elle sera fortement renforcée par la passion des artistes pour les dramaturges français, qui multiplient les pièces historiques (Casimir Delavigne, les Enfants d'Édouard, 1833), et en particulier les écrivains romantiques, qui vont créer de nouveaux thèmes et modifier totalement les formes du drame historique, Alexandre Dumas (Henri III et sa cour, 1829) et surtout Victor Hugo. Celui-ci deviendra la source principale de l'art troubadour 1830, et certains artistes comme Boulanger ou Nanteuil lui voueront une véritable dévotion. Le climat intellectuel parisien est tout médiéval : on y a la passion de l'histoire de France (Barante, Augustin Thierry) et de l'archéologie (Voyages du baron Taylor illustré par Viollet-le-Duc, Isabey, Bonington). On y plante la mode des meubles « à la cathédrale », du décor de fête gothique, que ce soit pour le sacre de Charles X ou le « quadrille de Marie Stuart », organisé en 1829 chez Greffulhe et dont les costumes nous sont connus, dessinés par Eugène Lami. Théophile Gautier peut résumer cette atmosphère dans son Elias Wildmanstadius ou le Jeune-Homme-Moyen-Âge (1833).

Les peintres français sont en outre vivement influencés par les rêveries gothiques parallèles des artistes étrangers, et en particulier par celles des nazaréens, férus d'enluminures, et des romantiques allemands, nourris de chevalerie.

On ne doit pas hésiter à employer le terme de troubadour pour les œuvres de style historique que nous ont laissées des artistes aussi universellement célèbres que Delacroix ou Ingres. En effet, sans parler même des maquettes de costumes pour l'Amy Robsart de Hugo, Delacroix puise souvent son inspiration dans Walter Scott (l'Enlèvement de Rebecca, 1846, Metropolitan Museum), dans la Divine Comédie ou dans Shakespeare (le Bal chez les Capulet, 1824) et relève alors de l'expression troubadour, même s'il la dépasse grandement par son puissant génie de la pâte et de la couleur.

Et ne sont-elles pas essentiellement troubadour, ces toiles d'Ingres inspirées des enluminures de missel, de Fouquet et bien sûr de Raphaël, les Fiançailles de Raphaël (1813, Baltimore, W. A. G.), l'Entrée à Paris du dauphin Charles (1821) du Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut) ou ces deux délicats pendants que sont la Mort de Léonard de Vinci

(1817, Paris, Petit Palais) et Henri IV jouant avec ses enfants (1818, id.) ?

À côté de ces maîtres, bien d'autres artistes ont su illustrer ce style ; il y eut les ténors encore quelque peu dédaignés du public et des historiens : Eugène Devéria, tantôt peintre de belle qualité (Naissance d'Henri IV, 1827, Louvre), tantôt seulement imagier plein de talent (la Mort de Jeanne d'Arc, 1831, musée d'Angers) ; Paul Delaroche, qui célébra avec un lyrisme contenu et une très grande habileté de faire les angoisses de Jeanne d'Arc (1824, musée de Rouen) et l'histoire sanglante d'Angleterre (les Enfants d'Édouard, 1831, Louvre) ; Ary Scheffer, enfin, dont l'idéalisme un peu froid se réfère à Dante, à Schiller et à Goethe (Marguerite au rouet, 1831, musée de Caen). Ce furent aussi les fervents de Victor Hugo, Louis-Auguste Couder (Scènes tirées de Notre-Dame de Paris, 1833, Paris, musée Victor-Hugo) et Louis Boulanger, qui illustra ses oeuvres (la Mort d'Hernani, 1836, Paris, id.) et dessina ses costumes de théâtre (Ruy Blas, Burgraves). Il y eut aussi d'autres artistes qui partagèrent un temps cette tendance : Gigoux, Tony Johannot, Eugène Lami, Lethière, Poterlet, Roqueplan, Henry Scheffer ou Horace Vernet. Au goût de l'évocation historique correspond aussi un type de décor d'intérieur médiéval, très théâtral, où excellait François-Marius Granet (la Reine Blanche de Castille secourant les prisonniers, 1801, Paris, Petit Palais) et un paysage troubadour : cloîtres et maisons à colombages d'Eugène Isabey et de Jules Noël, aquarelles délicates de Bonington et ces burgraves rhénans fantastiques, échevelés, que Victor Hugo dresse au lavis sur des ciels menaçants.

Cependant, l'adhésion au romantisme troubadour est de plus ou moins courte durée selon les artistes. La peinture d'histoire romantique délaisse vite l'anecdote et le détail pour une vision plus lyrique et plus ample : elle se dégage de l'influence des tableaux de genre hollandais et lui préfère une certaine exaltation rubénienne. On en trouvera le meilleur exemple dans l'évolution de style des toiles de la galerie des Batailles, au château de Versailles, commandées dans les années 1830 par Louis-Philippe.

L'eau-forte, la gravure sur bois, la lithographie vont jouer un grand rôle au début du XIXe s. : elles succomberont aussi à la mode troubadour, dont elles seront peut-être la plus parfaite expression, complexe et vivace. Achille Devéria grave pour ses illustrations de chansons et de livres des vignettes charmantes et s'attache au rendu des costumes médiévaux

et des décors. Alfred et Tony Johannot ornent de gravures les oeuvres de Walter Scott (1826), Eugène Lami l'Histoire des ducs de Bourgogne (1838) et l'Histoire et chronique du petit Jehan de Saintré d'Antoine de Lasalle (1830). Les publications du temps sont, en effet, presque toutes illustrées avec goût et adresse par de nombreux graveurs, tels Gil Blas par Gigoux, les Contes du Gay Scavoir (1828) par Bonington et Henry Monnier, les Chants populaires de la France par Trimolet. Célestin Nanteuil, féal de Victor Hugo, grave les frontispices de Notre-Dame de Paris (1832), de Marie Tudor

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

866

et de Lucrece Borgia (1833), ainsi qu'un très beau portrait du poète à l'eau-forte (1832), qu'il entoure d'un encadrement gothique somptueux hérissé de pinacles et de niches peuplées de personnages. Il réalisa dans le même style enluminé sa très belle gravure de la Jolie Fille de La Garde (1836), tout en médaillons et en banderoles, chef-d'oeuvre de l'art troubadour. Viollet-le-Duc fut en un sens le fruit de ce vif intérêt pour le Moyen Âge. Si, dix ans après la chute des Burgraves (1843), il rebâtit Pierrefonds, c'est qu'il est l'héritier des compilations du XVIIIe s. et de la ferveur romantique, mais sa passion de la sauvegarde archéologique, ses dessins concis, ses reconstitutions précises relèvent d'un souci d'exactitude monumentale plus rigoureuse. Car, avec la fin du romantisme, c'est aussi la fin du style troubadour. Les peintres historicisants et les grands décorateurs « pompiers » comme Jean-Paul Laurens participeront d'un tout autre esprit, axé sur la connaissance de l'histoire et la recherche du document plus que sur le contexte littéraire, celui-ci ne réapparaissant que dans les évanescences médiévales des symbolistes.

TROUILLE Clovis, peintre français

(La Fère, Aisne, 1889 - Paris 1970).

Après des études à l'École des beaux-arts d'Amiens, il exécute un flatteur et appliqué Autoportrait (1908) ainsi qu'un étonnant Palais des merveilles (1907), baraque foraine où un M. Loyal, qui est sans doute le peintre, fait parader d'affriolantes créatures aux seins nus dont l'une est coiffée d'une mitre d'évêque, telle autre d'une chéchia, d'un tricorn, d'un casque de pompier à plumet tricolore... Sept années sous les drapeaux l'amènent, comme

il le dit lui-même, « le coeur plein de rage » à Remembrance, où l'Église, sous la forme d'un évêque androgyne exhibant sous sa cape des jarretières et des bas de soie, bénit l'horreur de la guerre tandis que, du haut des cieux, le sexe d'une femme-serpent sème des décorations. Tant de fureur enchantait les surréalistes, qui le découvrirent au Salon des artistes et des écrivains révolutionnaires en 1930, sans que Clovis Trouille s'inféode au mouvement. Il continue tranquillement son oeuvre, où la mort est grotesque (Mes funérailles) mais non moins redoutable et omniprésente, les femmes aguichantes et à l'occasion ayant à le regretter (la Violée du vaisseau fantôme), les moines paillards, les officiels imbéciles et les religieuses fort aimables (la Partouze). Il attendit 1947 pour participer à l'exposition internationale surréaliste de la gal. Maeght, et 1963, pour avoir sa première exposition particulière à la gal. Cordier, année où son Naufrage de la Méduse entrait dans les collections du M. N. A. M. de Paris.

La postérité n'a guère retenu de lui qu'un nom qu'on prend à tort pour un pseudonyme. Il faut aller chercher dans des collections particulières ses toiles qui probablement, autant qu'au surréalisme, doivent aux métiers longtemps exercés par Clovis Trouille, entre autres

celui, pendant trente-cinq ans, de maquilleur-retoucheur chez un fabricant de mannequins.

TROY (de), famille de peintres français.

François (Toulouse 1645 - Paris 1730). Il fut élève de son père Antoine I, de Nicolas Loir et de Claude Lefebvre. Gendre de Jean Ier Cotellet, il s'établit à Paris apr. 1662. Avec Mercure et Argus (Paris, E. N. S. B. A.), il est reçu à l'Académie royale en 1674, dont il deviendra directeur en 1708 et adjoint à recteur en 1722. Il est protégé par les Toulousains, comme Montespan et Crozat, non seulement auprès des échevins, pour lesquels il peint la Naissance du duc de Bourgogne (1682, dessin à Paris, musée Carnavalet), mais à la Cour, où il donne les portraits de Mademoiselle de Nantes (1690, Chantilly, musée Condé), Portrait d'un couple en Vénus et Pâris (1691, Louvre), de la Duchesse du Maine (1694, Sceaux, musée de l'Île-de-France), de la Princesse de Conti (Versailles). Outre son Autoportrait (1696, Offices), on compte pour ses chefs-d'oeuvre les portraits du Luthiste Mouton (1690, Louvre), de Mansart (1699, Versailles), de Julienne (1722, musée de Valenciennes), de Jeanne Cotellet, son épouse (1704, Ermitage), du Frère Blaise (coll. part.) et du Père abbé des Feuillants

(musée de Bordeaux) ainsi que ses dessins (Stockholm, Nm ; Louvre, et Toulouse, musée Paul-Dupuy), que Dézallier d'Argenville égalait à « ceux de Van Dyck ». Plus de trente graveurs ont reproduit ses portraits (musée Paul-Dupuy ; Paris, B. N.) parfois attribués à Largillière, à Rigaud ou à Watteau.

Jean-François (Paris 1679 - Rome 1752). Il fut l'élève de François, son père. De 1699 à 1706, il visita l'Italie, où il fut très impressionné par les grands Vénitiens de la seconde moitié du XVII^e s., tels Véronèse et Tintoret. Rentré à Paris, il est reçu à l'Académie en 1708 avec Apollon et Diane perçant de leurs flèches les enfants de Niobé (musée de Montpellier), encore tributaire de l'art de La Fosse. Ses premières toiles, Suzanne et les vieillards (1715, Moscou, musée Pouchkine), Loth et ses filles et Suzanne et les vieillards (1721, Ermitage), très influencées par Guerchin, donnent l'orientation de toute sa carrière.

J.-F. de Troy est le peintre de la femme, soit dans ses scènes galantes, soit dans ses allégories, soit enfin dans ses mythologies ou ses scènes religieuses, où il choisit de préférence une iconographie qui lui permette d'introduire des nus féminins : Bacchus confié aux nymphes du mont Nysa et Bacchus et Ariane à Naxos (musées de Berlin), Bethsabée au bain (1727, musée d'Angers), Suzanne et les vieillards (1727, musée de Rouen), Loth et ses filles (1727, musée d'Orléans), la Mort de Lucrèce et la Morte de Cléopâtre (1731, musée de Strasbourg), Apollon et Daphné, la Naissance de Vénus, Jupiter et Léda et Jupiter et Callisto (Berlin, Charlottenburg).

Nommé adjoint à professeur en 1716, professeur en 1719, J.-F. de Troy fut essentiellement un peintre d'histoire et exécuta peu de paysages (un bel exemple daté de 1730 au Fitzwilliam Museum de Cambridge) et

quelques portraits ; ceux qu'on lui attribue sont souvent de son père. Parmi ses tableaux de jeunesse, citons ses scènes de genre, reflets d'une société mondaine et galante qu'il aimait fréquenter : la Jarrettière détachée, la Déclaration au boudoir (New York, coll. Wrightsman), l'Alarme (Londres, V. A. M.), la Lecture de Molière (coll. part.), l'Assemblée dans un parc (1731, Berlin, Charlottenburg). S'il recevait des commandes de grands personnages, il en reçut aussi du roi ; à Versailles, il peignit en 1734 un dessus-de-porte pour la chambre de la reine : la Gloire des princes s'emparant des enfants de France ; dans les petits appartements du roi, il participa à la série des 9 Chasses exotiques

commandée en 1736 (Chasse au lion, musée d'Amiens) et peignit pour la salle à manger le Déjeuner d'huîtres (Chantilly, musée Condé), pendant du Déjeuner de jambon de Lancret (id.). À Fontainebleau, il exécuta le Déjeuner de chasse et le Cerf aux abois (1737, le premier tableau au Louvre, le second disparu : esquisses à Londres, Wallace Coll.). Désespéré de ne pouvoir obtenir des commandes de grandes décorations, il proposa des modèles pour la manufacture des Gobelins. En 1736, il présenta 8 esquisses illustrant l'Histoire d'Esther (coll. part.). Ces esquisses, à la touche légère et au métier sûr, d'une fraîcheur et d'une liberté remarquables, préparaient les cartons (Louvre) peints à Paris, puis à Rome entre 1737 et 1740. Cette série, qui connut un grand succès, particulièrement le Triomphe de Mardochée, est typique de l'art et du goût de J.-F. de Troy : vastes compositions théâtrales, parfois un peu creuses et vulgaires, mais traitées avec virtuosité et un sens de la couleur dérivé de Van Dyck, et mises en page pompeuses et mouvementées influencées par Rubens, preuve du bienfait qu'il avait su retirer de la galerie du Luxembourg.

Vleughels, directeur de l'Académie de France à Rome, mourut en 1737 et fut remplacé par J. F. de Troy. Celui-ci s'installa à Rome en août 1738. Ayant terminé en 1740 la Suite d'Esther, il fut élu en 1744 prince de l'Académie de Saint-Luc avec Romulus et Remus (Rome, Accad. di S. Luca). Le succès de la Suite d'Esther l'engagea à préparer une nouvelle série de cartons de tapisseries ; il envoya à Paris en 1743 sept esquisses illustrant l'Histoire de Jason et de Médée, qui furent vivement critiquées (Londres, N. G. ; Birmingham, Barber Inst. ; coll. part.). Les cartons (musées du Puy, de Clermont-Ferrand, de Toulouse et Louvre), souvent très différents du projet initial, furent exécutés de 1743 à 1746 et exposés au Salon de 1748 ; l'accueil fut tiède, soit que ces luxueuses machines eussent été déjà démodées, soit que l'invention de J.-F. de Troy se fût épuisée. L'artiste travailla également pour les milieux romains et peignit une Résurrection (Rome, Saint-Claude des Bourguignons) et le Bienheureux Jérôme Emiliani et la Vierge (Rome, S. Alessio e Bonifacio) ; les dernières œuvres qu'il exécuta furent un Portement de croix, une Lapidation de saint Étienne et un Christ au jardin des Oliviers, destinées à la cathédrale de Modène.

drale de Besançon où elles se trouvent encore aujourd'hui.

J.-F. de Troy fut, en outre, un excellent pédagogue ; estimé de ses élèves, il leur laissa une grande liberté. Son influence sur le jeune Vien a été déterminante ; c'est ainsi que Suzanne et les vieillards et Loth et ses filles, exposés au Salon de 1750 (musée de Ponce à Porto Rico), inspirèrent Vien quand il traita les mêmes sujets (tableaux auj. aux musées du Havre et de Nantes). Les dernières années de la vie de J.-F. de Troy furent assombries par une querelle avec le marquis de Marigny ; tombé en disgrâce, l'artiste fut remplacé en 1751 par Natoire ; resté à Rome, qu'il ne pouvait quitter, il y mourut le 24 janvier 1752.

Victime de la réaction néo-classique, J.-F. de Troy peut cependant être tenu pour l'un des grands peintres d'histoire du XVIIIe siècle. L'admiration qu'il ressentit pour les maîtres flamands et vénitiens, la facilité d'invention et la richesse d'imagination de ses oeuvres, peintes avec une surprenante rapidité, l'opulence de ses coloris le rangent parmi les plus brillants des maîtres décorateurs.

Il faut aussi noter ses scènes galantes, à peu près uniques dans l'art français et qui influencèrent la peinture anglaise, et surtout ses esquisses pleines de virtuosité et de spontanéité, dont l'ignorance fausse tout jugement sur le XVIIIe s. français.

TROYON Constant, peintre français

(Sèvres 1810 - Paris 1865).

D'une famille de décorateurs sur porcelaine, Constant Troyon débuta dans ce métier tout en peignant des paysages sur le motif. Vite, il se spécialisa dans ce genre. Ses premières oeuvres s'inspirèrent des peintres néerlandais du XVIIe s., de Jacob Van Ruysdael plus précisément (les Bûcherons, 1839, musée de La Rochelle). Cependant, on y perçoit tout ce qu'il apprit de la nature directement observée. Ce vérisme apparaît dans les quelques paysages historiques de sa jeunesse. L'« histoire » n'y fut qu'un prétexte pour faire admettre ces toiles par les jurys traditionalistes des Salons. Tobie et l'Ange (Salon de 1841, Cologne, W. R. M.) montre l'heureuse alliance d'une ordonnance classique rappelant Lorrain et de la sincérité d'un oeil réaliste. En 1843, Troyon connut Rousseau et Dupré. À leur contact, son sens de la réalisation grandit encore. Néanmoins, Troyon ne tenta pas, comme eux, de traduire ses émotions intimes. En représentant

la nature, il se garda toujours du drame. Son voyage aux Pays-Bas de 1847 détermina l'étape majeure de sa carrière. Troyon y apprit de Potter à devenir peintre animalier. Longue serait la liste de ses troupeaux, dans lesquels, au travers d'une production abondante, il sut renouveler son inspiration. Le plus libre et le plus abouti de ces tableaux reste les Hauteurs de Suresnes (1856, Louvre). Troyon apprit aussi de Cuyp à fondre les lointains brumeux dans un éblouissement lumineux. Le Bac (v. 1849, id.) fait songer à la Vue de Dordrecht par Aelbert Cuyp (Rotterdam, B. V. B.). Par ces recherches luministes, par sa dernière technique, juxtaposant des touches menues de couleur pure (la

Rentrée du troupeau, 1856, musée de Reims), Troyon fut, parmi ses émules, les peintres de Barbizon, de ceux qui approchèrent le plus étroitement l'impressionnisme. Ses derniers paysages maritimes, peints v. 1860 sur les côtes de la Manche auprès de Boudin, avec qui il s'associa un instant, attestent son génie précurseur. Un des premiers des paysagistes de l'école de 1830, il connut la fortune et les honneurs. Ce succès entraîna de nombreux imitateurs, dont Rosa Bonheur fut le plus fameux et dont l'art facile, qui encombra les salons, porta un préjudice, maintenant oublié, à Troyon, qui demeure le plus puissant interprète des animaux domestiques du XIXe s. en France.

L'artiste est représenté au Louvre et au musée d'Orsay (coll. Chauchard) ainsi que dans de nombreux musées de province et de l'étranger. (Citons notamment le musée Mesdag de La Haye, le Metropolitan Museum, le M. F. A. de Boston, l'Art Inst. de Chicago, le Clar. Inst. de Williamstown et l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, les musées de Cologne, Hambourg, Leipzig et Munich.)

TRUBERT Georges, enlumineur français

(actif dans le dernier tiers du XVe s.).

Régulièrement mentionné au service de René d'Anjou de 1467 à 1480, et de son petit-fils René II de Lorraine de 1491 à 1499, Trubert est l'un des rares enlumineurs français dont le nom soit attesté par un document concernant une oeuvre conservée, le Diurnal de René de Lorraine, peint à Nancy en 1493 (Paris, B. N.). Sa carrière l'a amené à travailler dans diverses régions de la France. Enlumineur en titre et familier de René d'Anjou depuis 1467, il devait à ses faveurs des bénéfices appréciables. Bien que l'on ne conserve de lui aucun ouvrage expressément exécuté pour René, Trubert se montrait très au courant des thèmes de dévo-

tion et d'iconographie chers au roi (Heures, Los Angeles, J. P. Getty Museum). Après la mort de son mécène, il resta établi à Avignon où il travailla comme enlumineur indépendant (Heures, bibl. d'Avignon, de Moulins), jusqu'à ce que René II de Lorraine, héritier du goût des livres de son grand-père, le fasse venir à Nancy comme enlumineur en titre, fonction qu'il gardera jusqu'à sa disparition v. 1500. C'est de cette époque que datent ses manuscrits les plus célèbres, chefs-d'œuvre d'invention narrative et de mise en page poétique, où de belles figures expressives représentées à mi-corps sont encadrées par des bordures en trompe-l'œil d'une fantaisie inépuisable : outre le Diurnal, il peint pour René de Lorraine un Bréviaire en 2 volumes (Paris, Arsenal et Petit Palais) ainsi qu'un livre d'heures, et pour Jean de Chasteauneuf, secrétaire de René II après l'avoir été du Roi René, un riche livre d'heures (Paris, B. N.).

TRÜBNER Wilhelm, peintre allemand

(Heidelberg 1851 - Karlsruhe 1917).

Après une formation d'orfèvre, sur les conseils de Feuerbach, il fréquenta l'École des beaux-arts de Karlsruhe (1867-1868) ; il fut ensuite l'élève de Hans Canon à Stuttgart (1869-1870) et de Wilhelm von Diez à Munich (1870-1872). Il fut influencé par Leibl, dont il fit la connais-

sance en 1871, par Courbet et par Thoma. Ses débuts se situent donc sous le signe d'un réalisme assoupli par de nombreux voyages d'études, en 1872-1873 avec Carl Schuch en Italie (Venise, Florence et Rome), en 1874 en Belgique et en Hollande. En 1873, il consacre au château de Heidelberg et à ses environs une série de toiles (Dans le château de Heidelberg, musée de Darmstadt). L'année suivante, le lac de Chiemsee, en Bavière, lui inspire des œuvres qui comptent parmi les meilleures de cette période (l'Embarcadere de Herreninsel, musée de Karlsruhe). Trübner revint à Munich en 1875, où il devait résider jusqu'en 1890, et aborda les thèmes mythologiques, qu'il abandonnera après 1890 ; il se rendit plusieurs fois à Paris (1879 et 1889) et séjourna à Londres (1884-1885). L'artiste adhéra à la Sécession en 1892 ; son évolution en faveur d'un impressionnisme large s'affirma v. 1890. Abordant tous les genres, il construisit ses compositions par plans simples, déclinant ses accords colorés un peu sourds par grands aplats (la Rixe enfantine, 1872, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum), tirant de certains cadrages un effet saisissant (Sur le canapé, 1872, musées de Berlin) et structurant ses paysages d'autres danses (Charpentiers, 1876, Hambourg, Kunsthalle).

Professeur à Francfort (1895-1903), Wilhelm Trübner fut nommé professeur à l'Académie de Karlsruhe (1903-1917), ville dont le musée conserve les plus intéressants de ses tableaux ; il est le plus connu des disciples de Leibl.

TRUELLE.

Outil constitué par une lame d'acier rigide ou flexible de différentes formes (arrondie au bout ou triangulaire) et qui est prolongée d'une partie contrecoudée pénétrant dans un manche en bois.

TRUMBULL John, peintre américain

(Lebanon, Connecticut, 1756 - New York 1843).

En 1773, il était diplômé de l'université Harvard, où il rencontra J. S. Copley, qui l'influença fortement. Aide de camp de Washington et cartographe pendant la guerre de l'Indépendance, il se rendit en Angleterre pour y étudier en 1780 mais fut emprisonné à la suite de la guerre d'Indépendance. Libéré, il fut l'élève de B. West (1784-1789).

En 1785, invité par Thomas Jefferson, premier ambassadeur américain à Paris, Trumbull fut frappé par David et le néo-classicisme. Son art dérive de celui de West et de celui de Copley, et Trumbull consacra son talent à immortaliser les grands épisodes de la Révolution américaine, comme la Déclaration d'indépendance, la reddition de Cornwallis à Yorktown ou la démission de Washington après la victoire, en associant à la vérité documentaire un souffle déjà romantique.

Ces toiles, sans cesse reproduites depuis deux siècles, sont devenues emblématiques des débuts de l'histoire américaine. La première de ces 8 compositions, la Mort du général Warren à Bunker's Hill (New Haven, Yale University Art Gal.), rappelle la Mort du major Peirson de Copley (Londres, Tate Gal.). Les esquisses des

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

868

tableaux, conservées à Yale, ont un accent fougueux qui annonce Gros, et elles furent gravées et publiées par souscription publique. Après 1789, Trumbull vécut alternativement en Europe et aux États-Unis, où il se fixa définitive-

ment, à New York, en 1816. Il occupa une place importante dans la vie artistique américaine et reçut la commande de plusieurs décorations pour le Capitole de Washington (1817-1824). En 1817, il fonda à New York l'Académie américaine des beaux-arts, qu'il dirigea jusqu'en 1836 et qui fut dissoute en 1839. Il est principalement représenté à New Haven : en 1831, il céda en effet à l'université Yale, contre une rente viagère, 55 tableaux et 58 miniatures. On trouve également de ses oeuvres au musée de Cincinnati et au Metropolitan Museum.

TRUMEAU.

Terme d'architecture désignant aussi bien la partie du mur située entre deux fenêtres que la menuiserie proprement dite qui la recouvre. Par extension, panneau ou toile montée sur un châssis, encastré dans le lambris et servant de couronnement à une glace de cheminée. Comme les dessus-de-porte, les trumeaux peints (scènes mythologiques, natures mortes ou paysages, surtout) ont connu une grande vogue, notamment au XVIIIe s. (Boucher, Desportes, Carle Van Loo, etc.).

TRUTAT Félix, peintre français

(Dijon 1824 - id. 1848).

Il fut l'élève de Cogniet, mais subit surtout l'influence des Vénitiens, copiés au Louvre. La Femme couchée (1844, musée de Dijon) atteste la précoce maturité de cet artiste mort si jeune. Trutat laissa surtout des portraits, par lesquels il se rapproche de Courbet, en mariant à l'exemple vénitien son sens du réalisme (Portrait de femme, Paris, musée Henner ; Madame Hamon, musée d'Orsay ; belle série au musée de Dijon).

TSCHICHOLD Jan, artiste allemand

(Leipzig 1902 - Locarno 1974).

Il effectue ses premiers travaux typographiques à partir de 1923 dans un style tout à fait traditionnel mais d'une grande perfection formelle. Jan Tschichold a étudié à Leipzig et à Dresde de 1919 à 1921. De 1925 à 1926, il se trouve à Berlin, puis est nommé en 1926 professeur à l'École des arts décoratifs de Munich, où il restera jusqu'en 1933. Son style évolue alors de façon déterminée vers la Nouvelle Typographie et le constructivisme : ses réalisations, en particulier en 1927 une série d'affiches pour un cinéma de Munich, le Phoebus Palast, retiennent par leur nouveauté, leur utilisation de la dissymétrie, leur typographie très simple,

leur contenu réduit à l'essentiel, leur utilisation d'aplats de couleur jouant avec de grandes surfaces laissées vides et leur utilisation du photomontage. Ces affiches, ainsi que quelques autres qu'il créera par la suite, comptent parmi les chefs-d'œuvre de cet art au XXe siècle. En 1928, Tschichold fait paraître un livre de théorie intitulé *Die neue Typographie* (Berlin), dans lequel il exprime sa conception du graphisme. En 1929, Tschichold publie avec Franz Roh un

livre sur la photographie contemporaine, *Foto Auge* (« Photo œil »), à l'occasion de l'exposition du Werkbund allemand (DWB) « Film und Foto » consacrée à la photographie, qui se tient à Stuttgart. En 1933, Tschichold émigré à Bâle : il y réalise l'une de ses affiches majeures pour la Kunsthalle et l'exposition intitulée « Konstruktivisten », qui y est montrée en 1937 : cette affiche frappe par son très grand dépouillement, son utilisation de caractères typographiques très simples et de petite taille, son absence d'image, son texte réduit au minimum et l'utilisation du vide comme surface expressive. En 1938, Jan Tschichold retourne à la typographie classique. De même que Piet Zwart aux Pays-Bas, Tschichold est un exemple de l'artiste soucieux de trouver des moyens d'expression modernes et qui a délaissé pour cette raison la peinture traditionnelle : Tschichold s'est entièrement consacré à la typographie dans un esprit voisin pour un temps de celui des productivistes soviétiques.

TURA Cosme, peintre italien

(Ferrare v. 1430 - id. 1495).

Les sources ferraraises le citent en 1452 à propos de travaux de décoration. Mais Tura devait déjà jouir d'un certain prestige puisqu'un document antérieur (1451) rappelle que, avec Galasso (peintre aussi célèbre alors qu'obscur aujourd'hui), il est arbitre dans une estimation d'œuvres d'art. Jusqu'en 1456, aucun document ne le mentionne à Ferrare. Durant cette période, Tura dut très probablement séjourner à Padoue et à Venise, où il s'initia à l'art de Donatello et de Mantegna.

À partir de 1457, il est peintre à la cour de Ferrare et s'occupe de travaux de décoration les plus variés. En 1460-1462, il intervient ainsi dans les travaux pour le décor du studiolo ducal du château de Belfiore, déjà commencés par Pannonio, Maccagnino et Galasso. Entre 1465 et 1467, il peint 10 panneaux (auj. perdus) pour la bibliothèque de Pic de La Mirandole et, en 1469, il s'engage avec le duc Borso d'Este pour la décoration (auj. disparue) de sa résidence

Delizia de Belriguardo, terminée en 1472. En 1469, il va aussi à Venise pour acheter des couleurs et à Brescia pour voir les fresques de Gentile da Fabriano au Broletto. La même année, il reçoit le paiement des volets d'orgue du Dôme (l'Annonciation ; Saint Georges et la princesse de Trébizonde), qui sont conservés. En 1471, il est nommé portraitiste à la cour d'Este, où il exécute les portraits (auj. perdus) de divers personnages (le Duc Ercole et sa fille Lucrezia ; Alfonso d'Este ; Béatrice d'Este). En 1486, il abandonne sa charge à la Cour et se retire dans un donjon de l'enceinte de la ville, où, jusqu'à sa mort, en avril 1495, il continuera à peindre avec un certain Teofilo.

La petite Vierge à l'Enfant (Washington, N. G.), datable peu apr. 1450, marque sans doute ses débuts. L'oeuvre est incontestablement sienne, mais elle se distingue du reste de sa production par la fantaisie et la saveur ornementale, encore dans le goût du Gothique tardif, qui caractérisent les motifs floraux de l'encadrement (dont les élégantes volutes enserrant les images de l'ange et de la Vierge

de l'Annonciation), le fond à décor végétal, ainsi que les personnages eux-mêmes, dont la souple tendresse ne se retrouvera plus, sauf exception, dans le graphisme acéré très typique de la manière de l'artiste.

L'Allégorie du Printemps (Londres, N. G.), qui fit sans doute partie de la décoration de Belfiore (comme une Muse [Terpsychore] du musée Poldi-Pezzoli, à Milan, en partie au moins de lui), est en ce sens significative. Tura y déploie déjà une maîtrise stylistique élevée, indiquant clairement la source padouane de son plasticisme subtil, habile à donner l'illusion des matières rares les plus dures et les plus précieuses avec lesquelles il forge des images d'une humanité violente et presque féroce. Le drapé aux replis âpres, le trait incisif et mordant s'accompagnent d'un coloris sombre, illuminé de brusques éclairs. L'architecture du trône où siège le Printemps est ce que l'on peut trouver de plus inattendu et de plus délirant dans l'art italien du quattrocento, d'autant que le peintre semble faire l'impossible pour en dissimuler la structure Renaissance par l'emploi mystérieux et multiplié du motif des dauphins, d'une élégance raffinée et surréelle. De ces formules fondamentales, l'artiste ne s'éloignera guère, même lorsque son graphisme exaspéré et cruel traduit un état d'âme plus complexe et troublé, comme cela se produit dans la Pietà du musée Correr (Venise), une des interprétations du sujet si originale qu'elle évoque un rapport direct avec l'esprit expressionniste de l'art allemand. Il

est donc évident que Tura n'a guère puisé chez Mantegna que des suggestions et des solutions formelles, dans lesquelles il sait glisser des contenus d'une complexité mentale bien plus exaspérée. Entre la recherche du stylisme formel le plus élevé et celle d'un sentiment dramatique intense se déroule ainsi la carrière de Tura, dont l'allure subit peu de fluctuations.

C'est aussi dans cette première période qu'il faut situer la Vierge et l'Enfant entre une sainte et saint Jérôme, peinte sur toile, du musée Fesch d'Ajaccio, qui provient de Santa Maria della Consolazione de Ferrare, et non à la fin de la carrière de l'artiste, comme on l'a souvent dit.

De 1469 datent les volets d'orgue pour la cathédrale de Ferrare (auj. au Museo del Duomo) représentant Saint Georges combattant le dragon d'un côté et l'Annonciation de l'autre. Si dans cette dernière prévaut l'équilibre sacré des nobles perspectives architectoniques à la manière d'Alberti, l'autre volet présente ce que l'artiste ferrarais a pu imaginer de plus capricieusement échevelé : la princesse s'enfuit, pathétique comme une pleurante de Nicolò dell'Arca, tandis que le cavalier et le dragon forment un seul groupe en face, d'une élégance tout héraldique. Dans le fond de rochers abrupts, peuplés d'architectures et de petits personnages, le souvenir de Mantegna est évident, mais avec une note de magie à laquelle contribue fortement le coloris sombre, animé de flamboiements fugaces. Le Polyptyque Roverella, autrefois à l'église S. Giorgio (Ferrare), était certainement l'ensemble le plus important réalisé par Tura. Il en subsiste la lunette avec la Pietà (Louvre), la partie centrale avec la Vierge et l'Enfant et des anges musiciens (Londres, downloadModeText.vue.download 870 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

869

N. G.) et le compartiment de droite avec l'Évêque Nicolò Roverella, saint Maurelius et saint Paul (Rome, Gal. Colonna), tandis que du compartiment de gauche ne reste qu'un fragment, le buste de Saint Georges (musée de San Diego). Dans cette oeuvre encore, le sentiment dramatique exprimé dans la lunette s'oppose à la richesse d'imagination – « rocaille » si l'on peut dire – qui caractérise le panneau central en particulier. Dans l'église S. Giorgio se trouvait aussi autrefois le Polyptyque de saint Maurelius, dont subsistent deux tondi de la prédelle, conservés à la P. N. de Ferrare (Arrestation et Martyre de saint Maurelius).

Le Saint Antoine de Padoue (1484, Modène, Pin. Estense) est une oeuvre significative d'une période plus avancée de l'activité de Tura.

Parmi les autres oeuvres de Tura, on peut encore citer les Madones de l'Accademia de Venise et de la Gal. Colonna de Rome, trois tondi avec la Circoncision (Boston, Gardner Museum), l'Adoration des mages (Cambridge, Mass., Fogg Art Museum) et la Fuite en Égypte (Metropolitan Museum), considérés par Longhi comme faisant partie de la prédelle du Polyptyque Roverella, le Saint Jérôme de la N. G. de Londres, trois petits panneaux venant d'un même retable (Vierge de l'Annonciation, Rome, Gal. Colonna ; Saint Évêque, Milan, musée Poldi-Pezzoli ; Saint Georges, Venise, coll. Cini) et une série de Saints de mêmes dimensions, mais faisant à l'origine partie de plusieurs polyptyques : l'un avec Saint Christophe et Saint Sébastien (Berlin), l'autre avec Saint Nicolas de Bari (musée de Nantes) et Saint Louis de Toulouse (Metropolitan Museum) et peut-être la Madone de l'Accad. Carrara de Bergame et la Pietà du K. M. de Vienne, le troisième avec Saint Jacques (musée de Caen), Saint Antoine de Padoue (Louvre) et Saint Dominique (Offices). Les musées de Berlin et de Rotterdam (B. V. B.), le British Museum et les Offices conservent des dessins de l'artiste.

La leçon très haute de Tura est fondamentale pour la formation de Cossa et surtout pour celle d'Ercole Roberti ; elle marque le début d'une rénovation complète de l'art à Ferrare, qui devient un des principaux centres de la Renaissance en Italie septentrionale.

TURCHI Alessandro (dit l'Orbetto),

peintre italien

(Vérone 1578 - Rome 1649).

De formation maniériste, il se laissa emporter, à la suite de ses compatriotes Bassetti et Ottino, par le courant caravagesque. Il se fixe à Rome avant 1620 (tous trois travaillant alors à la décoration de la Sala Regia du Quirinal) et, sous l'influence de Bassetti et de Saraceni, il exécute ses oeuvres les plus naturalistes (Scènes de l'histoire d'Hercule, Munich, Alte Pin. et château de Schleissheim). Porté, par ailleurs, par son tempérament à une expression tendre et sensuelle, il préféra adapter le luminisme caravagesque à un chromatisme d'origine vénitienne et à des effets plastiques doux et idéalisés qui évoquent l'école bolonaise (Vénus et Adonis, Florence, Gal. Corsini ; Fuite en Égypte, Naples, Capo-

dimonte). Une plus franche orientation vers le classicisme bolonais marque d'ailleurs la der-

nière période de son activité (Couronnement de la Vierge avec San Ubaldo et saint Charles Borromée, Camerino, basilique de S. Venanzio). Parmi ses autres oeuvres, assez nombreuses, on peut citer Saint Pierre et l'ange de la Pin. Estense de Modène, la grande Bataille de Noventa du Castel Vecchio de Vérone, la Mort de Cléopâtre et de Marc-Antoine du Louvre peint pour la galerie de l'hôtel La Vrillière à Paris, la Résurrection de Lazare et la Pietà de la Gal. Borghèse à Rome, Saint Pierre visitant sainte Agathe de la G. N. de Rome, la grande Vierge et l'Enfant avec saint Charles Borromée et saint Francis d'Assise de S. Salvatore in Lauro à Rome et le Martyre des Quarante de S. Stefano de Vérone.

TURNER Joseph Mallord William,

peintre britannique

(Londres 1775 - id. 1851).

L'ampleur de son expression et de ses thèmes forme un contraste accusé avec l'art intime et personnel de Constable, le seul contemporain qui puisse lui être opposé. Sa vie privée demeure assez obscure et ne peut guère expliquer le développement remarquable de son art. Fils d'un barbier, Turner fréquenta les cours de la Royal Academy de 1789 à 1793, travaillant en même temps l'aquarelle avec le topographe Thomas Malton. Il prit l'habitude de voyager chaque année à travers l'Angleterre, ce qui devait régulariser sa production jusqu'à la fin de sa vie ; il en était resté à la tradition du XVIIIe s. inculquée par son maître quand, en 1794-1795, il s'employa à copier des tableaux et des dessins pour le Dr Monro. Non seulement il s'initia alors aux raffinements du coloris en copiant Cozens, mais aussi il eut l'occasion de rencontrer Girtin. Les deux artistes rivalisèrent dans l'acquisition d'une technique beaucoup plus libre, notamment en renonçant à la base monochrome, comme dans le Vieux Pont de Londres (1796-1797, British Museum). En 1796, Turner exposa à la Royal Academy une peinture à l'huile, Pêcheurs en mer (1796, Londres, Tate Gal.), et, dès lors, cette technique constitua le plus important de son oeuvre, sans qu'il abandonne pour autant l'aquarelle, qu'il pratiqua toujours, surtout lors de ses voyages sur le continent. Ses premières huiles dénotent un pittoresque issu du XVIIIe s., mais elles sont déjà réalistes, et leur sentiment annonce parfois Wordsworth : les Plateaux de Coniston (1798, Londres, Tate Gal.). Malgré son acceptation

rapide par les cercles officiels (il fut élu A. R. A. grâce à l'appui de J. Farington en 1799, à l'âge minimal requis, et R. A. en 1802), Turner semble s'être de plus en plus intéressé au paysage historique. Il croyait certainement à la hiérarchie classique des genres, comme le prouvent les subdivisions du *Liber studiorum* (volume de gravures d'après ses oeuvres, peintes ou dessinées, inspiré du *Liber Veritatis* de Claude Lorrain et auquel il apporta tous ses soins, publié de 1807 à 1819) ; il ajoutait souvent aux ouvrages exposés des citations tirées en particulier de l'oeuvre épique de Thomson ou, après 1813, de son propre poème inachevé, *The Fallacies of Hope* (les Leurres de l'espérance). Si *Énée et la Sibylle*, *Lac Averno* (1798,

Londres, Tate Gal.) révèle l'influence de paysagistes classiques comme Wilson, sa *Cinquième Plaie d'Égypte* (1800, musée d'Indianapolis) se situe davantage dans la tradition européenne, et sa *Dixième Plaie d'Égypte* (1802, Londres, Tate Gal.) reflète nettement son assimilation des méthodes de composition de Poussin ; de même la *Fête des vendanges à Mâcon* (1803, Sheffield, City Art Gal.), celle des méthodes de composition de Claude Lorrain, qui allait être déterminante. Le traité d'Amiens (1802) lui permettant d'aller à l'étranger pour la première fois, Turner découvrit la grandeur dramatique des Alpes, put voir les innombrables oeuvres d'art rassemblées à Paris au musée Napoléon et prendre contact avec l'art français contemporain (David, Guérin). Il devait fréquemment revenir en France ou voyager sur le continent (Hollande et Allemagne, 1817 ; Italie, 1819, 1829-1830, 1840). De retour en Angleterre, il aborde les thèmes contemporains avec un souffle plus large, en particulier dans le *Naufrage* (1805, Londres, Tate Gal.), où il exploite ses observations personnelles et l'efficacité de la composition classique. L'on peut alors voir un signe de son assurance et de sa réputation grandissantes dans l'inauguration, en 1804, de sa propre galerie, qui devait compléter les autres expositions de ses propres oeuvres. En 1807, cependant, son évolution dans le paysage historique se ralentit. Peut-être est-ce le succès remporté par Wilkie qui l'incita à exposer des scènes de la vie champêtre anglaise, comme le *Forgeron campagnard* (1807, Londres, Tate Gal.), et à peindre pendant plusieurs années des scènes rustiques, dont *Matin de gel* (1813, id.) représente un sommet, tout en travaillant à de nombreuses études sur la campagne anglaise : la *Tamise près de Walton Bridges* (1807, id.), d'esprit très proche des esquisses à l'huile de Constable. Turner ne renonça pas pour autant à des oeuvres plus ambitieuses et traita des thèmes historiques contemporains, comme la

Bataille de Trafalgar (1808, id.), ou réalisa des peintures d'histoire dramatiques, comme *Tempête de neige : Hannibal traversant les Alpes* (1812, id.), où son expérience personnelle de la tempête est retranscrite en termes héroïques. Il travailla ensuite davantage dans un esprit d'émulation avec les paysagistes classiques, Le Lorrain en particulier, comme le prouve *Didon construisant Carthage* (1815, Londres, N. G.) ou *la Traversée du ruisseau* (1815, Londres, Tate Gal.), où il chercha à se surpasser dans les effets de lumière par une très grande liberté technique qui le fit accuser d'incohérence, reproche qui lui avait déjà été adressé à propos du *Naufrage* et qui revint alors au premier plan. Son premier voyage en Italie en 1819 accentua cette tendance, qui se manifesta dans les grandes aquarelles transparentes de Venise, comme *San Giorgio vu de la Dogana* (1819, British Museum), alors que, dans ses tableaux, tels que *Rome vue du Vatican* (1820, Londres, Tate Gal.), Turner continue d'exprimer son admiration totale pour l'héritage culturel classique ainsi que pour celui des Hollandais : *Dort*, ou *Dordrecht*, 1818, New Haven, Y. C. B. A. ; *Cologne, l'arrivée de la malle le soir*, 1826, New York, Frick coll. Entre 1820 et 1830, il arriva à

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

870

combiner ces éléments de façon plus heureuse, les utilisant avec un esprit plus créateur qu'éclectique : *Baie de Baiae* (1823, id.), où la lumière de Lorrain est intensifiée et où la perspective classique est traduite par un jeu de diagonales plus complexes. *Ulysse narguant Polyphème* (1829, Londres, N. G.) est, à bien des égards, le sommet de cette évolution, et l'utilisation de bleus vifs, de rouges, de bruns annonce le rejet de la structure tonale dans les grandes oeuvres. De manière assez surprenante, le changement s'opéra d'abord dans les scènes de genre que Turner avait commencé à peindre à cette époque. Il avait depuis ses débuts trouvé de riches protecteurs, dont il s'était fait des amis : ainsi sir Richard Colt Hoare, le propriétaire de Stourhead, ou Walter Fawkes, qui lui avait acheté notamment le *Dort* pour sa résidence de Farnley Hall. Jouissant de la protection fidèle du 3e lord Egremont, l'artiste vécut longtemps à Petworth, de 1829 à 1837, où il travailla à des études et à des peintures, comme *Musique à Petworth* (v. 1830, Londres, Tate Gal.), où lumière et couleur sont traitées dans un esprit d'abstraction sans précédent. Ces oeuvres ne furent jamais exposées de son vi-

vant, et ses grands tableaux n'affichèrent une telle liberté que progressivement. L'incendie du Parlement en 1834 non seulement lui inspira plusieurs études, mais fut à l'origine d'une série de peintures ayant pour sujet la violence et le feu et où il pouvait faire des expériences encore plus poussées dans le domaine de la couleur (1835, Cleveland, Museum of Art) ; Turner aboutit ainsi à des oeuvres où la couleur est chargée d'une forte puissance émotive, comme dans Juliette et sa nourrice (1836, coll. part.), Regulus (1828-1837, Londres, Tate Gal.) ou The Fighting Temeraire (1839, Londres, N. G.), et à la libération finale vis-à-vis de la peinture totale, comme dans la Paix, funérailles en mer (1842, Londres, Tate Gal.). Ses tableaux ont désormais une composition centrée autour d'un tourbillon, et le sujet émane d'une structure centrale balayant la toile dans une série de courbes : Tempête de neige en mer (1842, Londres, N. G.), Ombres et ténèbres : le soir du Déluge (1843, Londres, Tate Gal.) ; cherchant à accentuer la composition centrifuge de ses toiles, Turner expérimente des formes nouvelles, telles que carrés et octogones (la Guerre : l'exilé et l'arapède, 1842, id.). Son évolution fut toujours délibérée. Les cours qu'il donna à la Royal Academy jusqu'en 1828 en tant que professeur de perspective montrèrent tout l'intérêt qu'il portait à la théorie, alors que son évolution à Petworth avait eu pour symbole l'Étude de Watteau selon les principes de Du Fresnoy (1831, Londres, Tate Gal.). Il exécuta alors Lumière et couleur (théorie de Goethe) [1843, id.], montrant par là combien sa lecture de la traduction d'Eastlake de la Farbenlehre de Goethe l'avait encouragé à se servir de la puissance émotive de la couleur (Pluie, vapeur et vitesse : le Great Western Railway, 1844, Londres, N. G.). Une telle attitude l'amena progressivement vers plus d'abstraction, et ses dernières oeuvres sont, à vrai dire, laborieuses et maladroites. C'est sa production des années 1820 qui attire le plus de nos jours, à la fois parce

qu'elle est aboutissement logique de son évolution et en raison de ses affinités avec certaines tendances de l'art abstrait, mais elle fut incomprise de ses contemporains, bien que Ruskin, son apologiste, eût interprété des tableaux comme les Négriers (1840, Boston, M. F. A.) avec beaucoup de pénétration.

En effet, si les oeuvres de Turner, même les plus hardies, reposent finalement sur l'observation naturaliste, il s'agit d'un naturalisme très éloigné de la minutie scrupuleuse des préraphaélites ou du style analytique des impressionnistes, inspiré non par le primitivisme ou le réalisme, mais par la noblesse et la sensibilité

d'un tempérament romantique.

Grâce au legs fait par Turner lui-même (1856), les musées de Londres présentent un ensemble incomparable d'oeuvres : près de 20 000 numéros, surtout aquarelles et dessins (British Museum, qui conserve aussi les volumes de gravures auxquels Turner collabora : Rivers of England, 1823-1825, Picturesque Views in England and Wales, achevé en 1838, Annual Tours, 1833, 1834, 1835), mais aussi 282 peintures (Tate Gal. et N. G.), dont 182 inachevées. Les 100 toiles achevées comptent parmi les meilleures créations, mais d'autres sont dispersées dans différentes collections et différents musées de Grande-Bretagne (notamment à Petworth House, Sussex) et des États-Unis (Mellon Coll. et musées de Washington, de New York, de Los Angeles, de Toledo, de Cleveland, d'Indianapolis). Le Louvre possède un Paysage avec une rivière et une baie, peint v. 1845 et qui compte parmi les plus étonnantes vues « inachevées » de l'artiste.

TURRELL Jammes, artiste américain

(New York 1936).

Il étudie la psychologie au Pomona College (Californie) de 1961 à 1965 puis s'intéresse à l'art. Appartenant à la génération d'artistes californiens (Irwin, Bell, Nordman) pour lesquels la lumière a joué un rôle déterminant, il se révèle à la fin des années soixante par ses « environnements perceptuels » qui radicalisent l'esthétique minimaliste. Influencé par les recherches scientifiques sur la psychologie de la perception, Turrell analyse les différentes interactions entre l'espace et la lumière. Ses oeuvres les plus connues sont les « pièces lumineuses » (« Light pieces »). Elles apparaissent comme de grands tableaux monochromes qui émergent de l'obscurité. Quand l'oeil s'habitue à la pénombre de la salle, la surface plane et colorée dévoile sa profondeur inconsistante ; c'est une lumière qui se diffuse par un dispositif élaboré de caisson lumineux cloisonné. Grâce à l'aide de deux fondations américaines, l'artiste achète en 1977 le Roden Crater en plein désert d'Arizona, où il réalise son grand oeuvre. Comme dans les pyramides égyptiennes, huit salles seront construites à l'intérieur du cratère afin de recueillir chacune, un phénomène lumineux naturel particulier. Par cette intervention, Turrell précise la dimension mystique et cosmique de son travail. Le Whitney Museum de New York lui consacre, en 1981, une exposition personnelle, de même que le musée d'Art

moderne de la Ville de Paris (1983) et la Kuns

thalle de Bâle (1987).

TUTTLE Richard, artiste américain

(Rahway, New Jersey, 1941).

L'oeuvre de Tuttle se situe perpétuellement dans le domaine de la fragilité et de l'entre-deux, pris entre oeuvre graphique, peinture et sculpture et remettant en question, par sa tendance à la légèreté et à la dématérialisation, la frontière entre les genres. Les premières oeuvres se présentent sous forme de boîtes (1964) en carton, cubes incisés, travaillés, selon une constante de l'artiste, avec des matériaux pauvres, élémentaires. Dans des travaux de plus en plus liés à la surface du mur, il crée une série de bas-reliefs en bois peint, de forme simple aux contours irréguliers (Ombre, 1965), qui seront suivis en 1967 par le Twenty-six series (Kassel, Staatliche Kunstsammlungen), sorte d'alphabet de relief en métal. La même année, il crée une série de dix pièces de tissu octogonales, conçues pour être présentées au sol ou au mur, « dessins pour des structures tridimensionnelles dans l'espace » (Grey extended seven, 1967, New York, Whitney Museum). Cette recherche sur le rapport entre la matière et la surface est développée dans la série des Wire Pieces (1971-1974), travaux superposant un dessin sur le mur, un fil de métal suspendu au mur ou tendu, et l'ombre portée, dans des oeuvres en corde placées au mur ou sur le sol (Rope Piece, 1973), ou en bois (Summer Wood Piece, 1974) découpées géométriquement. À partir des années quatre-vingt, il réalise des assemblages de matériaux divers, souvent peints, superposition de petits éléments hétéroclites en bois, carton, papier, textile ou métal, conservant à ces petites accumulations un caractère fragile (Sculpture for drawing space, 1984). Bien représenté au Stedelijk Museum d'Amsterdam et au Staatliche Kunstsammlungen de Kassel, l'oeuvre de Tuttle a fait l'objet d'expositions à l'I. C. A. de Londres en 1984 et au M. A. C. de Bordeaux en 1986.

TUTUNDJIAN Léon Arthur, peintre français d'origine arménienne

(Amassia 1906 - Paris 1968).

Il arrive à Paris en 1923 après être passé par la Grèce et l'Italie. Il commence par donner des gouaches de style expressionniste avant d'exécuter une importante série de collages (1925-1926). En 1927, ses premières peintures sont abstraites et géométriques ; il est proche des tendances néoplastiques et constructivistes. Entre 1926 et 1929, il réalise des dessins à

l'encre de grande qualité, où les principaux éléments de son répertoire formel (lignes droites et courbes, cercles et sphères, quadrilatères non réguliers) se tiennent dans un jeu de tensions savamment équilibré, devant des plages d'encre pulvérisée créant une illusion d'espace cosmique ou atmosphérique ; ces dessins ne sont pas sans rappeler l'oeuvre graphique de Kandinsky. En 1930, il participe à la fondation du groupe Art concret aux côtés de Van Doesburg, Hélion, Carlsund et Wantz, suivi l'année d'après du groupe Abstraction-Création, dont il est membre fondateur. Il réalise également

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

871

des reliefs, généralement composés d'un plan de bois supportant de fines tiges de fer et des éléments métalliques où les formes circulaires dominent (Relief, 1930, musée de Grenoble). En 1932, il se convertit au surréalisme ; ses tableaux, méticuleusement peints, sont alors habités de formes biomorphiques. En 1958, et jusqu'à sa mort, il revient à une abstraction pure, dont un certain lyrisme n'est pas absent. Son oeuvre, sans aucun doute mésestimé, reste confidentiel, dispersé et peu montré.

TWACHTMAN John, peintre américain

((Cincinnati 1853 - Gloucester 1902)).

L'un des représentants les plus significatifs de l'impressionnisme en Amérique, Twachtman étudia le dessin d'abord à l'Ohio Mechanics Institute, à la McMicken School of Design et à la Cincinnati School of Design avec Duveneck, qui lui demanda de l'accompagner à Munich (1875-1877). Il y fut l'élève de Ludwig Loefftztz, retourna aux États-Unis avant de revenir enseigner chez Duveneck, à Florence, et de fréquenter à Paris l'Académie Julian de 1883 à 1885. En même temps qu'il abandonnait Munich pour Paris, il découvrait l'impressionnisme et Whistler. Rapidement, en compagnie d'autres peintres américains, il peignit en plein air, avec Duveneck à Venise, avec Childe Hassam sur la côte normande. Son style devint alors plus uni et harmonieux, tel qu'on peut le constater dans l'une de ses meilleures toiles, Arques-la-Bataille (1885, Metropolitan Museum), qui dénote une adaptation de l'esthétique whistlérienne et du japonisme dans l'harmonie subtile des gris et des verts et la légèreté calligraphique du dessin. Twachtman s'établit à partir de 1889 près de Greenwich et se consacra essentielle-

ment au paysage. Il pratiqua aussi l'eau-forte. Il enseigna à Newport, Cos Cob, à la Cooper Union Institution et à l'Art Students' League. Parmi ses élèves, il convient de noter Ernest Lawson. En 1898 enfin, Twachtman fit partie du groupe des Dix, qui avaient décidé d'exposer ensemble pour promouvoir l'art américain. Les musées de Chicago, Cleveland, New York (Metropolitan Museum, M. o. M. A., et Whitney Museum) et Cincinnati conservent un certain nombre de ses oeuvres, qui furent très appréciées de son temps.

TWOMBLY Cy, peintre américain

(Lexington, Virginie, 1928).

L'aspect tout à fait exceptionnel de l'oeuvre de Twombly – qui se définit essentiellement par une expérience personnelle de la ligne – rend vaine toute tentative d'intégration à une avant-

garde précise. Il faut pourtant dire toute l'importance du séjour à Black Mountain College (Caroline du Nord) que fit, sur la suggestion de Rauschenberg, Twombly en 1951-1952. C'est là en effet qu'à cette date l'avant-garde new-yorkaise des années cinquante (De Kooning, Barnett Newman, Jackson Pollock, Robert Motherwell, Franz Kline, Charles Olson, Merce Cunningham, John Cage) se regroupe dans un climat d'échanges et d'émulation unique. Twombly se lie particulièrement avec Ben Shahn, Robert Motherwell et Franz Kline. C'est dire à quel point il pouvait être averti des expériences récentes de l'Action Painting et des possibilités nouvelles du geste pictural et de l'automatisme ; averti, également, du rapport écriture-peinture-collage, établi par Motherwell. Cependant, la notion d'écriture automatique, qui était leur point de départ à tous, trouvera, semble-t-il, en Twombly, son application la plus extrême, celle-là même où la peinture et la ligne se font « sens », à savoir écriture. Si sa première peinture, Lara, de 1951, montre une graphie serrée qui relève encore de la démarche connue d'une démonstration de « non-savoir », ses dessins de 1953-1954 laissent déjà la ligne évoluer dans un surgissement passionnel de rythmes par champ et saisir, dans une mise en scène pour ainsi dire ludique, l'imédiateté de sa situation. « La ligne n'illustre pas, dira Twombly, mais elle est perception de sa propre réalisation. » En 1955, le geste pictural semble en effet ne rien signifier d'autre que ce qu'il a vécu ou plutôt ce qu'il vit dans le désir présent : non pas « minimal », mais autobiographique, laissant jaillir librement les graphies des lettres, des chiffres et des mots qui peuplent sa pensée et sa sensibilité. Depuis qu'il

s'est fixé à Rome en 1957, les fréquentes références qu'il fait à la culture occidentale gréco-latine (Homère, Virgile, Pan, Orphée, Vinci) apparaissent comme des échos personnels et émotionnels, éléments épars et allusifs de sa mémoire, qui s'étend aussi à certaines oeuvres poétiques (Keats, Valéry, Mallarmé). Une progression semble apparaître dans son oeuvre, groupée le plus souvent en « séries » successives : aux graffiti serrés des débuts, à la marche fougueuse et brouillonne (Poems to the Sea, 1959) ou aux rythmes plus contrôlés (Letter to Resignation, 1959-1964) succèdent les tracés-éclairés, fugitifs, de la série des Beyond a System for Passing, 1971, et des 24 Short Pieces, 1973, où la ligne, sillonnant à toute vitesse un champ de pure sensibilité, semble se faire signe pur, devient écriture rythmique, musicale (Summer Madness, 1990). Travaillant souvent sur papier,

Twombly mêle diverses techniques : craies grasses, peinture à l'huile, crayon. Il a réalisé le rideau de scène de l'Opéra-Bastille (Paris) en 1989. Des rétrospectives de son oeuvre eurent lieu en 1976 au musée d'Art moderne de la Ville de Paris (A. R. C.), en 1979 au Whitney Museum of American Art, New York, en 1984 au C. A. P. C. de Bordeaux et une importante rétrospective itinérante a été présentée (New York, Houston, Los Angeles, Berlin) en 1995.

TYTGAT Edgard, peintre et graveur belge

(Bruxelles 1879 - id. 1957).

Il reçoit d'abord une formation de lithographe dans l'atelier paternel (1895), puis étudie à l'Académie des beaux-arts de Bruxelles (1897). À Watermael, de 1907 à 1914, il se lie avec Rik Wouters et grave ses premiers bois (Le Lendemain de la Saint-Nicolas, 1913), dans le style narratif d'une poésie naïve qui restera celui de presque toute son oeuvre.

Il réside à Londres pendant la guerre (1914-1919) et édite plusieurs albums de gravures (Quelques images de la vie d'un artiste, 1917, en hommage à Rik Wouters ; Carrousels et baraques, 1919). Ses tableaux sont alors peints dans une gamme claire, une touche légère, héritées de l'impressionnisme (Ma chambre-atelier, 1922). De retour en Belgique (1920), Tytgat se fixe à Woluwé-Saint-Lambert en 1924 et, sous l'influence de l'expressionnisme flamand, simplifie son dessin et réduit sa palette aux tons de bruns et d'ocres.

Ses thèmes favoris lui sont inspirés par les diverses situations du couple (peintre et modèle, amant et maîtresse), les aspects de la

vie quotidienne, dominicale de préférence, les épisodes historiques, qu'il met en scène avec une candeur humoristique fort personnelle (Dimanche matin à la campagne, 1928, l'Esquisse, 1929, musée d'Anvers). Après 1930, son art devient plus anecdotique, et le plus original de son oeuvre réside dans les illustrations et les textes qu'il invente et commente lui-même (Huit Dames et un monastère, 1947). À partir de 1949, l'artiste peint des scènes mythologiques, où des jeunes femmes dénudées et lascives sont soumises à divers supplices (Du mal à la charité, 1953, coll. M. Baudoux), et manifeste ainsi un bien curieux érotisme sous l'alcrité apparente du récit. On lui doit également un Chemin de croix (1955) peint pour l'église de Gaasbeek. Edgard Tytgat est assez bien représenté dans les musées belges, ainsi qu'au musée de Grenoble (Tytgat et les figures de cire).

downloadModeText.vue.download 873 sur 964

UBAC Raoul Rodolphe, peintre

et sculpteur belge

(Malmédy 1910 - Dieudonné 1985).

De 1926 à 1934, il fait de nombreux voyages à pied en Europe et séjourne à partir de 1930 soit à l'étranger, soit à Paris. Sous l'influence du surréalisme et de Man Ray, il délaisse bientôt la peinture et se consacre à la création de photos surréalistes, utilisant différentes techniques : brûlage, solarisation, pétrification (la Nébuleuse, 1939). En 1936, il étudie la gravure chez Hayter et partage les activités du groupe surréaliste jusqu'à la guerre. Réfugié à Carcassonne en 1940, il dessine de nouveau et revient ensuite à Bruxelles, où il fait sa dernière exposition uniquement consacrée à la photographie (1941), avant de regagner Paris. Il se lie avec Queneau, Éluard, André Frénaud, Jean Lescure, dont il illustre de photos un ouvrage, puis il réalise de grands dessins à la plume et pratique de moins en moins la photographie, qu'il abandonne complètement en 1945. Il fait alors de nombreuses petites gouaches et des dessins, puis revient à la peinture dès 1947. D'une grande austérité qui n'exclut pas un sentiment tragique, ses peintures traduisent en formes simplifiées les éléments purement plastiques d'une nature souvent traversée par l'homme (les Bûcherons, 1950). Entre-temps, Ubac s'était essayé à graver un dessin sur un fragment d'ardoise ramassé par hasard en Savoie. Il se passionne bientôt pour cette matière et ses ressources techniques, et il travaille simultanément la peinture et les ardoises, qu'il grave de plus en plus profondément et dont il

tire de véritables reliefs. En passant par l'exécution de stèles à 2 faces (l'Arbre, stèle, 1961), il est parvenu à maîtriser la structure lamellaire de l'ardoise et à donner une équivalence de la sculpture en ronde bosse (Grand Torse, ardoise sculptée, 1962-1966). D'autre part, en employant un mélange à base de déchets d'ardoise et de caséine, il a doté sa peinture d'une plasticité qui lui permet d'obtenir des effets de relief en striant la surface de sillons parallèles (Grand Paysage, 1966 ; Terre rouge, 1979-1981). Il a réalisé plusieurs oeuvres monumentales, comme le mur en mosaïque et reliefs d'ardoise

U

(1958) à Évian pour l'usine des Eaux, les vitraux en dalle de verre pour l'église d'Ézy-sur-Eure (1957), un autre mur pour la Société chimique d'Aquitaine ainsi que le chemin de croix (ardoises taillées) pour la chapelle de la fondation Maeght à Vence (1964), des mosaïques pour la faculté des sciences à Reims (1970) et la nouvelle université de Lille-Est (1973), ainsi que des tapisseries (mairie de Grenoble, 1968 ; faculté de pharmacie de Châtenay-Malabry, 1974). Son intérêt pour le graphisme s'est manifesté à toutes époques par l'illustration de livres de ses amis poètes, en particulier André Frénaud, Yves Bonnefoy, P. A. Lecuire, qui ont été souvent aussi les préfaciers de ses expositions. Si ses premières illustrations ont été photographiques, Ubac a utilisé par la suite la lithographie, la gravure sur bois, les empreintes d'ardoise, l'eau-forte et plus rarement le burin. Une grande unité de conception relie intimement dans son oeuvre ses deux moyens d'expression, la peinture et la sculpture. Il est représenté notamment à Paris (M. N. A. M. et musée d'Art moderne de la Ville : Terres) à Metz (musée d'Art et d'Histoire : Thème de la croix, 1957) et à Rouen (musée des Beaux-Arts : les Deux Champs), à Cologne (W. R. M.) et à New York (M. o. M. A.). Des expositions consacrées à Ubac ont eut lieu au M. N. A. M. de Paris (1968), à la Fond. Maeght de Saint-Paul-de-Vence (1978) et au musée Saint-Georges de Liège (1981).

UCCELLO Paolo (Paolo di Dono, dit),

peintre italien

(Florence 1397 - id. 1475).

Traité avec désinvolture par Vasari, cet artiste a été révélé au goût moderne par les cubistes ; puis les surréalistes virent en lui un « peintre lunaire » dont le « constructivisme [...] dégage ce sentiment d'absolu et d'obsession qui n'ap-

partient qu'au seul rêve » (G. Pudelko, dans Minotaure, 1935). Dans les trois panneaux de la Bataille de San Romano, la délimitation précise des plans, la stylisation géométrique des corps suspendent et figent les mouvements tout en conférant à l'aspect luisant des guerriers, hermétiquement clos dans leurs armures métal-

liques, une signification inquiétante qui rappelle en effet certains résultats « surréalistes ». De même, on peut voir dans la représentation insolite du Déluge une énigme voulue. Paolo Uccello est devenu en tout cas un des artistes les plus discutés du quattrocento, considéré par certains comme l'un des ancêtres de l'art de la Renaissance (Salmi, Pope-Hennessy), relégué par d'autres dans les limbes d'un artisanat conceptuel (Schlosser, Longhi).

La reconstitution de sa carrière artistique laisse souvent perplexe aussi. Le petit groupe de ses oeuvres certaines (fresque du Monument équestre de sir John Hawkwood [dit « Giovanni Acuto »], Florence, dôme, 1436 ; quatre Têtes de prophètes, id., 1443 ; les cartons pour les vitraux de la coupole représentant la Résurrection et la Nativité, id., 1443-1445 ; le cycle fragmentaire de fresques avec des Scènes de la vie monastique, au cloître de S. Miniato al Monte, de datation discutée [1440-1445] ; les Scènes de la vie de Noé, Florence, S. Maria Novella, Chiostro Verde ; la Bataille de San Romano [v. 1456 ?, Offices, Louvre et Londres, N. G.] ; la Nativité, fresque de S. Martino della Scala à Bologne [sur laquelle la date de 1431 ou 1437 a été lue] ; Saint Georges et le dragon, Paris, musée Jacquemart-André [à mettre peut-être en rapport avec un document de 1465], et Londres, N. G. ; la Chasse, Oxford, Ashmolean Museum ; le Miracle de l'hostie, 1467-1469, Urbino, G. N.) présente des dissonances. Bien qu'un certain exhibitionnisme de l'art de la perspective en soit le dénominateur commun, on peut se demander, par exemple, comment le traitement sculptural et monumental des Scènes de la vie de Noé arrive à coexister avec les élégances caractéristiques de la Chasse d'Oxford (Ashmolean Museum) ou comment, du Monument équestre de sir John Hawkwood, documenté en 1436 (mais qui semble peint à l'époque même de la Bataille de San Romano, postérieure pourtant de vingt ans environ), on passe à des compositions aussi néo-gothiques et dénuées de tout souci de perspective telles que celles qui sont destinées aux vitraux de S. Maria del Fiore. Il semble donc que cette fameuse passion pour les problèmes de la

downloadModeText.vue.download 874 sur 964

perspective ne constitue pas non plus le vrai dénominateur commun de l'oeuvre de Paolo di Dono, qu'il faut plutôt chercher dans l'attitude générale que le peintre assume devant la figuration, sentie comme un jeu intellectuel compliqué qui force l'esprit à de grisantes subtilités. Regardons le Déluge : avec l'indifférence la plus désarmante à la tragédie de l'épisode, Uccello dispose froidement ses personnages comme les pièces d'un échiquier et, du même coup, il désacralise le vénérable récit biblique, le vide de son contenu dramatique ; la stabilité immuable du supposé Sem, au premier plan, est ridiculisée par le personnage qui s'agrippe à ses chevilles ; le jeune homme dans le tonneau, la femme « sur le buffle », le géant et son bâton sont autant de présences énigmatiques qui frisent le comique. La réalité charnelle de Masaccio et les règles de perspective qui la situent dans un espace certain sont devenues un pur jeu. Tout donne l'impression que la perspective était une si « douce chose » parce qu'elle représentait en fait un divertissement intellectuel. Le vaste espace unificateur de Masaccio, de Brunelleschi ou de Piero della Francesca est tout à fait différent du jeu compliqué des espaces clos de la Bataille de San Romano ou de la double ligne de fuite de la Nativité de S. Martino della Scala, ou encore des lignes d'horizon contrastées dans le Saint Georges et le dragon du musée Jacquemart-André ; ces remarques ont amené des spécialistes à considérer les procédés perspectifs d'Uccello comme une application plus ou moins interprétée des préceptes empiriques du Moyen Âge en matière d'optique, ou « perspectiva » (Parronchi). Il ne faut pas oublier, d'autre part, que les plus célèbres expériences d'Uccello dans le domaine de la perspective sont très tardives : la Bataille de San Romano ne peut pas avoir été exécutée avant 1450 et doit dater de 1456 env. ; les fragments de fresques de S. Miniato al Monte ne peuvent être antérieurs à 1447 et sont à situer v. 1455, année où l'activité du peintre est documentée en ce lieu. Presque tout appartient donc à la seconde moitié du siècle, moment où la peinture florentine cherchait déjà d'autres intérêts. Cela explique encore pourquoi l'art de Paolo Uccello n'a pas eu de suite à Florence.

En fait, les données biographiques de Paolo di Dono peuvent fournir la clé permettant de comprendre son vrai visage. Né quelques années avant Masaccio, Paolo di Dono travaille très jeune aux côtés de Ghiberti, le Ghiberti encore « gothique » de la porte nord du bap-

tistère de Florence : il figure en effet sur la liste des assistants de ce maître cités dans les deux contrats relatifs à cette porte.

Tandis que Masaccio exécute à Florence ses principales oeuvres, de 1425 à 1430, il est à Venise, où subsiste le souvenir de Gentile da Fabriano et où, grâce aux premières manifestations de l'art de Pisanello, à la pleine activité de Niccoló di Pietro, de Zanino di Pietro et de Jacobello del Fiore, s'épanouit le Gothique international. De retour à Florence en 1431, le maître ne doit pas être encore très affirmé puisque, en 1432, le conseil de fabrique du Dôme s'informe à Venise de ses capacités comme mosaïste avant de l'engager, puisqu'en

outre il doit refaire le Monument équestre de sir John Hawkwood parce qu'il « n'est pas peint comme il convient » et surtout puisque, dans l'introduction du Traité sur la peinture (1436), Alberti ne le cite pas parmi les grands artistes du temps et qu'en 1438 encore Domenico Veneziano, dans une lettre écrite de Pérouse, ne mentionne pas son activité, alors qu'il est informé de celle d'artistes un peu plus jeunes, comme Fra Angelico et Filippo Lippi.

Le problème de l'activité de Paolo Uccello durant ces années et jusqu'au milieu du siècle environ est l'un des plus ardues qui se soient posés à la critique. Certains historiens ont proposé d'attribuer au maître un groupe important d'oeuvres : les fresques de la chapelle de l'Assunta au dôme de Prato (en excluant la zone inférieure, due à Andrea di Giusto), les trois panneaux de la prédelle de Quarata représentant Saint Jean à Patmos, l'Adoration des mages et des saints (Florence, Seminario Maggiore) et l'Adoration de l'Enfant avec trois saints (musée de Karlsruhe). Mais, en fait, l'identité de main de ces diverses peintures est controversée, et elles ont été tour à tour attribuées à des maîtres hypothétiques, comme le « Maître de Prato » (Pope-Hennessy), le « Maître de Quarata » (Salmi), le « Maître de Karlsruhe » (Pudelko) ou même le peintre florentin Giovanni di Francesco (Berenson). Il est indéniable, cependant, que ce groupe présente de fortes affinités et qu'on y reconnaît l'influence de Domenico Veneziano, mais interprétée de manière tantôt plus large et plus lumineuse (fresques de Prato), tantôt plus contournée et allusive (tableau de Karlsruhe) ; si les fortes réminiscences gothiques y abondent, les intérêts marqués pour les problèmes de perspective y sont peu prononcés. Quelques-unes de ces peintures montrent pourtant des rapports évidents avec les vitraux du dôme de Florence ; les fresques de Prato sont très proches des Pro-

phètes de S. Maria del Fiore (Florence), comme la prédelle de Quarata l'est du Saint Georges et le dragon de Londres, et la Nativité de Karlsruhe des fresques de S. Miniato. On est donc tenté d'admettre l'attribution de ce groupe d'oeuvres à Uccello. Reste le problème posé par le Monument équestre de sir John Hawkwood (Florence, S. Maria del Fiore) : dans la conception de sa perspective, cette fresque (documentée en 1436) montre en effet une affinité si péremptoire avec les oeuvres certaines de Paolo Uccello qu'elle rend inconcevable un parcours postérieur jalonné par la série des oeuvres dont l'une – la prédelle de l'Annunziata d'Avane, près de Florence – porte une date très tardive, 1452. Ou alors il faudrait supposer que Paolo Uccello aurait pratiquement refait le Monument équestre de sir John Hawkwood à l'époque même (1456) où Andrea del Castagno exécutait également à S. Maria del Fiore celui qui est dédié à Niccolò da Tolentino (Longhi) ; et les raisons stylistiques sembleraient vérifier cette supposition, étant donné l'affinité parfaite de cette fresque avec la Bataille de San Romano.

La personnalité multiforme de Paolo Uccello pose enfin le problème relatif aux premières Scènes de la vie de Noé du Chiostro Verde à S. Maria Novella, fresques attribuées

sans discussion au maître sur la foi des témoignages anciens. Dans ces peintures, qui sont malheureusement aujourd'hui très dégradées, on ne relève aucune trace de ces aspects alambiqués et aigus qui font de Paolo Uccello le plus bizarre interprète de la Renaissance florentine.

UDEN Lucas Van,

peintre et graveur flamand

(Anvers 1595 - id. v. 1672).

Sans doute élève de son père, Artus, il est franc maître dans sa ville natale en 1627. Artiste sédentaire, il fit son « voyage d'Italie » sur les bords du Rhin en 1644 et 1646. Ami et collaborateur de Rubens, pour lequel il peignit parfois des fonds de paysage, il a aimé peindre des tableaux de grandes dimensions, dont le style rappelle celui de Joos de Momper : Paysage avec la fuite en Égypte (Stuttgart, Staatsgal.) ou le Retour du marché (Bruxelles, M. R. B. A.), mais on connaît aussi des tableaux de petit format (Près du ruisseau dans le bois, 1656, Dresde, Gg), aux coloris délicats et variés. L'eau, qui apparaît dans presque tous ses paysages, l'atmosphère particulière du crépuscule (Paysage au coucher du soleil, Munich, Alte Pin.) ou d'un arc-en-ciel (Paysage avec arc-en-

ciel, Dresde, Gg) permettent à l'artiste ces jeux de lumière subtils, ces contrastes de teintes, qui sont la caractéristique de son oeuvre ; son style est immédiatement reconnaissable aux tonalités bleu-vert qu'il emploie. Généralement, les personnages qui peuplent les paysages sont dus à des peintres tels que Jordaens, David Téniers II (Paysans dansants, Dublin, N. G.) ou Rubens. Ses dessins aquarelles, dont le style rappelle celui de Bruegel de Velours, révèlent une sensibilité plus grande encore (musées de Hambourg, de Berlin ; Pierpont Morgan Library, New York). Ses estampes, où figurent plusieurs paysages de Rubens, furent éditées à Anvers par l'officine de Fransiscus Van den Wyngaerde ; elles ont les mêmes qualités de finesse et de simplicité de composition que les tableaux. Lucas Van Uden eut comme élèves J. B. Bonnecroy, Philips Augustyn Immenraet et Gillis Neyts. Son influence est manifeste chez Lodewijk de Vadder et, à travers ce dernier, chez Ignatius Van der Stockt.

UECKER Günter, artiste allemand

(Weudorf 1930).

Il se forma à Wismar et à Berlin, puis à Düsseldorf (1953). Ses premiers reliefs, composés de rangées de clous peints en blanc, datent de 1954 (le Kaiser Wilhelm-Museum de Krefeld possède 3 exemples majeurs de ces compositions). L'emploi exclusif d'un seul matériau et d'une seule couleur donnant naissance à une structure légèrement altérée le destina à devenir un représentant notoire du groupe Zéro, fondé en 1958 par Mack et Piene à Düsseldorf. Pour ces 3 artistes, « zéro » signifiait un nouveau départ et l'expression de la « table rase ». Les blanches surfaces, faites de clous, n'évoquent rien : il ne s'agit que d'une facture et de formes ainsi créées dont l'esprit s'apparente souvent au dadaïsme. En recouvrant de clous des objets tels que chaises et pianos, en ayant recours à la lumière artificielle et au mouvement.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

874

ment (les Danseurs de New York, 1965, coll. de l'artiste), aux procédés cinématographiques, à la musique (1971, Berlin, N. G.), Günter Uecker fit participer à son oeuvre l'espace, le monde réel et, cela va de soi, le public ; toutefois, ces compositions ne sont autres que les variations d'un seul et même thème, formulé ainsi par l'artiste : « Je tendais essentiellement à une inté-

gration de la lumière dont la variation faisait vibrer les surfaces blanches, créant ainsi un espace lumineux s'articulant librement. » Après un séjour à New York (1964-1965), Uecker s'est de nouveau fixé à Düsseldorf. Sa participation à la Biennale de Venise en 1970, à Essen et à Varsovie en 1971 et ses expositions individuelles au Moderna Museet de Stockholm ont contribué à sa réputation.

UGOLINO DI NERIO, peintre italien

(documenté à Sienne de 1317 à 1327).

Il fut le plus fin et le plus remarquable continuateur de l'art de Duccio, dont il donne une exquise interprétation dans le sens du Gothique, sans toutefois trahir les conceptions de son maître. Il exécuta le grand Polyptyque à plusieurs registres superposés de l'église S. Croce à Florence, aujourd'hui dispersé, où, au XVIII^e s., Della Valle lut sa signature. Les musées de Berlin, la N. G. de Londres, le Museum of Art de Philadelphie (coll. Johnson), le Metropolitan Museum (coll. Lehman) conservent entre autres des panneaux (Saints ou Scènes de la Passion de la prédelle provenant de ce polyptyque). On attribue à Ugolino notamment le Polyptyque (no 39) et l'admirable Crucifixion (no 34) de Sienne (P. N.), une prédelle avec la Crucifixion et deux donateurs (Londres, Courtauld Inst.), un Saint François de S. Casciano Val di Pesa (confrérie de la Miséricorde), plusieurs polyptyques avec la Vierge et l'enfant et des Saints à mi-corps (Williamstown, Clark Art Inst. ; musée de Cleveland) et plusieurs Madones (Louvre ; Florence, Offices, donation Contini-Bonacossi), une Crucifixion (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) et Sainte Anne et la Vierge enfant (Ottawa, N. G. of Canada).

UGOLINO DI PRETE ILARIO, peintre italien

(documenté à Orvieto de 1357 à 1384 - v. 1404). Les repeints qui ont défiguré les fresques de la chapelle del Corporale au dôme d'Orvieto, exécutées entre 1357 et 1364, rendent difficile l'étude de la formation et de l'évolution stylistique de ce peintre (pourtant, la restauration d'autres zones presque intactes, étrangement négligées jusqu'ici par la critique, pourrait fournir des indications intéressantes). L'art d'Ugolino apparaît dans toute sa maturité dans l'oeuvre principale qui nous reste de cet artiste : la grande décoration du chœur du dôme d'Orvieto, exécutée entre 1370 et 1380 avec des aides, dont Cola Petruccioli et Andrea di Giovanni en particulier. Ugolino eut un rôle de chef d'école, car les peintres orviétans de la seconde moitié du trecento se formèrent tous en collaborant avec lui à l'exécution de fresques

dont il était finalement le responsable. Le cycle du chœur d'Orvieto est caractérisé par une observation attentive des « incidents » de la vie quotidienne, unie à une recherche d'épisodes

lumineux dans les costumes, dans les paysages, dans la couleur, tendant toujours aux registres clairs et lumineux. À l'église S. Giovenale (Orvieto) se trouvent aussi 4 tondi figurant les 4 Évangélistes, une Annonciation et une Adoration des bergers de sa main.

UGOLINO-LORENZETTI

→ BULGARINI Bartolomeo

UHDE Fritz von, peintre allemand

(Wolkenburg, Saxe, 1848 - Munich 1911).

Après avoir commencé des études à l'Académie de Dresde, Uhde fit une carrière militaire de 1867 à 1877. De 1877 à 1879, il résida à Munich et se consacra dès lors à la peinture. En 1879-1880, il travailla à Paris chez le peintre hongrois Munkácsy et exposa ensuite régulièrement au Salon. Il se fixa ensuite à Munich.

Ses sujets de prédilection sont des tableaux de genre ou des scènes bibliques transposées dans l'ambiance réaliste et sentimentale de son époque, comme le Christ chez les paysans (1887, musée d'Orsay), Viens Seigneur Jésus, sois notre hôte (1885, musées de Berlin). Un peu misérabiliste, son art montre la condition des pauvres et célèbre la grandeur du labeur des champs (les Glaneurs, 1889, Munich, Neue Pin.) ; son art comporte des œuvres d'un naturalisme franc (Homme enfilant son manteau, 1885, Hanovre, Niedersächsisches Landesmuseum) et peut se rapprocher de celui de Lhermitte ou de Cazin en France, y compris par la technique claire, légère et pochée. Dans ses œuvres tardives, Uhde fut influencé par l'impressionnisme (les Filles de l'artiste au jardin, 1906, Cologne, W. R. M.).

UNISME.

L'unisme est un programme artistique créé par le peintre polonais Władysław Strzemiński et formulé par lui dans sa brochure *Unizm w malarstwie* (l'Unisme dans la peinture, Varsovie, 1928). Ancien disciple de Malevitch et propagateur du constructivisme en Pologne, dès 1923 Strzemiński cherche sa propre voie plastique pour aboutir enfin à l'élaboration, plus théorique que picturale, d'un nouveau système de composition qui repose sur une « objectivation absolue de l'œuvre ». En effet, l'esthétique de l'unisme reconnaît dans l'existence objective

du tableau sa seule raison d'être, voulant ainsi éliminer toute valeur non plastique : évocative, émotive, symbolique. Dans l'esprit de Strzemiński, l'oeuvre, purifiée de cette manière, peut alors s'unir à l'ensemble des objets constituant son environnement. Les couleurs et les lignes, visibles sur la toile (dont chaque centimètre carré possède la même valeur), doivent créer une unité organique et homogène. Dans ses compositions unistes – il en exécuta environ 10 –, Strzemiński s'efforçait d'obtenir l'homogénéité de l'abstrait et du concret, en utilisant dans ce but la monochromie et les systèmes de lignes en relief, légèrement courbées. À l'épisode uniste, dont l'importance, dans l'ensemble du mouvement constructiviste polonais, est incontestable, participèrent également Katarzyna Kobro, la femme de Strzemiński et auteur de nombreuses sculptures unistes, ainsi

que, d'une manière moins signifiante, J. Lewin et S. Wegner.

UNIT ONE.

Cette association britannique de peintres, de sculpteurs et d'architectes fut fondée par Paul Nash en 1933 et était destinée à permettre au public anglais de prendre conscience d'un mouvement d'art moderne en Angleterre. Au nombre de ses membres figuraient Ben Nicholson et les sculpteurs Henry Moore et Barbara Hepworth. En 1934, une exposition fut organisée à la Mayor Gal. de Londres, et sir Herbert Read édita un volume de comptes rendus avec reproductions. Le groupe, qui n'avait pas d'unité stylistique, se scinda bientôt en tendances abstraites et en tendances surréalistes.

UNTERBERGER,

famille de peintres utrichiens.

Michelangelo (Cavalese, Trente, 1695 - Vienne 1758) fut l'élève de Giuseppe Alberti à Varena, puis de Nicola Grassi à Venise. Il travailla pour les églises et les couvents du Tyrol, fit un séjour prolongé à Passau et s'établit à Vienne. En 1737, il obtient un premier prix de dessin d'après le modèle à l'Académie et, l'année suivante, une médaille d'or pour une composition, la Répudiation d'Agar. En 1751, il est élu, pour trois ans, recteur de l'Académie, sans doute en raison de sa présence dans l'établissement depuis quatorze ans. Janneck et Troger sont ses assesseurs. Le mandat suivant est assuré par Troger, et Unterberger devient assesseur, mais il est réélu recteur en 1757. Contrairement à la plupart de ses compatriotes,

Unterberger ne pratiqua presque jamais la fresque. Il peignit de nombreux tableaux d'autel dans un atelier très productif après 1750, auquel collabora peut-être son frère Franz Sebald (1706-1776), dont il est parfois difficile de distinguer les oeuvres, en particulier pour ce qui concerne les esquisses. Le tableau de l'église des Augustins à Vienne Jésus parmi les docteurs comporte les caractéristiques essentielles du style de Michelangelo Unterberger : accords de rouge et de bleu, pourtour noyé dans une zone d'ombre, fort contraste de lumière éclairant l'enfant gracile qui rappelle Trevisani. Dans la Mort de la Vierge (1749-1750), considérée comme le chef-d'oeuvre d'Unterberger (cathédrale de Brixen [Bressanone]), des motifs entiers sont empruntés à l'Assomption de Piazzetta (Louvre), qui connut un énorme succès dans les pays germaniques. Les esquisses (Madone et saints, pin. de Cavalese), à la palette vive et claire, reflètent parfois l'influence de Troger et celle de Pittoni. Les dessins (musées d'Innsbruck et de Budapest) font valoir la sûreté du trait et la précision de la répartition de la lumière.

Christoph (Cavalese 1732 - Rome 1798). Neveu des deux frères, il subit d'abord leur influence à Vienne, puis se rendit en Italie, à Vérone et à Rome (1758), où il travailla avec Mengs. Ses oeuvres appartiennent alors au goût néoclassique : portraits, décoration (fresques au Museo Clementino du Vatican)

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

875

et à la gal. Borghèse à Rome : le Triomphe d'Hercule, 1785-1786) et tableaux d'autel envoyés dans les églises de sa région.

UTRILLO Maurice, peintre français

(Paris 1883 - Dax 1955).

Ce fils de Montmartre est né sur la Butte un 26 décembre, enfant naturel d'une femme peintre, modèle d'atelier, Marie Clémentine Valadon, dite Suzanne Valadon. En 1891, il est reconnu par Miguel Utrillo y Molins, artiste et brillant personnage de Barcelone, qu'il n'a jamais vu. Élève au collège Rollin, il prend très jeune des habitudes de vagabondage et de boisson. On lui trouve un emploi dans une banque, où il donne d'abord satisfaction, mais se fait renvoyer pour son humeur fantasque.

À la suite d'esclandres répétés, on l'interne à Sainte-Anne pour lui faire subir une première cure de désintoxication. En 1902, un médecin intelligent conseille à sa mère de l'occuper en le faisant peindre. De 1903 à 1906, Utrillo peint en banlieue – à Montmagny, à Pierrefitte – et à Montmartre, dans une manière sombre et très épaisse. Le marchand Clovis Sagot et quelques connaisseurs commencent à s'intéresser à lui. À partir de 1907, Utrillo éclaircit sa palette et, v. 1910, il peint avec des blancs, qui feront donner à la période de sa production qui va jusqu'à 1915 le nom de « période blanche ». Le marchand Libaude, en 1909, tente d'accaparer ses toiles et lui verse une modeste mensualité. Mais, par lui, Utrillo connaît Francis Jourdain, Élie Faure, qui s'enthousiasment pour son talent, ainsi qu'Octave Mirbeau. À partir de 1909, il expose au Salon d'automne et aux Indépen-

dants. Cependant, il a peu de contacts avec les peintres et partage sa vie misérable entre le cabaret de la Belle-Gabrielle et le bistrot du Casse-Croûte. En 1912, une crise de delirium tremens le fait admettre dans une maison de Sannois. Après deux mois de cure, Utrillo voyage en Bretagne et en Corse, où il peint beaucoup. Sa première exposition d'ensemble a lieu à la gal. Eugène Blot en 1913. À partir de 1914, sa technique évolue, sous l'influence de sa mère, vers un style plus dessiné, plus coloré et cloisonné. En 1916, il est interné à Villejuif avec les fous furieux, puis se fait soigner à l'asile de Picpus. Une exposition en 1919 à la galerie Lepoutre lui vaut un grand succès moral et matériel, mais, dès lors, ses pioches le surveillent de près et l'exploitent. Après deux expositions à la gal. Weill, la gal. Bernheim-Jeune lui offre un contrat, et une vogue foudroyante commence pour lui. Malgré ses succès, Utrillo reste aussi instable, tente de se suicider, et sa mère l'emmène au château de Saint-Bernard, dans l'Ain, où, à partir de 1923, il passe chaque été. Il exécute pour les Ballets russes de Diaghilev le décor de Barabao. En 1935, il épouse Lucie Valore. En même temps, le marchand Paul Pétridès s'assure toute sa production par contrat. L'artiste exécute en 1948 un décor pour Louise (de G. Charpentier) à l'Opéra-Comique, et, en 1955, deux panneaux de 3 m de large lui sont commandés pour décorer la salle de la Commission des beaux-arts de l'Hôtel de Ville. Son talent a beaucoup baissé : il répète ses sujets en images coloriées, tandis que sa gloire devient internationale (exposition à New York en 1939 ; une salle à la Biennale de Venise en 1950)

et que les faux Utrillo se multiplient, donnant lieu à des scandales retentissants.

Sa peinture est inclassable. On a essayé de la rattacher à celle des naïfs à cause de la minutie de son dessin et de ses figures populaires. Mais ces caractères n'apparaissent que dans les toiles relativement tardives de la manière colorée. En fait, Utrillo est bien un autodidacte, n'ayant reçu que des conseils de sa mère et surtout du peintre Quizet, un solitaire comme lui, avec qui il travaillait au début dans les rues, car, dans les premières années, il peignait toujours sur le motif, et ce n'est que plus tard, quand son talent déclina, qu'il se mit à copier des cartes postales. Son originalité réside d'abord dans sa conception de l'espace, des perspectives montantes et descendantes, des détours des rues, des volumes des maisons, créant, parallèlement au cubisme, un art soucieux de rigueur. D'autre part, il a su donner une expression poignante aux murs lépreux des maisons pauvres, à la répétition hallucinante des fenêtres noires, à la solitude des chaussées et des trottoirs. La manière blanche, plus aérée, est surtout représentée par des vues de Montmartre. Utrillo a su tirer une poésie surprenante de banals cabarets, comme le Lapin agile (1910, Paris, M. N. A. M.), du Sacré-Coeur, de quelques églises de banlieue.

Le M. N. A. M. de Paris conserve des oeuvres de l'artiste, qui est aussi bien représenté au musée d'Art moderne de la Ville, au musée de l'Orangerie (coll. Walter-Guillaume) et dans les grands musées d'Europe et des États-Unis.

downloadModeText.vue.download 877 sur 964

VACCARO Andrea, peintre italien

(Naples 1603 - id. 1670).

Formé au contact du maniérisme napolitain déclinant, il révéla sa manière après avoir étudié les oeuvres exécutées à Naples par Caravage, dont il copia la Flagellation de l'église S. Domenico (auj. Capodimonte). Cette oeuvre, qui était conservée en face de l'original, marque le début de sa meilleure période. Cependant, Vaccaro, en comparaison des peintres contemporains, ne montra toujours qu'une compréhension superficielle des solutions formelles et luministes de Caravage. Dans l'imbrication des multiples expériences, qui vont de celles de Caracciolo à celles de Luca Giordano, lesquelles marquèrent la vie artistique napolitaine, il assume le rôle d'un expérimentateur bien informé des recherches les plus diverses. Son éclectisme, son académisme et son interprétation personnelle du luminisme de Ribera seront unifiés par les suggestions classiques de Reni. Les enseignements de Pietro Novelli,

qui enrichirent la culture artistique locale de l'expérience de Van Dyck, avaient été accueillis avec enthousiasme. Ils ne libéreront pourtant pas tout à fait Vaccaro de la sécheresse de son schématisme formel. L'artiste tenta vainement d'adoucir sa manière en s'inspirant de Cavallino et de Stanzione : les résultats qu'il obtint alors apparaissent anachroniques et dépassés. À cette époque, en effet, s'affirmait déjà à Naples, avec Luca Giordano et Mattia Preti, la poésie fantastique de la peinture baroque.

Les oeuvres d'Andrea Vaccaro sont conservées dans des églises napolitaines, au musée de Capodimonte, au Museo di S. Martino et au Palais royal de Naples (Jacob et Rachel) ainsi que, notamment, au musée de Sorrente, à l'Académie de San Fernando de Madrid, au Prado, aux musées de Barcelone, Besançon, Munich (Alte Pin.), Genève (Triomphe de David).

VADDER Lodewijk de, peintre
et graveur flamand
(Bruxelles 1605 - id. 1655).

Il est inscrit comme maître à Anvers en 1628. Très apprécié de ses contemporains, il

V

tomba ensuite dans l'oubli. Ses compositions, mieux connues à présent, permettent de voir en lui l'un des artistes les plus importants de l'école bruxelloise paysagiste du XVII^e siècle. Il s'apparente, à ses débuts, aux Anversois, plus particulièrement à Brouwer (Paysage forestier et Paysage rustique du musée de l'université de Würzburg), et, plus tard, son souci de la composition et de l'expression de l'espace révèle un art dont les qualités décoratives trahissent l'influence de Rubens. Dans le Chemin forestier (Munich, Alte Pin.) ou le Paysage boisé (Bruxelles, M. R. B. A.), qui lui sont en général attribués, il traduit une vision grandiose de la nature. Il eut comme élève Ignatius Van der Stock et peut-être Lucas Achtschellinck.

VAILLANT Wallerand, peintre, pastelliste

et graveur néerlandais

(Lille 1623 - Amsterdam 1677).

C'est aux Pays-Bas (Lille ne devait appartenir à la France qu'en 1668) que se déroule principalement la carrière de Wallerand Vaillant. L'artiste fut l'élève d'Erasmus Quellinus à Anvers en 1637 et s'expatria pour des raisons religieuses à Amsterdam (1642). En 1647, il est signalé à

Middelburg ; en 1658, il se rend avec son frère Bernard à Francfort pour le couronnement de Léopol II dont il fait le portrait, et à Heidelberg (Nature morte, 1658, Dresde, Gg) puis réside de 1659 à 1665 à Paris où il est venu avec le maréchal de Gramont ; célèbre, il peint la reine, la reine mère, et le duc d'Orléans. Ses pastels (Louvre ; musée de Lille ; Rijksmuseum ; British Museum ; Chantilly, musée Condé ; Haarlem, musée Teyler), qui ont parfois une sévérité voisine de celle d'un Nanteuil, comme ses tableaux (Autoportrait, Louvre, Francfort, Dresde ; Femme et trois enfants, Rijksmuseum ; le Jeune Dessinateur, Londres [N. G.], musée de Lille), doivent plus à la Hollande et à la Flandre qu'à la France. Un Portrait d'homme, daté 1673 doit représenter un parent puisqu'il a la curieuse particularité d'être resté jusqu'à la fin du XIXe s. dans sa famille. Wallerand eut plusieurs frères : Jacques (v. 1625-1691), qui fut portraitiste et peintre d'histoire à Vienne et à Berlin ; Jean (1627 - apr. 1668) ; Bernard (1632-1698), qui,

peignit des portraits soit à l'huile, soit surtout au pastel. André (1655-1693) séjourna à Paris en 1676-1677 et fut également portraitiste.

VALADON Suzanne

(Valadon Marie Clémentine, dite),

peintre français

(Bessines-sur-Gartempe, Haute-Vienne, 1867 -

Paris 1938).

Elle se prénommaît en réalité Marie Clémentine. On l'appela Marie, à Montmartre, où sa mère, blanchisseuse, vint s'établir avec elle en 1872. Très douée pour le dessin, la fillette se plaisait à crayonner sans cesse, à se servir de morceaux de charbon de bois pour tracer des graffiti sur les murs et sur les trottoirs. Après avoir été apprentie couturière, elle exerça divers petits métiers, devint acrobate dans un cirque forain et y fut victime d'un accident qui ne lui permit pas de poursuivre cette carrière, mais ne l'empêcha pas de poser, nue ou habillée, dans l'atelier de Puvis de Chavannes (durant sept ans, et notamment pour les figures du Bois sacré), chez Renoir (pour la Danse à la ville et la Danse à la campagne), chez Toulouse-Lautrec qui était, rue Tourlaque, son voisin de palier. Ce fut lui qui, le premier, sut reconnaître son talent de dessinatrice ; il signala sa découverte au sculpteur Bartholomé, qui, à son tour, en parla à Degas, qui allait demeurer jusqu'à la fin de sa vie l'admirateur et le soutien de celle qu'il avait surnommée « la terrible Maria » ; Degas

l'encouragea à peindre et l'engagea à exposer, en 1882, au Salon de la Société nationale des beaux-arts.

L'année suivante, Suzanne Valadon mit au monde un fils, non reconnu par son père (Maurice Boissy, bohème impénitent, alcoolique invétéré et vaguement peintre à ses heures). Elle devint la compagne de Paul Moussis, qui allait légitimer leur union en 1896 sans avoir consenti à donner son nom à l'enfant, mais qui avait, en 1891, laissé un de ses proches amis, Miguel Utrillo y Molins, se substituer pour cela à Boissy et à lui-même. Divorcée en 1909, Suzanne Valadon contracta aussitôt une nouvelle union avec le peintre André Utter et, habitant rue Cortot à Montmartre, forma avec celui-ci et Maurice un trio pittoresque, mais d'une sé-

downloadModeText.vue.download 878 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

877

curité matérielle précaire. Leur situation s'étant enfin améliorée, ils s'installèrent, en 1926, dans un hôtel particulier de l'avenue Junot. En 1935, Utrillo quitta sa mère pour épouser le peintre Lucie Valore.

Les gros traits appuyés, fermes et souples, que Degas avait admirés dans les dessins de Suzanne Valadon, caractérisent aussi bien les peintures de celle-ci, puissantes, dont le coloris rappelle celui de Gauguin. Les tableaux, d'une matière précieuse, ont pour sujet des nus robustes et des figures dont le réalisme frôle, quelquefois, la vulgarité. L'artiste exécuta aussi des natures mortes solidement rustiques et des compositions florales. Son art direct, voire agressif, donne une vigoureuse impression d'équilibre psychologique et de saine sensualité. Suzanne Valadon est représentée à Paris (Lancement de filet, 1914, M. N. A. M. ; Nu au bord du lit, 1922, musée d'Art moderne de la Ville) ainsi que dans de nombreuses coll. publiques, notamment à Albi, Besançon, Belgrade, Grenoble, Lyon, Menton, Montpellier, Nantes, Nevers, Prague. Une rétrospective lui a été consacrée (Martigny, Suisse, fondation Gianadda) en 1996.

VALCKENBORCH (les Van),

peintres flamands.

Lucas (Louvain v. 1530 - Francfort 1597). Inscrit dès 1560 à la gilde des peintres de Malines, il devint maître en 1564 et accepta,

cette même année, Jasper Van der Linden comme élève. L'intérêt qu'il portait à la Réforme l'obligea à s'enfuir en 1566 à Liège, puis à Aix-la-Chapelle. On le retrouve à Anvers v. 1570 et à Bruxelles en 1577. Entré au service de l'archiduc, Lucas fit partie de sa suite lorsque celui-ci retourna en Autriche en 1581. Il résida à Linz jusqu'en 1593, puis se rendit à Francfort, dont il devint citoyen en 1594. Les sujets, quoique parfois d'inspiration biblique, sont plutôt anecdotiques. Les paysages, qui brillent par leur qualité picturale et par leur richesse d'invention, se rapprochent par leur conception de ceux de P. Bruegel sans atteindre à leur grandeur universelle. Le K. M. de Vienne possède une série de tableaux de l'artiste, pour la plupart des paysages de montagne, presque tous signés et datés. Quatre toiles de grand format figurant les Quatre Saisons furent exécutées pour l'archiduc Matthias de 1585 à 1587. Le Printemps contient à lui seul plus de 400 personnages. Cette importante suite s'inscrit dans la tradition des calendriers du Moyen Âge, mais elle est conçue dans l'esprit des paysages de Patinir et de Bruegel. Contrairement à ces derniers, Valckenborch accentue le caractère anecdotique des scènes et fait ressortir les particularités topographiques des régions représentées. Illustrant un épisode peu connu de l'Évangile, le petit panneau représentant les Possédés de Gérasa (Bruxelles, M. R. B. A.) semble être une oeuvre tardive du maître. Composée de personnages minuscules, la scène, dont la structure plastique est rendue avec précision, se situe dans un paysage rocheux, où abondent des détails pittoresques ; elle est peinte en

nuances subtiles imprégnant l'atmosphère d'une lumière vaporeuse. Au premier plan, selon le procédé maniériste, un promontoire dans l'ombre, où se trouvent une femme et un homme gesticulant, joue le rôle d'écran. D'autres oeuvres de Lucas Van Valckenborch figurent dans les musées d'Amsterdam, de Brunswick, de Copenhague, de Francfort, du Prado, de Mayence, de Munich, et au Louvre (la Tour de Babel, 1594). Leur datation s'échelonne entre 1567 et 1596.

Maarten (Louvain 1535 - Francfort 1612). Frère cadet du précédent, il était inscrit à la gilde des peintres de Malines en 1559 ; il acquit la maîtrise en 1563 et eut, la même année, Gysbrecht Jaspers comme élève. Vers 1564, il quitta Malines pour se fixer à Anvers jusqu'en 1572. Il devint citoyen d'Aix-la-Chapelle l'année suivante, mais retourna en 1584 à Anvers, qu'il quitta de nouveau deux

ans plus tard pour s'établir définitivement à Francfort. Très influencé par son frère Lucas, il pratiquait le paysage pittoresque, qu'il a le plus souvent étoffé de scènes bibliques. Ses oeuvres sont rares ; l'artiste est bien représenté à Vienne (K. M.) par 11 toiles de dimensions moyennes (86 × 123 cm) portant toutes un monogramme et illustrant le cycle des Mois, à l'exception de décembre. Les scènes qui s'inscrivent dans les paysages de cette série sont empruntées au Nouveau Testament ; l'Adoration des mages illustre, par exemple, janvier. On doit à Maarten 2 versions avec la Tour de Babel, l'une à Dresde (Gg), l'autre au château de Gaesbeek. Deux autres paysages signés se trouvent aux musées de Gotha et de Poitiers. Frederik (Anvers 1566 - Nuremberg 1623). Fils du précédent, il quitta Anvers en 1586, pour se rendre à Francfort, dont il devint citoyen en 1597. Il résida à Nuremberg à partir de 1602 et y acquit la citoyenneté en 1606. Il a visité Venise et peut-être Rome. Contrairement aux autres artistes de la famille Van Valckenborch, il a peint non seulement des paysages, mais aussi des scènes historiques, mythologiques et religieuses, comme le Jugement dernier de Munich (Alte Pin.), la Conversion de saint Paul (Meaux, musée Bossuet). Maniériste authentique, il rechercha les effets de clair-obscur, le dynamisme et l'éclectisme dans l'inspiration.

Gillis (Anvers 1570 - Francfort 1622). Frère du précédent, il quitta en 1586 Anvers pour Francfort, où il fut accepté comme citoyen en 1597. Il visita Venise et probablement Rome en compagnie de son frère. Il a surtout peint des paysages maniéristes animés de nombreux personnages et traités dans une palette acidulée (Scène de bataille, Louvre), à la manière des artistes qui ont préparé l'avènement du paysage baroque.

VALDÉS Lucas de, peintre espagnol

(Séville 1661 - Cadix 1725).

Il manifesta très jeune sa vocation, exécutant ses premières gravures dès l'âge de onze ans. Mais son père, Juan de Valdés Leal, exigea qu'il étudiât le latin et les mathématiques chez les Jésuites, avant de se consacrer à la peinture.

Marié en 1681, Lucas de Valdés eut une activité artistique importante après la mort de son père, comme peintre décorateur et graveur ; ses dernières années (1719-1725) se passèrent à Cadix, comme professeur de mathématiques à l'École navale, qui venait de s'y installer (signe

caractéristique du déclin commercial et maritime de Séville).

Lucas de Valdés, s'il doit beaucoup à son père, n'est pas un simple épigone. Il est moins dramatique et moins « expressionniste », tout aussi dynamique, mais plus orienté vers les recherches de scénographie et de perspective. Il a peint de grands tableaux narratifs, fort estimables, dont certains sont déposés au musée de Huelva (Sainte Isabelle de Portugal faisant l'aumône, Allégorie de la fondation du tiers ordre de la Merci). Mais il est surtout peintre de décoration à la détrempe – comme la très remarquable voûte à colonnades feintes de l'église jésuite S. Luis ou les revêtements à la manière de tapisseries de la nef des Vénérables –, ou de vastes compositions murales, comme les transepts de l'église dominicaine S. Pablo (Procession de la Vierge présidée par le roi saint Ferdinand, Autodafé).

Il a laissé également une oeuvre abondante d'aquafortiste, aussi bien par des sujets religieux (Apparition de la Vierge et de l'Enfant Jésus à saint Félix de Cantalicio) que par des portraits de religieux (Le Jésuite, P. Tamariz, 1707) et de notabilités de la ville de Séville.

VALDÉS LEAL Juan de, peintre espagnol

(Séville 1622 - id. 1690).

Fils d'un orfèvre portugais, Fernando de Niza, et d'une Andalouse, il peignit sous le nom de sa mère. Il fit ses études à Cordoue, où sa famille s'était installée et où il dut connaître Antonio del Castillo, dont le style influença nettement ses premières peintures. Il s'intéressa également à l'oeuvre de Herrera le Vieux, dont l'énergie s'accordait bien à son propre tempérament (Saint André, 1649, église S. Francisco de Cordoue). Marié à Cordoue en 1647, il était revenu à Séville en 1650. La plus importante réalisation de cette période juvénile est le grand cycle de l'Histoire de sainte Claire, exécuté en 1653-1654 pour le couvent des clarisses de Carmona (dispersé auj. entre l'hôtel de ville de Séville et la coll. March de Palma de Majorque). On y trouve encore de nombreuses réminiscences des personnages de Castillo, mais la personnalité de Valdés Leal s'affirme dans le dynamisme presque brutal de certains tableaux (Assaut d'un couvent par les Maures, Alcázar, Séville).

En 1657, Valdés reçoit du monastère hiéronymite de Buenavista, près de Séville, la commande d'un cycle de peintures consacré à la Vie de saint Jérôme et aux grandes figures de l'ordre hiéronymite, qu'il réalise dans les an-

nées suivantes. Les scènes de la vie du saint (au musée de Séville) sont très remarquables par la richesse du coloris. Malgré les négligences évidentes du dessin, les figures de religieux de l'ordre (auj. dispersées entre le Prado, les musées de Séville, de Dresde, du Mans, le Bowes Museum de Barnard Castle) frappent par la vigueur du caractère individuel (Frère Atanaso downloadModeText.vue.download 879 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

878

d'Ocaña, musée de Grenoble ; Frère Juan de Ledesma, musée de Séville).

En 1658, Valdés achève le grand retable du couvent des carmélites de Cordoue (Élie sur le char de feu, Élie et Élisée au désert, bustes de saintes et têtes coupées de martyrs), très baroque d'esprit et de facture inégale. En 1660, il est nommé « député » de l'académie de dessin, récemment créée à Séville et qu'il présidera en 1664. C'est en cette même année qu'il dut se rendre à Madrid, ce qui lui permit de connaître les collections royales et d'entrer en contact avec les peintres de l'école madrilène contemporaine. On lui a parfois attribué des oeuvres d'artistes madrilènes (F. Rizi et Camilo, en particulier), ce qui témoigne de la parenté des styles. En 1671, à l'occasion des fêtes de la canonisation de S. Fernando, Valdés prépare les fastueuses décorations de la cathédrale de Séville. L'année suivante, il travaille avec Murillo à l'hôpital de la Charité de Séville, fondation de don Miguel de Mañara (dont il fait le portrait), où il laisse ses chefs-d'oeuvre : les célèbres Allégories de la Mort, témoignage capital du réalisme macabre le plus sombre. L'archevêque de Séville, Ambrosio Spinola, lui commande, en 1673, pour l'oratoire de son palais, un retable dédié à son saint patron (Suisse, coll. part. ; musées de Séville et de San Francisco).

Entre 1674 et 1676, il peint le cycle de la Vie de saint Ignace (auj. au musée de Séville), ouvrage hâtif très inégal et de facture souvent négligée, mais où se manifeste pourtant une évidente originalité d'invention.

Contemporain de Murillo, Valdés Leal exprime une sensibilité diamétralement opposée à celle de son compatriote. Totalement indifférent à la beauté physique, à la séduction chamelle, son art se définit par un expressionnisme dramatique très personnel : saisir le mouvement, la tension pathétique dans son dynamisme (Chemin du Calvaire, musée de

Séville ; Libération de saint Pierre, cathédrale de Séville) intéresse le peintre bien plus que l'équilibre ou l'harmonie. Les compositions inspirées à Valdés Leal par la vie de Marie (Vierge des orfèvres, musée de Cordoue ; Assomption de la Vierge, Washington, N. G. ; Immaculée, 1661, Londres, N. G.) sont d'une remarquable richesse plastique, mais n'atteignent jamais à l'élégance de celles de Murillo ou d'Antolinez. En revanche, l'artiste possède un don exceptionnel pour traduire la réalité concrète des choses : il a laissé de remarquables natures mortes du genre « vanitas » (Allégorie de la Vanité, 1660, Hartford, Wadsworth Atheneum ; Allégorie du Salut, musée de York). Dans les deux grandes toiles de l'hôpital de la Charité (Finis Gloriam Mundi et In ictu oculi), l'aspect macabre du thème atteint son paroxysme.

Excessif, personnel, violent, Valdés Leal ne laissa pas de disciples, à l'exception de son fils Lucas, qui devait achever son oeuvre décorative commencée à l'hôpital des Vénérables de

Séville. Une importante rétrospective Valdés Leal a été présentée (Séville, Madrid) en 1991.

VALENCIENNES Pierre Henri de,

peintre français

(Toulouse 1750 - Paris 1819).

Élève de Despax et de Bouton à Toulouse, il passa à Paris dans l'atelier de Doyen (1778), mais fut essentiellement un paysagiste autodidacte qui se rendit plusieurs fois en Italie (1769, 1777, 1781) et au Proche-Orient (1782-1784), d'où il rapporta des carnets de dessins (Paris, Louvre et B. N.). Il fut reçu académicien (Cicéron découvrant le tombeau d'Archimède, 1787, musée de Toulouse) et, depuis lors, exposa régulièrement aux Salons. Convaincu de l'insuffisance de la réalité descriptive des paysagistes hollandais, il publia ses théories esthétiques (Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, réflexions et conseils sur le genre de paysage, Paris, 1800), dans lesquelles il montre la grandeur du paysage tel que Poussin le recompose, en communion intime avec le drame humain qui s'y déroule. Ses grands tableaux, peut-être un peu froids, relèvent de la même conception humaniste, plus soucieuse d'unir l'idée à la nature que de reproduire des impressions visuelles (Ancienne Ville d'Agri-gente, 1787, Louvre ; Colloque d'Archelaüs et de Sylla, 1819, musée de Toulouse). Au contraire, ses études peintes (150 au Louvre) de paysages italiens et ses dessins montrent une tout autre fraîcheur de sensation (proche de celle que

manifeste au même moment Thomas Jones) et une attention portée à l'enveloppe de l'atmosphère, aux jeux lumineux (Étude de ciel au Quirinal, Louvre), à la netteté des structures ou à la minutie du détail (Sous-bois, Louvre). Par cette vaste enquête sur la nature, qui lui servit ensuite dans des compositions plus élaborées (Villa Borghèse, id., et Paysage avec figures, Barnard Castle, Bowes Museum), Valencien oriente le paysage vers le néo-classicisme, mais annonce aussi les descriptions plus frémissantes et sensibles du XIXe siècle. On voit souvent en lui un précurseur du Corot d'Italie.

VALENTIN DE BOULOGNE (dit Valentin),
peintre français

(Coulommiers 1591 - Rome 1632).

Le prénom Moïse qu'on donnait parfois à Valentin provient d'une déformation du terme Monsu (« Monsieur ») qui précède souvent les noms des Français dans les textes romains du XVIIe siècle. On ne connaît rien de la première formation du peintre, issu d'une famille d'artisans et d'artistes établie en Brie depuis le XVe siècle. On ne sait quand il gagne Rome : selon Sandrart, il y était arrivé avant Vouet, avant 1614 donc. On ne rencontre pourtant son nom dans les documents d'archives qu'à partir de 1620. Il est possible que le peintre ait fréquenté l'atelier de Manfredi, mais rien ne l'atteste ; il semble avoir fréquenté davantage les peintres nordiques que les Français et est affilié à partir de 1624 à l'Académie des Bentvögels, où il reçoit le surnom d'Inamorato (l'« amoureux »). On connaît très mal la carrière de Valentin, qui ne devait plus quitter Rome et y mourir. Son activité de peintre n'est documentée que

dans les 5 dernières années de sa vie, où il est en rapport étroit avec le milieu, francophile et ami des arts, de la famille Barberini, notamment avec le cardinal Francesco, son principal mécène : de 1627 datent un David (coll. part.) et une Décollation de saint Jean-Baptiste (perdue) ; de 1628, l'Allégorie de Rome (Rome, Villa Lante) ; de 1630, un Samson (musée de Cleveland). Le Martyre des saints Procès et Martinien (1629, Vatican), peint pour la basilique Saint-Pierre (en remplacement d'un tableau commandé, en un premier temps, à l'Albane) et comparé par tous les « curieux » au Martyre de saint Érasme de Poussin mis en place l'année précédente, témoigne de la renommée de Valentin dans la Rome artistique de son temps. Baglione nous raconte les circonstances de la mort du peintre, consécutive à un bain glacé dans une fontaine pris après avoir trop bu, et indique que Cassiano dal Pozzo, l'un de

ses mécènes, pourvut aux frais des obsèques. Les scènes de taverne et les réunions musicales restent les plus nombreuses et les plus caractéristiques de l'art de Valentin et ont contribué à répandre la légende du peintre indépendant, à l'existence bohème et dissipée. Citons au Louvre 2 Concerts, la Réunion dans un cabaret, la Diseuse de bonne aventure, autr. coll. Schönborn à Pommersfelden, auj. dépôt à Toronto, Art Gallery of Ontario, la Réunion avec une diseuse de bonne aventure (1631 ?), à Dresde (Gg) le Tricheur. Mais l'auteur de l'Allégorie de Rome, audacieuse traduction d'une allégorie dans le langage « vériste » des caravagesques, est aussi celui de toiles à sujets mythologiques (Herminie et les bergers, Munich, Alte Pin.), de portraits (le Cardinal Francesco Barberini, le Cavalier dal Pozzo, perdus ; ce dernier autref. dans la coll. de la reine Christine de Suède ; le Bouffon Menicucci, Indianapolis, Herron Art Museum) et de nombreuses toiles religieuses d'un sourd et violent lyrisme : Suzanne et les vieillards (Louvre) ; Jugement de Salomon (id., et Rome, G. N., Gal. Corsini) ; la Cène (id.), le Sacrifice d'Isaac, musée de Montréal, le Couronnement d'épines (2 exemplaires à Munich, Alte Pin.), Judith et Holopherne (Malte, musée de La Vallette), Jésus chassant les marchands du Temple (Rome, G. N. [Gal. Corsini] et Ermitage), le Reniement de saint Pierre (Florence, Fond. Longhi, et Moscou, musée Pouchkine). Toutes ces toiles, auxquelles il faut ajouter plusieurs figures religieuses à mi-corps, en hauteur (Judith, musée de Toulouse ; Moïse, Vienne, K. M.) ou en largeur (4 Évangélistes, Versailles ; autre série, coll. part.), dénotent, dans une filiation caravagesque bien assumée jusqu'au moment où le caravagisme passait de mode à Rome, un art bien personnel, sensible aux nuances les plus subtiles, plein d'ardeur fiévreuse et de délicate mélancolie, « romantique » si l'on veut, qui apporte à la peinture du XVIIe s. une note irremplaçable de poésie.

VALLAYER-COSTER Anne, peintre français
(Paris 1744 - id. 1818).

Fille de Joseph Vallayer, orfèvre du roi, elle fut reçue à l'Académie en 1770 (Attributs de la Musique et Attributs de la Peinture, Louvre). Elle épousa en 1781 Jean-Pierre Sylvestre Cos-

downloadModeText.vue.download 880 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

879

ter. Nommée chef du cabinet de Peinture de Marie-Antoinette, elle se réfugia en province

sous la Révolution et revint à Paris en 1796.

Des portraits et surtout des natures mortes (Fleurs, Apprêts de repas, Bas-Reliefs feints, Trophées de chasse) constituent l'ensemble de son oeuvre. Dans ses portraits, l'artiste s'inspire de Chardin dans l'étude psychologique des personnages et dans la façon de rendre très sobrement quelques détails destinés à adoucir l'austérité de l'ensemble (J. Ch. Roëttiers, 1777, Versailles). Les Néerlandais, peut-être par l'intermédiaire de l'oeuvre de Largillière (Nature morte, Paris, musée Nissim-de-Camondo), lui fournissent, pour ses natures mortes, un répertoire iconographique qu'elle renouvelle peu ; mais, héritière de la tradition plus sobre des peintres de nature morte français, Anne Valayer-Coster emploie souvent un fond neutre, une touche délicate et nerveuse qui font d'elle – après Chardin, qu'elle ne se contente pas d'imiter, et Oudry – l'un des peintres de genre les plus attachants du siècle. Son Panaches de mer, lithophytes et coquillages (1769, Louvre) est une des plus fascinantes natures mortes du siècle. L'artiste prolonge la tradition de la nature morte de Chardin jusqu'à l'aube du Romantisme (Table chargée d'un homard, de différents fruits, de gibier, 1817, Louvre). Les musées de Berlin, Genève, Le Mans, Nancy, Carcassonne, Dijon, Reims, Strasbourg, Toledo (Ohio), Paris (Nissim-de-Camondo et Arts décoratifs), Saint-Jean-Cap-Ferrat (Île-de-France). Ottawa (N. G.) et le Metropolitan Museum possèdent de ses natures mortes.

VALLIN Jacques-Antoine, peintre français
(Paris ? v. 1760 - ? apr. 1831).

On sait qu'il était fils d'un sculpteur et qu'il fut à l'Académie élève de Drevet (1779-1789), de Doyen (1786) et de Renou (1791). Son oeuvre représente bien la complexité des courants artistiques à la charnière des deux siècles : le paysagiste rappelle parfois les recherches de Georges Michel (Bacchante, musée de Tours) ; le peintre de genre évoque Drolling et Boilly (Le Jeune Violoncelliste, 1810, Paris, musée Marmottan) ; le peintre d'histoire, en revanche, mêlant à un métier lisse une touche très franche, se monte très influencé par Prud'hon, entre les formes du néoclassicisme et les recherches de la sensibilité des préromantiques (Hylas attiré par les nymphes, musée de Gray ; Diane et Actéon, 1810, Louvre). Il semble s'être fait une spécialité de tableaux représentant des nymphes et des bacchantes dans des paysages. On lui doit aussi des portraits, comme celui du Docteur Forlenze (Londres, N. G.). Vallin est représenté au Louvre et dans plusieurs musées de province. Ceux de Cherbourg, de Quimper

et le musée Magnin à Dijon conservent chacun une série de peintures.

VALLOTTON Félix Édouard, peintre français d'origine suisse

(Lausanne 1865 - Paris 1925).

Issu de la bourgeoisie protestante de Lausanne, Vallotton, qui décide de se consacrer à la peinture à l'âge de dix-huit ans, s'inscrit à Paris à l'académie Julian. Après trois ans d'une vie dif-

ficile et isolée, il expose pour la première fois au Salon des artistes français un portrait où se révèle son admiration pour Holbein (Portrait de M. Ursenbach, 1885, Zurich, Kunsthau). Il copie assidûment au Louvre Léonard, Antonello de Messine et Durer, mais c'est Ingres qu'il admire surtout ; on dit qu'il éclata en sanglots lorsqu'il découvrit le Bain turc (Louvre). Vallotton participe dès 1893 au Salon des indépendants avec un Bain au soir d'été (Zurich, Kunsthau), qui fait scandale par son érotisme caricatural et froid, sa technique lisse et son dessin contourné. À partir de la même année, il expose avec les Nabis, ses amis de l'académie Julian, mais ne fait vraiment partie du groupe qu'en 1897. Au cours de cette période, il exécute de nombreuses gravures sur bois (technique qu'il employait depuis 1891), qui connaîtront très vite un succès international en paraissant dans le Courrier français et le Rire dès 1894, dans la Revue blanche, le Chap Book de Chicago et le Jugend de Munich l'année suivante, puis, autour de 1900, dans le Cri de Paris, la revue d'Ibels le Sifflet, le Mercure de France, le Rire, le Scribner de New York, ou dans des journaux nettement polémiques : l'Assiette au beurre, les Temps nouveaux, l'Ymagier.

Dans la gravure sur bois, aimée des Nabis et d'Alfred Jarry, le goût de l'art naïf, de l'art pur s'appuyait sur une contrainte technique : simplification des formes et suppression des passages semblables aux formules de la peinture nabi. Vallotton, par un découpage net des plages de noir et de blanc et par d'autres moyens de simplification, transmet avec force une vision du monde amère et sans complaisance, que ce soit dans ses portraits (illustrations du Livre des masques de Remy de Gourmont) ou dans les scènes où se marque sa sympathie pour le mouvement anarchiste et sa violence contre la société bourgeoise de son temps (la Manifestation, 1883 ; Sauvons Rome et la France, 1893 ; l'Exécution, 1894 ; le Train de plaisir, 1903). Ses peintures de jeunesse (la Cuisinière, 1892 ; la Malade, 1892) comme celles de la période nabi (triptyque du

Bon Marché, 1898) ou les oeuvres plus tardives (Autoportrait, 1923, musée de Berne) sont toujours d'un réalisme quasi photographique, rendu par une technique lisse, et d'une probité devant les laideurs et les ridicules de l'humanité qui tourne à la délectation morbide : « Il ne se régale que d'amertume », écrit de lui Jules Renard. Vallotton a laissé plusieurs écrits, le meilleur étant un roman : la Vie meurtrière, où l'observation froide, la sensibilité blessée et l'amertume recourent et commentent sa peinture. Ses nus sont parfois de pénibles académies de ménagères, mais ils peuvent atteindre à un érotisme glacial dans la ligne de l'Angélique d'Ingres et préfigurent, par leur naturalisme halluciné, leur vision mordante, tantôt les surréalistes Delvaux ou Magritte, tantôt Balthus (l'Enlèvement d'Europe, 1908, coll. Hahnloser).

Vallotton est représenté au musée d'Orsay (la Troisième Galerie au Châtelet, 1895 ; le Dîner, 1899 ; la Partie de poker, 1902 ; Madame

Vallotton ; le Ballon, 1899) et dans de nombreux musées français, suisses et allemands.

VALMIER Georges, peintre français

(Angoulême 1885 - Paris 1937).

Élève de Luc Olivier Merson à l'École des beaux-arts de Paris, de 1905 à 1909, il se rallie au cubisme dès 1911 et expose aux Indépendants. Après 1920, soutenu activement par Léonce Rosenberg, pour qui il va dessiner la couverture de la revue qu'il édite, le Bulletin de l'effort moderne, il participe aux manifestations d'avant-garde à New York, Vienne, Varsovie. Son oeuvre évolue vers une abstraction souvent décorative dans laquelle se remarque l'influence des formes de Fernand Léger. En 1932, il adhère logiquement à l'association Abstraction-Création. Son oeuvre comprend des décors de théâtre (Isabelle et Pantalon, de Max Jacob, 1922 ; M. Le Trouhadec saisi par la débauche, de Jules Romains, 1923 ; pour les Ballets russes, 1926), des peintures murales (pavillon de la S. N. C. F. à l'Exposition de 1937), des tableaux de chevalet et des gouaches. Une évolution régulière le conduit après 1918 du Cubisme (portraits et natures mortes) à des projections géométriques de volumes, plus colorées vers 1925 et, après 1930, traitées avec des lignes courbes et des valeurs subtilement dégradées. Épris de musique, Valmier compose des toiles à titres musicaux : Fugue, Scherzo, Improvisation (1919-1923, New York, Guggenheim Museum). La finesse de la facture, tombant parfois dans la joliesse, est remarquable dans les gouaches qu'il exécute

à partir de 1920 pour tous ses tableaux. Il est représenté au M. N. A. M. de Paris.

VALTAT Louis, peintre français

(Dieppe 1869 - Choisel, près de Rambouillet, 1952).

Cet artiste isolé fut longtemps méconnu, mais ses robustes qualités de peintre et le rôle singulier qu'il joua vis-à-vis du fauvisme apparaissent aujourd'hui de plus en plus nettement. D'une famille d'armateurs dieppois, il entre à l'École des beaux-arts de Paris en 1887, passe dans l'atelier de Gustave Moreau et à l'académie Julian. Il expose aux Indépendants dès 1889. Comme la plupart des artistes de sa génération, il subit un moment l'ascendant de Gauguin, encouragé par son ami Daniel de Monfreid, avec lequel il fait un séjour en Espagne en 1895, et, plus longuement, l'ascendant du néo-impressionnisme. Cette dernière influence est stimulée par Cross et par Signac, ses amis et voisins, puisqu'il s'installe de 1889 à 1914 à Anthéor, près du Lavandou et de Saint-Tropez. Valtat, qui peignait avec des couleurs pures et violentes dès 1894 (Nu dans un jardin, Genève, Fond. Ghez ; Chez Maxim's, Paris, Petit Palais), s'apparente un moment aux nabis. En 1894-1895, il exécute avec Toulouse-Lautrec et Albert André les décors du Chariot de terre-cuite pour le théâtre de l'Oeuvre de Lugné-Poe. Mais sa pâte lourde, travaillée en taches tourbillonnantes, annonce bientôt les peintres de Chatou (la Fiesta, 1896, coll. part. ; Femme au cabaret, v. 1896, musée d'Orsay). Il participe à toutes les manifestations du fauvisme,

downloadModeText.vue.download 881 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

880

en particulier au fameux Salon d'automne de 1905, mais sa position dans le mouvement est ambiguë : précurseur d'un côté, compagnon de route de l'autre, Valtat reste pourtant, pour ce qu'il a de meilleur (par exemple dans ses flamboyants paysages de l'Esterel, musée de Besançon), plus proche de Guillaumin et de Cross que de Matisse, dont il est pourtant l'exact contemporain. Installé dans la région parisienne après 1914, il évolue seul, dans un style toujours soucieux d'équilibre plastique et coloré (nombreuses natures mortes). En 1924, il acquiert une propriété à Choisel dans la vallée de Chevreuse, où il fait de fréquents séjours jusqu'à la fin de sa vie. Valtat perdit la vue en

1948. Il est représenté à Paris (musée d'Orsay), Saint-Tropez, Bordeaux, Cahors, Le Havre, Nantes, Nîmes, Rennes, Toulouse et surtout, par un important ensemble de toiles « fauves » à la Fond. Ghez de Genève, qui lui a consacré une rétrospective en 1969.

VANDERLYN John, peintre américain

(Kingston 1775 - id. 1852).

Son grand-père, Pieter Van der Lyn, fut portraitiste et peintre d'enseignes, ainsi que son père, Nicholas. Il se forma à New York chez le miniaturiste et paysagiste Archibald Robertson (1765-1835), puis avec G. Smart à Philadelphie. Le sénateur A. Burr finança son voyage en France, où il arriva en 1796 ; il étudia dans l'atelier de Vincent puis revint à New York en 1801. Il exécuta la même année deux vues des Chutes du Niagara (l'une à Kingston, New York, Senate House Museum), qui furent gravées à Londres en 1804. Il revint à Paris en 1803 et exécuta son premier tableau d'histoire (La Mort de Jane McCrea, 1804, Hartford, Wadsworth Atheneum). De 1805 à 1808, il résida à Rome, où il se lia avec Washington Allston et peignit sa première oeuvre importante, distinguée au Salon de 1808 par une médaille d'or : Marius méditant sur les ruines de Carthage (1807, San Francisco, M. H. De Young Memorial Museum). De 1808 à 1815, il est de nouveau à Paris. Il copie au Louvre Corrège et Titien et, stimulé par ces exemples, réalise son tableau le plus célèbre, Ariane endormie, abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos (1809-1811 ; 1814 ; exposé aux salons de 1810 et 1812 ; Philadelphie, Pennsylvania Acad. of Fine Arts), où se mêlent le réalisme septentrional et l'idéalisme néo-classique. Quand il revint à New York en 1815, son Ariane souleva des protestations. Son panorama Vue du palais et des jardins de Versailles (1816-1819, Metropolitan Museum) fut une catastrophe commerciale. En fait, la carrière de Vanderlyn fut difficile aux États-Unis. L'orientation trop « européenne » de ses toiles ne répondait pas au goût du public, son amitié avec A. Burr empêchait les commandes officielles. Il s'orienta vers le portrait (George Washington, 1832, Washington, House Chamber). Il obtint une commande en 1837, pour le Capitule de Washington, Christophe Colomb découvre l'Amérique (1837-1844), qui fut un échec. Il mourut dans l'oubli, pauvre et découragé. Vanderlyn est considéré

aujourd'hui comme l'un des Américains ayant le mieux assimilé la leçon du néoclassicisme.

VAN DONGEN Kees, peintre français

d'origine néerlandaise

(Delfshaven, près de Rotterdam, 1877 - Monte-

Carlo 1968).

Il travaille d'abord dans la malterie dirigée par son père et suit les cours de l'Académie de Rotterdam (1895). Il dessine pour le compte du Groene et du Rotterdamsche Nieuwsblad (1896), et les études de scènes de port, de filles de joie que le journal publie font scandale. Il traite d'ailleurs en peinture des sujets analogues et s'exprime déjà dans un style aux simplifications énergiques, haut en couleur. Il arrive à Paris le 14 juillet 1897 et élit domicile à Montmartre, où il est, en 1906-1907, l'un des hôtes du Bateau-Lavoir. Il expose chez le père Soulier (près du cirque Médrano) et chez Le Barc de Boutteville (1898), rue Le Peletier, où il peut voir des oeuvres des Nabis ; il donne des aquarelles à de nombreux journaux, comme l'Assiette au beurre (enquête sur les prostituées, 1901), Frou-Frou, l'Indiscret, le Rabelais. Il se lie avec Fénéon, qui le fait entrer à la Revue blanche en 1903 et décide Vollard à lui consacrer une importante exposition l'année suivante. Il passe par une courte phase d'un divisionnisme dru (le Boniment, 1904, coll. part.), puis l'exemple des nabis l'amène à alléger son métier. À la veille de l'éclatante manifestation du fauvisme, à laquelle il participe, Van Dongen a produit déjà une oeuvre très représentative de son esprit et dont les principaux caractères se maintiendront durant plusieurs années : harmonie audacieuse mais recherchée des accords, touches en animation rapide compensant des zones d'une exécution plus régulière, sensualité souvent canaille ou complice des visages ou des attitudes dans une suite de nus entreprise en 1905 (Torse, coll. part.). La fréquentation assidue du cirque Médrano lui inspire en 1906-1907 une série de tableaux d'une qualité très homogène (le Maillot blanc, 1906). En 1908, Van Dongen collabore avec le céramiste Metthey, expose à Düsseldorf à l'instigation de Kahnweiler, puis à Dresde, où il envoie des dessins à l'exposition de Die Brücke ; il présente en effet avec les expressionnistes allemands des affinités plus grandes qu'avec les fauves français (Au bois de Boulogne, 1907-1908, musée du Havre). Il connaît le succès et il est en contrat avec la gal. Bernheim-Jeune (1909-1915). Il voyage en Espagne et au Maroc (1910-1911), d'où il rapporte de belles toiles d'un sentiment plus frais (Femmes à la balustrade, v. 1911, musée de Saint-Tropez) ou d'une exécution allègre et spirituelle (les Fellahs, 1911, Paris, M. N. A. M.). Les compositions décora-

tives, en grands aplats colorés, apparaissent en 1911 (Rouge et jaune, Rouge et bleu) et, probablement confirmées par un voyage en Égypte en 1913, vont évoluer vers un style hiératique à deux dimensions (Homme bleu et femme rouge, v. 1918, Nice, musée Chéret). En 1913, la liaison de Van Dongen avec la marquise Casati, puis, surtout, en 1916, la liaison avec Léo Jasmy (qui se prolongera jusqu'en 1932) vont orienter la peinture de l'artiste vers le style mondain

auquel il devra sa célébrité après la guerre, sorte de compromis entre le portrait officiel et l'affiche ; la composition se stabilise, rythmée par les longues verticales à quoi se réduisent ses modèles féminins (la Vasque fleurie, 1917, musée d'Art moderne de la Ville de Paris), et la couleur, si elle conserve une insolence souvent heureuse, perd parfois de son raffinement. Van Dongen devient le peintre des célébrités du monde et du demi-monde, à Paris comme à Deauville. Cette longue suite d'effigies, d'une vérité assez cruelle sous des apparences arbitraires, reste un témoignage sur une partie de la société de l'entre-deux-guerres (Boni de Castellane, 1922 ; les Dolly Sisters, 1925). L'activité de portraitiste de Van Dongen devait se maintenir fort tard, mais, après 1930, une vision plus véridique, plus conventionnelle aussi, du modèle est sensible (Utrillo, 1948 ; Brigitte Bardot, 1954). C'est dans les paysages peints au cours de la même période que Van Dongen retrouve le bonheur et la justesse d'expression de toiles plus anciennes (Petit Âne sur la plage, v. 1930, musée de Saint-Tropez). Son oeuvre, dont le meilleur est antérieur à 1920, est demeurée fidèle à l'esprit comme aux moyens d'un fauvisme nettement expressionniste, tout au long d'une évolution qui reste indifférente aux avatars de l'art contemporain.

Il prit la nationalité française en 1929 et s'installa à Monaco en 1959, dans une villa appelée le Bateau-Lavoir. On lui doit quelques écrits (la Hollande, les Femmes et l'Art, Paris, 1927 ; la Vie de Rembrandt, Paris, 1927 ; Peindre, conseils pratiques, Paris, 1937) et des lithographies pour les Lépreuses de Mautherlant (1946), la Princesse de Babylone de Voltaire (1948), la Révolte des anges d'Anatole France (1951), dont il avait fait le portrait en 1917. Van Dongen est bien représenté à Paris (M. N. A. M.), à Saint-Tropez, à Nice, à Grenoble, à Montpellier, à Genève, à New York (M. o. M. A.) et dans les musées néerlandais. Une rétrospective lui a été consacrée à Paris (musée d'Art moderne de la Ville) en 1990.

VAN ELK Ger, artiste néerlandais

(Amsterdam 1941).

L'oeuvre de Ger Van Elk se déploie dans le domaine fragile qui lie les données du réel, de la perception et des codes permettant de représenter cette réalité afin de la rendre intelligible. En ce sens, les notions de perspective et de symétrie sont au coeur des manipulations que l'artiste fait subir à l'espace. Après des études à l'Institut d'art appliqué d'Amsterdam de 1959 à 1961, et après avoir suivi les cours d'histoire de l'art, d'abord à Immaculate Heart College de Los Angeles, de 1961 à 1963, puis à l'université d'État de Groningue, en 1965-1966, l'artiste s'engage dans une voie assimilable au courant conceptuel, dans des oeuvres où les matériaux et les moyens sont employés en fonction de leur aptitude à rendre l'idée initiale avec la plus grande rigueur possible. Ses premières réalisations mettent ainsi en oeuvre des environnements s'opposant à la normalité des situations : séparation d'un escalier par un drap tendu (*Apparatus Scalas dividens*, présenté lors de l'exposition « Op Losse schroeven », downloadModeText.vue.download 882 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

881

en 1969, aujourd'hui au Stedelijk Museum d'Amsterdam), plinthe recouverte de moquette sous une colonne de pierre taillée (*Arsenal d'Amalfi*, 1968). En 1970-1971, cette attitude de recherche du contraste se marque dans des oeuvres prenant pour thème des peintures du XXe s., dans un processus de réinterprétation photographique (À propos de la réalité de G. Morandi, 1971, Rotterdam, B. V. B.). En 1972, Van Elk devient professeur aux Ateliers 63 à Haarlem ; il expose alors régulièrement, particulièrement à la gal. Art and Project d'Amsterdam. Il participe aux Documenta de Kassel de 1972, 1977 et 1982. Tout au long des années soixante-dix, l'artiste met en cause la relation que nous entretenons avec la réalité dans le cadre de nos habitudes culturelles, par exemple à travers la photographie de presse (*la Symétrie de la diplomatie*, 1971-1972), où l'absence d'un personnage sert de révélateur. Une série d'oeuvres joue sur les déplacements de sens opérés soit par la prise en compte de la spécificité du matériau (*la Gravité spécifique de l'imagination artistique*, 1972), soit par la mise en forme du matériau illusionniste par excellence qu'est la photographie (*Sculpture Roquebrune*, 1979, Harlem), Frans Hals Museum, soit encore par les distorsions créées sur une image par un support mou (*Sculpture sportive*, 1980).

L'utilisation de la peinture vient renforcer dans de nombreux cas l'ambiguïté de la représentation (série des Paysages symétriques, 1975 ; série des Adieu, 1974). Au cours des années quatre-vingt, toute une série d'oeuvres se fonde sur une interprétation de la peinture classique, dans un retour à l'usage du cadre et de la surface plane. Le thème de la nature morte est ainsi interrogé dans la série des Fleurs (1982), qui mêle des vases à la mode et des taches de peintures modernistes, et dans la série des Vanités, qui jouent sur la distorsion perspective des cadres (Counter Kalf, 1988). De même, Van Elk travaille sur le portrait, qui devient soit interrogation sur l'oeuvre des maîtres hollandais du XVIIe s. (Les Maîtres du style occidental, 1987, Rotterdam, B. V. B.), soit reflet de l'attitude de l'artiste contemporain face à la peinture (Portrait of Red, Yellow and Blue, 1987, musée de Grenoble).

L'oeuvre de Ger Van Elk a fait l'objet d'une rétrospective au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, en 1980-1981, et à Rotterdam (B. V. B.).

VAN EYCK → EYCK (les Van)

VAN GOGH Vincent, peintre néerlandais

(Groot Zunder, Brabant, 1853 - Auvers-sur-Oise 1890).

Dans le déroulement de sa brève carrière artistique, la vie et l'oeuvre de Van Gogh sont si intimement liées qu'à chaque changement de résidence correspond une nouvelle étape. Cette évolution, par rapport à la chronologie, aux dessins et aux tableaux qui la jalonnent, est une des plus clairement décrites de l'histoire de l'art, que la correspondance de Vincent avec les peintres Van Rappard, Émile Bernard et surtout avec son frère cadet Théo a fait bénéficier

d'un instrument d'investigation à peu près sans précédent.

NAISSANCE D'UNE VOCATION. Van Gogh a montré dès l'âge de neuf ans de vives dispositions pour le dessin, mais le caractère inexorable de sa vocation artistique ne lui est apparu que relativement tard, en 1880, après une série d'échecs successifs, sentimentaux, apostoliques (il est fils de pasteur), et c'est à la suite de son renvoi du Borinage, où il se trouvait comme prédicateur (déc. 1878 - juill. 1879), que cette vocation s'impose à lui : « Je me suis dit : je reprends mon crayon, je me mets de nouveau à dessiner et depuis lors tout

a changé pour moi » (août 1880). Ce cheminement révèle, à travers ses renoncements forcés, ses options désespérées, un intense besoin de communication, voire de participation, qui aurait été laissé sans réponse tout au long de sa vie sans le soutien total, moral et financier, que Théo apporta à Vincent, et l'oeuvre entière clame ce besoin, qu'alimentaient en outre les lectures (la Bible, Zola, Dickens, Michelet, Hugo) comme les goûts artistiques de Van Gogh : Rembrandt, Dupré, Jules Breton, Daumier, Daubigny, Millet surtout, qu'il interprétera encore à Saint-Rémy. « Pour moi, écrit-il, ce n'est pas Manet qui est le peintre extrêmement moderne, mais Millet, qui pour beaucoup de gens ouvre des perspectives lointaines. » Vincent Van Gogh s'est voulu d'abord, très consciemment, peintre des humbles, exaltant leur labeur ingrat, tout comme il avait entrepris naguère de leur apporter la consolation de l'Évangile et de la même manière qu'il tente d'offrir un foyer à une prostituée (La Haye, 1882-1883). Parallèlement, sa curiosité pour l'art et la littérature de son temps s'est très tôt manifestée.

Après les débuts comme employé de la galerie d'art Goupil (La Haye, Londres, Paris, de 1869 à 1876), où Théo entre à son tour en 1873, quelques mois chez un libraire à Dordrecht (1877) et l'échec de la tentative apostolique, deux grandes périodes – hollandaise et française, elles-mêmes subdivisées suivant les résidences – présentent une sorte de diptyque dont les volets s'opposent moins qu'ils ne se complètent et à la charnière desquels se trouve le court et décisif séjour anversoïse.

PÉRIODE HOLLANDAISE. La période hollandaise (Eetern, La Haye, Drenthe et surtout Nuenen, déc. 1883 - nov. 1885) se ressent beaucoup du souvenir très proche de l'expérience du Borinage, où l'artiste vivait au contact quotidien de la misère physique et morale. Van Gogh s'astreint sans relâche de 1880 à 1882 à discipliner son dessin. Il avait collectionné dès son séjour à Londres (1873-1875) les numéros de *The Graphic* *London News*, *l'Illustration* et étudié les gravures sur bois et les lithos qu'ils contenaient. Il pratique également l'aquarelle (Toits à La Haye, 1882) et n'aborde la peinture qu'au terme de ces années d'efforts. À La Haye, où il travaille un moment avec Breitner à des études de scènes de rue, il reçoit sa première et unique commande (12 dessins à la plume de

vues de la ville) d'un de ses oncles, marchand de tableaux à Amsterdam.

C'est également à La Haye qu'il exécute Sorrow (dessin à la mine de plomb, avr. 1882 ; une lithographie tirée en novembre), figure allégorique pour laquelle Sien, la prostituée enceinte, a posé. Le thème, l'expression de désespoir irrémédiable devant la conception involontaire, le style purement graphique, d'une tension acérée, font de cette page une des pièces maîtresses du présymbolisme et rapprochent Van Gogh des Autrichiens Gustav Klimt et Egon Schiele.

Van Gogh dessinateur (très nombreuses études à la craie noire notamment) acquiert une maîtrise à Nuenen, où ses sujets, hommes et femmes du peuple, au travail le plus souvent, paysans et tisserands, sont toujours représentés avec une sympathie instinctive et ne sont jamais prétextes purs (Paysanne glanant, dos et profil, 1885, Otterlo, Kröller-Müller). L'œuvre peinte est toute sous le signe du clair-obscur, avec des empâtements, des abréviations expressives qui rejoignent certains aspects de Hals et de Rembrandt : « Je suis mécontent que certains peintres actuels nous privent du bistre et du bitume avec quoi on a peint tant de choses magnifiques », répond-il à son frère, qui, de Paris, où il travaille depuis 1880, lui vante les couleurs claires des impressionnistes. Les Mangeurs de pommes de terre (1885, 2 grandes versions, Amsterdam, M. N. V. Van Gogh, et Otterlo, Kröller-Müller) représentent la synthèse et le point d'aboutissement de la période hollandaise. Ce n'est pas une des meilleures œuvres de Van Gogh, car l'application dont il fit preuve pour la mener à bien a dû contrarier son génie, essentiellement spontané devant la toile. Mais, outre sa signification historique, elle est importante pour la compréhension de son art, et, plus tard, Van Gogh, à l'asile de Saint-Rémy, évoquant avec nostalgie le Nord, s'en souviendra. Il s'agissait d'un témoignage, fort explicite dans ce cas, mais que l'on peut reconnaître dans la moindre étude de la main de Vincent, nourritures humbles, branches en fleur ou vieux souliers : « J'ai voulu m'attacher scrupuleusement à donner l'idée que ces gens qui, sous la lampe, mangent leurs pommes de terre avec leurs mains, qu'ils mettent dans le plat, ont aussi labouré la terre et que mon tableau exalte donc le travail manuel et la nourriture qu'ils ont eux-mêmes si honnêtement gagnée. »

L'INTERMÈDE ANVERSOIS. Le séjour à Anvers (fin de novembre 1885 – fin de février 1886) marque le début de l'intérêt pratique de Van Gogh pour la couleur sous la double influence de Rubens, qu'il découvre au musée, et d'estampes japonaises dont il achète quelques

épreuves (il en possédera plus tard environ 200). La série des autoportraits est inaugurée à Anvers, où l'artiste peint surtout l'étonnante Tête de mort à la cigarette (Amsterdam, M. N. V. Van Gogh), d'un humour noir fort rare chez lui et aux résonances ensoriennes.

PARIS. Mais c'est à Paris (févr. 1886 - févr. 1888), où il habite, après avoir été hébergé par Théo, au 54 de la rue Lepic, que la transformation de la vision s'opère. Après un passage

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

882

fort rapide dans l'atelier de Cormon, où il fait la connaissance de Lautrec, Van Gogh se lie avec Pissarro, Gauguin, Bernard, Signac, fréquente la boutique du père Tanguy (Portrait au musée Rodin à Paris). Sa palette s'éclaircit d'abord prudemment en 1886, et, dans de petits tableaux de fleurs notamment (le Pot de Géranium). Van Gogh demande à l'estampe japonaise (parfois interprétée avec beaucoup de fidélité dans quelques toiles) une leçon de liberté, d'aisance dans la mise en page comme dans la pratique de l'aplat coloré, et au néo-impressionnisme (il travaille en compagnie de Signac en 1887) une exploitation toute contraire de la touche. Son métier naît principalement de la synthèse harmonieuse de ces deux attitudes techniques opposées. L'intensité expressive de la période de Nuenen, encore sensible durant les premiers mois du séjour à Paris (Portrait de femme, 1886), disparaît dans une suite d'oeuvres qui sont les plus allègres (vivacité de l'exécution, fraîcheur du coloris où les blancs, les roses et les bleus dominant) que Van Gogh ait peintes : intérieurs de restaurants (1887, Otterlo, Kröller-Müller), vues de Montmartre (Jardins sur la butte Montmartre, 1887, Amsterdam, Stedelijk Museum).

ARLES. Mais les discussions de Van Gogh avec Gauguin et Bernard lui donnent la conviction que l'impressionnisme comme le néo-impressionnisme doivent être dépassés, et l'artiste part pour Arles (févr. 1888). Il va chercher dans le Midi, dont Lautrec lui a parlé, plus de lumière, plus de couleur ; il sait maintenant que l'évolution de la peinture empruntera les voies de la couleur, mais il réagit très vite, une fois Paris quitté, contre la dispersion du métier impressionniste, son caractère allusif (le Pont de l'Anglais, 1888, Otterlo, Kröller-Müller). C'est cette concentration des moyens, dessin et couleur, qui l'intéresse chez

les Japonais (la Plaine de la Crau, 1888, Amsterdam, M. N. V. Van Gogh) et chez Gauguin, qu'il admire et qui, sur ses instances, se rend à Arles (20 oct. 1888). Ce début d'expérience d'une vie artistique communautaire se solde par la crise du 23 décembre, où Van Gogh tente de blesser Gauguin, puis se mutilé l'oreille gauche (Autoportrait à l'oreille coupée, 1889, Londres, Courtauld Inst.). Indépendamment de son côté pathologique (première manifestation d'une maladie à caractère épileptique), elle illustre l'opposition du tempérament des deux artistes : Gauguin, foncièrement classique jusque dans sa quête, au-delà des mers, du paradis perdu ; Van Gogh, dont les conflits, toujours dramatiquement résolus, avec les impératifs sociaux de plus en plus pesants, sont d'un moderne. Toutefois les deux artistes ont exercé l'un sur l'autre une grande influence ; Gauguin a pris à Van Gogh la définition que celui-ci fait de la figure humaine, Van Gogh a emprunté à Gauguin une partie de sa couleur et en peinture au moins, un peu de l'optimisme de son confrère en art. Pendant les 18 mois qui lui restent à vivre, Van Gogh va s'efforcer de résister par un travail acharné à la perte, intermittente, de sa lucidité. L'influence de Gauguin, qui ne fut guère bénéfique dans plusieurs tableaux dont l'or-

donnance est trop concertée (la Promenade, nov. 1888, Ermitage), est ailleurs plus heureusement exploitée, comme dans la Salle de dance à Arles (1888, musée d'Orsay) ou dans la dernière version de la Berceuse (1889, Bâle, coll. Staechelin), entreprise peu après sa sortie de l'hôpital d'Arles.

SAINT-RÉMY. L'hostilité des habitants entraîne son internement à l'Hôtel-Dieu (mars 1889), où il reçoit la visite de Signac, et, en mai, Vincent se rend de son plein gré à l'asile Saint-Paul-de-Mausole à Saint-Rémy-de-Provence (mai 1889 - mai 1890), où il subit trois terribles crises d'où il sort dans un état de prostration totale.

La période d'Arles et celle de Saint-Rémy abondent néanmoins en oeuvres très abouties, paysages, tableaux de fleurs et portraits, où Van Gogh utilise la couleur d'une manière très personnelle, fondée sur l'accord des jaunes, des verts, des bleus et des mauves (les Peupliers, 1889, Munich, Neue Pin. ; la Meule de foin, 1889, Otterlo, Kröller-Müller), tandis que les vastes plans de couleur saturée servant de fond (l'Arlésienne, 1888, Metropolitan Museum et musée d'Orsay), héritage de l'estampe japonaise confirmé par Gauguin, font place de plus en plus à des animations dynamiques en

touches discontinues dont le néo-impressionnisme lui avait d'abord montré l'usage (Champ d'oliviers, 1889, Otterlo, Kröller-Müller), mais dont l'origine véritable se trouve sans doute dans ses dessins au bambou ou au roseau taillés (à la manière des Japonais), d'une virtuosité comme d'une force étourdissantes, presque gestuelles (la Crau vue de Montmajour, Arles, 1888, plume, roseau et crayon ; Deux Arbustes derrière une barrière, roseau, tous 2 à Amsterdam, M. N. V. Van Gogh). Van Gogh a dit son intention d'« exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines », mais il se sert souvent des tons chauds avec parcimonie, « recherchant les tons rompus et neutres pour harmoniser la brutalité des extrêmes », et une tradition de grands valoristes concourt par là à donner à ses oeuvres les plus audacieuses leur équilibre. Certains portraits d'Arles sont régis par un dessin aux accents forts et brefs, une couleur étale, plus tenue (Jeune Homme à la casquette, 1888) ; ceux de Saint-Rémy, en revanche, le sont par un dessin souple et sinueux, une matière plus dense (Portrait de Trabuc, 1889, Soleure, Suisse, K. M.).

AUVERS-SUR-OISE. Ces caractères distinguent également les chefs-d'oeuvre exécutés à Auvers-sur-Oise (l'Église d'Auvers, Chaumes à Cordeville, musée d'Orsay), où le docteur Gachet accueille et soigne Van Gogh au cours de l'ultime étape (mai-juillet 1890) de son itinéraire, mais d'autres tableaux, d'un style très heurté, témoignent d'une angoisse croissante devant la menace de nouvelles crises, dont il se libère en se tirant une balle de revolver le 27 juillet (il meurt au matin du 29) ; peut-être au reste ce monomane « fou de peinture » à l'instar d'Hokusai, qui avait en un temps incroyablement court, créé une série de chefs-d'oeuvres, voyait-il la fin de son voyage au bout de la peinture, ayant atteint ce qui était à ses yeux la limite extrême de son

art. Au mois de janvier, un article d'Albert Aurier dans le Mercure de France avait attiré pour la première fois l'attention sur son art ; en février, Théo (qui disparut quelques mois plus tard, en janvier 1891) avait annoncé à l'artiste qu'un de ses tableaux exposés au Salon des Vingt à Bruxelles, la Vigne rouge (Moscou, musée Pouchkine), était acheté pour la somme de 400 F par le peintre belge Anna Boch. La longue série de ses autoportraits, véritables constats, permet de suivre l'évolution de ce combat inégal contre la dureté des conditions sociales et matérielles, contre la maladie, mais finalement résolu en faveur de l'oeuvre.

Après Nuenen, l'oeuvre graphique de Van Gogh fut davantage consacrée à des études de paysage ; aquarelles et dessins de techniques très variées (encre de Chine, mine de plomb, crayon noir, fusain) présentent une qualité exceptionnelle, égale à celle de sa peinture ; le réel est saisi et restitué avec une intensité et une vérité poignantes (Champ de blé avec cyprès, 1889, Amsterdam, M. N. V. Van Gogh).

Vincent Van Gogh a exercé une influence complexe sur les artistes de son temps comme sur ceux du XXe siècle. Il apporte au fauvisme français une leçon de construction du tableau par la touche colorée, que ni le néo-impresionnisme ni Gauguin n'avaient dotée de tels pouvoirs, à l'expressionnisme germanique, davantage préoccupé de se signifier moralement, le rôle symbolique que la couleur peut jouer. L'apport de la période française s'intégrant mieux dans le processus des conquêtes de l'art moderne, la période hollandaise avait suscité moins d'intérêt jusqu'à la Première Guerre mondiale, où un expressionnisme belgo-hollandais commença de célébrer à nouveau les vertus d'un terroir âpre et fruste, et la véritable descendance de Van Gogh est sans doute là, en particulier dans les réalisations tardives de Constant Permeke à Jabbeke. Enfin, d'ultimes tableaux, comme le Champ de blé aux corbeaux et Arbres, racines et branches (tous 2 à Amsterdam, M. N. V. Van Gogh), par la rapidité fébrile de l'exécution et la proximité du point de vue, où l'identité du motif se perd quelque peu, préludent à des attitudes davantage contemporaines, notamment à celle de l'expressionnisme dit « abstrait ».

Van Gogh est essentiellement représenté en Hollande, à Amsterdam (Stedelijk Museum et M. N. V. Van Gogh, inauguré en 1972) et à Otterlo (Kröller-Müller), où ces collections publiques rassemblent près de la moitié de l'oeuvre complet. Il figure aussi au Gemeentemuseum de La Haye et au B. V. B. de Rotterdam. Le musée d'Orsay abrite, grâce en particulier à la donation Gachet, qui a fait l'objet d'une exposition à Paris (Grand Palais) en 1999, une vingtaine de tableaux et des souvenirs de la fin de la vie de l'artiste. La plupart des grands musées américains conservent d'importants tableaux du peintre. L'artiste est également fort bien représenté en Suisse, en Allemagne, en Grande-Bretagne, en Russie, à l'Ermitage et au musée Pouchkine de Moscou, au musée de São Paulo, au musée de Prague,

downloadModeText.vue.download 884 sur 964

à la N. G. d'Ottawa, à la N. C. G. de Copenhague et au musée Rodin de Paris.

Une vaste rétrospective de l'oeuvre peint (Amsterdam) et dessiné (Otterlo) a été présentée en Hollande pour le centenaire de sa mort.

VANITÉ.

Genre particulier de nature morte à implication philosophique et dans laquelle des objets représentatifs des richesses de la nature et des activités humaines sont juxtaposés à des éléments évocateurs du triomphe de la Mort.

Le genre se constitua dans un foyer intellectuel de la Hollande, à Leyde, v. 1620 ; il se développa surtout en France et en Flandre, essentiellement au XVIIe siècle.

Les éléments du répertoire sont de 3 ordres : objets évoquant la vie terrestre, contemplative (sciences, lettres et arts) ou voluptueuse, le plaisir (les cinq sens), la richesse (argent), la puissance (armes) ; objets évoquant la brièveté de la vie par la fuite du temps (sabliers et horloges), la destruction de la matière (fleurs perdant leurs pétales, fruits abîmés, pierres lézardées) ; inscriptions dans le tableau : « Vanitas vanitatis et omnia vanitas », ou une formule analogue.

ORIGINE. L'origine iconographique est le thème de saint Jérôme dans sa cellule : autour de lui, les livres et la bougie sont les symboles de spéculations intellectuelles, et le crâne et le sablier rappellent que l'homme de chair n'est rien en face du temps. Un original perdu de Van Eyck (dont le Saint Jérôme de l'Inst. of Arts de Detroit pourrait être une variante) serait peut-être à l'origine du Saint Jérôme de Colantonio (Naples, Capodimonte), sujet interprété plus tard par Antonello de Messine, par Carpaccio et par Lorenzo Lotto. Le thème est traité d'une manière plus matérialiste dans le Saint Éloi de Petrus Christus (Metropolitan Museum, coll. Lehman), plus profane dans les Banquiers de Quentin Metsys (1510, Louvre), reflet d'une nouvelle classe montante, plus satirique dans les changeurs sataniques aux mains rapaces de Marinus Van Reymerswaele.

Le genre lui-même est issu d'une double filiation : d'une part, les cercles humanistes italiens du XVe et du XVIe s., qui ont donné dans leurs marqueteries une expression plas-

tique indépendante à des attributs épiscopaux (Crânes, crosses et livres par Fra Vincenzo da Verona, 1520-1523, Louvre), et, d'autre part, l'atmosphère intellectuelle et religieuse de Leyde, bastion calviniste, où l'on condamne tout ce qui appartient au monde. L'influence du théologien réformé Rivet, professeur de 1620 à 1632 à Leyde, est attestée sur des peintres comme D. Bailly ; Leyde est aussi un centre d'études philosophiques, emblématiques et anatomiques.

Ailleurs, la ferveur religieuse de la Contre-Réforme a été favorable à l'extension d'un genre qui peut soutenir les méditations sur la mort. La réflexion sur la vanité des choses de ce monde est une constante de la pensée humaine, mais on peut en jalonner les étapes à partir de la représentation de la tête de mort. Citons quelques exemples : mosaïque de Pom-

péi (Ier s. av. J.-C., Naples, M. N. : tête de mort surmontée d'un niveau), revers d'un volet du Triptyque Braque, de Rogier Van der Weyden (1450, Louvre), revers d'un volet du Diptyque Carondelet, par J. Gossaert (1517, id.), tableau de Bartholomäus Bruyn l'Ancien (revers du Portrait de Jane-Loyse von Nettesheim, 1524, Otterlo, Kröller-Müller), Vanités effrayantes de Jacopo Ligozzi (au revers de Portraits datés de 1604 dans la coll. Aberconway à Bodnant) et la citation du crâne peint par Jacob de Gheyn au dire de Van Mander. Une Vanitas de J. de Gheyn (1603) est conservée dans une coll. part. de Stockholm. Or, J. de Gheyn fut le maître de Bailly, auteur d'une Vanité.

Un dessin à la plume (Bibl. royale de La Haye), daté de 1624, est considéré comme l'incunable de la Vanité : sablier, crâne, pipe de Gouda (en terre), encore fumante.

À partir du deuxième quart du XVIIe s., le genre est bien constitué : David Bailly peindra en 1651 une composition réunissant son portrait et une Vanité (musée de Leyde) ; il est en relation avec les frères Harmen et Pieter Steenwyck, qui fixent le style : monochromie, éclairage en biais, désordre complexe de livres, pipes, vaisselle et crâne, selon un schéma de composition diagonale (exemples au musée de Leyde). Tous les peintres néerlandais ont exécuté des vanités. À Haarlem, Claesz et Heda interprètent le thème sobrement avec des « roemers » renversés et cassés à côté de montres ; le musée Frans Hals de Haarlem conserve une Vanité de P. Claesz (1625) avec crâne, bougie finissant de se consumer, montre et anémone coupée. J. D. de Heem importe le genre de Leyde, où il se trouve en 1626, à Anvers (Va-

nité de 1629 au musée de Libérec, Tchécoslovaquie). Le thème fut interprété dans un style rembranesque (tons bruns, atmosphère enveloppante) par W. de Poorter et G. Dou, dans un luxueux désordre par J. Van der Heyden, dans un style pompeux annonçant le XVIIIe s. par M. Withoos (squelettes à côté d'une pyramide commémorative).

La vanité est introduite en France par l'importante communauté flamande de Saint-Germain-des-Prés (Philippe de Champaigne peignit une Vanité connue par une gravure et un tableau au musée du Mans) et se développe concurremment et de façon plus ou moins imbriquée avec le thème des « Cinq Sens » réunissant, sous une lumière froide et uniforme, des objets relatifs au toucher (argent, jeux), à la vue (miroir), à l'ouïe (instruments de musique), au goût (fruits et repas servis), à l'odorat (fleurs) : l'Échiquier de Baugin (Louvre), les Cinq Sens de J. Linard (Louvre) et surtout les compositions de Stoskopff (Grande Vanité de 1641 : orfèvrerie, horloges, flacon d'eau-de-vie ; musée de Strasbourg). Parmi les autres peintres qui pratiquent le genre en France, on peut encore citer les Anversois N. Peschier et S. Bonnecroy, et Simon Renard de Saint-André.

Le thème est plus rare en Italie à l'époque baroque : il apparaît cependant dans l'oeuvre de S. Rosa, qui peignit même une véritable nature morte de vanité (Munich, Alte Pin.), et chez Giuseppe Recco. Il est plus fréquent en revanche au XVIIe s. dans l'Allemagne pro-

testante, où il est lié au sentiment de la mort propre à l'âme nationale (Placard à orfèvrerie et tête de mort de Hainz à la Kunsthalle de Hambourg), ainsi qu'en Espagne, où les Vanités d'Antonio de Pereda (Madrid, Acad. S. Fernando et Vienne, K. H.) et les fameuses Allégories de Juan de Valdés Leal à l'hôpital de la Charité de Séville en fournissent la preuve.

L'évolution du goût au XVIIIe s. exclut la méditation sur la mort. Au XIXe s., l'héroïsation, puis le matérialisme et enfin le naturalisme ne s'embarrassent pas de réflexions sur la fragilité humaine. Le thème renaît chez Cézanne (Trois Crânes, Soleure, K. M., Fond. Dübi-Müller), Braque (Crâne, collier et crucifix, 1938, Paris, M. N. A. M.) et Picasso (Crâne de boeuf devant une fenêtre, 1942, Düsseldorf, K. N. W.).

Une grande exposition sur « Les Vanités dans la peinture au XVIIe siècle » a été présentée en 1990 au musée de Caen et au musée du Petit Palais à Paris.

VAN LOO, famille de peintres français

d'origine néerlandaise.

Jacob (Sluys v. 1614 - Paris 1670). Il était le fils de Johannes, fondateur de la dynastie. Il travailla de 1641 à 1661 à Amsterdam, où il fut le maître d'E. Van der Neer. Appartenant au milieu romaniste, il y peignit des portraits (la Famille Meebeeck Cruywaghen ; Portrait d'homme, 1656, Rijksmuseum) et des scènes mythologiques ou de genre, d'un classicisme tout italianisant, où le nu féminin tient une grande place : le Coucher à l'italienne (1650, musée de Lyon), Bacchantes (1653, Rijksmuseum), Diane et ses nymphes (1654, Copenhague, S. M. f. K. ; autres versions à Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum, et au musée d'Alès). Établi à Paris en 1662, il connut un certain succès comme portraitiste et fut reçu en 1663 à l'Académie avec le Portrait de Michel Corneille (Louvre). Il mourut à Paris en 1670, et son fils, ses petits-fils et arrière-petits-fils peuvent être considérés comme des peintres français.

Louis-Abraham, dit Louis (Amsterdam v. 1656 - Nice 1712), son fils, travailla à Nice et à Toulon à la décoration de navires royaux. On conserve de lui un tableau du Saint Rosaire (Toulon, chapelle de l'hôpital de la marine). Il eut deux fils peintres, Jean-Baptiste et Carle.

Jean-Baptiste (Aix-en-Provence 1684 - id. 1745), fils de Louis, fut aussi son élève. Il travailla à Toulon (1706-1708), à Aix (1708-1712), où il peignit Saint Bernard dictant sa règle (1710, Aix-en-Provence, musée des Tapisseries), à Nice (1712), à Gênes et à Turin (1713), à Rome (1714). Il vint à Paris en 1720 et fut reçu académicien en 1731 avec Diane et Endymion (Louvre), puis se rendit à Londres de 1737 à 1742, où il exécuta de nombreux portraits : le Général James Dormey (1738, coll. part.). Il reçut de nombreuses commandes pour les églises de Paris (l'Institution de l'ordre du Saint-Esprit par Henri III [...] le 31 décembre 1578 [1733, musée de la Légion d'honneur de Paris]), mais il fut surtout célèbre pour ses portraits : Portrait équestre du roi (1723, en
downloadModeText.vue.download 885 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

884

collaboration avec Ch. Parrocel, Versailles),

Madame d'Albert en jardinière (1736, musée d'Aix-en-Provence), nombreux Portraits de Louis XV (musées d'Amiens, de Darmstadt, de Nancy ; Dresde, Gg ; Turin, Gal. Sabauda).

Charles-André, dit Carle (Nice 1705 - Paris 1765). Second fils de Louis, il rejoignit son frère aîné, Jean-Baptiste, à Turin en 1712, puis alla à Rome, où il fut l'élève de Benedetto Luti. Rentré à Paris en 1719, il peignit ses premières compositions religieuses (la Présentation au Temple, 1725, Lyon, église Saint-Jean) et remporta en 1724 le premier prix, qui lui ouvrit les portes de l'Académie de France à Rome. Il y partit en 1727, en même temps que Boucher, et y resta jusqu'en 1732 : Apothéose de saint Isidore (1729, Rome, église Saint-Isidore ; esquisse à la Kunsthalle de Hambourg ; Énée et Anchise, 1729, Louvre). Entre 1732 et 1734, il est à Turin, où il travaille pour le roi de Sardaigne – 11 sujets de la Jérusalem délivrée du Tasse (1733, Turin, Palazzo Reale), Repos de Diane (1733, plafond du château de Stupinigi ; esquisse à l'Ermitage) – et pour des établissements religieux : Cène et Multiplication des pains (1783, Turin, église S. Croce ; esquisses au musée d'Arras).

Rentré à Paris en 1734, il est reçu académicien en 1735 avec Apollon faisant écorcher Marsyas (Paris, E. N. B. A.) et connaît ensuite une brillante carrière officielle ; adjoint à professeur en 1736, professeur en 1737, adjoint à recteur en 1752, recteur en 1754, il est nommé premier peintre du roi en 1762 et directeur de l'Académie en 1763, postes qu'il occupera jusqu'à sa mort. En 1749, il reçoit le titre de gouverneur de l'École des élèves protégés et a un rôle pédagogique important auprès de ses élèves, parmi lesquels on peut citer Fragonard et le peintre d'histoire Nicolas-Guy Brenet, formé également dans l'atelier de Boucher.

Van Loo, dont Grimm disait qu'il était le « premier peintre de l'Europe », est, aux côtés de J.-F. de Troy et de Natoire, un des meilleurs représentants du « grand style ». Il travailla soit pour le roi : Chasse à l'ours, Chasse à l'autruche (1736, musée d'Amiens), Halte de chasse (1737, Louvre), 3 Allégories des Arts (1745, Paris, B. N., cabinet des Médailles), Auguste fermant les portes du temple de Janus (1765, terminé par Louis-Michel, musée d'Amiens), soit pour la manufacture des Gobelins : Thésée vainqueur du taureau (1746, musée de Nice ; autre version au musée de Besançon), Neptune et Amymone (1757, Louvre), soit pour des particuliers : Mercure bûcheron, Jupiter et Junon, Mars et Vénus,

Toilette de Vénus, Castor et Polux (1737, Paris, hôtel de Soubise, auj. Archives nationales), et surtout pour des églises : Lavement des pieds (1742, musée du Mans), 4 tableaux de la Vie de la Vierge (1746-1751, Paris, Saint-Sulpice), 6 tableaux de la Vie de saint Augustin et Voeu de Louis XIII (1748-1753, Paris, Notre-Dame-des-Victoires), Nativité (1751, musée de Brest ; esquisse au musée d'Amiens), Sainte Clotilde au tombeau de saint Martin (1752, musée de Brest ; esquisse au musée d'Angers), Saint Charles Borromée (1753, Paris, Saint-Merri), la

Résurrection (1755, cathédrale de Besançon). Il peignit aussi plusieurs scènes de genre et fut l'un des premiers à représenter dans ses toiles des costumes de fantaisie, turcs ou espagnols : le Pacha faisant peindre sa maîtresse (1737, Londres, Wallace Coll.), Une sultane prenant le café, Une sultane travaillant à une tapisserie (1755, Paris, musée des Arts décoratifs), la Conversation espagnole (1755), la Lecture espagnole (1761, Ermitage).

Professeur estimé de ses élèves (Doyen, Lépicier, Lagrenée l'Aîné) et rival de Boucher, qui ne sera nommé premier peintre qu'après sa mort (en 1765), Carle Van Loo est l'un des plus doués des peintres d'histoire du XVIII^e siècle.

Victime de la réaction davidienne et contesté de son vivant même (Vien présentera en effet sa Marchande d'Amours en 1763), Carle Van Loo n'en reste pas moins un artiste habile, aux compositions plaisantes et décoratives, dont les grandes machines, trop longtemps ignorées, sont une des gloires du Rococo français.

Une exposition a été consacrée à Carle Van Loo en 1977 (musées de Nice, Clermont-Ferrand et Nancy).

Louis-Michel (Toulon 1707 - Paris 1771). Il fut l'élève de son père, Jean-Baptiste, à Turin, à Rome et à Paris, où il obtint le prix de Rome en 1725. De 1727 à 1732, il resta à Rome avec son oncle Carle et son frère François. Il fut reçu académicien en 1733 avec Apollon et Daphné (Paris, E. N. S. B. A.), puis se rendit en Espagne de 1736 à 1753, où il devint, à la suite de Ranc, le portraitiste de la Cour (la Famille de Philippe V, 1743, Prado ; esquisse à Versailles ; Louise Isabelle de Bourbon, 1745, Prado) et fut nommé en 1752 directeur de l'Académie de San Fernando (Mercure et Cupidon, 1748, Madrid, Acad. S. Fernando). Sensible aux nécessités du portrait d'apparat à la suite de Rigaud (Louis XV, 1760, Londres, Wallace Coll. : répliques ou copies

au Louvre, à Versailles, aux musées de Grenoble, Rennes, Copenhague [S. M. f. K.]), il le fut aussi aux finesses de l'étude psychologique, qui rappellent certaines figures de Greuze : portraits de Marivaux (1756, Paris, musée de la Comédie-Française), de la Princesse Galitzine (1759, Moscou, musée Pouchkine), de J. G. Soufflot (1767, Louvre), de Denis Diderot (1767, id.), de Joseph Vernet et de sa Femme (1767-1768, musée d'Avignon). Louis-Michel Van Loo se montra cependant plus sensible dans ses portraits de famille, souvenirs des conversation pieces que son père avait dû connaître lors de son séjour à Londres : Carle Van Loo et sa famille (Versailles). En 1765, il succéda à son oncle Carle comme directeur de l'École des élèves protégés.

Charles Amédée Philippe, dit Van Loo de Prusse (Rivoli, près de Turin, 1719 - Paris 1795) fut l'élève de son père, Jean-Baptiste, et devint membre de l'Académie en 1747 : Martyre de saint Sébastien (Notre-Dame de Versailles). Un an après, le marquis d'Argens le faisait engager au service du roi Frédéric de Prusse, qu'il quitta de 1758 à 1763 (Baptême du Christ, Salon de 1761 ; Versailles,

cathédrale Saint-Louis) et qu'il rejoignit en 1763 pour ne rentrer à Paris qu'en 1769. Son oeuvre, considérable, se trouve principalement à Berlin et à Potsdam (plafonds allégoriques, portraits, grands tableaux d'histoire ou mythologiques, tableaux galants inspirés de Watteau). Nommé adjoint à professeur en 1770 et adjoint à recteur en 1790, il exécuta entre 1773 et 1775, pour les Gobelins, les cartons de tapisserie pour la Tenture du costume turc, qui comptent parmi les exemples les plus importants du goût pour l'Orient : la Sultane et les odalisques (1774), la Toilette d'une sultane (1774, Louvre).

Jules César Denis, dit César (Paris 1743 - id. 1821). Fils et élève de son père Carle Van Loo, César fut pensionnaire de l'Académie de France à Rome, sans avoir obtenu le grand prix, en 1767 et reçu académicien en 1784 ; il vécut à Turin de 1791 à 1794. La Gal. Sabauda à Turin conserve plusieurs de ses paysages. Ses vues d'hiver, que l'on peut comparer à celles de son contemporain Taunay, sont une tentative vers un plus grand réalisme, effectuée sous l'influence des Néerlandais du XVIIe s. : Paysage du Piémont sous la neige (1801, Fontainebleau), Effet de neige dans les Alpes (1804, Louvre), Paysage de neige (1810, musée d'Autun). Certains paysages de petit format (tels ceux

qui sont conservés au musée de Toulouse) montrent une sensibilité qui place l'artiste, à côté de Valenciennes, parmi les précurseurs de Corot.

VANNI Andrea, peintre italien

(Sienne v. 1330/1333 - connu de 1353 à 1413).

On sait par les documents qu'il fut, à ses débuts, l'associé de Bartolo di Fredi (1353), qu'il travailla au dôme de Sienne avec Antonio Veneziano (1370) et qu'il se rendit plusieurs fois à Naples (1375-1383) ; deux panneaux d'un polyptyque peint pour la chapelle de Casaluce à Aversa, près de Naples, subsistent à Naples (Capodimonte) et au musée d'Altenburg. Vanni est régulièrement cité à Sienne de 1368 à 1400. Le style de ses oeuvres semble prouver qu'il fut fortement influencé par la manière, héritée de Simone Martini et de Lippo Memmi. Dans ses meilleures peintures (panneaux d'un Polyptyque de la Passion, Ermitage et Washington, Corcoran Gal. ; triptyque de la Crucifixion, Boston, Gardner Museum ; id., 1396, Sienne, P. N.), l'artiste fait preuve d'une élégance linéaire, d'un riche chromatisme et d'une technique émaillée de la plus délicate qualité. L'allongement un peu systématique dont il affecte ses personnages (Sainte Catherine de Sienne, fresque à S. Domenico de Sienne), le mépris de plus en plus accentué pour tout modelé donnent cependant à beaucoup de ses oeuvres, surtout les dernières (polyptyque, 1400, S. Stefano à Sienne), une raideur assez inexpressive.

VANNI Francesco, peintre italien

(Sienne v. 1560 - id. 1610).

Les débuts de ce peintre, l'une des figures les plus importantes de la peinture toscane de la fin du XVI^e s., sont mal connus, et sa formation est complexe. Vanni passe, selon des sources

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

885

siennoises, pour avoir été l'élève de Passarotti à Bologne, en 1575, puis, de retour à Sienne, celui d'Arcangelo Salimbeni, avant d'aller travailler à Rome chez Giovanni de Vecchi vers 1580. Sa première oeuvre documentée est le Baptême de Constantin, à S. Agostino de Sienne (1586-1587). On connaît, de la même époque, une Immaculée Conception au dôme de Montalcino (1588), une Annonciation

peinte pour l'église des Servi, v. 1589, et l'une de ses oeuvres majeures, le Saint Ansano baptisant les Siennois, au dôme de Sienne (1593-1596 ; « bozzetto » au Louvre, département des Arts Graphiques). L'influence du climat de dévotion pathétique de l'entourage de Sixte IV, à Rome, fortement marquée par ailleurs chez un artiste comme Baroque, les contacts de Vanni avec les écoles lombarde (un voyage en Lombardie est mentionné v. 1580-1585) et émilienne (Corrège, Ludovico Carracci) sont autant de facteurs qui déterminent l'élaboration d'un style très personnel : recherche de déformations expressives, étrangeté des effets luministes, déséquilibre voulu des compositions. Vers 1600, Vanni se rapproche davantage du milieu siennois, de l'entourage de Ventura Salimbeni (Miracle de saint Hyacinthe, 1600, S. Domenico). Vers 1603, il est de nouveau à Rome, attiré par la peinture du début du siècle (Baglione, le Cavalier d'Arpin, Caravage surtout). Il exécute alors une Chute de Simon le Magicien pour la basilique Saint-Pierre (auj. à Rome, église Sainte-Marie-des-Anges ; dessin préparatoire au cabinet des Estampes de Berlin) et une Découverte du corps de sainte Cécile pour S. Cecilia in Trastevere. Il passe les dernières années de sa vie à Sienne et à Pise où il exécute plusieurs oeuvres majeures. L'oeuvre dessiné de Vanni est fort beau, important, très dispersé ; les principaux fonds sont aux Offices et au Louvre : projets de compositions religieuses, études d'après nature (scènes de la vie quotidienne) à la sanguine et pierre noire, rappelant parfois le style de Federico Zuccaro, esquisses à l'huile sur carton, en grisaille.

VANNI Lippo, peintre italien

(actif à Sienne ; documenté de 1344 à 1375).

Représentatif des peintres siennois tout à la fois issus des Lorenzetti et marqués par l'élégante tradition de Simone Martini, il surpassa même son maître probable, Nicolo di Ser Sozzo, qui l'avait initié sans doute à l'art de l'enluminure.

Ses agencements sont amples et vigoureux, mais l'artiste s'exprime mieux dans les oeuvres de petit format (la Madone et des saints, Metropolitan Museum ; Francfort, Städel. Inst. ; Baltimore, W. A. G. ; panneaux de prédelle avec le Calvaire au musée de Göttingen et la Dormition de la Vierge au musée d'Altenburg ; Crucifixion, Minneapolis Inst. of Arts ; trois Saints dominicains, Vatican) que dans les peintures de plus grandes dimensions : Madone à l'Enfant, musée du Mans, Saint Pierre et Saint Paul, Paris, Saint-Louis-en-l'Île ; triptyque avec la Madone et saints et Histoires de sainte Aurea,

1358, Rome, église SS. Domenico e Sisto, la Vierge et l'Enfant entourés de saints, polyptyque peint à fresque (Sienne, Pontificio Seminario). Vanni exécuta également de grandes décora-

tions à fresque : Scènes de la vie de la Vierge, Saints et Vertus dans l'église S. Leonardo al Lago ; Victoire des Siennois à Val di Chiana, 1363, salle de la Mappemonde au Palais public de Sienne. Il fut aussi un fécond miniaturiste (Sienne, Opera del Duomo ; San Gimignano, Museo ; Casole d'Elsa, collégiale).

VANNUCCI → PÉRUGIN

VANTONGERLOO Georges, peintre et

sculpteur belge

(Anvers 1886 - Paris 1965).

Il étudie à l'Académie des beaux-arts d'Anvers et à celle de Bruxelles et pratique d'abord la sculpture. Il séjourne pendant toute la guerre à La Haye, où il fait la connaissance de Théo Van Doesburg. Aux côtés de celui-ci, il participe à la fondation du mouvement De Stijl, dont il signe le manifeste en 1917, et collabore à sa revue jusqu'en 1920. Il était parvenu à l'abstraction dès 1917 par le dépouillement et la géométrisation des formes naturalistes. Dès 1919, ses sculptures en pierre, en bois ou en plâtre deviennent des emboîtements de parallélépipèdes rectangles, qu'il nomme « constructions de rapports de volumes », comme celle du M. o. M. A. de New York, exécutées en 1921. À partir de 1926-1927, il soumet ses recherches aux calculs mathématiques et aux tracés géométriques, dont il est féru, à l'inverse de Mondrian. Il expose ses théories dans l'Art et son avenir (Anvers, 1924) et les applique également à la peinture en voulant justifier chaque élément de sa composition, ce qu'expriment des titres comme Composition émanant de l'équation $Y = -ax^2 + bx + 18$ avec accord de vert, orangé, violet et noir (1930, New York, Guggenheim Museum). De 1919 à 1927 il vit à Menton et vient ensuite s'établir à Paris. En 1930, il participe à la revue et à l'exposition Cercle et carré et, l'année suivante, participe avec Herbin à la fondation du groupe Abstraction-Création. Vers 1938, il abandonne la ligne droite pour adopter la courbe et produit une longue suite d'œuvres linéaires faites de fins tracés multicolores sur fond blanc. À partir de 1945, préoccupé par la traduction de la lumière dans l'espace, il peint des tableaux de plus en plus informels et ses sculptures, réalisées en Plexiglas, privilégient les formes courbes. Il résuma ses recherches dans un ouvrage publié

à New York en 1948 (Paintings, Sculptures, Reflections). L'année suivante, le Kunsthhaus de Zurich présenta ses oeuvres en même temps que celles de Pevsner et de Max Bill. En 1985 et 1986, une rétrospective de son oeuvre, organisée par Max Bill, a été présentée en Europe et aux États-Unis. Elle a été suivie d'une autre à Anvers en 1997. Il est représenté au Guggenheim Museum de New York, au M. N. A. M. de

Paris, au Kunsthhaus de Zurich, dans les musées néerlandais et au musée de Grenoble.

VANVITELLI → WITTEL

VARDANEGA Gregorio, peintre et sculpteur italien

(Possagno 1923).

Après des études à l'École des beaux-arts de Buenos Aires, il adhère au groupe Art concret en 1946 et oriente ses recherches vers le chromocinétisme, jeu coloré de formes en mouvement, conjugué à l'utilisation de matières transparentes (verre, Plexiglas). Vardanega participe aux expositions du groupe, dont les recherches, encouragées par l'action de Torres-Garcia, se rattachent au courant de l'abstraction géométrique. Un séjour en Europe, en 1948-1949, lui permet d'entrer en contact avec des artistes tels que Pevsner, Vantongerloo, Max Bill. En 1950, il expose dans la gal. parisienne Colette Allendy, puis participe à une exposition du groupe sud-américain Madi. De retour à Buenos Aires en 1957, il figure parmi les artistes non figuratifs argentins. En 1959, il s'installe à Paris et participe, en 1967, à l'exposition du musée d'Art moderne de la Ville de Paris « Lumière et mouvement ». La gal. Denise René lui consacre de nombreuses expositions à partir de 1968. Mêlant couleur, lumière et mouvement, ses oeuvres se présentent comme de véritables architectures-sculptures (Éclair électronique, 1968 ; Tour orthogonale chromocinétique, 1970). Il se consacre également à la peinture (Espaces chromatiques, 1967-1968). Vardanega est représenté au musée d'Art moderne de la Ville de Paris et dans les musées de Buenos Aires.

VARGAS Luis de, peintre espagnol

(Séville v. 1506 - id. 1567).

Il jouit, de son vivant, d'une très grande renommée, mais aucune des oeuvres qu'il exécute pendant ses deux longs séjours en Italie (1527-1534 et 1541-1549) n'a pu être identifiée. Il passa à Séville ses dernières années. Perino

del Vaga, qui fut peut-être son maître, exerça en tout cas une influence décisive sur sa peu abondante production, conservée à Séville. Le Retable de la Nativité (1555, cathédrale), oeuvre la plus ancienne que nous connaissions de cet artiste, est également la plus représentative de son talent. La composition ascendante, héritée de Raphaël, dirige toute la ferveur vers la Vierge, dont l'attitude, empreinte d'élégance et de recueillement, inspirera les Immaculées Conceptions de Montañés. L'importance accordée aux thèmes secondaires (animaux, natures mortes) révèle l'étude des peintres des Pays-Bas, Kempeneer et Sturm, installés à Séville. L'Allégorie de l'Immaculée Conception (1561, cathédrale), surnommée la « Gamba » par un peintre italien contemporain, à cause de la perfection de la jambe d'Adam, s'inspire peut-être d'une peinture de Vasari. Cette oeuvre, d'une grande habileté technique, fut l'un des principaux modèles des artistes sévillans du XVIIe siècle. La Pietà (1564, Séville, S. Maria la Blanca) manque d'intensité dramatique ; la part de l'atelier de Vargas doit également

downloadModeText.vue.download 887 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

886

être prépondérante dans les Préparatifs de la Crucifixion (Philadelphie, Museum of Art). La Purification (coll. part.) se déroule dans un décor architectural romain et obéit au canon maniériste. Selon Pacheco, Vargas introduisit à Séville la technique de la fresque, mais ses peintures murales ont été détruites ou très mal conservées ; le Jugement dernier (musée de Séville), peint pour l'hôpital de la Miséricorde, qui lui fut jadis attribué, est l'oeuvre de son disciple Luis de Valdivieso.

VARIANTE.

Nom donné aux différentes versions d'un même sujet ; elles sont exécutées par un même artiste.

Cette définition en usage est souvent confondue avec celle de version. En fait, la variante se distingue de la version en ce qu'elle n'est, d'une oeuvre à l'autre, qu'une modification de détail tant de la forme que de la représentation. Le terme s'applique également à des oeuvres exécutées par un même artiste.

VARIN Quentin, peintre français

(Beauvais 1570 ? - Paris 1634).

La carrière de Varin ne saurait être résumée comme on le fait encore trop souvent par la seule formule de « premier maître de Nicolas Poussin aux Andelys en 1611-1612 ». Si, en effet, Poussin apprend les rudiments de son art de Varin, des tableaux comme le Martyre de saint Clair, le Martyre de saint Vincent (1611-1612, Les Andelys, église Notre-Dame), la Présentation au Temple, la Flagellation (grisailles, musée de Beauvais) et surtout la Présentation au Temple (1624, Paris, église des Carmes) et le Saint Charles Borromée (1627, Paris, Saint-Étienne-du-Mont) sont loin d'être négligeables, sans oublier les Noces de Cana du musée de Rennes. Ils montrent l'évolution du style, d'un maniérisme mi-flamand, mi-bellifontain, vers un art ouvert aux influences de l'Italie du Nord et prouvent que la peinture française avant le retour de Vouet, en 1627, était loin d'être aussi médiocre qu'on le dit.

VARINI Felice, artiste suisse

(Locarno 1952).

Felice Varini décide de renouveler l'expression picturale en laissant de côté le support traditionnel, c'est-à-dire la toile, au profit d'une peinture qui s'élabore dans l'espace architectural. Ce principe directeur de son travail apparaît dans son oeuvre dès la fin des années soixante-dix. Il expérimente cette nouvelle approche picturale dans des lieux privés puis publics. Il travaille à partir de formes géométriques (cercle, carré, ellipse, losange) au dessin plus ou moins complexe et qui sont rehaussées de couleurs pures, souvent primaires. Dans ses créations, Felice Varini est préoccupé par le point de vue, qu'il recherche et détermine dans l'espace choisi et à partir duquel la réalisation naît. Il met en jeu notre perception en donnant à voir une oeuvre qui, selon notre déplacement, se fait ou se défait. Celle-ci se dessine pleinement dans l'espace ou peut être réduite à une forme déconstruite dont la vision est morcelée. Les oeuvres de Felice Varini sont conçues pour

un site spécifique, mais elles peuvent être déplacées si tous les éléments architecturaux sont rassemblés dans un nouveau lieu (273, boulevard Pereire, 1989, Paris, musée d'Art moderne de la Ville). L'artiste intervient dans des espaces très différents : église (église de San Stae, Biennale de Venise, 1988), terrasses (villa Arson, Nice, 1989), parking (parking de Lille-Grand Palais, Lille, 1994). Son travail s'inscrit dans la réalité ; une réalité qui est à la fois architecturale, urbaine et sociale. Dans cette perspective, l'artiste a aussi utilisé des photographies qui se

calent sur le paysage et le prolongent (Tabula rasa, Bienne, 1991). Ces créations in situ ont une durée de vie éphémère lorsqu'elles sont présentées dans le cadre d'expositions. Elles sont également envisagées de manière permanente, comme cela est le cas à la Cité des Sciences et de l'Industrie à Paris, à la Nouvelle École d'architecture de Nancy, au château d'Oiron, ou encore à l'Hôtel des Postes à Genève.

VARLEY John, aquarelliste britannique

(Londres 1778 - id. 1842).

Après un apprentissage dans des conditions difficiles et sous la direction de J. C. Barrow, puis de Francía, il se consacra, ainsi que son frère cadet Cornelius (1781-1873), au paysage. Il voyagea dans le pays de Galles en compagnie de G. Arnald en 1798, et s'intégra par la suite au cercle du docteur Monro, où il se familiarisa avec l'art de Girtin et de Cozens. De 1799 à 1804, il exposa des paysages à Somerset House et il devint membre fondateur de l'Old Watercolour Society en 1804. Varley était un professeur de dessin réputé, dont les honoraires étaient très élevés ; il publia plusieurs brochures à l'usage des étudiants : A Treatise on the Principles of Landscape Drawing, 1816-1821 ; A Pictorial Treatise on the Art of Drawing, 1821 ; A Treatise on Zodiacal Physiognomy, 1828. Parmi ses élèves figuraient Cox, Linnell et Mulready. Aquarelliste professionnel du paysage pittoresque, il avait mis à profit les découvertes les plus accessibles de Girtin et de Turner. Toutefois, il peignait pour sa propre satisfaction des pièces fantastiques proches de l'esprit de Blake et qui influencèrent Samuel Palmer. Environ 50 aquarelles sont conservées à Londres (V. A. M.), ainsi que des études d'arbres, notamment au British Museum. Un des plus beaux paysages de Varley, Lever de soleil depuis le sommet du Cader Idris (1804), a figuré dans la coll. Paul Oppé.

VASARELY Victor (Viktor Vasarhelyi, dit),
peintre français d'origine hongroise

(Pécs 1908 - Paris 1997).

Il se forma en Hongrie à l'académie Pololini-Volkman, puis à l'académie Muhely de Budapest sous la direction de Sandor Bortnyik, en 1929. Établi à Paris en 1931, il travaille dans la publicité (Havas, Draeger) et, de 1936 à 1944, conçoit une oeuvre graphique importante d'où il tire sa propre sémantique. Il participe en 1944 à la fondation de la gal. Denise René, qu'il inaugure avec sa première exposition. Une série de portraits exécutés en 1946 témoignent de ses

préoccupations dans un esprit postcubiste.
Très rapidement, à partir de 1952, Vasarely

aborde l'abstraction. Le champ chromatique est réduit à quelques couleurs, et la ligne, élégante et souple, y joue un rôle dynamique. Un séjour à Belle-Île-en-Mer (1947) et la découverte du galet ayant affermi l'artiste dans son idée que « les langages de l'esprit ne sont que les supervibrations de la grande nature physique », la période « cristal » (Gordes, Vaucluse, 1948) repose sur le même passage d'une réalité à la synthèse.

La conquête du cinétisme apparaît en filigrane dans l'oeuvre de Vasarely. Elle n'est pas subite et accidentelle, mais elle est le terme d'un labeur constant et acharné. Ces jalons du cinétisme, Vasarely les a lui-même situés dans Étude bleue (1930), Folklore, où il reprend les particules colorées d'un Klimt, de caractère Modern Style, suivant un processus d'organisation dynamique de la surface. La série des Zèbres (1932-1942) définit enfin l'esprit de toutes les recherches ultérieures. Dès lors, l'artiste a progressé à partir de ses données anciennes, passant de la peinture de chevalet au mur et de la surface au volume, introduisant enfin des matériaux nouveaux (aluminium, verre) en vue de préparer l'intégration de ses oeuvres à l'architecture, qui est finalement son but suprême : cité universitaire de Caracas, avec un décor mural en hommage à Malevitch, compositions en céramique et lames d'aluminium, réalisation dans le cadre des constructions de Jean Ginsberg (à Paris, immeubles du boulevard Lannes, de l'avenue de Versailles, de la rue Camou ; H. L. M. de la ville de Meaux), sculpture polychrome à Flaine (Haute-Savoie), tapisseries tissées à Aubusson. Vasarely a réalisé aussi une importante oeuvre graphique : Chell (1949), Album Vasarely (1958), Album III (1959), Constellations (1967), sérigraphies. Parce qu'il est à la fois peintre et sculpteur, il est plutôt un plasticien, un metteur en scène de la couleur et de l'espace. Il a ardemment milité pour la création d'un espace mural animé par des effets d'optique, l'abandon du tableau de chevalet et vise à renouer avec la tradition de la Renaissance, qui ambitionnait un art total. L'artiste a défini sa méthode dans de nombreux ouvrages, en particulier Plasti-Cité paru en 1970. Il est représenté dans de nombreux musées d'art moderne. Une exposition « Vasarely, 50 ans de création » a été présentée à Lausanne, musée Olympique, en 1996, avant celle qui a circulé en Allemagne en 1998.

VASARI Giorgio, peintre et historien italien

(Arezzo 1511 - Florence 1574).

La formation et la carrière brillante de Vasari comme peintre sont bien connues grâce à l'autobiographie qu'il publia à la fin des Vite (éd. de 1568), à sa correspondance avec les personnalités les plus en vue et à son livre de comptes. À Arezzo, Vasari passa dans l'atelier du verrier français Guillaume de Marcillat. À partir de 1524, il fréquenta les grands ateliers florentins d'Andrea del Sarto et Michel-Ange et rencontra Rosso (1528). S'il travailla aussi chez un orfèvre de Pise (1529), toute sa formation est tournée vers l'étude du dessin. Les voyages à Rome en 1532 et en 1538, au cours desquels il copia systématiquement les oeuvres

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

887

les plus célèbres de la Renaissance (copies au Louvre), furent déterminants. Tout jeune, l'artiste participa aux grands « apparati » des fêtes princières (couronnement de Charles Quint, Bologne, 1532 ; venue de l'empereur à Florence, 1536) et lia son nom à celui des Médicis (Portrait du duc Alexandre, 1534, Florence, Palazzo Medici). Dispersion géographique, mais fidélité farouche à une origine toscane, variété des genres et rapidité d'exécution caractérisent sa production. Plusieurs oeuvres religieuses à Arezzo (Déposition du Christ, S. Annunziata), la décoration « a olio e a fresco » de l'église des moines de Camaldoli (1537-1540), celle du réfectoire du couvent de S. Michele in Bosco (1539, Bologne) précèdent l'Immaculée Conception (1541, Florence, SS. Apostoli). Reprise plusieurs fois par Vasari lui-même, largement copiée par la suite, cette oeuvre est sans doute la peinture religieuse la plus connue de l'artiste. Un voyage à Venise (où l'Arétin le fait inviter pour créer le décor d'une de ses pièces, l'Atalanta, représentée pour le carnaval de 1542), l'introduction à Rome dans le cercle des humanistes réunis autour du cardinal Alexandre Farnèse, pour qui Vasari exécute une Allégorie de la Justice (Naples, Capodimonte), diverses peintures pour Naples (la Manne dans le désert) jalonnent cette période, qui s'achèvera en 1546 par la décoration de la Cancelleria (Rome), répartie en de vastes peintures célébrant les actions du pape Paul III Farnèse. Entre 1546 et 1554, Vasari travaille aussi bien en Toscane, à Ravenne et à Rimini qu'à Rome, où il décore avec Ammannati la chapelle del Monte (S. Pietro in Montorio, 1550) pour le pape, Jules III. À cette occasion, il est en

rapport étroit avec Michel-Ange.

Appelé en 1554 à Florence par Cosme I^{er} pour organiser l'aménagement de l'ancien palais de la Seigneurie, devenu résidence princière, il est, pendant vingt ans, au centre de la vie artistique florentine. Peintures mythologiques (Quartiere degli Elementi, 1555-1559) et historiques (Quartieri di Leone X, 1555-1562), salle d'apparat (Sala Grande, 1563-1572 ; Studiolo, 1570-1573) sont l'expression d'un art de cour comparable à celui qu'illustrent les décorations de T. Zuccaro à Caprarola. Entre 1560 et 1584, il restaure aussi l'église Santa Croce à Florence, qu'il décore d'autels classiques selon le vœu de Cosme I^{er}. Vasari travailla également pour Pie V à la fin de sa vie (Vatican, Sala Regia, 1572-1573). Il n'eut pas le temps d'achever les fresques de la coupole du dôme de Florence, mais laissa un important ensemble d'études (Louvre), plus ou moins suivies par Federico Zuccaro et ses aides.

Plus encore que par la peinture, où le souci du contenu (« invenzione »), de la variété et de l'effet paralyse l'inspiration, Vasari s'exprime par la plume, le lavis et la pierre noire. Défenseur du dessin, il fut l'un des fondateurs de l'Accademia degli arti del disegno (1563), qui devait favoriser la cohésion du style de la deuxième génération maniériste. Collectionneur de dessins, il fut le premier à les présenter dans des encadrements de son invention. Il travailla toujours avec des aides nombreux : d'abord Gherardi, dont l'œuvre est difficile à séparer

de celle de Vasari, puis après 1556, Stradanus, Sabbatini, Zucchi, Naldini, Poppi. Architecte (Offices), organisateur de fêtes (noces de Francesco I, 1565), il fut aussi l'un des premiers et l'un des plus célèbres collectionneurs de dessins.

LES « VITE ». Toutefois, la célébrité de Vasari repose surtout sur son œuvre d'historien, Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' nostri tempi (Florence, Torrentino, 1550), première somme systématique, sous forme de biographies à la manière des « éloges » humanistes, des documents composant à l'époque l'histoire des arts figuratifs italiens.

En 1568, Vasari publia une seconde édition de son œuvre, augmentée de nombreuses notices, sous le titre Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti (Florence, Giunti). Par l'abondance du matériel, la richesse des observations directes sur les œuvres, la vigueur des synthèses, les Vite restent le chef-d'œuvre

de l'historiographie artistique italienne et aussi un instrument de travail irremplaçable pour la compréhension de l'art et de la société de la Renaissance.

VASNETSOV Victor Mikhaïlovitch,

peintre russe

(gouv. de Viatka 1848 - Moscou 1926).

Élève de Kramskoï, puis formé à l'Académie de Saint-Pétersbourg, il se rend à Paris en 1876-1877 puis participe à la VI^e exposition des Peredvijniki. En 1878, il s'installe à Moscou, où il puise dans le vieux fonds slave des bylines (chansons de geste), thème désormais de tous ses tableaux (le Tapis volant, 1880, musée de Nijni-Novgorod ; les Trois Princesses du royaume souterrain, 1881, Moscou, Gal. Tretiakov ; 1884, Kiev, musée d'Art russe ; Alionouchka, 1881, Moscou, fial. Tretiakov). Cofondateur, avec Mamontov, d'un cercle d'artistes à Abramtsevo, il crée les décors et les costumes de Sniegorotchka, l'opéra de Rimski-Korsakov, monté par Mamontov dans son théâtre privé. C'est dans le même esprit de re-création de l'art russe qu'il exécute les fresques intérieures de la cathédrale Saint-Vladimir de Kiev, construite de 1876 à 1882, le fameux Ivan le Terrible (1897, Moscou, Gal. Tretiakov), les Bogatyrs (1898, id.) et les projets pour la façade de la Gal. Tretiakov, ainsi que ses nombreuses illustrations de livres pour enfants. Vasnetsov est également collectionneur et un spécialiste de l'art populaire russe ; il peut être considéré comme l'un des précurseurs du style « néo-russe » qui commence à voir le jour au sein du mouvement Art nouveau.

VASSALLO Antonio Maria, peintre italien

(Gênes v. 1620 - Milan v. 1664/1673).

On ne possède sur lui que deux éléments documentaires, les dates de 1637 et de 1648 des tableaux signés, respectivement dans une coll. part. à Gênes (Martyre d'un saint) et dans l'église S. Gerolamo di Quarto à Gênes (Quatre Saints), ce qui permet de conclure à une activité contemporaine de celle de G. B. Castiglione. Vassallo, qui s'était formé sans doute auprès de Vincenzo Malo, élève de David Teniers et

de Rubens, est imprégné par l'esthétique flamande. Dans ses quelques tableaux d'histoire, tel le Jugement de Salomon (signé A. M. V., coll. part.), il montre sa prédilection pour les couleurs saturées et une certaine pompe décorative proche de l'art de Van Dyck. Il fut sur-

tout un animalier et un peintre de fables et de scènes bucoliques, dans un registre analogue à celui de Castiglione ; avec moins d'invention et de talent, il transcrit littéralement les Métamorphoses d'Ovide et évoque l'Antiquité par un attirail classicisant (sarcophages, bas-reliefs) mis à la mode par Poussin (Latone, Gênes, Gal. di Palazzo Reale). On a identifié le style de ce peintre longtemps confondu avec Castiglione à partir des tableaux de l'Ermitage (Orphée ; Episode mythologique) et des Offices (Circé ; Berger avec Armante) ainsi que dans les scènes animalières de la Gal. di Palazzo Bianco de Gênes.

VÁZQUEZ Alonso, peintre espagnol

(Ronda 1565 ? - Mexico 1608).

Mort prématurément au zénith d'une carrière déjà brillante, cet ami et collaborateur de Pacheco présente un double intérêt : par sa position à la charnière de deux siècles, entre le maniérisme du XVI^e s. et le naturalisme du XVII^e s. ; par son rôle de trait d'union entre l'école sévillane et la jeune peinture mexicaine. Peut-être formé à Cordoue, près de l'italianisant Céspedes, il réside sûrement à Séville entre 1590 et 1603. Il montre son habileté de dessinateur et sa science de l'anatomie, avec un michélangelisme desséché propre aux Andalous de l'époque, dans la Résurrection (1590, Séville, Santa Ana), la première de ses oeuvres certaines ; et cet aspect de son art se maintiendra dans ses retables ultérieurs, comme ceux de l'Assomption (1594, Séville, cath.) et de l'Immaculée Conception (1598, Séville S. Andrés) ainsi que celui de l'hôpital de la Sangre (Évangélistes, Pères de l'Église). Mais Vázquez apparaît avec un curieux mélange d'emphase et d'opulence réaliste dans le tableau du Festin du mauvais riche, peint pour le duc d'Alcalá (coll. part.), que Pacheco loue pour l'association habile des vaisseliers et des victuailles avec les personnages (il en est de même dans la grande Cène du musée de Séville, qu'on lui attribue aujourd'hui). Un réalisme plus sobre et plus vigoureux se manifeste dans les 2 scènes conservées de la Vie de saint Pierre Nolasque, peintes en 1600-1601 pour le cloître de la Merci (auj. au musée de Séville) en même temps que celles, plus compassées, de Pacheco. Il domine dans le grand tableau d'autel à 2 étages – l'un terrestre et l'autre céleste – de la Mort de saint Herménégilde (1603, musée de Séville), qui montre de très beaux portraits, un peu durs, annonçant déjà Zurbarán. Mais Vázquez, laissant inachevé son ouvrage (l'étage céleste sera terminé par Juan de Uceda), part en 1603 pour le Mexique. Il semble y avoir été accueilli triomphalement, si l'on en juge par les dithyrambes – « dessin

de Michel-Ange, couleur de Titien » – que les écrivains mexicains consacraient au Retable de sainte Catherine et aux autres tableaux qu'il peignit pour le vice-roi. Alonso Vázquez semble, malgré la brièveté de son séjour, avoir laissé dans ce pays une trace durable et un héritage.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

888

tier en la personne du principal peintre mexicain des années 1620, Luis Juárez.

VECCHIA Pietro Muttoni

ou Pietro della,

peintre italien

(Vicence 1603 - Venise 1678).

Formé par Padovanino dans la tradition de Titien, il s'initia dès ses débuts aux innovations caravagesques à travers Fetti, Strozzi et Saraceni. Longtemps connu seulement comme expert et restaurateur de peintures anciennes ainsi que comme imitateur de Giorgione, il fait figure aujourd'hui moins de pasticheur que d'interprète « baroque » de thèmes anciens dans un sens grotesque ; il exploite à cet effet une touche libre fortement colorée et un violent clair-obscur. Artiste au talent divers, assez proche d'un Claude Vignon, surtout connu pour ses Hommes d'armes habillés à la mode du XVIIe s. et pour ses portraits de caractère (Portraits de guerrier, Dresde, Gg), il se révèle parfois un portraitiste pénétrant (Portrait d'Erhard Weigel, 1649, New York, anc. coll. Chrysler) et montre la même veine satirique dans ses peintures mythologiques et sacrées, avec parfois un goût pour l'étrange et le macabre (Épisode de la vie de saint François Borgia, musée de Brest).

Il fut en fait l'un des grands fournisseurs en compositions religieuses des églises vénitiennes, donnant des cartons pour les mosaïques de Saint-Marc (1640-1677) et surtout de grandes toiles très colorées (Crucifixion, Venise, S. Lio ; Martyre de saint Laurent, Martyre de saint Étienne, Martyre de saint Sébastien, Trévise, Museo Civico, provenant de la suite, en partie disparue, des sept toiles de S. Teonisto de Trévise). Épigone lointain de Caravage et peintre très productif, il est plus proche du Baroque spectaculaire et fantastique de Maffei, sans qu'il atteigne jamais à son pouvoir poétique.

VECCHIETTA (Lorenzo di Pietro, dit),

peintre et sculpteur italien

(Sienne 1410 - id. 1480).

Sculpteur vigoureux en même temps que peintre, Vecchietta, comme Sassetta, fut l'introducteur au sein du goût siennois d'éléments florentins. Cette trace persiste lorsqu'il force avec une tension toute gothicisante son expressionnisme, faisant ainsi revivre les anciens caractères de l'école locale. Déjà influencé par les sculptures que Donatello avait laissées au baptistère de Sienne (1427), Vecchietta doit son goût toscan à l'expérience décisive que fut sa collaboration avec Masolino da Panicale aux fresques du baptistère de la collégiale de Castiglione Olona (Ensevelissement de saint Étienne et Ensevelissement de saint Laurent) ; il acheva la voûte du choeur avec Paolo Schiavo et travailla au palais Castiglioni avec Masolino. De retour à Sienne, où il est mentionné en 1439, il enrichit cette culture d'une exagération plastique des effets perspectifs florentins, comme en témoigne la très belle fresque de la salle des Pèlerins de l'hôpital S. Maria della Scala (1441, la Scala del Paradiso). Pour le même hôpital, il peint ensuite les portes de l'armoire aux reliques (1445, Scènes de la Passion ; Saints et

Bienheureux ; Sienne, P. N.) et les fresques de la sacristie (1446-1449).

Il atteint le sommet de son activité de fresquiste dans la décoration de la voûte du baptistère du dôme avec les Articles du Credo (1450-1453). Parmi ses oeuvres sur panneaux, peu nombreuses, il faut citer au moins le retable signé et daté de 1457 de Montesevoli (Offices), le grand triptyque avec l'Assomption et des Saints (1461, Pienza, dôme), la pala avec la Madone et des saints et l'Annonciation (autref. au Spedaletto ; auj. au musée diocésain de Pienza), oeuvre peinte v. 1460 et dans laquelle prévaut une recherche vigoureuse d'illusion plastique.

VECELLIO → TITIEN

VEDOVA Emilio, peintre italien

(Venise 1919).

Autodidacte, il se lie au groupe Corrente. Dès ses premières oeuvres, encore figuratives mais déjà marquées par une forte tendance expressionniste, Vedova parvient aux confins de l'abstraction : l'Operaio (1942). En 1952, il fait

partie du Gruppo degli Otto. La peinture gestuelle américaine – celle de Pollock en particulier – joue un rôle primordial dans sa conquête d'un langage abstrait fondé sur l'exaspération expressive des signes et sur le caractère dramatique immédiat d'une peinture presque monochrome, mais fortement contrastée en noirs et blancs (Europe, 1950, Venise, G. A. M. Ca' Pesaro). La peinture de Vedova, issue d'une nécessité de transcription directe de l'émotion de l'artiste comme d'un engagement moral et politique précis, est ainsi l'une des plus significatives de l'Expressionnisme abstrait. La « protestation » sociale va se trouver au centre de son inspiration à partir de 1952 (Cycle de la protestation, 1956). Il a eu l'occasion de collaborer avec le compositeur Luigi Nono (Intolérance 60) dans le cadre d'une tentative de « théâtre politique ». Dans les Plurimi (Pluriaux), compositions-objets construits en plusieurs dimensions, le chromatisme, plus riche, et la complexité de l'ordonnance l'emportent sur le caractère synthétique des oeuvres précédentes. Depuis 1960, l'aspect gestuel de sa facture s'est accentué et ses compositions sont devenues plus expressives et informelles, provoquant dans les années quatre-vingt un regain d'intérêt pour son oeuvre de la part de la critique, ce dont témoigne l'exposition que le Stedelijk Van Abbemuseum d'Eindhoven lui a consacrée en 1982. D'autre part, Vedova a participé à la Biennale de Venise de 1948 ainsi qu'à celle de 1986 et aux manifestations internationales les plus importantes. Ses oeuvres sont conservées dans les principaux musées d'art moderne italiens ainsi que dans ceux de Berlin, des Pays-Bas, de New York, de São Paulo et de Jérusalem.

VÉDUTISME.

On peut définir le védutisme (en Italien vedutismo, de veduta, vue) comme un genre pictural, florissant en Italie et principalement à

Venise au XVIII^e siècle, axé sur l'art du paysage, de la vue urbaine ou suburbaine.

À côté des grands cycles décoratifs (Tiepolo, Piazzetta, etc.) de l'art du portrait influencé par le goût français (Rosalba Carriera), la veduta, sollicitée comme souvenir de voyage par des touristes de plus en plus nombreux, atteint avec Antonio Canal, dit Canaletto, une valeur de transfiguration poétique différente de celle de ses créateurs néerlandais (Vanvitelli) et romains (Pannini, Piranèse). Au-delà de l'apparente objectivité de ses vues panoramiques, Canaletto capte les moindres vibrations de la lumière, la transparence de l'atmosphère, les

passages délicats des teintes avec une sensibilité qui n'échappe pas aux collectionneurs anglais ; achetées massivement par ces derniers, ses oeuvres, comme celles de son neveu et élève Bernardo Bellotto, seront riches en conséquences pour la naissance du paysage romantique. À Venise même, où le paysage n'était guère sorti des conventions académiques avec Marco Ricci, neveu et collaborateur de Sebastiano, en dépit d'une étude approfondie de Salvator Rosa et de Magnasco, l'influence de Canaletto s'avère déterminante pour des spécialistes comme Michele Marieschi, le Toscan Francesco Zuccarelli et Giuseppe Zaïs. Ces deux filons parallèles, mais qui s'interpénètrent souvent, convergent enfin, en absorbant aussi les dernières suggestions de la grâce rococo la plus subtile, dans les visions féeriques de Francesco et Giovan Antonio Guardi, qui chantent avec des accents désormais romantiques les splendeurs des fêtes et des monuments vénitiens. Ce langage, chargé d'une émotion intense et dépouillé de toute recherche formaliste, s'adresse, comme déjà en partie celui de Canaletto, au public étranger bien plus qu'aux Vénitiens. Le XVIIIe s. en déclin, en effet, connaît dans la lagune les conséquences de cette opposition entre le « naturel » et le « sublime » dans laquelle l'Europe tout entière s'était trouvée engagée et à laquelle Venise avait fini par participer sous l'impulsion de plus en plus dictatoriale de l'Académie.

VEEN → VENIUS Otto

VEIT (les), peintres allemands.

Johannes (Berlin 1790 - Rome 1854). Il se forma à l'Académie de Dresde avec son frère Philipp et à celle de Vienne (1810). Il arriva à Rome en avril 1811, mais, ne trouvant plus de place au couvent S. Isidoro, demeure des nazaréens, il alla habiter chez le sculpteur Pulini. Il ne revint en Allemagne que trois ans (1819-1822). Il admirait beaucoup Overbeck, qui fit de lui un Portrait au crayon. Il a surtout peint des Madones, qui furent très appréciées, ainsi qu'un tableau représentant la Famille du sculpteur Pulini (musée de Karlsruhe) et quelques portraits. Il resta toute sa vie fidèle à l'idéal religieux des Nazaréens et subit, comme son frère, l'influence de son beau-père, le philosophe Friedrich Schlegel.

Philipp (Berlin 1793 - Mayence 1877). Frère de Johannes, il suivit sa mère à Iéna, où elle

avait rejoint Schlegel, et à Paris, en 1802. Il songea un moment à entrer dans les ordres et prôna aussi le retour à l'inspiration des primitifs. En 1808, il alla étudier à l'Académie de Dresde sous la direction de Matthäi et de C. D. Friedrich, qui ne semble pourtant pas avoir eu une grande influence sur lui. En 1811, il fréquenta l'Académie de Vienne et connut Koch par l'intermédiaire de Schlegel. En 1813, toujours sous l'emprise de Schlegel, il s'engagea dans l'armée de libération.

En 1816, il rejoignit les nazaréens à Rome, où il resta jusqu'en 1830. Philipp Veit participa avec eux à la décoration de la Casa Bartholdy (les Sept Années grasses de l'histoire de Joseph, 1816, musées de Berlin, pendant des Sept Années maigres de Friedrich Overbeck ; Joseph et la femme de Putiphar, id.).

De 1818 à 1824, il collabora avec les nazaréens à la décoration du Casino Massimo à Rome. En 1819, il peignit un Triomphe de la religion au Vatican. Philipp Veit est le seul nazaréen à avoir reçu une commande pour le Vatican, à laquelle l'influence de Friedrich von Schlegel ne fut pas étrangère.

De 1830 à 1835, il est nommé directeur du Städel. Inst. à Francfort et passe alors des commandes à Overbeck. Il peint un Saint Georges pour l'église de Bensheim ainsi que des Saintes Femmes au tombeau et exécute le Triomphe du christianisme et l'Introduction de l'art en Allemagne par le christianisme, panneau central d'un triptyque avec d'un côté l'Italie et de l'autre l'Allemagne, terminé en 1836 (Francfort, Städel. Inst.), qui témoigne de son talent de coloriste. En 1843, il se retire à Sachsenhausen. En 1846, il peint une Assomption de la Vierge pour la cathédrale de Francfort et plusieurs tableaux pour le roi Frédéric-Guillaume IV de Prusse. En 1853, il est nommé directeur du musée de Mayence et il dessine le cycle de fresques pour la cathédrale, ensemble complété par ses élèves (1859-1864). Son coloris le distingue des autres nazaréens, mais Philipp Veit est resté fidèle toute sa vie à leur idéal. Son Introduction de l'art en Allemagne par le christianisme provoqua l'admiration d'Alfred Rethel, qui se rendit en 1836 à Francfort pour étudier sous sa direction. Ses nombreux écrits ont fait l'objet d'une édition posthume.

VELATURA.

Terme italien couramment employé pour désigner un glaci.

VELÁZQUEZ Diego, peintre espagnol

(Séville 1599 - Madrid 1660).

Prince incontesté de l'école espagnole, le peintre de Philippe IV est exemplaire par son destin comme par son oeuvre : un génie plein d'aisance, un homme dont la finesse et la courtoisie gagnent l'amitié du roi et forcent le respect des envieux ; une vie digne, peu chargée d'événements et que les remous de la cour n'ont jamais troublée ; une carrière à la fois éclatante et discrète, dont l'ascension paisible rappelle celle de Rubens. Trois faits majeurs en rythment les étapes : l'installation à Madrid (1623) après les débuts sévillans, les deux séjours en Italie, le premier de dix-huit mois (août 1629 -

janv. 1631), le second de deux ans et demi (janv. 1649 - juin 1651).

LES ANNÉES SÉVILLANES. Diego de Silva Velázquez (il inversera plus tard l'ordre de ses patronymes, comme l'ont fait plusieurs artistes du temps) naît à Séville et y est baptisé le 6 juin 1599 : ses parents, nés aussi à Séville, appartiennent tous deux à la hidalgua ; la famille de son père vient de Porto. En 1611, ses dons précoces le font inscrire comme apprenti chez Pacheco, peintre de transition mais excellent professeur, humaniste et théoricien de son art, chez qui se réunissent les poètes et les peintres de Séville. Diego, son élève préféré, reçu brillamment en 1617 dans la corporation des peintres, devient son gendre l'année suivante. Les oeuvres de cette première époque reflètent à peine l'influence de Pacheco, davantage celle du fougueux coloriste Herrera ; celle de Montañés, le maître de la sculpture polychrome et surtout la vague de ténébrisme et de naturalisme caravagesque qui déferle sur Séville et conquiert toute la jeune génération. Ce sont d'abord des scènes de vie populaire incorporant, à la manière d'Aersten ou de Beuckelaer, d'importantes natures mortes - oeufs, poissons, cruches et fiasques, en général avec des personnages assez grands : le Vendeur d'eau (Londres, Apsley House), la Vieille Femme faisant frire des oeufs (1618, première oeuvre datée, Édimbourg, N. G.), les Musiciens (original ? ; musées de Berlin), Trois Hommes à table (Ermitage) ayant parfois un double sens et d'autres fois, un prétexte sacré : les Pèlerins d'Emmaüs (Metropolitan Museum), le Christ chez Marthe et Marie (Londres, N. G.) ; ce sont des tableaux d'un éclat dur, aux volumes puissamment accusés, qui semblent parfois taillés

dans du bois, exprimant avec violence la qualité des matières, les contrastes de lumière et de couleur. Ils suffisent à révéler un maître, qui peint avec le même succès des portraits, d'un relief sculptural : Mère Jerónima de la Fuente (Prado ; autre version, coll. part.), et des sujets religieux : l'Immaculée et Saint Jean à Patmos (Londres, N. G.), l'Apparition de la Vierge à saint Ildefonse (Séville, Palais archiépiscopal), l'éclatante Adoration des mages de 1619 (Prado) et Saint Thomas (musée d'Orléans).

VELÁZQUEZ À LA COUR (1623-1629).

La cour de Madrid exerçant une véritable fascination sur les artistes sévillans, Pacheco compte sur le comte-duc d'Olivares, andalou et tout-puissant ministre du jeune Philippe IV, pour introduire son gendre au palais. Après un premier séjour infructueux en 1622 (Portrait de Luis de Góngora [Boston, M. F. A.], Velázquez retourne à Madrid dès août 1623 pour briguer la succession de Villandrando, peintre du roi. Un portrait (perdu) du roi lui attire la faveur de Philippe IV et il est nommé peintre du roi en octobre. Devait alors commencer, entre le jeune roi épris de peinture et le jeune Sévillan, une relation qui, pendant une quarantaine d'années, allait créer l'un des meilleurs exemples de mécénat royal. À l'admiration réelle du roi répondait l'ambition de Velázquez, qui mena, parallèlement à son rôle de peintre, une carrière de courtisan qui le conduisit à occuper en 1652 le plus haut poste de la cour,

celui d'Aposentador Mayor de Palacio, maréchal du palais.

Si beaucoup de ses premières oeuvres ont disparu, plusieurs portraits de la famille royale (Philippe IV, Don Carlos, Prado), Olivares (Hispanic Society, New York ; São Paulo, Museu de Arte) nous montrent la permanence du naturalisme sévillan, alors que l'Expulsion des morisques (1627, disparue), qui lui permit de s'affirmer face aux autres grands peintres de la cour, révèle l'admiration pour Titien, si bien représenté dans la pinacothèque royale. Le second séjour de Rubens à Madrid, en 1628, ouvre de nouveaux horizons à Velázquez, qui, dans les Buveurs (Prado), mêle Bacchus, traité en dieu, à une représentation réaliste des paysans.

Les conseils de Rubens, l'arrivée à la cour d'oeuvres italiennes contemporaines augmentent son désir d'aller en Italie et, en juin 1629, il obtient la permission royale.

PREMIER VOYAGE EN ITALIE (1629-1630). S'arrêtant à Gênes, Venise, Ferrare,

Rome et Naples, où il dut rencontrer Ribera, Velázquez fit avant tout un voyage d'études et copia de nombreuses oeuvres (Communion des apôtres de Tintoret, Prado). Les compositions probablement peintes en Italie comme la Forge de Vulcain (Prado) et la Tunique de Joseph (Escorial) montrent le changement drastique de sa manière : une palette plus claire et plus nuancée, un intérêt beaucoup plus grand pour l'espace, la lumière, le goût pour l'histoire et la représentation des « affetti », l'étude des corps nus... À Naples, il peignit Marie de Hongrie, soeur de Philippe IV (Prado), où le modelé délicat du visage s'impose sur l'ensemble, traité très légèrement.

VELÁZQUEZ, PEINTRE DE LA COUR. Rentré à Madrid, il s'en éloignera une fois, entre 1630 et 1644, en dix-huit ans, pour accompagner son maître en Aragon durant la campagne contre les Catalans révoltés (1644). L'Italie lui a appris le « grand style », a assoupli son dessin, aiguisé encore son regard. Velázquez campe des figures, désormais sans raideur, dans un espace baigné d'air, avec des harmonies de gris, d'ocres, de verts qui n'appartiennent qu'à lui. Il demeure avant tout le portraitiste de la famille royale : il transforme les couleurs vénitiennes en une gamme subtile, mêlant brun, rouge et gris, et installe ses personnages dans un cadre qui devient atmosphère (Philippe IV en brun et argent, Londres, N. G.), où apparaît sa technique « impressionniste », Philippe IV en chasseur, Baltasar Carlos en chasseur (Prado), le Comte-Duc d'Olivares à cheval (id.), Philippe IV à Fraga (1644, New York, Frick Coll.). Sa force d'introspection se lit dans la Dame à l'éventail (Londres, Wallace Coll.), Martínez Montañes (Prado) et surtout dans la longue galerie des bouffons et des nains (1632-1649, Pablo de Valladolid, Niño de Vallecas, Calabacillas, Don Sebastian de Morra, tous au Prado), où l'humanité, le respect adoucissent la difformité, la différence. Peu nombreuses, les peintures religieuses sont proches du classicisme d'un Guido Reni (Christ en croix, Prado ; le

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

890

Christ à la colonne, Londres, N. G. ; Couronnement de la Vierge, plus tardif, Prado).

Devenu valet de la garde-robe (1634), valet de chambre du roi en 1643, il s'occupa de plus en plus de l'aménagement des palais madrilènes, jouant certainement un rôle dans la

conception du décor du salon des Royaumes (1634), pièce centrale du nouveau palais du Buen Retiro : la Reddition de Breda (les Lances, Prado), centrée sur la noblesse du geste de Spinola, vainqueur des Hollandais, accompagnait les peintures de victoire commandées à V. Carducho, Maino, Leonardo, Zurbarán... tandis que les deux entrées de la salle étaient dominées par les portraits équestres des souverains et de l'héritier, Baltasar Carlos, peints sur le fond de la montagne du Guadarrama (Prado). Au rendez-vous de chasse de la Torre de la Parada, ses portraits du roi, de son fils et de don Fernando en chasseur (Prado), les interprétations « picaresques » de Ménippe et Esope (id.) voisinaient avec le cycle mythologique conçu par Rubens. « Surintendant des travaux particuliers » dans l'Alcázar de Madrid depuis 1643, il dirigea l'aménagement du salon des Miroirs, du Salon octogone et c'est en grande partie grâce au prétexte de trouver des antiques pour les orner qu'il put entreprendre en 1649 un second voyage en Italie.

LE SECOND VOYAGE D'ITALIE. De Málaga, Velázquez s'embarque vers Gênes, retourne à Venise et, par Modène, Parme et Florence, gagne Rome : il y sélectionne les antiques à copier, commande des sculptures à Finelli et y rencontre un véritable succès comme portraitiste : du portrait de son esclave Juan de Pareja (Metropolitan Museum) à celui du pape Innocent X (Rome, Gal. Doria Pamphili) et à ceux de Mgr Camillo Massimi (Kingston Lacy, The National Trust) et du cardinal Camillo Astalli (New York, Hispanic Society). Nommé académicien de Saint-Luc, il réalise les deux vues de la Villa Médicis (Prado), paysages réels où prime le jeu de la lumière.

Il faut un ordre du roi pour rappeler à Madrid le peintre – qui a eu un petit garçon d'une femme inconnue. Est-ce là, ou en Espagne, v. 1648, qu'il peint la Vénus au miroir (Londres N. G.), nu délicatement sensuel qui appartenait au marquis de Heliche en 1651 ?

LE GRAND MARÉCHAL DU PALAIS. Son retour à Madrid ouvre une phase nouvelle de sa carrière. Nommé Aposentador Mayor de Palacio en 1652, Velázquez assume avec conscience des charges administratives parfois lourdes ; il conçoit notamment l'accrochage des peintures de la collection royale dans les sacristies de l'Escorial. La faveur royale lui vaudra en 1659, après l'interminable enquête sur la « pureté » du sang et l'absence d'activités mercantiles, l'habit de chevalier de Saint-Jacques : honneur rare pour un peintre. Velázquez n'en profite que quelques mois. Au printemps sui-

vant, le mariage de l'infante Marie-Thérèse avec Louis XIV lui impose un voyage fatigant à la frontière d'Irun pour y préparer le logement de la Cour et l'entrevue des deux souverains. Velázquez revient en juin après les fêtes, épuisé ; atteint d'une fièvre violente, il meurt après

quelques jours de maladie le 7 août 1660. Sa femme ne lui survit qu'une semaine.

Peu nombreuses, les oeuvres de ces dernières années marquent un renouvellement des thèmes et du style : la jeune reine et les enfants qui naissent du mariage royal y tiennent une place prépondérante. Velázquez traite les images de ces créatures frêles et un peu inexpressives, figées dans leurs atours, comme des « harmonies » colorées : les roses pâles et les gris d'argent des parures se marient aux carmins des rideaux, aux ors assourdis des consoles et des glaces. Il substitue aux contours arrêtés un jeu de taches vibrantes qui nuance, modèle, fait miroiter les formes : de là cet aspect « magique » d'un monde clos où tout est suggéré plutôt qu'exprimé, où les objets et leurs reflets se fondent ; de là l'exceptionnelle séduction de certains portraits du Prado (la Reine Marianne, l'Infante Marguerite-Marie en rose) et de ceux qui furent envoyés à la branche autrichienne des Habsbourg, qui ont passé au K. M. de Vienne (3 portraits de l'Infante Marguerite, l'Infant Philippe Prosper).

Deux grandes toiles forment comme la synthèse de ces recherches : les Menines (1656, Prado), évoquent la vie quotidienne de la famille royale autour de la petite infante, de ses demoiselles d'honneur et de ses nains familiers ; les Fileuses (Prado), qui semblent un peu plus récentes, transportent le mythe de la jeune Lydienne Arachné (la trop habile fileuse persécutée et métamorphosée en araignée par Athéna pour avoir osé la défier dans l'art de tisser et de broder) dans l'atelier royal de S. Barbara, et sous la forme d'une tapisserie, tandis que les ouvrières travaillent au premier plan : le réel et le mythe se fondent en tons amortis et rompus qui ont la douceur d'une tapisserie. Ce dernier Velázquez, dont l'univers poétique un peu mystérieux a pour notre temps une séduction majeure, anticipe sur l'art impressionniste de Monet et de Whistler, alors que leurs prédécesseurs immédiats voyaient en lui le réaliste épique et lumineux, celui qui « faisait tomber les écailles des yeux » et qu'à Madrid Manet le proclamait le « peintre des peintres ». Une importante rétrospective a été consacrée à Velázquez à Madrid (Prado) en 1990.

VELDE Bram Van, peintre néerlandais

(Zaeterwoude 1895 - Grimaud 1981).

Il travaille à partir de 1907 chez un décorateur de La Haye et commence à exécuter aquarelles et dessins, consacrés à des scènes de la vie citadine et enlevés avec aisance. De 1922 à 1924, il est en Allemagne, à Worpswede, et connaît alors une brève période expressionniste (le Semeur, Amsterdam, Stedelijk Museum). Si la facture de ces tableaux et la richesse de leur matière rappellent celles des peintres germaniques, les thèmes rustiques et villageois sont analogues à ceux du groupe flamand qui se manifestait depuis quelques années. Installé à Paris (1925), Van Velde éclaire sa palette (études de fleurs, natures mortes) et décante progressivement son style (Nature morte, 1925), créant une synthèse unique entre l'oeuvre de Matisse et du cubisme et l'expressionnisme allemand. À partir de 1926, il expose

régulièrement au Salon des indépendants, puis aux Surindépendants. Il vit en Corse en 1930, puis à Majorque (1932-1936), d'où il sera chassé par la guerre civile. C'est dans les oeuvres de Majorque que le passage à la non-figuration commence à s'effectuer, à partir de thèmes encore identifiables (Masques, 1934). En 1938, avant que la guerre n'oblige l'artiste à cesser toute activité, prend place une série de dessins de têtes réduites à leur schéma essentiel, cercle, triangle arrondi, où s'inscrit la cavité irrégulière de l'orbite. Ces formes et maintes dérivations reviendront fréquemment dans les oeuvres postérieures. Ayant recommencé à peindre en 1944, c'est en 1946 qu'Édouard Loeb organise à Paris (gal. Mai) la première exposition personnelle de Bram Van Velde, dont le style va désormais plutôt s'enrichir que vraiment évoluer. Techniquement, le métier s'est beaucoup allégé et l'huile est relativement abandonnée au profit de la gouache, souvent de grand format, dont la matité et l'absence de relief contribuent, par effet de contraste, à exalter l'ordonnance et le rythme coloré des surfaces, d'abord assez strictement définies (Peinture, 1950) dans une gestualité accentuée par l'abandon de référence au réel (Peinture, 1956, Saint-Étienne, M. A. M.). En 1948, Samuel Beckett désigne la peinture de Bram Van Velde comme celle d'un « art d'incarcération ». Le lyrisme monumental qui émane de ces toiles et de ces gouaches ne va pas en effet sans susciter aussi un sentiment d'angoisse. Cette puissance plastique, aussitôt édifiée, semble se défaire. Les formes, qui tendraient à quelque géométrie plus sereine, s'arrondissent et s'écroulent, impression accentuée par les coulures, véritables stigmates de l'acte de peindre (Peinture, 1961, Amsterdam, Stede-

lijk Museum). Par bonheur, le coloris requiert souvent l'exaltation dans des accords simples ou recherchés, sonores ou graves (Peinture, 1966, Paris, M. N. A. M.). Après 1970, on peut remarquer un dynamisme accru, un bousculement des rythmes formels et chromatiques dans un espace toujours aussi saturé dramatiquement. L'artiste, qui avait abordé la lithographie en 1923 (Autoportrait), est revenu à cette technique beaucoup plus tard, surtout à partir de 1967, et s'est imposé depuis comme un des premiers lithographes de son temps, travaillant aussi à l'illustration de livres (Maurice Blanchot, la Folie du jour, 1973). Bram Van Velde a fait une importante donation de son oeuvre lithographie au musée d'Art et d'Histoire de Genève, ville où il s'était installé en 1965. Une rétrospective lui a été consacrée (Genève, musée Rath) en 1996.

L'artiste est particulièrement bien représenté dans les grands musées d'art moderne d'Europe et des États-Unis. Son oeuvre a fait l'objet de nombreuses expositions rétrospectives : à Dordrecht, Dordrechts Museum, 1979 ; Saint-Étienne, M. A. M., 1985 ; Maastricht, Bonnefantenmuseum, 1979 ; Paris, downloadModeText.vue.download 892 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

891

M. N. A. M., 1989 ; Valence, I. V. A. M., 1990 ; Madrid, Centre d'Art Reina Sofia, 1990.

VELDE Henry Van de,

peintre et architecte belge

(Anvers 1863 - Zurich 1957).

Plus connu comme rénovateur de l'architecture et de l'art décoratif, il étudia cependant la peinture à l'Académie d'Anvers sous la direction de Charles Verlat, puis fréquenta, en 1884-1885, l'atelier de Carolus-Duran à Paris. Après son retour en Belgique, en 1886, il participa aux divers mouvements d'avant-garde d'Anvers - le cercle Als ik kan - ou de Bruxelles ; il fut admis au groupe des Vingt en 1888. Il est, un moment, influencé par Millet (la Lavandière, 1887, musée d'Anvers), puis adopte le pointillisme de Seurat ; il peint, dans cette technique, des paysages et des portraits : la Plage de Blankerberge (1889, Brème, Kunsthalle, et Zurich, Kunsthau). Ayant découvert l'art de Gauguin et de Van Gogh, il abandonne cette manière pour un style où dominant les

hachures : Jardin à Kalmthout (v. 1891, Munich, Staatsgal.). Son art évolue enfin vers la ligne ornementale : Ornement de fruits (pastel, v. 1892, Otterlo, Kröller-Müller), considéré parfois comme une composition abstraite, est caractéristique de cette tendance. Puis l'artiste renonça à la peinture, détruisant certains de ses tableaux, et, à l'exemple de William Morris, décida de mettre en application ses idées qu'il développa dès 1891 en des articles, cours ou conférences. Il poursuivit, pendant une vingtaine d'années encore, son oeuvre gravé, dont le plus remarquable exemple est la présentation typographique de la revue d'avant-garde flamande *Van Nu en Straks*, publiée à partir du 1er avril 1893.

VELDE (les Van de), peintres néerlandais.

Esaias (Amsterdam v. 1590/1591 - La Haye 1630), fils du peintre Anthony Van de Velde, originaire d'Anvers et émigré à Amsterdam, il fut probablement élève de Gillis Van Coninxloo à Amsterdam. Vers 1612, il devint membre de la gilde de Haarlem, se fit inscrire à celle de La Haye en 1618, puis se fixa définitivement dans cette ville. Il fut le premier à donner du paysage hollandais une traduction vraiment réaliste. Il s'inspira de l'oeuvre de Flamands comme David Vinckboons et surtout Jan Bruegel de Velours. Au début du XVIIe s., ce dernier avait déjà peint des paysages simples, où de petites scènes de genre dispersées dans la composition jouent un rôle prépondérant et où les couleurs éclatantes sont cernées de contours bruns. Mais il cherchait surtout l'effet pittoresque, tandis que Van de Velde mettait l'accent sur le dessin. Dans toutes les oeuvres de celui-ci, les contours souples et vigoureux des objets et des figures forment le « cadre » de la composition. En outre, dès le début, Esaias Van de Velde utilisa une gamme plus tempérée, moins vive que celle de Bruegel. Après 1618, il adopta une palette monochrome composée des seuls tons jaunes, gris et bruns. Aussi les tableaux de cette période sont-ils très proches de ceux que son élève

Jan Van Goyen exécuta à la même époque. La simplicité et la netteté du style caractérisent toute l'oeuvre d'Esaias Van de Velde. En répartissant habilement ses figures, celui-ci donna du mouvement à ses tableaux et fut le premier à utiliser les thèmes multiples qui devaient dominer la peinture hollandaise du XVIIe s. : les Patineurs (1618, Munich, Alte Pin.), Paysage d'hiver (1624, Mauritshuis), Paysage animé d'un combat de cavaliers (1623, Rotterdam, B. V. B.), la Partie de cam-

pagne (1614, Mauritshuis), Banquet en plein air (1615, Rijksmuseum), Compagnie à table (musées de Berlin), le Bac (1622), Paysage de dunes (1629, Rijksmuseum), Paysage nocturne (1620), Paysage avec ruines (1627), Paysage montagneux (1627), Paysage avec un château (1630, Copenhague, S. M. f. K.). Grâce à la sobriété apparente de la composition et à la discrétion du coloris, ses tableaux semblent être exécutés directement d'après nature, ce qui explique que, depuis l'Impressionnisme, il soit l'un des paysagistes néerlandais du XVIIe s. les plus estimés. Il est également l'auteur de quelques gravures de paysages. Il fut le maître de Jan Van Goyen, P. de Neyn, Asselijn et de son fils Anthonie (1617-1672), qui exécuta principalement des natures mortes.

Jan II (Delft 1593 - Haarlem 1641). Fils de Jan I, et cousin d'Esaias, il a exécuté des gravures et des eaux-fortes.

Jan III (Haarlem v. 1620 - Enkhuizen ? 1662), son fils, travailla principalement à Haarlem. Ses natures mortes, influencées par P. Claesz, tables garnies de pipes présentées sur un fond monochrome, sont d'un charme sans prétention : Natures mortes (1647 et 1651, Rijksmuseum ; 1651, 1653 et 1658, Oxford, Ashmolean Museum ; 1657, Haarlem, musée Frans Hals ; 1657 et 1658, Rotterdam, B. V. B. ; 1660, Mauritshuis ; 1660, musée de Nancy).

Willem le Vieux, dit le peintre à la plume (Leyde v. 1601 - Greenwich 1693). Frère d'Esaias, il se spécialisa dans des scènes de batailles navales, d'une technique très particulière ; sur de grandes toiles couvertes d'une couche d'enduit, l'artiste dessinait à la plume et avec beaucoup de précision les batailles navales de son temps. Avant de se mettre au travail, Willem le Vieux se documentait sur les péripéties du combat et les particularités des vaisseaux. Pour représenter l'événement avec la plus grande vérité, il prit même l'habitude d'assister au combat dans un bateau qui lui était réservé.

Willem le Jeune (Leyde 1633 - Greenwich 1707). Il se spécialisa comme son père Willem le Vieux dans les marines, et les documents prouvent que les deux hommes collaborèrent étroitement ; il est souvent difficile de faire une distinction entre leurs nombreux dessins, mais, en ce qui concerne les peintures, le style du fils diffère foncièrement de celui du père.

Les premières marines de Willem le Jeune, conservées au musée de Kassel et datées à partir de 1653, s'apparentent à celles de Simon de Vlieger, chez qui l'artiste a fait son appren-

tissage. L'étendue marine domine encore le rythme paisible et monochrome des carènes, des voiles et des mâts.

Vers 1660, Willem commence à peindre les différents motifs – l'eau, les nuages et les vaisseaux – avec plus de subtilité. En même temps, la composition devient plus complexe. Les vaisseaux cessent d'être des figurants pour occuper, souvent placés au premier plan, le centre de la composition. Cette nouvelle conception a sans doute été dictée à l'artiste par l'oeuvre de Jan Van de Cappelle, son aîné de dix ans, dont l'influence se fait surtout sentir dans les tableaux qui évoquent la sérénité crépusculaire d'une mer par temps calme (Marine, 1661, Londres, N. G. ; Mer calme, Chantilly, musée Condé). Le talent de Willem revêt des aspects multiples, et celui-ci sait très bien exprimer le dynamisme turbulent des voiliers emportés par la tempête. Ses meilleures oeuvres ressemblent à des instantanés vigoureux où la nature est saisie sur le vif ; mais, en les examinant de près, on constate que l'espace et la matière sont traduits par une technique raffinée. Jusqu'en 1672, les Van de Velde, père et fils, travaillèrent à Amsterdam. La guerre et la crise entraînèrent leur départ pour l'Angleterre, où ils obtinrent nombre de commandes.

À partir de 1674, le roi Charles II leur accorda une pension et Willem le Jeune put utiliser comme atelier la résidence de la reine à Greenwich. Les Van de Velde se spécialisèrent alors dans la représentation de batailles navales et autres événements maritimes. La composition de ces tableaux est souvent très chargée, l'accent étant mis sur l'effet décoratif, et, à la fin de cette période anglaise, l'exécution est aussi plus nonchalante.

Pour juger objectivement l'oeuvre de Willem le Jeune, il faut tenir compte de la faveur que ses tableaux ont toujours rencontrée, surtout en Angleterre où il obtint le titre de « dessinateur de la flotte ». Cet artiste eut en outre beaucoup d'imitateurs qui utilisèrent sa signature ou son monogramme (W. V. V.). Sa production fut énorme ; notons seulement les importantes séries conservées au Rijksmuseum, au musée de Kassel, au Mauritshuis et à Londres (N. G. et Wallace Coll.). Elle présente, en plus de ses qualités artistiques, un intérêt documentaire évident, et il faut également ajouter, en complément aux peintures, de très

nombreux dessins conservés au musée maritime de Greenwich.

Adriaen (Amsterdam 1636 - id. 1672). Après avoir reçu les premiers rudiments de son père Willem le Vieux et de son frère, Willem le Jeune, il fut, d'après son biographe Houbraken, l'élève de Jan Wynants, mais ses premiers tableaux de pâturages révèlent davantage l'influence de Paulus Potter et de Karel Dujardin. Adriaen fit l'habituel séjour à Rome entre 1653 et 1656.

De 1658-1660, période de ses premiers chefs-d'oeuvre, datent quelques vastes paysages animés de petites figures : Vue de forêt (1658, Francfort, Städel. Inst.), Plage à Scheveningen (1658, musée de Kassel), Scène de plage (1660, Londres, Buckingham Palace), Plage à Scheveningen (1660, Louvre). Après 1660, Adriaen

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

892

exécuta des peintures à grandes figures, d'une monumentalité discrète. Son style et sa technique n'ont pas subi de modifications importantes entre 1658 et 1672, date de sa mort prématurée ; il existe des répliques identiques de certaines de ses compositions portant trois dates différentes.

Adriaen fit partie du groupe de peintres néerlandais de la seconde moitié du XVIIe s. qui surent rendre les détails avec une précision minutieuse dans des compositions simples et achevées. La distribution du clair-obscur, la subtilité des contours contribuent à donner l'illusion d'un naturalisme spontané. Adriaen Van de Velde exploita des moyens très simples pour évoquer la tranquillité et l'intimité d'une scène estivale : quelques vaches, des moutons et des chèvres, un ou deux bergers dans un pâturage lui suffirent (Animaux à la rivière, 1664, Louvre). Ces oeuvres sont souvent d'une chaleur et d'un éclat méridionaux qui trahissent l'influence des paysagistes italianisants, celle de Nicolaes Pietersz Berchem qui voyagea en Italie à deux reprises (v. 1643-1645 et 10 ans plus tard), et de son élève Karel Dujardin, en particulier.

Plus rares, mais de même qualité, sont ses vues de plage et ses paysages d'hiver : le Patinage sur le canal (1665, Dresde, Gg), les Patineurs (1668, Londres, N. G.), le Canal glacé (1668, Louvre). Pour composer ses tableaux,

l'artiste utilisait ses études d'animaux et de figures humaines, qui lui servaient souvent pour différentes oeuvres. Vers 1660, il peignit aussi quelques scènes bibliques (l'Annonciation, Rijksmuseum) et des allégories mythologiques : Mercure, Argus et Io (1665, Paris, Petit Palais). Il jouit d'une grande renommée comme peintre de figures. Un contrat a même été conservé stipulant qu'il s'engageait à peindre les personnages des tableaux de Jan Hackaert, et, selon les termes du contrat, ces toiles devaient prendre ainsi une valeur cinq fois plus grande. Il a du reste peint les figures et les animaux des paysages de J. Van der Hagen, J. Van der Heyden, M. Hobbema, Philips Koninck, Frederick Moucheron, Jacob Van Ruisdael, Willem Van de Velde, A. Veerboom.

VELLERT Dirk, peintre et graveur flamand

(connu à Anvers de 1511 à 1547).

Sur ce verrier, qui fut aussi peintre et graveur, les textes apportent peu d'indications biographiques. Mentionné jusqu'en 1540, Vellert s'inscrivit comme maître verrier en 1511 et fut doyen de la corporation en 1518 et 1526. Ses derniers tableaux sont datés de 1544. Peu connu de son temps, il est cependant nommé trois fois par Dürer dans son journal au cours du voyage aux Pays-Bas en 1520, et c'est à lui que furent commandés la verrière de Notre-Dame d'Anvers (1539-1540) et des cartons pour les vitraux de la chapelle de King's College à Cambridge (1516-1531, in situ). À ses débuts, Vellert subit des influences diverses : celle du Maniérisme anversois (Nativité, Vienne, K. M.), celle de Mantegna, de Marcantonio Raimondi et celle de Dürer (Triomphe du Temps d'après Pétrarque, 1517, vitrail, Bruxelles, musée de l'Armée). Si, dans les années 1522-

1532, son style se libère, il n'en reste pas moins fidèle au goût gothique flamboyant, ce qui explique sa faible influence sur ses contemporains. À l'exemple de Dürer ou de Lucas de Leyde, à qui il doit peut-être la connaissance de la gravure et certains motifs, il se met à cette technique, dans laquelle il traite des sujets souvent religieux ornés de médaillons, d'armes, de portraits, de guirlandes et de blasons, qui présentent, comme ses nombreux dessins, des personnages au canon trapu, proches de ceux, encadrés par des architectures compliquées, de l'Adoration des bergers (musée de Lille) ou du triptyque de l'Adoration des mages (Rotterdam, B. V. B.). Plus encore que Quentin Metsys ou que Mabuse, à qui il s'apparente dans ses dessins de nus, il se rattache aux générations précédentes par son art raffiné et volontiers

archaïsant.

VELSEN Jacob Van, peintre néerlandais

(Delft ? - Amsterdam 1656).

Sans doute originaire de Delft, où se sont mariés ses parents en 1594, il est reçu dans la gilde de cette ville en 1625. Dans ses rares tableaux repérés (Londres, N. G. ; Ermitage ; Louvre, la Diseuse de bonne aventure) – la plupart datés entre 1631 et 1633 –, il se révèle un très attachant peintre de genre dans la manière d'Anthonie Palamedes, utilisant les mêmes gris et jeux de lumière avec une rare finesse, mais plus vigoureusement que ce dernier.

VENET Bernar, peintre et sculpteur français

(Saint-Auban, Alpes-de-Haute-Provence, 1941). Par la précocité de sa démarche et la logique de son travail, Bernar Venet peut être considéré comme le seul artiste français à illustrer le courant international de l'art conceptuel. Il est à ses débuts proche du nouveau réalisme et appartient à sa manière à l'« école de Nice » avec les tableaux enduits de goudron qu'il exécute entre 1961 et 1963. En 1964, ses « peintures industrielles » sont constituées d'assemblages de carton qui sont peints au pistolet industriel d'une laque noire uniforme, l'artiste ayant présenté d'autre part, dès 1963, un tas de charbon qu'il avait intitulé Sculpture au centre d'une galerie parisienne. C'est en 1966 qu'il va pour la première fois exposer un tube industriel sectionné en biseau à ses deux extrémités, posé au sol, et la projection agrandie de cet objet réalisée en dessin industriel, sur le mur (Tube no 5 bis, 1966, coll. part.). Il s'installe alors à New York et va présenter des formules de mathématiques, de physique ou de chimie, des dessins industriels, bientôt des pages de livres de science ou d'économie, agrandies au format d'un tableau (La droite D' représente la fonction $y = 2x + 1$, 1966, musée de Grenoble). Parallèlement, il organise des conférences ou réalise des œuvres pour bandes magnétiques qui constituent une part de sa propre création. Dans la lignée de l'art concret et à la suite du Minimal Art américain, l'intention de Bernar Venet, comme de nombreux artistes conceptuels, est bien de parvenir à un détachement parfait à l'égard du sujet et de montrer des œuvres qui témoignent d'une totale neutralité. En 1971, convaincu d'avoir poussé sa démarche à l'extrême, il cesse son activité de peintre, à l'image de Marcel Duchamp, qu'il a connu et dans la filiation de qui il aime se situer, et d'Andy Warhol.

À partir de 1976, toutefois, Bernar Venet revient à la peinture en empruntant une direction plus formaliste, même si elle paraît au départ justifiée par un système. Ce sont les travaux sur les angles, qu'il montre, en particulier, au musée de Saint-Étienne en 1977 (Position de deux angles de 60° et de 120°, 1976). Ces oeuvres seront suivies en 1979 par des arcs de cercles en relief installés sur le mur avec leur identification écrite dans la partie inférieure, puis en 1981 par des « lignes indéterminées », formes en bois recouvertes de mine de plomb dont le dessin se déroule librement dans l'espace de façon à former une arabesque élégante. Ces recherches préfigurent le passage des oeuvres de Bernar Venet dans l'espace avec les sculptures qu'il va réaliser à partir de 1983 à échelle réduite ou monumentale sur les thèmes de la ligne indéterminée ou de la forme géométrique et qui sont faites de tiges ou de tubes de métal soudés ou forgés (2 arcs de 204 degrés chacun, 1983, musée de Dunkerque ; Ligne indéterminée, 1985, coll. de la ville de Nice). Une rétrospective scindée en trois lieux (Grenoble, Villeurbanne, Saint-Étienne) a été présentée en 1997-1998. L'artiste est représenté à Paris (M. N. A. M.), à New York (M. o. M. A.) et dans divers musées français et étrangers.

VENETSIANOV Alexeï Gavrilovitch,

peintre russe

(Moscou 1780 - gouv. de Tver 1847).

Issu d'une famille de marchands moscovites, il est considéré comme le plus original des peintres russes de la première moitié du XIXe siècle. Il ne reçut aucune formation artistique académique, et c'est seulement à l'âge de vingt-deux ans, à son arrivée à Saint-Petersbourg en 1802, qu'il commence à fréquenter un atelier, celui de Borovikovsky, qui devient son ami. En outre, il consacre une bonne partie de son temps à copier les tableaux de maîtres à l'Ermitage. Il se fait alors connaître comme caricaturiste et comme portraitiste, utilisant le pastel, dont les couleurs tendres annoncent déjà le délicat coloris de sa peinture de plein air. Son Autoportrait (1811, Saint-Petersbourg, Musée russe) lui ouvre les portes de l'Académie. En 1820, découvrant, dans une exposition où est présentée la Messe chez les Capucins de Granet (Ermitage) le clair-obscur et la perspective, l'artiste se retire dans sa propriété de Safonkovo, près de Tver, et se consacre à cette étude. Désormais, son activité picturale, doublée d'un enseignement dans l'école qu'il a fondée en 1822, est orientée vers l'analyse d'après nature de la vie paysanne. La Grange (1823,

Saint-Pétersbourg, Musée russe), premier fruit de ses travaux, rappelle autant par la construction méticuleuse que par les effets de mise en page les premières recherches des peintres italiens du XVe s., et la série des saisons (Au labour, le printemps ; À la moisson, l'été, v. 1830, Moscou, Gal. Tretiakov). Considéré comme le précurseur des Peredvijniki (les « peintres ambulants »), Venetsianov se place pourtant bien en marge de ce mouvement. Sa peinture,

downloadModeText.vue.download 894 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

893

dépourvue de toute recherche systématique de démonstration didactique, conserve une fraîcheur et une spontanéité libres de toutes considérations moralisatrices.

ENEZIANO → DOMENICO Veneziano

ENIUS Otto ou VEEN Otto Van,

peintre flamand

(Leyde 1556 - Bruxelles 1629).

Il est à Leyde, jusqu'en 1572, l'élève d'Isaac-Claesz Swanenburg. En 1573, il séjourne à Anvers, à Aix-la-Chapelle, et il s'établit à Liège, où il fréquente les ateliers de Lampsonius et de Jean de Ramey. Il fait en 1575 un voyage à Rome, où il rencontre Federico Zuccaro, et l'art italien influencera durablement son style. Il rentre en 1583 en passant par Munich et Cologne. Un tableau du Louvre le montre en 1584, dans son atelier, avec toute sa famille. Page d'Ernest de Bavière, évêque de Liège, il est nommé en 1585 peintre d'Alexandre Farnèse et s'installe à Bruxelles. À la mort du gouverneur, en 1592, il se fixe à Anvers, où il devient maître l'année suivante et où, dès 1594 et jusqu'en 1600, il prend Rubens comme élève puis comme collaborateur. Rubens subira très fortement, et de façon durable, l'influence de Venius au cours de cet apprentissage. En 1599, Venius dirige la décoration de la ville pour l'entrée des archiducs Albert et Isabelle et il est doyen de la gilde en 1602. Dix ans plus tard, il s'établit définitivement à Bruxelles, où il est nommé gardien de la monnaie et, en 1620, membre de la gilde des peintres. Durant toute sa carrière de peintre officiel, dans ses tableaux, le plus souvent religieux (Sainte Madeleine en prière, Aix-en-Provence, musée Granet ; Saint-Paul sur le chemin de Damas, Marseille, musée des Beaux-Arts ; la Déploration du Christ, Louvre),

comme dans ses gravures, généralement à sujets emblématiques, pour lesquelles il exécute de remarquables petites esquisses à l'huile en grisaille dont toute une série, de provenance inconnue, est apparue sur le marché de l'art français en 1970 (23 ont été achetées par les musées français, dont 9 par le Louvre), il s'efforce de se libérer du maniérisme, se joignant ainsi aux recherches de romanistes de son temps. Les oeuvres d'Otto Venius, par leur souci d'ampleur et d'équilibre, annoncent directement celles de Rubens.

VENNE Adriaen Pietersz Van de,

peintre et graveur néerlandais

(Delft 1589 - La Haye 1662).

Né à Delft, fils d'un émigré flamand de Lierre, poète, portraitiste, peintre d'histoire et de genre, il fut élève de l'orfèvre Simon de Valck à Leyde, puis du peintre de grisailles Hieronymus Van Diest à La Haye. Il est cité en 1607 à Anvers, puis de 1614 à 1625 à Middelburg, et son art atteint alors un premier apogée : en effet, ses tableaux, à la polychromie vive, à la touche rapide et d'un esprit encore maniériste, proches de ceux de Molanus et de Christoffel Van den Berghe, sont comparables à l'oeuvre de Bruegel de Velours par la conception du paysage (Paysage d'été, 1614, musées de Berlin) et surtout par l'illustration de proverbes, tradi-

tion reprise de Bosch et de Pieter Bruegel (le Fils prodigue, 1617, musée de Kassel). Venne s'apparente enfin à ces derniers par la conception même de ses oeuvres, qui s'attachent à la description de l'homme et où abondent les détails réalistes, traités avec un humour délicat (la Pêche des âmes, 1614, Rijksmuseum). Un des plus importants tableaux de cette première période est la Fête pour la trêve de 1609 (1616, Louvre), merveille de raffinement pictural et de finesse réaliste qui, dans certains détails minutieux et parfaitement observés, contient déjà le meilleur du fameux Réalisme intimiste de la peinture des Pays-Bas. Citons aussi de ces mêmes années quelques portraits : le Prince Maurice de Nassau (1618, Rijksmuseum), Portrait de jeune homme (1616, Rotterdam, B. V. B.). Ayant exécuté en 1625 un véritable adieu à sa ville favorite (le Port de Middelburg, Rijksmuseum), Venne s'installa définitivement à La Haye. Là, il peint les Quatre Saisons (1625, id.), où l'on retrouve le style alerte de la période précédente, mais change bientôt d'orientation en se consacrant à la peinture de grisailles, très originales, et à la gravure, en pratiquant la monochromie claire à base de bruns, de

gris et d'argentés, en usage chez Van Goyen et nombre de ses contemporains ; il exécuta ainsi des portraits (Frédéric V de Bohême, dit « le Roi d'Hiver », 1626, id. ; Frédéric-Henri de Nassau, 1629, Rotterdam, B. V. B.), des scènes populaires, dont un proverbe inscrit dans une légende tire souvent la moralité (la Danse villageoise, 1632, Rijksmuseum ; Rixe de mendiants, Nantes, musée Dobrée ; Guerriers au bivouac, 1632, Haarlem, musée Frans Hals ; Scène paysanne, 1635, Mauritshuis ; les Pauvres Gens, 1635, Rotterdam, B. V. B. ; Danse de gueux, la Stupidité, Lille, musée des Beaux-Arts).

Son activité de graveur fut importante ; il illustra des poèmes de Jacob Cats (1628) et de J. de Brune, et il grava des portraits de Guillaume Ier, de Maurice et de Frédéric-Henri de Nassau, que publia son frère aîné Jan Pietersz éditeur à Middelburg, dont la mort, en 1625, allait amener l'artiste à déménager à la Haye ; Adriaen Pietersz dessina aussi des modèles que gravèrent Willem et Crispin Van den Passe et Cornelis Van Dalem.

VENNE Jan Van de

ou VINNEN Jan Van der,

peintre flamand

(Malines av. 1600 - Bruxelles ? av. 1651).

Ce n'est que tout récemment que l'on a pu identifier définitivement cet étonnant petit maître surnommé de manière approximative le « Pseudo-Van de Venne » ; on a trouvé son identité, grâce à la mention « Vinnen, peintre de Bruxelles » dans l'inventaire de la coll. de l'archiduc Léopold-Guillaume, en 1659, à propos d'un Joueur de vielle (auj. Vienne, K. M.) et grâce à plusieurs mentions « Venne » sur des inventaires du XVIIIe s., à propos de tableaux qui se rapportent au même peintre. Le « Pseudo-Van de Venne » est donc un Flamand, et non un Hollandais comme on le pensait le plus souvent au vu de son répertoire de figures rustiques ou pittoresques et d'une écriture picturale extrêmement brillante, aux effets ciselés

d'une grande préciosité. Jan Van de Venne est reçu maître à Bruxelles en 1616 ; un seul de ses tableaux est daté, le Miracle de saint Théodule de la cathédrale de Besançon (1626), donné en 1647 par le chanoine Jules Chiffet, d'une famille bruxelloise. L'oeuvre de l'artiste présente d'ailleurs d'étroits rapports avec les Flamands, notamment avec David Téniers I, dont il a pu être l'élève et dont il a pu imiter la facture brillante et les rares effets de lumière. Il affec-

tionne les types populaires de personnages aux proportions courtes, les visages grimaçants et crispés, dans des clairs-obscur complexes, avec des effets cuivrés ou argentés très délicats et une touche vive et nerveuse. Le « Maître des Tziganes », comme on l'a aussi appelé, a peint plusieurs Campements de bohémiens (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum) ; il se signale souvent par son goût de l'étrange et du fantastique, comme dans les monstres scintillants de sa Tentation de saint Antoine (Utrecht, musée du couvent Sainte-Catherine). Il est particulièrement bien représenté dans les musées français, notamment à Dijon : Saint Pierre délivré par l'ange, Tête de vieillard, Tête de vieille femme, l'Adoration des mages (tous au musée des Beaux-Arts), Saint Mathieu et l'ange (musée Magnin) ; à Besançon : le Colporteur et la diseuse de bonne aventure ; à Strasbourg : la Résurrection de Lazare ; à Dunkerque : Deux Têtes de profil, la Tentation de saint Antoine ; à Quimper : une Tête de vieillard. Il n'est pas exclu que le jeune Georges de La Tour ait vu des tableaux de Jan Van de Venne et en ait tiré profit pour certains de ses types de vieillard et son goût pour une facture calligraphique et virtuose.

VENUSTI Marcello, peintre italien

(Mazzo 1512/1513 - Rome 1579).

Originaire de Lombardie, en contact avec un groupe lié à la Réforme (gli Spiritualisti), Venusti se forme à Rome dans l'atelier de Perino del Vaga, puis après son retour de Gênes (1537/1538), travaille dans plusieurs églises, dont la Trinité-des-Monts (1553), S. Maria sopra Minerva (Adoration des bergers), Saint-Jean-de-Latran (Annonciation). On conserve de ce peintre des oeuvres de petit format, destinées à la dévotion privée, souvent exécutées d'après des compositions de Michel-Ange dont il est l'un des meilleurs interprètes (Pietà, Rome, Gal. Borghèse ; Crucifixion, Offices), et une copie fidèle du Jugement dernier (Naples, Capodimonte, 1549) pour le cardinal Alessandro Farnese. À la fin des années 1560, Venusti décore la chapelle Saint-Jean-Baptiste à S. Caterina dei Funari, témoin du chromatisme lyrique qui rappelle ses origines. En 1573, il exécute la décoration de la voûte de la chapelle du Rosaire à S. Maria sopra Minerva, église où se trouve sa sépulture.

VERBRUGGEN,

famille de peintres flamands.

Gaspar Pieter, dit le Vieux (Anvers 1635 - id.

1681). Maître à la gilde d'Anvers en 1649-1650, il a peint, à la suite de Bruegel de Velours et de Daniel Seghers, des bouquets et des guirlandes de fleurs dont la

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

894

profusion et la richesse révèlent son sens du Baroque : Fleurs (1654, musée d'Innsbruck), Guirlande de fleurs ornant un cartouche (1670, musée de Lyon), Guirlande de fleurs avec saint Jean-Baptiste (Copenhague, S. M. f. K.), Fleurs et fruits ornant un bas-relief (Turin, Gal. Sabauda).

Gaspar Pieter, dit le Jeune (Anvers 1664 - id. 1730), son fils, fut maître à la gilde en 1677, puis doyen en 1691. Personnalité étrange, selon son biographe Weyerman (1729) il peignit ses bouquets la nuit, allant de taverne en taverne dans la journée. Endetté, il s'enfuit à La Haye en 1706 et y resta jusqu'en 1723. De retour à Anvers, il mourut dans la plus grande misère.

Il retint l'opulence des bouquets touffus de son père, mais, les agrémentant de vases à l'antique, il montra une plus grande originalité : Vases de fleurs (musées de Poitiers, de Bruges, de Schwerin), Fleurs et perroquets (musée de Dijon), Guirlande de fleurs ornant un cartouche (musée de Tournai), Vase de fleurs et figures allégoriques (1688, 1696), Fleurs ornant une niche (musée d'Anvers).

VERDACCIO.

Ce terme désigne à l'origine un mélange de terre de Sienne brûlée, d'ocre, de noir de charbon, de craie et de terre d'ombre verdâtre, utilisé par les fresquistes et les peintres de tempera. Par extension, il désigne aussi le dessin définitif exécuté en grisaille ou en camaïeu qui détermine ombres et contours avant que le peintre ne pose les couleurs. Dans son *Libro dell'Arte* (Livre de l'art), Cennino Cennini recommande cette technique, précisant que ce mot était en usage chez les peintres florentins, tandis que les Siennois employaient celui de bazzéo.

VERDUSSEN Jan Peeter, peintre d'origine flamande (Anvers v. 1700 - Avignon 1763).

Fils du peintre de batailles et paysagiste Pierre (1662-1701), il travailla à la cour de Sardaigne

(1744) et fut reçu à l'Académie de Marseille (1759). Il a peint essentiellement des paysages et des scènes de batailles (Siège de saint Guillaume, Versailles), qui s'inspirent tantôt de Snayers et de Van der Meulen, tantôt de Wouwerman.

VERECHTCHAGUINE Vassili Vassilievitch,
peintre russe

(Ljnbez, Novgorod, 1842 - Port-Arthur 1904).

Il quitte dès 1860 le corps des cadets de la marine pour étudier à l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg (1861-1863), puis vient à Paris chez Gérôme, où il acquiert une technique originale d'une précision presque photographique. La voie originale et personnelle de Verechtchaguine, peintre de guerre, lui est donnée par ses voyages au Turkestan dans les années 1867-1868 et 1869-1871, au cours des expéditions militaires des généraux russes. De 1871 à 1874, il s'installe à Munich, où il met au point ses expériences et ses souvenirs de correspondant de guerre, et dès 1874, il rencontre lors d'une première exposition collective à Saint-Pétersbourg un immense succès auprès

du public, avec sa fameuse Apothéose de la guerre (1871, Moscou, Gal. Tretiakov), où les crânes humains s'empilent dans le désert en une pyramide symbolique. Le riche marchand Tretiakov achètera alors la presque totalité de l'exposition. Il expose à Londres, dès 1873, au Crystal Palace, puis en 1879 au South Kensington. Ayant donc trouvé au Turkestan une voie exotique et ethnographique dans laquelle il fait merveille, Verechtchaguine passe ensuite aux Indes en 1875-1876, s'établit quelque temps en France à Maisons-Laffitte, où il bâtit un atelier, passe en Bulgarie à la suite du général Skobelev lors de la guerre russo-turque (1877-1878), se révèle enfin dès 1880 au public parisien dans une importante exposition au cercle de la rue Volney. L'un des chefs-d'oeuvre de ce nouveau cycle de peintures exotico-militaires est la Bataille de Chipka (1878, Moscou, Gal. Tretiakov). En 1884, Verechtchaguine effectue un voyage en Syrie et en Palestine, d'où il tire une Vie du Christ qui suscite, pour la trop grande crudité des détails, la réprobation de l'archevêque de Vienne ; enfin, établi en 1892 à Moscou, il s'attaque à son dernier grand succès pictural, le cycle de Napoléon en Russie, qui sera montré à la fin des années 1890 dans toutes les grandes capitales européennes. Il meurt dans le désastre naval de Port-Arthur, à bord du navire de guerre impérial Petropavlovsk. Mis à part la grande collection de la Gal. Tretiakov de Moscou, une collection considérable de ses

oeuvres est conservée au Musée russe de Saint-Pétersbourg (70 tableaux).

VERELST Simon Pietersz,

peintre néerlandais

(La Haye 1644 - Londres 1721).

Frère d'Herman Pietersz (1641/1642-v. 1690), il fut aussi l'élève de son père Pieter (v. 1618-apr. 1668). Membre de la confrérie Pictura de La Haye en 1663, il se fixa à Londres en 1669 et entra au service du duc de Buckingham. Il peignit des sujets de fleurs (Vase de fleurs, musées de Grenoble et de Reims), des portraits entourés de guirlandes mais aussi des portraits d'un style plus officiel, mais non moins élégant (Femme de qualité, Louvre, autref. à Compiègne) et qui furent très appréciés, les commentaires de l'écrivain anglais Samuel Pepys nous le font savoir. À la fin de sa vie, atteint de folie, Simon Pietersz s'intitulait le « Dieu des fleurs ». On le soigna sans toutefois le guérir, et ses dernières oeuvres sont nettement plus médiocres.

VERGOS (les), peintres espagnols

actifs en Catalogne dans la seconde moitié

du XVe s.

Cette dynastie de peintres catalans tint une place importante dans la peinture barcelonaise, surtout dans les dernières années du XVe s., pendant la vieillesse et après la mort de Jaime Huguet (1492) ; l'atelier des Vergos collabora étroitement avec ce maître et recueillit peut-être sa succession. Son caractère assez industriel rend presque impossible la différenciation des divers membres de la famille et l'identification d'oeuvres dont beaucoup, attribuées massivement aux Vergos par les premiers historiens

de la peinture catalane, leur ont été retirées par la suite. Aucune oeuvre certaine n'a survécu des « fondateurs », Jaime Vergos I (documenté de 1425 à 1460) et Francisco Vergos II († 1503), peintre connu (il fut conseiller municipal), ni aucune oeuvre de son second fils, Rafael, tous trois apparaissant comme des satellites du fils aîné, Pablo († 1495), le grand nom de la famille, auquel ils survécurent. Le retable de Granollers (M. A. C. de Barcelone), commencé par Pablo en 1493, fut terminé par eux en 1506. Si les scènes de la Vie de saint Étienne sont un reflet affaibli de l'art de Jaime Huguet, les grandioses figures de Prophètes attestent à la fois la vigueur de Pablo et son archaïsme, avec

leurs couronnes d'or compliquées chargées de reliefs en stuc, leur indifférence à l'espace et au mouvement.

VERHAECHT Tobias, peintre flamand

(Anvers 1561 - id. 1631).

Maître en 1590, il se consacra essentiellement, après un séjour en Italie, à la peinture de Paysages animés (Ermitage ; Bruxelles, M. R. B. A. ; Munich, Alte Pin. ; musée de Saint-Omer) et à la représentation du thème de la Construction de la tour de Babel (Mayence, Mittelrheinisches Landesmuseum). Ses paysages sont encore conçus dans la tradition du XVI^e s., mais, parfois, l'ampleur des panoramas évoque l'art de Joos de Momper. Verhaecht témoigne, surtout dans ses dessins (Paris, E. N. B. A.), de l'évolution du style maniériste vers le baroque. Il eut parmi ses élèves Rubens, sur qui il ne semble pas avoir eu d'influence.

VERHAEGEN Pieter Josef,

peintre flamand

(Aerschot 1728 - Louvain 1811).

Élève de Beschey, il fut influencé par Rubens et par Crayer. À partir de 1753, il se fixa à Louvain, qu'il quitta pendant deux ans (1771-1773) pour voyager en France, en Italie et en Autriche. En 1771, il était nommé par Charles de Lorraine peintre ordinaire de la cour de Bruxelles, et Marie-Thérèse lui accorda ensuite le titre de premier peintre de Sa Majesté. En 1800, Verhaegen devait fonder l'École des beaux-arts de Louvain. Il est peintre de portraits ainsi que de sujets historiques et religieux, et ses meilleurs tableaux, les Disciples d'Emmaüs (1779, Bruxelles, M. R. B. A.), le Festin de Balthazar (id.), le Festin d'Hérode (musée de Dijon), exécutés en 1783 pour l'abbaye de Saint-Bernard-sur-Escout à Hernixem, les deux Continences de Scipion (musée de Valenciennes), le Martyre de saint Jacques (1765, Louvain, église Saint-Jacques) et le Calvaire (Louvain, Béguinage), révèlent un artiste baroque, avant tout coloriste somptueux qui eut l'audace de poursuivre le lyrisme rubénien à une époque tout autre, dans des toiles de très grand format. Insensible à la révolution davidienne, il ne le sera pas moins à l'art italien et demeure fidèle à Rubens et à Gaspar de Crayer. Il se fit aider par son frère aîné, Jan Josef (1726-1795), épigone attardé de Teniers, qui dut son sobriquet de « Potttekens »

downloadModeText.vue.download 896 sur 964

(le petit pot) à ses Natures mortes de vaisselle (un bel exemple au musée de Besançon).

VERISMO (en fr. vérisme).

École littéraire et artistique italienne axée sur la représentation de la réalité quotidienne et des problèmes sociaux. Le vérisme, en littérature, issu du naturalisme français, anticipa, dans les trente dernières années du XIXe s., nombre de postulats du néoréalisme. Son originalité la plus évidente est d'avoir élargi au-delà du milieu de prédilection du roman naturaliste la grande ville industrielle la représentation de l'aliénation populaire. Si le vérisme a été un mouvement « sudiste », par l'origine de ses artistes et le décor de ses oeuvres, c'est à Milan et, secondairement, à Turin que ces oeuvres ont été conçues et lancées. Il s'est exprimé essentiellement dans les romans et nouvelles de G. Verga et F. De Roberto, dont les transpositions lyriques et théâtrales assurèrent la popularité. Le nom s'étendit notamment, par analogie, à l'école musicale qui se développa en Italie à la même époque, en donnant des opéras à tendance réaliste (Leoncavallo avec *Paillasse*, Mascagni avec *Cavalleria rusticana*).

En peinture, vers la moitié du siècle, avec le déclin du paysagisme lyrique, s'impose un Vérisme en partie inspiré par l'école de Barbizon et qu'illustrent les frères F. et G. Palizzi. Il faut citer la tentative isolée d'une vision naturelle, plus nette et lumineuse chez les artistes (M. De Gregorio, F. De Nittis) de l'école de Resina. En même temps, d'autres artistes, sur l'exemple du peintre espagnol Fortuny, se consacrent avec succès à vêtir de faciles effets picturaux et d'un vérisme spectaculaire les vieux thèmes romantiques (D. Morelli). Vers les dernières décennies du siècle, le vérisme méridional se colore de références à l'anecdote contemporaine et d'une veine intimiste, et continue à payer son tribut au prestige de Morelli (Cammarano, Toma, Michetti, Mancini). Aussi bien le réalisme qu'un certain glissement vers des effets brillants et superficiels se répercutent à Venise, en marquant l'évolution de G. Favretto.

VERJUX Michel, artiste français

(Chalon-sur-Saône 1956).

Étudiant à l'École des beaux-arts de Dijon, il s'intéresse tout d'abord à la performance (1980-1983) et utilise alors pour la première

fois un projecteur de diapositives. Dès 1983, il remplace la projection par l'éclairage projeté sur un mur écran et intercepté par des objets (Huit Fables/carrelages, 1983). En 1984, les objets deviennent des supports de lumière réunissant l'éclairage, sa source, sa projection, pour désigner l'espace où il se trouve (Portes, 1984-1985 ; Vitrine, 1985). Puis, pour éliminer les effets anecdotiques et distrayants, il supprime, en 1986, les intermédiaires. Restent le mur écran surexposé et l'éclairage lié à l'espace réel. Il précise alors ses formes au moyen de cadrages découpés de lumière (Passage, 1987) puis de cercles de lumière blanche qui révèlent le dispositif de l'espace (Poursuite au mur fragmentée sur deux plans, 1989 ; Deux Poursuites fragmentées, 1990). Ainsi, la lumière superposée au mur montre l'acte d'exposer et devient

elle-même oeuvre d'art. Le travail de l'artiste comme démarche abstraite, intervention concrète et expression esthétique est proche de Toroni et d'Anselmo. Il expose à la Maison de la culture de Chalon-sur-Saône (1983), au M. N. A. M. de Paris (1987), au Consortium de Dijon (1989), à la gal. Durand-Dessert à Paris (1990) ainsi qu'à la villa Arson de Nice en 1991.

VERKOLJE ou VERKOLYE Jan

(dit le Vieux),

peintre et graveur néerlandais

(Amsterdam 1650 - Delft 1693).

Fils d'un serrurier, élève de Jan Lievens, il s'établit en 1672 à Delft, où il fut inscrit à la gilde de Saint-Luc en 1673. Il peint surtout des portraits dans le style de Netscher et sa grande habileté technique assura son succès dans le genre (Guillaume III, Marie Stuart, femme de Guillaume III, Haarlem, musée Frans Hals ; Portrait d'homme, la Famille Vredenburg, 1683, musée d'Utrecht ; le Chasseur, Rotterdam, B. V. B.) et quelques scènes de genre et sujets mythologiques dans un style froid et sans accent qui rappelle celui de Ter Borch (Scène d'intérieur, 1675, Louvre). Il eut de nombreux élèves dont Willem Verschuring.

VERMEER Johannes

(dit Vermeer de Delft),

peintre néerlandais

(Delft 1632 - id. 1675).

LA DÉCOUVERTE DE VERMEER. Si éton-

nant que cela puisse paraître, ce n'est qu'au XIXe s. que Vermeer de Delft fut reconnu comme un grand maître de la peinture hollandaise. En effet, tandis qu'un Ter Borch, un Jan Steen, un Jacob Ruisdael jouissaient déjà d'une haute estime (durant les siècles précédents), l'astre Vermeer brille au firmament de la culture picturale européenne seulement depuis peu de temps. Bien que les biographes d'artistes aux Pays-Bas l'aient négligé complètement, il convient cependant de noter que maintes voix élogieuses à son égard se firent entendre déjà au cours du XVIIIe s., notamment celle de l'expert qu'était J.-B. Lebrun et surtout celle de sir Joshua Reynolds, un des artistes les plus importants de l'école anglaise. Néanmoins, « découvert » dans toute l'acception du mot, le « Sphinx delftois » ne le fut qu'au siècle dernier : l'attention d'écrivains et de critiques d'art – dont Théophile Gautier ainsi que les frères Goncourt – se porta sur lui ; puis, finalement, Thoré-Bürger, ce connaisseur au goût particulièrement fin pour son époque, publia en 1866 ses études sur Vermeer. Gardons-nous toutefois de surestimer la portée réelle de ces essais, qui, en particulier, n'influencèrent en rien Eugène Fromentin.

En revanche quelques peintres, parmi lesquels François Bonvin et Pissarro, furent profondément impressionnés par Vermeer. Il faudra pourtant attendre le début de notre siècle pour que soient accueillis avec enthousiasme, aux Pays-Bas comme en Allemagne, le langage des formes du peintre, la quiétude poétique

de son microcosme, le caractère unique de sa palette et de son « pointillisme ».

Dans les années suivantes, il revint à des poètes et écrivains français de propager la gloire de l'artiste et sans doute, en premier lieu, à Marcel Proust. Vermeer n'est-il pas le sujet des études de Swann, et Bergotte, dans la Prisonnière, n'est-il pas fasciné par « le petit pan de mur jaune » de la Vue de Delft, au point d'être frappé d'une crise cardiaque et d'en mourir ?

LA VIE ET LES ORIGINES ARTISTIQUES DE VERMEER. On connaît peu de chose de la vie de Vermeer, dont le père était aubergiste et pratiquait le commerce de tableaux. On sait pourtant que Vermeer se maria et eut dix enfants, mais il ne semble pas qu'il ait retenu les traits de ceux-ci sur ses tableaux. Nous sommes surtout informés de ses embarras pécuniaires, qui allaient s'aggraver à la fin de sa vie à tel point qu'il lui fallut renoncer à ses activités de marchand de tableaux. Sa veuve ne put s'acquitter des dettes contractées chez le boulanger qu'en

lui cédant deux peintures, tandis qu'une autre, l'Atelier du peintre, entra en possession de la belle-mère de l'artiste.

On est surpris d'apprendre qu'un voyageur distingué, le Français Balthazar de Monconys, rendant visite à Vermeer en 1663 et ne trouvant aucune toile de lui dans son atelier, dut aller en chercher une chez le boulanger. Détail paradoxal : une vingtaine d'années après la mort de Vermeer (1696), la majeure partie de son oeuvre – 21 tableaux – fut mise en vente aux enchères publiques. Peut-être s'agissait-il là en grande partie de la collection de toiles que, du vivant de l'artiste, un certain imprimeur de Delft, Dissius, avait réunie.

Admis, très jeune encore (en 1653), comme « maître » au sein de la gilde de Saint-Luc de Delft, il fut ultérieurement élu membre du directoire de celle-ci, dont par deux fois il fut président. Nous possédons des indications précieuses concernant sa formation artistique grâce à un quatrain composé en 1654 par l'imprimeur Arnold Bon à l'occasion de la mort de Carel Fabritius, victime de l'explosion de la poudrière de Delft, où il désigne en quelque sorte Vermeer comme l'héritier de C. Fabritius, disciple le plus génial de Rembrandt et prématurément disparu. L'art lyrique de Fabritius et sa palette, plus claire que celle de Rembrandt, autant que nous puissions en juger, dénotent une affinité élective avec ceux de Vermeer, affinité confirmée par le fait que celui-ci possédait divers tableaux de Fabritius. Hormis lui, Delft comptait vers le milieu du XVIIe s., plusieurs peintres d'intérieurs d'églises préoccupés par les mêmes problèmes de lumière et d'espace. Le climat général de la peinture delftoise de cette époque était donc particulièrement propice à la genèse et à l'épanouissement de la vision de Vermeer.

L'OEUVRE. La production qui est parvenue jusqu'à nous, 35 tableaux, paraît fort réduite. On peut regretter qu'une « nature morte » citée dans la vente aux enchères en 1696 ait disparu. N'est-ce pas précisément dans la « vie

downloadModeText.vue.download 897 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

896

silencieuse » que l'on saisit l'essence même de l'art de Vermeer ?

Seuls deux des tableaux de l'artiste sont datés : Chez l'entremetteuse (1656, Dresde, Gg) et

l'Astronome (1668, Paris, Louvre). Pour suivre l'évolution de Vermeer, on ne dispose donc que des éléments de style fournis par chacune des toiles et d'une appréciation personnelle de leur qualité.

Les oeuvres de jeunesse, comme la Diane et ses nymphes (Mauritshuis) et le Christ chez Marthe et Marie (Édimbourg, N. G.), appartiennent encore au répertoire de la peinture européenne en général et à celui de la peinture italienne issue de Caravage en particulier, dont Vermeer subit l'influence par l'intermédiaire de certains peintres d'Utrecht, à leur retour de Rome. Le tableau de La Haye fait plus ou moins penser à Venise. Quant à celui d'Édimbourg, on croit en avoir retrouvé le modèle dans la peinture napolitaine. Bien qu'intéressantes et équilibrées, ces compositions n'en restent pas moins marginales dans l'oeuvre de Vermeer. Même l'Entremetteuse, datée, où l'artiste met en évidence, d'une part, sa dépendance du clair-obscur de Rembrandt et, d'autre part, des solutions plastiques apportées par les caravagistes d'Utrecht, n'est qu'un prélude à l'oeuvre de maturité de Vermeer.

Dès lors, l'artiste demeure fidèle aux mêmes sujets : excepté deux Vues de ville, il s'adonne dorénavant à un art de « genre » dépouillé de tout « récit », où il semble ne rien se passer, encore que des tentatives aient été faites pour interpréter le sens caché de certaines situations. Dans cette série de tableaux, le personnage féminin apparaît le plus souvent rêveur, en train de lire une lettre, soit d'écrire, soit de s'adonner à la musique ou bien de manipuler des perles. Ces femmes sont toujours les protagonistes, les hommes ne jouant que des rôles secondaires. Chronologiquement, on fait débiter cette série par la Jeune Dormeuse (Metropolitan Museum), où les rapports spatiaux paraissent encore assez confus. Puis vient un chef-d'oeuvre de jeunesse, la Femme lisant une lettre (Dresde, Gg) : la pose de profil de la liseuse, les reflets de son visage dans les carreaux de la fenêtre, le présence du rideau et le pointillé chromatique, tout préfigure déjà le Vermeer classique.

On porte depuis Reynolds une admiration particulière à la Laitière (Rijksmuseum), figure monumentale, brossée à traits de pâte grasse, avec au premier plan la magistrale nature morte aux pains. On a encore coutume de considérer comme appartenant à la période de jeunesse de l'artiste la Ruelle du Rijksmuseum, unique dans toute la peinture hollandaise par la sérénité, l'ambiance de rêve qui s'en dégagent. Le peintre allemand Max Lieberman défi-

nissait même la Ruelle comme « le plus beau tableau de chevalet qui soit ».

Un certain nombre de toiles ont pour thème commun la musique ; des femmes jouent du luth, de l'épinette ou de la guitare. On considère le tableau avec deux personnages de Buckingham Palace à Londres (Gentilhomme et dame jouant de l'épinette) comme l'oeuvre maîtresse de cette série de toiles ; le peintre

s'attache avec le plus grand soin à résoudre le problème spatial.

Des peintures telles que la Femme à l'aiguère (Metropolitan Museum), la Femme à la balance, dite la Peseuse de perles (Washington, N. G.), la Jeune Femme en bleu (Rijksmuseum), la Jeune Fille au turban (Mauritshuis), toutes exécutées, croit-on, autour des années 1660-1665, peuvent passer à juste titre pour les sommets de l'oeuvre de Vermeer. La Jeune Fille de La Haye apparaît intemporelle, infiniment précieuse et fragile, comme faite d'une matière tenant de la porcelaine et des pétales d'une fleur.

Il faut insister sur la célèbre Vue de Delft (Mauritshuis), panorama de ville comme on n'en retrouve plus dans la peinture européenne du XVIIe s. et dont la splendeur impressionna Thoré-Bürger et Marcel Proust. Les « points » bleus et jaunes de la touche de Vermeer y scintillent comme des brillants.

On a l'habitude de situer v. 1665-1670 les tableaux comme la Dentellière (Louvre) et Vermeer dans son atelier (Vienne, K. M.), dénommé aussi l'Allégorie de la Peinture. Le contenu énigmatique de ce dernier tableau a donné lieu à maints commentaires sans qu'on ait réussi à se mettre d'accord sur une interprétation définitive. Il semble que dans la production des dernières années de Vermeer il faille percevoir un certain déclin de la puissance créatrice ; en effet, l'Allégorie de la Foi (Metropolitan Museum), conçue et élaborée avec peine, voire méticulosité, fait saisir les limites du génie pictural de l'artiste, qui arrive avec difficulté à rendre le mouvement.

PEINTRE DE LA « VIE SILENCIEUSE » – LUMIÈRE ET COULEUR. Hostile au goût narratif hollandais, Vermeer tournait résolument le dos à la peinture de genre proprement dite de son siècle. Il semble être aux antipodes d'un Jan Steen. La femme peinte par lui est en général un personnage plongé dans la rêverie et dont la mélancolie anticipe d'une certaine manière sur celle que l'on rencontre chez Watteau et Gainsborough.

Qu'il s'agisse de scènes d'intérieur ou d'extérieur, Vermeer conçoit tout en termes de « vie silencieuse ». Il aurait pu, s'il s'y était consacré, être l'un des plus grands peintres de nature morte du siècle, voire le plus grand, mais les grands artistes des Pays-Bas ont laissé la nature morte aux spécialistes. Les éléments déterminants de son art sont la lumière et la couleur, souvent limitée aux rapports des tons du jaune et du bleu.

Il faut enfin remarquer que bien des poètes, des écrivains et des peintres ont ressenti plus profondément la magie de sa peinture que la plupart des critiques professionnels ; car, dans ses créations les plus heureuses, Vermeer apparaît à la fois comme un peintre et un poète. La Ruelle, la Jeune Femme en bleu d'Amsterdam ou la Jeune Fille de La Haye sont autant d'oeuvres intemporelles, qui ne sont tributaires d'aucun style déterminé.

Le goût de notre époque, qui a porté au sommet de la culture picturale européenne Piero della Francesca, Seurat ou Cézanne, ne pouvait que se montrer sensible à l'art du peintre de Delft et, finalement, lui attribuer la

place de choix qui lui était due. Tout le monde connaît l'affaire des faux Vermeer de Van Meegeren. Ce que l'on sait moins, c'est que depuis, la critique n'a plus osé s'attaquer à Vermeer de crainte du ridicule, et c'est dommage ; on ne peut vraiment figer l'oeuvre d'un peintre, surtout si sa redécouverte est récente. Une rétrospective Vermeer a été présentée (Washington, N. G. of Art ; La Haye, Mauritshuis) en 1995-1996.

VERMEER Jan Van der Meer
(dit le Vieux ou Vermeer de Haarlem),
peintre néerlandais
(Haarlem 1628 - id. 1691).

Très célèbre au XVIIe s., il a peint des marines, des scènes de batailles et surtout de larges paysages dans le goût de Philips de Koninck et de Jacob Van Ruisdael ; Vue de Haarlem (Haarlem, musée Frans-Hals), les Blanchisseries d'Overveen (1675, Louvre), Paysage orageux (Munich, Alte Pin.), Paysage de dunes (musée de Strasbourg).

VERMEULEN Jan, peintre néerlandais

(Haarlem, seconde moitié du XVIIe s.).

Ses natures mortes signées J. V. Meulun (Mauritshuis) ou monogrammées I. V. M. (Copen-

hague, S. M. f. K.) permirent d'identifier leur auteur au Vermeulen résidant à Haarlem en 1657 et mentionné dans les archives de cette ville comme peintre de natures mortes et de vanités. Les compositions de Vermeulen, souvent décentrées et construites sur une oblique, groupent les objets sur un coin de table.

L'artiste partage la prédilection de Vincent L. Van de Vinne pour les sabliers symboliques, les globes, les crânes, les livres et les instruments de musique ainsi que pour les accessoires, colonnes et rideaux. La gamme ocrée ou brune de Vermeulen, la lumière intense de sa Nature morte du musée de Prague se rapprochent de celles d'Edwaert Collyer ou de Matthias Withoos, peintres de vanités à Leyde et successeurs de Gerrit Dou.

VERMEYEN Jan Cornelisz, peintre, graveur, ingénieur et architecte flamand

(Bewerjik-lez-Haarlem 1500 - Bruxelles 1559).

Peintre de sujets religieux et de portraits, il se forma dans l'entourage de Scorel et de Gossaert, qu'il a peut-être connu à Utrecht et dont il a pu voir des oeuvres à Malines, à la cour de sa protectrice Marguerite d'Autriche. À la mort de celle-ci, en 1530, Marie de Hongrie, qui lui succéda, le prit à son service, et l'artiste alla à Augsbourg exécuter les portraits de la famille impériale. En 1535, il suivit Charles Quint en Espagne, puis en Tunisie, d'où il rapporta des dessins qu'il utilisa plus tard pour les cartons de tapisserie commandés par Marie de Hongrie (1546-1547). En 1539, il se trouvait à nouveau en Espagne, en 1540, il dessina la Soumission de Gand par Charles Quint. Vers 1550, il s'associa avec Scorel pour entreprendre l'assèchement de la Zype. Chargé de commandes officielles, travaillant pour des abbayes comme Saint-Vaast d'Arras, il resta à Bruxelles jusqu'à sa mort. Parti de l'art de Scorel, encore sensible dans la Sainte Famille du musée Frans Hals de
downloadModeText.vue.download 898 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

897

Haarlem, il accentua toujours davantage, sous l'influence de Lucas de Leyde et peut-être de Hemessen, la monumentalité des formes et la plasticité des volumes par des contrastes heurtés d'ombre et de lumière (Les noces de Cana, v. 1530, Rijksmuseum). Dans les cartons pour la Prise de Tunis, dont 10 se trouvent au K. M. de Vienne et pour lesquels il eut probablement

recours à de nombreux aides, le sens décoratif l'emporte sur la vigueur, qualité qui caractérise ses meilleurs portraits (Erard de la Marck, prince-évêque de Liège, v. 1530, Rijksmuseum ; le Cardinal Carondelet, Metropolitan Museum ; Portrait d'homme, Vienne, Akademie ; Florence, Pitti ; Londres, N. G. ; musée de Bordeaux).

VERMILLON.

Pigment minéral artificiel et d'un rouge éclatant, constitué essentiellement par du sulfure rouge de mercure.

Le vermillon remplace en peinture le minéral de mercure des anciens, appelé cinabre. Sa préparation fut connue très tôt en Chine et probablement transmise en Occident par les Arabes (VIIIe s.). Le vermillon fut un des pigments les plus employés depuis le Moyen Âge. Au XVIIIe s., les Allemands mirent au point un nouveau procédé de sa fabrication, qu'on qualifie de « procédé par voie humide », par opposition à la méthode chinoise, dite « par voie sèche ». Les Chinois combinaient le mercure et le soufre en fusion en les chauffant ; les Allemands obtenaient du sulfure de mercure en mélangeant ces deux éléments dans de l'eau. Quelle que soit la technique de fabrication, le vermillon est sensiblement le même.

C'est un pigment très opaque et très couvrant dans l'huile. Il possède un haut indice de réfraction, mais il n'est pas très stable s'il n'est pas protégé par un vernis, de la cire ou un verre. Dans de mauvaises conditions, il a tendance à noircir, ce qui explique que, depuis 1920, les artistes lui ont préféré le rouge de cadmium.

VERNET (les), peintres français.

Claude Joseph (Avignon 1714 - Paris 1789). Élève à Aix de Jacques Viali, il partit très tôt pour l'Italie grâce à la protection du comte de Quinson, s'attarda à Rome, où il connut Manglard et où il fut élève de Pannini et de Locatelli. Il fit de nombreuses études d'après nature, dans le vallon de Tivoli, auprès des bords du Tibre ou encore à Naples. C'est de cette première période que datent la Villa Ludovisi de l'Ermitage, la Vigne Pamphili (1749) du musée Pouchkine de Moscou ainsi que le Ponte Rotto et la Vue du pont et du château Saint-Ange (1745, Louvre), dont la précision et la poésie montrent combien l'artiste jeune avait étudié Le Lorrain. Mentionnons aussi les deux lumineuses Vue du golfe de Naples (1748) du Louvre.

Vernet jouissait déjà d'un grand crédit en France (ses tableaux furent très admirés au Salon de 1750) lorsqu'il fut reçu à l'Académie en 1753 (*Soleil couchant sur la mer*, jadis au château de Saint-Cloud, non retrouvé) : Marigny lui commanda aussitôt la série des Ports de France (15 tableaux appartenant au Louvre, qui

en mit 13 en dépôt au musée de la Marine à Paris). Dans cet ensemble, qui reste le principal témoignage de l'activité de l'artiste, on sent une évolution : dans une première phase, l'observation directe rappelle les études de Rome, mais déjà Vernet ajoute quantité de personnages dont le détail le retient autant que les harmonies colorées de la perspective aérienne (vues des ports de Marseille, 1754, et de Toulon, 1756, Louvre). Une brève période charnière correspond à la description très séduisante de la vie des ports au milieu des contrastes sombres et dorés des éléments (*La Rochelle*, 1763, Paris, musée de la Marine) ; Vernet en arrive enfin à donner une importance peut-être trop grande aux accessoires, affaiblissant l'ensemble de la composition (*Dieppe*, 1765, musée de la Marine). La série, rapidement célèbre, fut gravée par Cochin et Le Bas à partir de 1760.

Passant la fin de sa vie à Paris, ne se rendant guère qu'à Saint-Cloud ou à Sceaux pour admirer les jardins d'Hubert Robert, Vernet travailla de mémoire, exécutant ses paysages trop souvent d'après des recettes, ayant recours au pittoresque pour cacher l'insuffisance de son inspiration (*Baigneurs et baigneuses à l'entrée d'une grotte marine*, 1787, musée de Strasbourg), et reçut quelques commandes (*Les Heures du jour*, peintes pour Choisy, Louvre). À la sensibilité exquise des oeuvres italiennes, à l'habileté des Ports, au métier brillant de quelques paysages (*la Bergère des Alpes*, 1763, château de Compiègne) succède une froideur qui ne retient plus guère, malgré l'enthousiasme d'un Diderot. À la veille de l'avènement du Romantisme, l'oeuvre de Vernet reste l'un des meilleurs témoignages des recherches des paysagistes français et sera imité par beaucoup petits maîtres (*Lacroix de Marseille*, Jean-François Hue, Pierre-Jacques Volaire, Henry d'Arles), qui reprendront à leur compte ses effets préromantiques de jeux de lumière et d'eau.

Antoine Charles Horace, dit Carle (Bordeaux 1758 - Paris 1836), fils du précédent et de Virginie Parker, élève de son père et de Lépicié, fut pensionnaire au palais Mancini (1782-1783) et, avec le Triomphe de Paul Émile (1789, Metropolitan Museum), agréé à l'Académie royale de Paris, où il exposa

à partir de 1789. Introduit dans le faubourg Saint-Germain, excellent cavalier, il fut le peintre des chevaux et des chasses et exécuta les portraits équestres des princes : le Duc d'Orléans et le duc de Chartres (1788, Chantilly, musée Condé), le comte d'Artois, le duc de Berry (Chasse au daim pour la Saint-Hubert, en 1818, dans les bois de Meudon, 1827, Louvre). Il peignit aussi les batailles : Marengo (an XII), Austerlitz (1808), le Bombardement de Madrid (1810), la Prise de Pampelune (1824, Versailles), et, aux chevaux montés, il ajouta les chevaux libres avec la Course des barbes (1826, musée d'Avignon).

Horace (Paris 1789 - id. 1863). Peintre et lithographe, fils et petit-fils des précédents, il reçoit une solide instruction au collège des Quatre-Nations avant de devenir élève de son père. Il se spécialise dès ses débuts dans

les tableaux militaires et la représentation des chevaux, dont l'attrait le rapproche de Géricault avec qui il travaille quelque temps. Il apparaît au Salon de 1812 avec 2 scènes d'Intérieur d'écurie et la Prise de Glatz, qui lui valent une médaille d'or. Ce succès précoce annonce déjà sa réussite d'artiste habile, voué principalement à l'illustration des faits d'armes de la France, et sa carrière d'homme diplomate et cultivé, favorisé par le pouvoir (il est décoré de la Légion d'honneur à vingt-cinq ans par Napoléon Ier) et également prisé par les gouvernements successifs. Sous la Restauration, il est chargé de peindre un plafond dans le nouveau musée du Louvre de Charles X, Jules II ordonnant les travaux du Vatican (1827, salle des Antiquités égyptiennes), et un autre plafond au Conseil d'État. Mais ses plus importantes commandes lui viennent de Louis-Philippe, après 1835. Horace est un des principaux artisans du Musée historique créé par le roi au château de Versailles, par l'envoi de toiles qui, comptant parmi les plus vastes et les plus populaires de la peinture française, montrent des batailles du premier Empire (Iéna et Friedland, 1836 ; Wagram, 1837), des combats contemporains (Attaque de la citadelle d'Anvers en 1832, 1840), mais surtout ceux de la campagne d'Algérie (le Siège de Constantine, 1839 ; la célèbre Prise de la smalah d'Abd el-Kader, 1845). Par ces immenses compositions épiques traitées dans un style de juste milieu, cher à la monarchie de Juillet, il nous émeut moins que dans des peintures de genre représentatives de la pensée romantique, inspirées par l'histoire, la Bible ou la légende, que

la gravure a largement divulguées, comme Mazeppa (1827, musée d'Avignon), Judith et Holopherne (1830, musée de Pau), la Balade de Lénore (1840, musée de Nantes). Il s'inscrit avec celles-ci parmi les meilleurs petits maîtres de son temps. Il laisse, en outre, un oeuvre considérable de portraitiste (J. B. Isabey, 1828, Louvre ; sa fille Louise Vernet, future épouse de Paul Delaroche, 1831, id. ; Thorvaldsen, 1835, Copenhague, musée Thorvaldsen) ; il est aussi paysagiste. Une part importante des commandes reçues de l'État disparaît dans les incendies du château de Saint-Cloud et du Palais-Royal pendant la Commune (plus de trente peintures). Parallèlement à sa carrière de peintre officiel et mondain, Horace poursuit une carrière administrative et diplomatique. Successeur de Guérin et prédécesseur d'Ingres, il dirige l'Académie de France à Rome de 1825 à 1835 ; homme de cour, aimable et persuasif, il est chargé de missions secrètes en Russie en 1836 et en 1842.

VERNIS.

Le vernis est obtenu par la dissolution d'une résine naturelle ou synthétique dans un diluant volatil. C'est un corps transparent, mixte, incolore, stable à différents degrés, brillant ou mat. En peinture, on l'emploie suivant l'usage comme vernis à peindre (ses composantes entrent dans la composition du médium).
downloadModeText.vue.download 899 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

898

dium), comme vernis à retoucher, pour isoler 2 couches de peinture entre elles, comme vernis définitif, pour protéger la matière picturale du milieu ambiant. Dans chaque cas, il renforce l'intensité et la cohésion des couleurs en accentuant leur transparence.

Il existe deux catégories de vernis : les premiers sont à base d'une résine naturelle molle, dammar ou mastic (verniss maigres), dissoute dans de l'essence de térébenthine, ou à base d'une résine naturelle dure (verniss gras), cuite, additionnée d'huile cuite et de dissolvant ; ceux qui constituent la seconde catégorie sont les verniss synthétiques, dont les résines les plus répandues sont l'acétate de polyvinyle, le butylmétacrylate et le polycyclohexanone amélioré, connu sous les sigles MS2A et MS2B.

Les verniss à tableau traditionnels étant su-

jets à un jaunissement fâcheux, on a de plus en plus tendance à les remplacer pour la conservation des peintures par les vernis synthétiques énoncés, qui ne jaunissent pratiquement pas. En s'altérant, les vernis perdent leur qualité optique. Posés sur des couches incomplètement sèches, ils se crevassent ; exposés dans une atmosphère humide, ils bleuissent, se voilent jusqu'à une totale opacité. (→ RESTAURATION)

VERNIS MOU.

Il faut bien distinguer deux acceptions de l'expression « vernis mou ». Il s'agit d'une part d'opposer différents vernis dans l'eau-forte : un vernis mou employé anciennement, un vernis dur introduit par Callot, puis de nouveaux vernis mous perfectionnés. D'autre part, il s'agit d'une technique particulière de l'eau-forte : on prend une planche couverte d'un vernis très mou (riche en corps gras) ; on y pose une feuille de papier sur laquelle on dessine au crayon ; lorsqu'on enlève le papier, une partie du vernis a adhéré là où l'on a dessiné et est arrachée avec le papier, laissant la planche découverte. On applique alors l'eau forte. L'effet du vernis mou se rapproche de celui d'un dessin. Il se peut que Jean-Charles François ait inventé un procédé de ce genre dans ses recherches pour reproduire le dessin. Cette technique fut surtout populaire en Angleterre à la fin du XVIIIe s. et au début du XIXe s. (Gainsborough, Cozens, Turner), puis en France vers la fin du siècle dernier (Renoir).

VERNISSAGE.

Opération consistant à étendre un vernis protecteur sur la couche picturale. Par extension, le mot vernissage s'emploie pour désigner la réception qui a lieu en général à la veille d'une exposition et qui réunit artistes, critiques et autorités. Le jour du vernissage permettait aux artistes exposant aux Salons annuels de mettre la dernière couche de vernis à leur tableau.

VÉRONÈSE (Paolo Caliari, dit),
peintre italien
(Vérone 1528 - Venise 1588).

Un certain nombre de documents et de sources littéraires permettent de suivre, dans ses grandes lignes, la vie et la carrière de cet artiste, dont le génie prodigieusement fertile s'imposa à Venise au cours de la seconde par-

tie du XVIe s., égalant pour ses contemporains celui de Titien et celui de Tintoret.

LES DÉBUTS À VÉRONE. Fils d'un tailleur

de pierre qui lui apprit, semble-t-il, à modeler l'argile, Véronèse fut, très jeune, élève du peintre A. Badile et, selon le témoignage de Vasari, de G. Caroto. L'ambiance provinciale de Vérone, lieu de rencontre stimulant entre des traditions différentes mais dépourvu de personnalités originales, n'était pas faite pour retenir le jeune Véronèse. Cette ville fut pourtant déterminante pour sa formation, car celui-ci put y affronter avec une sorte d'impartialité sereine le problème de la définition de la forme, ressenti d'une façon souvent angoissante à son époque. Les solutions linéaires proposées par les maniéristes et introduites en Italie du Nord par Giulio Romano, poursuivies dans une recherche de valeurs rythmiques par Parmesan et dans l'étude du rôle constructif de la couleur par le jeune Titien, se présentaient à Véronèse, dans le climat de Vérone, comme autant de choix à la fois capitaux et complémentaires.

Ainsi, dès ses premières oeuvres, qui sont pourtant une exploration presque systématique des divers aspects du Maniérisme, il épure celui-ci, avec une grande liberté, de toute exaspération intellectuelle et l'enrichit de suggestions chromatiques qui révèlent déjà son instinct de coloriste (la Vierge et l'Enfant avec des saints et des donateurs pour la famille Bevilacqua-Lazise, 1548, Vérone, Castel Vecchio ; fresques allégoriques de 1551, en collaboration avec G. B. Zelotti à la villa Soranzo de Tre-ville, près de Castelfranco Veneto ; fragments, notamment le Temps et la Vérité, la Justice, la Tempérance, conservés à la cathédrale de Castelfranco Veneto ; la Tentation de saint Antoine, 1552-1553, musée de Caen).

LES PREMIERS TRAVAUX VÉNITIENS. Mais c'est à Venise, où Véronèse fut appelé en 1553 pour décorer, avec G. B. Ponchino et G. B. Zelotti, et à la demande de Daniele Barbaro, les plafonds des salles pour le conseil des Dix (palais des Doges), que la couleur devint son moyen d'expression principal. En contact direct avec les grands maîtres de cette ville, où il avait déjà un atelier en 1555 et qu'il fit sienne à partir de 1557, l'artiste élaborait ce qui fut à juste titre considéré comme sa « réponse » à la peinture tonale vénitienne, dont la force novatrice fut comprise et admirée par Titien lui-même lui décernant un prix pour le plafond de la bibliothèque de San Marco. Dans les peintures pour le palais des Doges (Junon déversant des dons sur Venise, la Jeunesse et la Vieillesse, Punition du faussaire, et la Vertu triomphant [in situ] ; Jupiter foudroyant les Vices et Saint Marc couronnant les Vertus, Louvre), qui confirment son talent de décorateur, déjà manifesté à la villa Soranzo, les formules maniéristes maîtri-

sant l'espace par de savantes perspectives et des raccourcis audacieux sont comme rajeunies par l'emploi de teintes claires et lumineuses qui exaltent les formes plastiques et s'imposent par la netteté de leur définition.

LES GRANDS CYCLES DÉCORATIFS. Après s'être rapproché de Titien (Sainte Famille avec sainte Catherine et saint Antoine, Venise, église

S. Francesco della Vigna), Véronèse entreprit en 1555, avec la décoration du plafond de la sacristie de l'église S. Sebastiano (Couronnement de la Vierge, les Évangélistes), un approfondissement de l'expérience figurative inaugurée au palais des Doges : les rythmes de ses compositions éclatent en de larges surfaces dont les contours précis renferment des couleurs resplendissantes.

En même temps, l'artiste, stimulé certainement par ses rapports avec Sansovino, Sanmicheli, Palladio, montrait un intérêt nouveau pour l'architecture sans qu'il faille évoquer leur aide directe dans ses compositions d'architecture ; cet intérêt allait de pair avec une recherche de grandiose monumental, due sans doute au désir de concilier, en les exaltant réciproquement, forme plastique et valeurs chromatiques.

Alors que la couleur devenait lumière même (Transfiguration, pour la cathédrale de Montagnana, 1555-1556), dans les prodigieuses Scènes de la vie d'Esther pour le plafond de l'église S. Sebastiano, exécutées à cette même date, les tons purs et contrastés accentuent la solidité majestueuse des structures et des personnages. Les fresques (Scènes de la vie de saint Sébastien) pour la nef centrale de S. Sebastiano (1558), les Pèlerins d'Emmaüs (Louvre), la Présentation au Temple (Dresde, Gg), les tableaux de l'orgue et le retable du maître-autel de S. Sebastiano (la Vierge en gloire avec saint Sébastien et des saints) sont autant d'étapes d'un développement logique qui aboutit au Repas chez Simon (Turin, Gal. Sabauda) : la complexité des apports culturels qu'implique la libre articulation des masses dans l'espace (qui, selon certains critiques, confirmerait la tradition d'un voyage à Rome de l'artiste et une étude attentive du Jugement dernier de Michel-Ange) est entièrement résolue par une imagination fraîche et puissante et par une aisance sereine, dans la lumineuse et transparente poésie d'un monde fantastique de couleurs.

Avec le grand cycle décoratif pour la villa Barbara à Maser en Vénétie (1562), Véronèse

réalisa une des entreprises majeures de la peinture vénitienne.

Cet immense travail est à la fois la conclusion de précédentes expériences et leur dépassement. Il marque un moment particulièrement heureux d'une production qui commençait à atteindre des proportions à peine imaginables, sans rien perdre pour autant de sa force créatrice. Des oeuvres comme la Prédication de saint Jean-Baptiste (Rome, Gal. Borghèse), le Repos pendant la fuite en Égypte (Ottawa, N. G.), contemporaines de celles de la villa Barbaro, sont parmi les plus suggestives et les plus intensément poétiques de Véronèse. L'artiste fut sensible, ensuite, à ce goût « crépusculaire » pour des représentations aux tons sombres et froids qui se développait à Venise avec Jacopo Bassano.

On peut suivre à travers des oeuvres comme les gigantesques Noces de Cana, oeuvre peinte pour le couvent de San Giorgio à Venise en 1562, et qui a été l'objet d'une importante restauration achevée en 1992 (Louvre), le Martyre

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

899

de saint Georges (Vérone, église S. Giorgio in Braida), la Famille de Darius devant Alexandre (Londres, N. G.) et le Christ et le centurion (Prado), le renouvellement progressif et laborieux du langage de Véronèse. Il est pleinement réalisé dans les quatre toiles exécutées v. 1571 pour la famille Cuccina, aujourd'hui à la Gg de Dresde (Présentation de la famille Cuccina à la Vierge, Montée au Calvaire, Adoration des mages, Noces de Cana), et dans la Dernière Cène (1573, Venise, Accademia), dont l'Inquisition, qui n'appréciait guère la liberté iconographique avec laquelle le sujet sacré avait été traité, obligea Véronèse à changer le titre (le Repas chez Lévi). En effet, les Cènes (Noces de Cana, Louvre ; Cène de saint Grégoire le Grand, Vicence, Monte Berico ; Repas chez Simon, Versailles) avaient été souvent pour l'artiste un prétexte pour recréer, dans de vastes scénographies peuplées de personnages aux attitudes pittoresques, la réalité quotidienne de la vie mondaine de Venise. Dans la scénographie de 1573 (récemment restaurée), les effets fantastiques sont accentués par le contraste entre les couleurs vives des premiers plans et le froid contre-jour des architectures du fond.

LA DERNIÈRE PÉRIODE. Avec la décora-

tion des plafonds (Allégories de Venise et des Vertus) de la salle du Collège (1575-1577, palais des Doges), Véronèse s'engage dans un processus de simplification des moyens expressifs qui semble correspondre à une exigence d'approfondissement de sa conscience artistique et qui se traduit par un langage de plus en plus intime et lyrique. À cette époque, la multiplication des commandes rend inévitable une importante participation de l'atelier. Les grandes compositions complexes (dont le Triomphe de Venise [1583], au plafond de la salle du Grand Conseil au palais des Doges, est le dernier et somptueux exemple) sont progressivement abandonnées pour des représentations plus importantes, où interviennent une attention nouvelle pour le paysage, un commentaire des sentiments des personnages, traité sur une note tendre ou pathétique (l'Enlèvement d'Europe, palais des Doges). Les Scènes allégoriques pour l'empereur Rodolphe II (New York, Frick Coll.), Mars et Vénus liés par l'amour (Metropolitan Museum), Mercure, Hersé et Aglaure (Cambridge, Fitzwilliam Museum), la Crucifixion (Venise, église S. Lazzaro dei Mendicanti), inspirée de Titien, Moïse sauvé des eaux (Prado), Vénus et Adonis (id.) témoignent de cette dernière évolution, dont l'intellectualisme implicite se déclare enfin dans les oeuvres ultimes du peintre : la Lucrece de Vienne (K. M.), étude psychologique intense et raffinée, la Pietà de l'Ermitage, le Miracle de saint Pantaléon (1587) dans l'église du même nom à Venise.

Il faut encore mentionner l'activité de portraitiste de Véronèse, suffisamment illustrée d'ailleurs par les nombreux portraits que l'on rencontre dans ses peintures. Citons, à titre d'exemples, les Portraits d'hommes du musée de Budapest et de Florence (Pitti), le Jeune Homme au chien et le Sculpteur du Metropolitan Museum, la Belle Nani du Louvre, le Portrait de femme du musée de Douai, le Comte Giuseppe da Porto avec son fils de la donation

Contini-Bonacossi à Florence (Offices), où l'intelligence psychologique est toujours tempérée par une humanité chaleureuse et cordiale.

Le maître ne laissa pas, à sa mort, une école capable d'accueillir et de développer son héritage : son atelier, véritable entreprise familiale, était formé de modestes exécutants entièrement soumis à son génie. Le plus doué de ses fils meurt en 1596 à l'âge de vingt-quatre ans. Mais la portée de son expérience, à laquelle se rattache naturellement le baroque vénitien, dépasse les limites d'une génération et les frontières de sa ville. Pendant deux siècles au moins, nombre d'artistes parmi les plus grands,

de Rubens et Velázquez jusqu'à Tiepolo, ont trouvé une source d'inspiration dans la richesse et la variété inépuisable de Véronèse. Plusieurs expositions ont été organisées en 1988 à l'occasion du quatrième centenaire de la mort de l'artiste (Vérone, Venise, Washington).

VERONESI Luigi, peintre italien

(Milan 1908 - id. 1998).

Il reçut sa première formation à Milan, où il commença à peindre. En 1932, encore figuratif, il se rend à Paris où il rencontre Fernand Léger et Georges Vantongerloo. Il commence à s'intéresser à l'Art abstrait et en particulier au constructivisme russe. En 1934, il adhère à l'association Abstraction-Création, ce qui aura une importance déterminante pour lui. En 1935, il participe à la première exposition de groupe d'art abstrait italien avec Fontana, Licini, Soldati et Reggiani. Il expose avec Albers à la Galleria del Milione à Milan en 1934. La première partie de sa carrière se rattache à l'esthétique du constructivisme, en particulier à l'art de Moholy-Nagy et d'El Lissitzky (Diagonale V, 1939). Sa curiosité l'amène à exploiter différentes techniques, la gravure, ainsi que la photographie (séries d'études de photographies abstraites et de photogrammes, de collages en 1935 qui lui permettent de nouer des relations avec Moholy-Nagy), le cinéma (série de films abstraits en 1939-1940) et la réalisation de décors de théâtre. En 1947, il fait partie de l'exposition « Arte astratta arte concreta » au Palazzo Reale de Milan et, en 1949, il adhère au groupe milanais M. A. C. (Movimento Arte Concreta). Il participe à des expositions internationales d'art abstrait, notamment aux Biennales de Venise en 1954 et en 1966. Ses oeuvres sont conservées à Milan (Museo Civico), à Moscou (musée Pouchkine).

VERRE.

Matière dure et transparente, obtenue par la fusion de corps vitrifiants, comme la silice. Le verre est utilisé par les artistes, principalement comme matériau coloré pour le vitrail. Il sert également de plaque d'impression pour les monotypes, de support pour des miniatures ou d'écran protecteur pour certaines peintures. Les artistes de la renaissance, et notamment Léonard de Vinci, se sont intéressés à la peinture et à la dorure sur verre, mais, en fait, ce matériau présente une surface trop lisse pour retenir des pigments, à moins qu'ils ne soient

cuits, comme dans la céramique et l'émaillage. (→ FIXÉ SOUS VERRE)

VERROCCHIO Andrea del

(Andrea di Cione, dit),

peintre italien

(Florence 1435 - Venise 1488).

Sculpteur, Verrocchio a attaché son nom à des monuments fameux, comme le tombeau de Giovanni et Piero de' Medici (Florence, S. Lorenzo), le David (Florence, Bargello), l'Incrédulité de saint Thomas (Florence, Orsanmichele), le monument équestre du Colleoni (Venise, place SS. Giovanni e Paolo). Comme Antonio Pollaiuolo, qui était presque son contemporain, il se forme dans le climat culturel qui se crée autour des dernières oeuvres de Donatello. Chez lui comme chez Pollaiuolo, la ligne devient le moyen expressif dominant ; mais Verrocchio recherche également de subtils effets de lumière en surface, qui ont fait quelquefois même suggérer l'intervention de Léonard de Vinci, comme dans les mains de la célèbre Dame au bouquet, marbre du Bargello. Verrocchio travailla fréquemment pour les Médicis et restaura pour leur compte des « antiquités » qu'ils collectionnaient avec passion (le Marsyas de marbre rouge des Offices). Il participa en outre à l'« apparat » des célèbres tournois. C'est surtout à son atelier réputé, où l'on apprenait également la musique et où l'on discutait des problèmes mathématiques, qu'il doit sa renommée de peintre. De cet atelier sortirent certains des plus grands peintres de la fin du XVe siècle. Verrocchio fut, comme l'écrit Ugo lino Verino, « maître de presque tous ceux dont le nom aujourd'hui court parmi les villes d'Italie », et en particulier de Pérugin, de Léonard de Vinci et de Lorenzo di Credi. Aucune des oeuvres peintes qui portent le nom de Verrocchio n'est sûrement autographe ; en effet, dans l'atelier du maître, entre 1470 et 1480 environ, c'est-à-dire jusqu'au départ de celui-ci pour Venise, d'où il ne reviendra pas, la collaboration de plusieurs peintres pour une même oeuvre semble un fait habituel. Dans le Baptême du Christ (Offices), on décèle, par exemple, la main du jeune Léonard dans l'ange blond et dans le paysage à gauche ainsi que celle d'un autre peintre de moindre personnalité dans le palmier à gauche et dans les mains du Père éternel en haut ; dans les Madones de la N. G. de Londres et des musées de Berlin ainsi que dans le Jeune Tobie (Londres. N. G.), certains ont voulu reconnaître, sans recueillir l'assentiment des historiens, la main du jeune Pérugin : la Madone di Piazza (dôme de Pistoia) traduit l'agencement lisse et poli du modeste Lorenzo

di Credi, tandis que l'élément de prédelle avec l'Annonciation (Louvre) révèle des traits plus proches de Léonard. Vasari explique l'activité picturale restreinte de Verrocchio par une sorte de jalousie éprouvée par le maître, qui, se voyant surpassé par Léonard dans le personnage de l'ange du Baptême, « ne voulut jamais plus toucher aux couleurs ». En réalité, l'activité principale de Verrocchio fut la sculpture, et les grandes oeuvres qui lui furent commandées en ce domaine ne durent lui laisser que peu de temps pour la peinture. Les commandes

downloadModeText.vue.download 901 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

900

d'oeuvres peintes furent ainsi confiées pour la plupart à ses jeunes collaborateurs. Lors de son départ pour Venise, où il était appelé pour édifier le monument de Bartolomeo Colleoni, Verrocchio donna la direction de son atelier à Lorenzo di Credi, son élève le plus dévoué et le plus fidèle, qui rapatria son corps après sa mort.

VERSCHURING Hendrick,

peintre néerlandais

(Gorkum 1627 - près de Dordrecht 1690).

Il fut l'élève du portraitiste Dirk Govaertsz de Gorinchem, puis, à Utrecht, du paysagiste Jan Both, auprès duquel il demeura six ans, jusqu'à son départ en Italie en 1646 où il resta jusqu'en 1654. En 1657, de retour dans sa ville natale, il devint membre de la magistrature tout en continuant sa carrière de peintre. Il se fit une spécialité des Cavalleries attaquant une place fortifiée (Londres, N. G.), des Chocs de cavalerie au pied d'une forteresse (1675, musée de Nantes). Il laissa aussi des paysages italianisants et des scènes méditerranéennes, bien dans l'esprit dans lequel les Hollandais voyaient l'Italie (Joueur de vielle, coll. part. ; la Place de l'Aracoe-li à Rome, en 1653, musée de Leipzig) ; et, dans la même idée, des scènes de chasse (Chiens de chasse dans un paysage, Mauritshuis), dont les motifs de ruines ou de cavaliers restent dans l'esprit de Jan Both.

VERSPRONCK Jan Cornelisz,

peintre néerlandais

(Haarlem 1597 - id. 1662).

Fils et élève de Cornelis Engelsz, il travailla dans l'atelier de Frans Hals à Haarlem. Inscrit à la gilde de Saint-Luc de cette ville en 1632, il peignit exclusivement des portraits, qui se dégagèrent vite de l'influence de son maître et s'y opposèrent même par la sagesse et le raffinement de l'exécution, par une exquise prédilection pour des nuances fines et claires – notamment des gris et des blonds – et par des fonds monochromes d'une grande transparence. À la finesse de l'analyse psychologique, il sait joindre une incomparable douceur dans le modelé, une exécution raffinée et précise et une grande souplesse dans l'écriture. Parmi ses chefs-d'oeuvre, citons la Petite Fille en bleu, à l'exceptionnel accord de blond et de bleu (1641, Rijksmuseum), le Docteur Akersloot (1655, Haarlem, musée Frans Hals), le Jeune Garçon (1634, musée de Lille), Agatha Van Schoonhoven (1641, Louvre) ainsi que des assemblées de Régents (de bons exemples au musée Frans Hals de Haarlem). Avec Jan de Bray, et après Frans Hals, Verspronck fut l'un des meilleurs représentants de l'école harlémoise de portrait.

VESTIER Antoine, peintre et miniaturiste

français

(Avallon 1740 - Paris 1824).

Il fit son premier apprentissage à Paris auprès d'un émailleur bourguignon, Antoine Révérend, voyagea en Hollande et à Londres (1776) avant de revenir à Paris. Là, élève de J.-B. Pierre (v. 1778), il fut reçu à l'Académie en 1786 (Doyen, Louvre ; Brenet, Versailles), puis se consacra exclusivement au portrait, exécutant

même quelques miniatures (Louvre ; Paris, musée Carnavalet, musée des Arts décoratifs). Dans la première partie de sa carrière, l'artiste reste sensible à la tradition du portrait d'apparat, tel que l'avaient défini Rigaud et Largillière, et s'attache à l'exécution brillante des détails, en particulier dans la transparence des tissus (Jean-Henri Riesener, 1785, Versailles).

À dater de son entrée à l'Académie, il semble reporter son intérêt davantage sur la physionomie de ses personnages, réduisant au minimum l'accessoire et le drapé (Jean Theuvel, 1788, musée de Tours). Entre, d'une part, le portrait sensible issu de Greuze, et souvent d'une charmante intimité (la Leçon de dessin, 1777, coll. part.), et, d'autre part, le romantisme, Vestier, comme Vigée-Lebrun, David ou H. Robert, est au nombre des peintres de transition plus soucieux de la représentation d'une individualité humaine (Latude, Versailles) que

d'une personnalité sociale. Il est représenté à Paris, au Louvre (Madame Vestier, 1787), au musée Carnavalet (John Moore) et au musée de l'Opéra (Gossec, 1791), ainsi que dans les musées de Dijon, Épinal, Mâcon (Mademoiselle Roland), Sens et Tours (Bacchantes ; Femme couronnée de roses, 1789), et aux États-Unis (musée de Memphis).

VEZELAY Paule, peintre

et sculpteur britannique

(Clifton, Bristol, 1892 - Londres 1984).

Après avoir effectué ses études à la Slade School puis à la London School of Art de Londres, Paule Vezelay a sa première exposition dès 1918 à Londres. En 1922, elle devient membre du London Group. Elle se rend en 1926 à Paris et sera marquée par le cubisme que Braque pratiquait à cette époque. En 1928, elle se tourne vers l'abstraction et participera l'année suivante, et jusqu'en 1937, au Salon des surindépendants. En 1934, elle fait partie du mouvement Abstraction-Création : elle réalise à ce moment des natures mortes très stylisées au point de devenir tout à fait abstraites, qui témoignent de l'influence du purisme, en particulier grâce à leur gamme colorée. Ses sculptures sont alors marquées par l'art de Jean Arp. En 1937, elle commence sa série des Lignes dans l'espace (Lines in Space no 10, 1950, musée de Grenoble), qu'elle exposera d'ailleurs à la gal. Jeanne Bucher à Paris et qui sont peintes ou effectivement constituées de réseaux de fils tendus devant un fond sur lequel sont peintes des formes organiques. En 1939, elle est invitée à la première exposition du groupe Renaissance plastique, qui devait devenir le Salon des réalités nouvelles. Elle rentre en Grande-Bretagne en 1939 puis s'installe à Londres en 1942. En 1946, elle participe au premier Salon des réalités nouvelles, où elle figurera jusqu'en 1951. Elle fait partie en 1953 de la section britannique du groupe Espace. L'art de Paule Vezelay, qui est resté très marqué par les formes de Jean Arp, mais aussi de César Domela et dans une certaine mesure par celles de Moholy-Nagy, appartient à la tendance de l'abstraction géométrique mais la sensibilité continue à y tenir une large place. En 1983, une exposition rétrospective de son oeuvre a été

organisée à la Tate Gal. de Londres. Ses oeuvres sont conservées dans de nombreux musées britanniques ainsi qu'au musée de Grenoble.

VKHOUTEMAS (« vyschie khoudojestvenno-tekhniticheskie masterskie », en fr.

Laboratoires artistiques et techniques

supérieurs).

Cette école d'art, ouverte à Moscou de 1920 à 1926, peut être comparée au Bauhaus en Allemagne ; elle représente comme lui une des premières tentatives de lier la création artistique au monde de la production industrielle : le Vkhoutemas s'intéressait aux domaines artistiques (peinture, sculpture, architecture) et aux domaines industriels (art graphique, tissus, céramique, travail du bois et des métaux) et formait peintres, architectes et designers. Une grande importance était donnée à un cours didactique, obligatoire pour tous les élèves, sur les principes de l'union des sciences artistiques et techniques, sur l'étude de la construction des formes par rapport à la couleur, sur les principes de l'organisation spatiale, etc. ; cette étude devait servir de base à la formation d'artistes d'un type nouveau. Parmi les professeurs du Vkhoutemas, on compte des peintres qui poursuivaient les traditions de la peinture russe du XIXe s. (A. Arkhipov, D. Kardovski) et des peintres qui participaient aux mouvements symboliste (P. Kouznetsov) et cézannien (I. Maschkov). Mais le rôle le plus important appartenait aux premiers constructivistes et aux designers comme A. Rodtchenko, V. Tatline, A. Vesnine, V. Stepanova, G. Kloucic, El Lisitzky, D. Moor, L. Popova, qui élaborèrent toute une méthodologie de l'analyse esthétique et fonctionnelle de la production industrielle. Une place particulière est occupée par V. Favorski, le recteur de l'école (1923-1925), qui enseignait la théorie de la composition en relation avec les théories constructivistes. En 1926, le Vkhoutemas prit le nom de Vkhoutein [« Vyschi Khoudojestvenno-Tekhnitcheski Institut »] (« Institut supérieur artistique et technique » ; l'école exista jusqu'à la fin de 1930), qui poursuivit au début les principes de l'enseignement de Vkhoutemas, mais peu à peu retourna aux méthodes traditionnelles d'enseignement, ce qui reflète la situation générale de la culture artistique soviétique des années trente.

VIALLAT Claude, peintre français

(Nîmes 1936).

Dans la lignée d'une abstraction qui se réclame à la fois de Matisse et des abstraits américains, et qui n'a d'autre sujet que la peinture elle-même, il développe depuis la fin des années soixante une critique pratique et théorique du tableau traditionnel. Sa recherche sur les supports le conduit à utiliser des toiles non

tendues, des fils, des cordes, des noeuds, des filets, des galets, des bois roulés, des papiers, des lièges, des treillis métalliques, tandis que la couleur (généralement des « teintures ») s'organise à partir d'empreintes répétées de formes. Ce travail de « déconstruction » du tableau, mené avec un vocabulaire réduit, rejoint les recherches de peintres comme Dezeuze et Saytour et prend de l'ampleur avec le regroupement.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

901

pement temporaire opéré en 1970 sous le nom de « Supports/Surfaces ».

La réalité matérielle du support, de l'outil et de la couleur met en évidence la démarche du peintre, à l'opposé de toute mystique de la création artistique : l'image n'a d'autre sens que celui du travail qui la produit. Par leur nature même, les oeuvres appellent le plein air et la rue (par exemple à Coaraze en 1969), tandis que les travaux exploratoires et les inventaires systématiques de noeuds, ligatures, épissures, châssis, présentés comme partie intégrante de l'oeuvre, font clairement apparaître le projet et la méthode de l'artiste. Fondant très tôt sa pratique sur la répétition d'une même forme issue des mailles de ses filets, Viallat en couvre divers supports de toile non tendus sur châssis : bâches, parasols, stores à franges parfois eux-mêmes imprimés de motifs décoratifs. C'est l'infinie variation des oppositions de couleurs entre cette forme répétée et le fond sur lequel elle s'inscrit qui devient alors le sujet principal de sa peinture. Viallat a également réalisé des vitraux pour la cathédrale de Nevers et pour l'église d'Aigues-Mortes (1989-1991).

Après avoir enseigné à l'école des Beaux-Arts de Marseille-Luminy, Viallat dirige depuis 1979 celle de Nîmes. Le M. N. A. M. lui consacra une exposition rétrospective en 1982. Il a représenté la France à la Biennale de Venise en 1988. Un ensemble d'oeuvres de l'artiste couvrant la période 1974-1996 a été présenté (Paris, E. N. S. B. A.) en 1996.

VICTOR-BRAUNER (Victor Brauner, dit),
peintre roumain actif en France

(Pietra-Nuemtz, Roumanie, 1903 - Paris 1966).

Il passe son adolescence à Bucarest, au milieu de la société roumaine décadente, auprès d'un père amateur de spiritisme. Il prend part aux

mouvements locaux d'avant-garde et fonde la revue « pictopoétique » 75 HP en 1924. En 1930, il s'installe à Paris et entre dans une période d'angoisse profonde qui se cristallise autour du thème de l'oeil arraché (Autoportrait [à l'oeil énucléé], 1931). Il rencontre son compatriote, le sculpteur Brancusi, et, par l'intermédiaire d'Yves Tanguy, se lie avec les surréalistes. Il expose à la gal. Pierre en 1934 et participe désormais à toutes les expositions surréalistes. Il continue à peindre un univers concentrationnaire, en proie à la torture et que secoue une révolte passionnée, rappelant certains aspects de la nouvelle réalité allemande (la Porte, 1932, Los Angeles, County Museum of Art) ; il s'inspire ailleurs du personnage d'Ubu de Jarry (L'Étrange Cas de M. K., 1934). Victor-Brauner retourne en Roumanie de 1935 à 1938. À Paris, en 1938, par une curieuse coïncidence, il perd un oeil au cours d'une rixe. Ses peintures ont alors souvent un accent prémonitoire, annonciateur de la Seconde Guerre mondiale (Fascination, 1939). L'exode de 1940 le conduit dans les Pyrénées-Orientales, puis à Marseille et dans les basses-Alpes. Cette période le confirme dans son obsession des rapports du réel et de l'irréel, figurée par les images du lycanthrope et de la chimère au double profil (Mythotomie, 1942, coll. part.). Il réalise pendant ces années d'isolement un ensemble d'oeuvres ésoté-

riques : apparition dans un cycle de dessins du Congloméras, personnage à trois corps et une seule tête qui se matérialisera dans une sculpture en 1944 (musée d'Art moderne de la Ville de Paris), peintures à la bougie et à la cire. Il rompt avec les surréalistes en 1948 et entreprend un cycle d'oeuvres autobiographiques : les Onomatomanies. La série des « Rétractés » (1950) subit l'influence directe de Matta, avec qui il réalise plusieurs toiles (Intervisions, 1955, Paris, M. N. A. M.). Plus serein et plus simple après 1960, l'art de Victor-Brauner trouve son aboutissement dans la suite des peintures sur bois découpé : la Fête des mères (musée des Sables-d'Olonne). Le M. N. A. M. de Paris a bénéficié d'une importante donation de Mme Victor Brauner en 1982 et présenté une exposition de l'artiste en 1996.

VICTORS Jan, peintre néerlandais

(Amsterdam v. 1620 - Indes néerlandaises

v. 1676).

Il fut probablement l'élève de Rembrandt v. 1640 ; il est mentionné à Amsterdam de 1642 à 1676, date de son départ pour les Indes néerlandaises. C'est un continuateur fidèle du

maître, non dépourvu de talent, comme le montre la Jeune Fille à la fenêtre du Louvre (1640), pastiche d'une grande finesse. Victors réalisa des portraits, des tableaux bibliques (Isaac bénissant Jacob, Louvre ; Joseph en prison, Rijksmuseum ; Esther accusant Aman, Greenville, South Carolina, Bob Jones University), mais il reste plus connu par ses scènes de genre rustiques, d'un coloris et d'un réalisme vigoureux qui se combinent à une lumière et à un sentiment du paysage empreints d'une grande délicatesse (le Charcutier de village, 1648, Rijksmuseum ; le Dentiste, 1654, Amsterdam, Musée historique ; Scène de marché, Londres, N. G. ; id., Ermitage). Excellent dessinateur, il sut comprendre et imiter le style rapide et incisif de Rembrandt. Il est le demi-frère du peintre Jacomo ou Jacobus Victors (1640-1705), qui vécut à Venise jusqu'en 1663, puis à Amsterdam, où il ne s'occupa plus de peinture après 1675. Jacomo a essentiellement représenté des oiseaux dans la manière de Melchior d'Hondecoeter.

VIDÉO (ART).

Ce courant est apparu en Europe et aux États-Unis au début des années soixante. Il est directement tributaire des nouvelles technologies de l'image mais introduit, au-delà des simples contingences du matériau, des facteurs psychologiques issus de la nouvelle communication. L'artiste utilise pour cela un matériel désormais largement répandu qui permet d'enregistrer simultanément du son et des images sur un support magnétique. La bande peut être ensuite ou instantanément diffusée par le magnétoscope sur un ou plusieurs écrans-moniteurs. L'utilisation de ce nouveau médium répond aux éternelles fascinations de l'art pour les nouvelles technologies. Elle est aussi une façon d'interroger les nouvelles sources d'images qui hantent la société postindustrielle. C'est dans cet esprit critique que s'est développé tout d'abord l'art vidéo dans les milieux néo-

dadaïstes proches du mouvement Fluxus. En 1963, le Coréen Nam June Paik s'associe à Wolf Vostell pour des essais de distorsions d'images. Il utilise aussi la vidéo pour filmer les performances de ses amis Merce Cunningham, John Cage ou Allen Ginsberg. La technique vidéo est aussi, comme la photographie dans le dadaïsme berlinois, mise au service du détournement. Elle est par ailleurs convoquée pour produire des images artificielles. Le même Nam June Paik réalise à cette époque des « images abstraites » au moyen des fréquences électro-acoustiques, il met au point un synthétiseur d'images, joue sur les vitesses d'apparition et de

disparition des images comme le fera plus tard Bill Viola. C'est à la fin des années soixante que se multiplient des initiatives pour présenter et encourager cette forme d'art. Les États-Unis et le Canada prennent une place de pionniers dans ce domaine et sont particulièrement actifs dans le champ de la vidéo expérimentale qui exploite les nouvelles possibilités de manipulations électroniques de l'image de synthèse. Les principaux artistes vidéastes actuels, de Bill Viola à Gary Hill, recourent à des installations réunissant plusieurs écrans géants ou moniteurs télévisuels, intégrant directement le spectateur. Accompagnant également les expériences entreprises lors de performances, des artistes comme Bruce Nauman, Dan Graham ou Peter Campus, utilisent la vidéo pour interroger la relation au corps et la position de voyeur du spectateur.

VIEIRA Domingos

(dit O Escuro, en fr. l'Obscur),

peintre portugais

(? v. 1600 - ? 1678).

Actif dès 1626-1627, Vieira travailla au palais du Buen Retiro à Madrid. Il résidait à Lisbonne en 1643, y eut un atelier et fut nommé peintre royal à une date indéterminée. Il a laissé une magnifique série de portraits qui fait de lui le plus important des peintres portugais du XVII^e siècle. Son naturalisme calme, de couleur sobre, ignore les raffinements des maîtres contemporains des Pays-Bas, mais traduit intensément la réalité physique et psychologique des modèles (Portrait de Doña Isabel de Moura, 1635, Lisbonne, M. A. A. ; Un Magistrat, id. ; Doña Margarida Moreira, Lisbonne, coll. Freitas Branco). C'est sans doute à son séjour en Espagne que l'artiste doit son clair-obscur et sa technique ainsi que le caractère impressionniste de ses « blancs », qui reflète la leçon de Greco. Vieira fut également l'auteur d'oeuvres religieuses qui n'ont pas été retrouvées.

VIEIRA DA SILVA Maria Helena,

peintre français d'origine portugaise

(Lisbonne 1908 - Paris 1992).

Elle vient à Paris en 1928, travaille à la Grande Chaumière, à l'Académie Scandinave ainsi qu'avec les sculpteurs Bourdelle et Despiau (1928-1929). Ayant renoncé à la sculpture, elle suit l'enseignement de Friesz, de Léger et de Bissière ; à partir de 1930, son meilleur

guide est son mari, le peintre Arpad Szenes.
Sa première exposition particulière a lieu à
la gal. Jeanne Bucher. Réfugiée au Brésil pen-
downloadModeText.vue.download 903 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

902

dant la guerre, elle revient à Paris en 1947, où sa peinture ne tarde pas à prendre une place de premier plan. Son évolution se présente comme une suite d'étapes qui s'enchaînent et se complètent pour aboutir à cette pleine maîtrise qui caractérise ses oeuvres de la maturité. L'espace vide qui occupe certains de ses premiers tableaux laisse progressivement affluer des images de la réalité (rues, villes, échafaudages, bibliothèques) qui, à leur tour, se décantent, perdent leur aspect figuratif pour redevenir une expression de l'espace, espace labyrinthe cette fois. Cette peinture extrêmement élaborée livre son message d'angoisse au niveau même de la touche. Le pinceau, léger ou insistant, sillonne la toile, des lignes discontinues esquissent des directions multiples, tandis que la couleur, d'une gamme très variée et chaque fois très complexe, suggère cette même atmosphère d'élans brisés indéfiniment recommencés. En 1982, la gal. Jeanne Bucher présenta l'exposition « Perspective, labyrinthe, dessins », suite d'oeuvres des années 1981-1982 exécutées selon diverses techniques : crayon, fusain, encre que Zao Wou-ki lui apporta de Chine, tempera et huile. Vieira da Silva a reçu le premier grand Prix à la Biennale de São Paulo en 1961 et le Prix national des Arts en 1966. En 1976, elle acheva la réalisation des vitraux de l'église Saint-Jacques, à Reims. Elle est particulièrement bien représentée au musée de Dijon (donation Granville) ainsi qu'au M. N. A. M. de Paris, auquel elle donna plusieurs dessins en 1976. Une rétrospective lui a été consacrée en 1988 (Paris, Grand Palais).

VIEIRA Lusitano

(Francisco Vieira de Matos, dit),

peintre portugais

(Lisbonne 1699 - id. 1783).

Il fut le plus important artiste du XVIIIe s. à la cour portugaise. À treize ans, il partit comme membre de l'ambassade du marquis de Fontes à Rome, où il étudia auprès de Benedetto Lutti et de Francesco Trevisani (1712-1719), obtenant un premier prix à l'Académie Saint-Luc. Ren-

tré au Portugal, il commença à travailler pour D. Joao V et réalisa les panneaux de la chapelle Saint-Antoine dans l'église São Roque de Lisbonne. Une vie sentimentale malheureuse le poussa à repartir en 1721 pour Rome. Durant ce second séjour (jusqu'en 1729), il développa son talent pour la gravure, s'affirmant comme l'un des meilleurs créateurs d'eaux-fortes du XVIIIe s. (les Trois Parques coupant le fil de la vie, Minerve transformant Coronis). Rentré au Portugal, il réussit à épouser D. Ines Helena. Comme le montre la Sainte Famille de Mafra, son style, élégant, reposant sur un dessin et une composition soignés, est fortement marqué par l'Italie. Son érudition le pousse à intégrer, par des hiéroglyphes, des symboles, de nombreux concepts commentant le sujet principal. En 1733, alors qu'il repartait pour l'Italie, il est nommé peintre du roi, succédant au Français Quillard. Sa carrière sera alors assez prolifique, marquée par des oeuvres religieuses (Saint Augustin, Lisbonne, M. A. ; Saint Antoine, Lisbonne, église Saint-Roch, reprenant avec une certaine mollesse les schémas académiques

internationaux, et des décors pour le palais-monastère de Mafra, in situ, vers 1775). On lui doit aussi quelques portraits (D. Lourenço de Lencastre, Lisbonne, M. A. A.). Cet académicien de Saint-Luc s'occupa activement de la création d'une Académie du nu à Lisbonne. Sa vie artistique et sentimentale nous est connue par un poème autobiographique qui montre une sensibilité préromantique, opposée à l'éclectisme international de son style.

VIEN Joseph-Marie, peintre français

(Montpellier 1716 - Paris 1809).

Élève de Natoire, languedocien comme lui, il remporta le grand prix en 1743 et partit l'année suivante pour Rome, où il resta jusqu'en 1750. Fortement influencé par J.-F. de Troy, alors directeur du palais Mancini, il donna quelques tableaux hérités du style de ce dernier et de celui des maîtres bolonais (Guerchin) : Suzanne et les vieillards (musée de Nantes), Loth et ses filles (1747, musée du Havre ; esquisse au musée de Caen), suite de la Vie de sainte Marthe (1747-1748, 5 tableaux, Tarascon, église Sainte-Marthe), l'Ermite endormi (1750, Louvre ; dessins aux musées de Montpellier). Il participa aussi activement, avec Barbault (tableaux au Louvre et à Besançon), à la Mascarade donnée à Rome en 1748 par les pensionnaires de l'Académie (dessins au Louvre ; peintures au musée du Petit Palais, à Paris, et au musée de Narbonne) ; il en laissa un recueil gravé à l'eau-forte, témoignage capital sur le goût de la tur-

querie au XVIIIe s. (exemplaire aquarelle au cabinet des Estampes de la B. N. de Paris). Rentré à Paris, il poursuivit ce style typique du XVIIIe s.

– Saint Germain et saint Vincent (1755, musée de Castres ; dessins au Metropolitan Museum, et à Toulouse, musée Paul-Dupuy), la Piscine miraculeuse (Salon de 1759, musée de Marseille) –, fut agréé en 1751 et reçu académicien en 1754 (Dédale et Icare, Paris, E. N. S. B. A.). C'est vers la fin des années 1750 qu'il rompit brusquement avec la tradition rococo d'un Boucher (mort en 1770) et s'orienta vers un nouveau style qui devait déterminer la peinture française pour de nombreuses années.

Fortement marqué par les découvertes faites à Herculanum, où il était allé lors de son séjour italien, protégé aussi par le comte de Caylus, il devint au début des années 1760 l'inventeur français de la réaction néo-classique, avec sa célèbre Marchande d'amours (Fontainebleau), parue au Salon de 1763. Véritable manifeste, ce tableau inaugurait le goût grec, le style épuré et glacé, la matière porcelainée et un type de composition en frise se détachant sur fond d'architecture qui allaient devenir les constantes du néo-classicisme français. Vien exposait la même année la Vertueuse Athénienne (musée de Strasbourg) et en 1767 la Jeune Grecque au bain (Porto Rico, musée de Ponce), qui sont probablement ses chefs-d'œuvre.

Professeur en 1759, directeur de l'Académie de Rome de 1775 à 1781 et reçu à l'Académie de Saint-Luc en 1776, il rétablit à Rome la discipline, reforma l'enseignement et préconisa le retour à l'antique. Maître de Peyron, de Suvée, de Regnault et surtout de David, il fut

très tôt dépassé par l'art de son génial élève. Son style s'affadissant, il continua à donner de grandes compositions religieuses (Saint Louis et saint Thibault, Salon de 1775, Versailles), historiques (Briséis remise par Patrocle aux envoyés d'Agamemnon, 1781, musée d'Arras ; les Adieux d'Hector et d'Andromaque, Salon de 1787, Louvre ; esquisse au musée de Caen et dessin au Louvre ; l'Amour fuyant l'esclavage, Salon de 1789, musée de Toulouse ; esquisse au musée de Béziers) et allégoriques : 4 tableaux décoratifs (Salons de 1773 et de 1775) destinés au château de Louveciennes (Louvre et préfecture de Chambéry), que la comtesse du Barry préféra à ceux de Fragonard (New York, Frick Coll.).

Plus rigoureux dans ses principes que dans son style, Vien ne sut poursuivre ses expé-

riences novatrices des années 1760. C'est ainsi que sa suite de 29 dessins, le Bonheur de la vie (22 dessins sont au Louvre, les autres se trouvant : à la bibl. de Rouen ; à Oxford, Ashmolean Museum ; à Londres, British Museum et Courtauld Inst. ; à Detroit, Inst. of Arts), exécutée en 1797-1799, paraît, par ses compositions creuses et son style gauche, totalement démodée. Vien fut cependant considéré par tous les peintres de la génération davidienne comme le père du néo-classicisme français. Napoléon le fit membre du Sénat en 1799, comte d'Empire en 1808, et l'artiste eut les honneurs d'obsèques au Panthéon. L'importance de Vien est aujourd'hui reconnue et son rôle à l'origine du mouvement néo-classique mieux étudié ; il est aussi apprécié pour ses esquisses, à la touche libre et fluide.

VIGÉE-LEBRUN Élisabeth,

peintre français

(Paris 1755 - id. 1842).

Elle a laissé la source la plus précieuse qui soit pour une biographie : ses Souvenirs (1835-1837), qui racontent sa vie année par année. Elle fut élève de son père, Louis Vigée, de J. Vernet et de Greuze, et elle épousa en 1776 le célèbre marchand de tableaux J.-B. Lebrun. Avant même d'être reçue en 1783 à l'Académie (la Paix ramenant l'Abondance, 1780, Louvre), elle devint en 1779 le peintre officiel de la reine Marie-Antoinette, dont elle a laissé plus de 30 effigies (pour la plupart originales), et des dames de la Cour (Marie-Antoinette et ses enfants, 1787, Versailles). Personnage très parisien (son souper grec est resté fameux à travers toute l'Europe), elle exécuta aussi de beaux portraits d'artistes : Hubert Robert (1788, Louvre). Sous la Révolution, elle se réfugia à l'étranger (Italie, 1789-1793 ; Vienne, 1793-1794 ; Saint-Pétersbourg, 1795-1802), devint membre de diverses académies (Académie de Saint-Luc à Rome, Académie de Saint-Pétersbourg), portraiturant la société des cours et des émigrés (Élisabeth Alexeevna, 1798, musée de Montpellier). Rentrée en France en 1802, elle continua de voyager à travers l'Europe (Angleterre, en 1802-1805, où elle rencontra B. West et admira les oeuvres de Reynolds ; Hollande, en 1805 ; Suisse, en 1808-1809). Dans la plus grande partie de ses portraits, l'artiste conserve le métier délicat du XVIIIe s. et y apporte la

downloadModeText.vue.download 904 sur 964

même sensibilité nouvelle que ses contemporains étrangers, tels P. Batoni ou A. Kauffmann : Mme Vigée-Lebrun et sa fille, 1786 (Louvre). Elle laissa plusieurs autres Autoportraits (id. ; Offices ; Rome, Académie de Saint-Luc ; Ermitage). Les musées français et russes conservent les deux plus grands ensembles de sa production.

VIGNALI Jacopo, peintre italien

(Pratovecchio 1592 - Florence 1664).

Élève de Matteo Rosselli, puis maître de Carlo Dolci, il est l'une des figures les plus significatives de la peinture florentine de la première moitié du XVII^e s. dans la tendance de tendresse ambiguë et de naturalisme décoratif amorcée par Cigoli.

Ses peintures – surtout des sujets religieux ou dramatiques, à lumières fortement contrastées, sur fonds fumeux, et imprégnés de dévotion et de sensualité – révèlent quelques effets d'authentique émotion : toiles animées (Saint Pierre réveillé par l'ange, l'Ange et saint Jean l'Évangéliste, les Anges libérant les âmes du purgatoire) de S. Gaetano (v. 1637) ou la grande Madeleine de S. Annunziata (v. 1642), frémissante de passion contenue. Dans la dernière phase de son activité, Vignali fut influencé par des artistes plus jeunes, comme Martinelli, Riposo et même son élève Carlo Dolci. Outre les oeuvres conservées à Florence (Pitti, Casa Buonarroti, Seminario Minore, Casino di S. Marco ; églises S. Simone, S. Stefano in Pano, Misericordia) et en Toscane (S. Casciano Val di Pesa, Castellina, Badia a Ripoli), on trouve des tableaux de Vignali notamment à l'Ermitage, au Vassar College Art Gal., à la Bob Jones University, Greenville (South Carolina) [Triomphe de David], au musée de Ponce à Porto Rico (Céphale et l'Aurore), au musée du Puy.

VIGNETTE.

Nom réservé à l'origine à l'ornement du livre qui se trouve en haut de la page en tête de chapitre, mais qui s'est étendu à tout ornement qui n'occupe pas toute la page (bandeaux, culs-de-lampe). Littré dit que de son temps on emploie ce terme même pour les illustrations en pleine page lorsqu'elles sont entourées d'un cartouche. Les vignettes connurent un grand développement à l'époque romantique.

VIGNON Claude, peintre français

(Tours 1593 - Paris 1670).

Des artistes français de la première moitié du XVII^e s., Vignon est l'un de ceux dont le style est le plus aisé à reconnaître et qui a le plus produit. Mais il est aussi l'un de ceux qui se sont montrés les plus ouverts aux influences les plus variées, des maniéristes parisiens et des caravagesques comme des maîtres de Rembrandt, des Fetti, Guerchin, Simon Vouet, etc.

Après un apprentissage à Paris, il est en Italie dès 1610, et à Rome en 1617, l'année de son Martyre de saint Matthieu (musée d'Arras), qui fait penser à Borgianni et à Serodine. L'année suivante, il grave d'après son ami Simon Vouet les Amants (l'original est sans doute aujourd'hui à Rome dans la coll. Pallavicini). De 1619 date son étonnante Adoration des mages (musée de

Dayton [Ohio], gravée par l'artiste lui-même, dessin préparatoire au Louvre), qui avait pu passer, non sans raison, comme une oeuvre de Doménico Fetti. En 1622, sans doute, l'artiste remporte avec les Noces de Cana (Potsdam, tableau détruit en 1945) le concours organisé par le prince Ludovisi. Il semble, durant ces mêmes années, avoir entrepris un aventureux voyage en Espagne.

Le 21 janvier 1623, Vignon signe, à Paris, son contrat de mariage avec Charlotte de Leu. Les 2 tableaux datés que nous connaissons de cette année-là, le Saint Ambroise (Minneapolis, Inst. of Art) et Jésus parmi les docteurs (musée de Grenoble), marquent une évolution vers une peinture plus claire et plus décorative, que confirment les tableaux datés de 1624 (Esther devant Assuérus, Louvre ; la Transfiguration, église de Châtillon-Coligny [Loiret] ; l'Adoration des mages, Paris, église Saint-Gervais). Désormais, Vignon produira pour les églises de la France entière (les jésuites seront de fidèles clients) plusieurs dizaines de tableaux par an, se faisant aider, pour suffire à la commande, par ses nombreux enfants (les auteurs du XVII^e s. en mentionnaient 34, nés de ses deux mariages). Mais l'artiste ne se limite pas aux seuls tableaux religieux (Circoncision, Lyon, cathédrale Saint-Jean ; Adoration des mages, église de Fère-en-Tardenois [Aisne] ; série de tableaux d'Arc-et-Senans [Doubs] ; Lavement des pieds, 1653, musée de Nantes), il aborde aussi l'histoire médiévale ou récente (Godefroy de Bouillon, Paris, église Saint-Roch ; galerie de Thorigny-sur-Vire, 11 tableaux détruits pendant la dernière guerre), comme l'histoire ancienne (Antoine et Cléopâtre, Sarasota, Ringling Museum ; la Mort de Sénèque, Louvre ; Crésus, 1629, musée de Tours ; les Sept Sages

de la Grèce, les Femmes fortes, séries connues par la gravure et le dessin), s'attaque à la mythologie (les Adieux, Dijon, musée Magnin), au portrait (François Langlois, coll. part., en prêt au Wellesley College, États-Unis), dessine et grave d'abondance. Cette activité le conduit à entrer à l'Académie, non pas parmi les fondateurs, mais cinq ans plus tard, en 1653, où il est reçu en qualité d'ancien et de professeur. Quand Vignon disparaît, ses amis de Rome ne sont plus, ses protecteurs parisiens, Louis XIII et Richelieu, sont morts depuis longtemps, et sa manière de peindre, avec une touche grasse et d'épais empâtements, sans que jamais les couleurs soient mélangées, où l'or rutil sur les fonds sombres, devait paraître bien désuète. Il faudra attendre 1934 (exposition des « Peintres de la réalité ») pour que l'originalité de l'artiste soit de nouveau admise et que l'on se souvienne qu'il avait connu Rembrandt, dont il parle avec admiration dans une lettre à son ami le marchand Langlois (il fait ligure de précurseur en la matière). Des tableaux comme le Jeune Chanteur du Louvre ou les Deux Buveurs d'une coll. part. anglaise auraient dû cependant suffire à lui assurer, parmi les caravagesques de l'époque, une bonne place.

Peu d'artistes de ce groupe ont eu, en effet, une telle imagination, une aussi grande facilité et une fougue comparable. Claude Vignon était apprécié aussi en tant que grand connaisseur et

expert Les musées de Tours, Arras et Toulouse ont consacré à Vignon une importante exposition en 1993-1994.

VILADOMAT Antonio, peintre espagnol

(Barcelone 1678 - id. 1755).

Issu d'une famille de doreurs, il étudia dans des ateliers locaux jusqu'à l'arrivée en 1703 du grand décorateur italien Fernando Bibbiena – appelé par l'archiduc Charles à son éphémère cour de Barcelone pendant la guerre de la Succession –, qui exerça sur lui une influence considérable. Très habile dessinateur, dont le néo-classique Mengs devait louer la correction, Viladomat eut des activités multiples : portraitiste, paysagiste, peintre de scènes de genre – comme la charmante série des Quatre Saisons (Barcelone, M. A. C.), qui put inspirer Goya pour certains cartons de tapisserie et peintre de nature morte, influencé par l'école napolitaine. Pourtant, il reste avant tout un peintre religieux, très lié à la tradition du Siècle d'or. Si la plupart de ses décorations d'églises ont disparu depuis le XIXe s., 3 ensembles importants permettent d'apprécier son art : les 25 tableaux

de la Vie de saint François peints de 1722 à 1724 pour le couvent des Frères mineurs de Barcelone et passés au M. A. C. ; une autre Vie de saint François, de plus petit format, à l'église de Berga ; les scènes de la Vie de la Vierge et de la Passion à S. Maria de Mataró (1727-1737). Superficiellement touché par le Baroque, Viladomat conserve la gravité, la vigueur réaliste, parfois la sobre grandeur des meilleurs maîtres valenciens ou castillans du XVIIe s., un Espinosa ou un Fray Juan Rizi. Certaines scènes de la vie de saint François – comme le Repas de saint François et sainte Claire ou la Mort de saint François – comptent parmi les « nocturnes » les plus saisissants de la peinture espagnole. Fondateur d'une école de dessin prospère, jouissant d'une grande renommée, Viladomat eut de nombreux disciples, dont les meilleurs furent les frères Tramullas. Il apparaît comme la figure la plus significative de la première moitié du XVIIIe s. à Barcelone.

VILLAAMIL → PÉREZ VILLAAMIL Jenaro

VILLAVICENCIO Pedro Nuñez de,

peintre espagnol

(Séville 1640 - id. av. 1698).

Ce gentilhomme, fils d'une illustre famille de militaires, figure parmi les membres fondateurs de l'Académie de peinture de Séville en 1660, au côté de Murillo, dont il restera l'ami plus encore que le disciple et qui deviendra son exécuteur testamentaire. En 1661, il entre dans l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem et effectue plusieurs voyages en Italie et à Malte, où il dut rencontrer Mattia Preti. Deux peintures sont en relation directe avec Preti : Judith et la tête d'Holopherne (1674, coll. part.) et la Pietà avec la Madeleine (Prado).

À la différence des autres satellites de Murillo, Villavicencio semble avoir retenu surtout les sujets profanes inspirés par l'enfance. Son oeuvre la plus connue, les Jeux d'enfants (Prado), qu'il offrit au roi Charles II, affirme une certaine indépendance par rapport au maître :
downloadModeText.vue.download 905 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

904

personnages plus nombreux, plus animés et traités davantage en scène de genre, lumière plus grise et tourmentée.

D'autres toiles reflètent des influences italiennes, en particulier celle du Danois Bernardo Keil, établi à Rome depuis 1656 : les Joueurs de cartes et les Joueurs de dés (musée de Leices-ter), les Mangeurs de moules (Louvre), le Jeune Garçon attaqué par un chien (musée de Budapest) et son pendant (Modène, Gal. Estense), l'Enfant jouant avec un chat (Loko Park).

VILLEGLÉ Jacques

(Jacques Mahé de la Villeglé, dit),

peintre français

(Quimper 1926).

En 1944, élève de la section « peinture » de l'École des beaux-arts de Rennes, Villeglé se lie avec Raymond Hains : c'est le début d'une complicité artistique qui sera à l'origine des affiches lacérées. En 1947, il récolte des objets de petite taille, débris du mur de l'Atlantique, fils de fer formant des sculptures travaillées par des aléas divers. Après avoir étudié l'architecture à Nantes de 1947 à 1949, il réalise de nombreux travaux en collaboration avec Raymond Hains, en particulier divers films : Pénélope, juxtaposition de formes vagues au contour net, ondulantes, réalisées à l'aide d'un objectif de verre cannelé ; Loi du 29 juillet 1881 ou Défense d'afficher, à partir d'affiches lacérées. En 1952, les deux artistes publient Mépérile éclatée, où l'antisyntaxe du texte de Camille Bryen est portée à son paroxysme au moyen des ultra-lettres, caractères d'imprimerie déformés par l'objectif en verre cannelé. À partir de 1949, avec Raymond Hains, Villeglé commence à récolter des affiches, leur première affiche arrachée, Ach Alma Métro, étant une oeuvre commune. Cette action d'« appropriation objective et sélective sur l'affiche seule », qui se substitue aux arts de transposition, doit donner à l'artiste une prise directe sur le monde objectif. À partir de l'activité anonyme des lacérateurs (l'homme de la rue), l'accent est mis sur les effets de juxtaposition et de superposition des affiches et des écrits, renforcé par l'action de la colle sur le bois, du salpêtre sur la pierre, et par l'éventuelle adjonction de graffiti. Cette appropriation du réel – dont les titres marquent généralement la provenance – peut prendre des formes multiples : lettres lacérées (l'Humour jaune, Marseille, musée Cantini), signes urbains sans lettres ni figures (Bleu d'août, 1961, musée de Nîmes), affiches de peintres, transparences, objets ou personnages lacérés, thèmes politiques (les Présidentielles de 1981 vues par Villeglé, 1981), drippings ou graffiti, placards de journaux tirés de kiosques, petits formats

divers. Après avoir, en 1952, fréquenté les lettristes dissidents Bull Dog Brau, Guy Debord et Gil Wolman, qui viennent de fonder leur première internationale et, en 1954, rencontré François Dufrêne, Villeglé expose en 1957 avec Raymond Hains, chez Colette Allendy, à Paris, la première rétrospective d'affiches lacérées, sous le titre « Loi du 29 juillet 1881 » ; en 1959, il présente une exposition personnelle dans l'atelier de François Dufrêne à Paris, « le lacéré anonyme ». Présent à la première Bien-

nale des jeunes en 1959, puis au Salon Comparaison en 1960, il signe, en octobre, la déclaration constitutive des Nouveaux Réalistes et participera dorénavant aux manifestations du groupe. De 1961 à 1968, chargé d'une salle au Salon Comparaison, il présente des artistes pop américains et européens, des membres de l'école de Nice, de l'Arte povera, du mec-art. Après des expositions gal. J. en 1963 et gal. Ad libitum à Anvers en 1964, il entreprend en 1965 une série thématique à partir d'une affiche de Georges Mathieu pour un bal à l'École polytechnique, présentée sous le titre « de Mathieu à Mahé », gal. Jacqueline Ranson à Paris. En 1969, l'artiste entame un travail à partir d'idéogrammes politiques intitulé la « guérilla des écritures », dont un travail sur feutre est présenté au théâtre du Vieux-Colombier à Paris, dans la manifestation Liberté de Parole. En 1971-1972, une rétrospective de son oeuvre est présentée à Stockholm (Moderna Museet) et à Krefeld (Museum aus Lange). En 1975, c'est une affiche de Jean Dubuffet qui est prétexte à constituer un ensemble, « le Retour de l'Hourloupe » (maison de la culture, Rennes) et, en 1977, le M. N. A. M. de Paris publie Lacéré anonyme, texte de l'artiste sur son oeuvre. En 1982, des graphismes semblables sont exposés à Rennes et à Paris sur des panneaux publicitaires de 12 m² dans le cadre d'Art-Prospect. Un autre recueil de ses textes paraît en 1985, Urbi et Orbi. Son oeuvre, qu'il poursuit dans le même esprit (Rue Vincent-Van-Gogh, 1988), est représentée dans de nombreux musées en France (Paris, M. N. A. M. : Tapis Maillot, 1959, Épinal, Nîmes, Nice, M. A. M. ; Boulevard Saint-Martin, 1959, Toulon) et à l'étranger (Mönchengladbach ; Stockholm, Moderna Museet).

VILLON Jacques (Gaston Duchamp, dit),
peintre français

(Damville, Eure, 1875 - Puteaux 1963).

Il est l'aîné d'une famille de six enfants qui compte le sculpteur Raymond Duchamp-Villon, les peintres Marcel et Suzanne Du-

champ. Il fut initié à la gravure (1891) par son grand-père Émile Nicolle, qui pratiquait la pointe-sèche. En 1894, il vient à Paris, adopte pour pseudonyme le nom du poète et abandonne ses études de droit pour la carrière artistique. Il passe en 1895 dans l'atelier de Cormon à Montmartre, dont le milieu le marque alors beaucoup, et rencontre Lautrec. Ses dons exceptionnels de dessinateur, déjà révélés à Rouen, lui assurent dès 1897 une collaboration régulière au Chat noir, à l'Assiette au beurre, à Gil Blas et surtout au Courrier français (1897-1910) ; ses dessins (militaires, couples, femmes libres, scènes de café) reflètent l'influence de Forain, de Steinlen, de Lautrec ou des Nabis. À partir de 1899, il grave pour l'éditeur Edmond Sagot ; de cette période se détachent la série du Bain de Minne (1907) et les Nus de 1909-1910. Villon expose au Salon d'automne à sa fondation (1903) et quitte en 1906 Montmartre pour s'installer à Puteaux. Il se consacre désormais davantage à la peinture (les Haleurs, 1908 ; Autoportrait, 1909) et connaît une phase d'un

cubisme encore cézannien (Portrait de Raymond Duchamp-Villon, Paris, M. N. A. M.). C'est dans son atelier que se constitue en 1911 le premier noyau de la Section d'or. Redécouvrant les tracés régulateurs de la Renaissance et la structure pyramidale de Vinci, dont il lit le Traité de la peinture en 1912, Villon organise ses tableaux suivant une « ligne d'intention » qui synthétise le motif (la Table servie, 1912-1913. New Haven, Yale University Art Gal. ; Puteaux, fumées et arbres en fleurs, 1912). À la suite des futuristes et de son frère Marcel Duchamp, Villon s'intéresse au mouvement, traduit d'une manière plus fluide et plus continue que celui des premiers et moins abstraite que celui du second (Soldats en marche, 1913, Paris, M. N. A. M.). Il participe en 1912 au décor de la « Maison cubiste » et expose l'année suivante à l'Armory Show, où tous ses tableaux sont vendus, symptôme de l'accueil favorable que les États-Unis réserveront à ses oeuvres. Mobilisé, il fait la guerre dans le service du camouflage.

En 1919, la Table d'échecs (eau-forte du même sujet en 1920) renoue avec le cubisme synthétique, mais l'artiste adopte jusque vers 1924 une transposition beaucoup plus abstraite, où interviennent des plans superposés vivement colorés (Figure-composition, 1921, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.) Abstraction et figuration issue du cubisme alternent au cours de cette période (Perspective colorée, 1929, New York, Guggenheim Museum). Participant d'Abstraction-Création de 1931 à

1933, Villon se réfère au cercle chromatique pour distribuer ses couleurs, tempérant la rigueur de ses mises en page par la subtilité des accords (Amro, 1931, Paris, M. N. A. M.). Vers 1935, le parti figuratif, enrichi par cette expérience, l'emporte (Homme dessinant, autoportrait, 1935) et s'attache de nouveau au mouvement (les Lutteurs, 1937, Paris, M. N. A. M. ; l'Arrivée des nageurs, 1939, coll. part.). Peu avant 1940 et durant la guerre, la diversité de ses investigations intellectuelles et techniques donne à l'oeuvre de Villon une rare fécondité ; les vues gravées de Beaugency et les Trois Ordres (eau-forte, 1939) annoncent une longue suite de paysages exécutés dans le Sud-Ouest et le Sud-Est (Entre Toulouse et Albi, 1941, Paris, M. N. A. M. ; série des Potagers, 1940-1941), et Villon grave encore quelques très belles pièces (le Quartier de boeuf, 1941 ; le Globe céleste, 1944). Chargé en 1956 des cartons de cinq vitraux pour la cathédrale de Metz (chapelle du Sacré-Coeur), Villon a exécuté jusqu'à sa mort des tableaux d'une parfaite maîtrise, paysages, scènes de la vie contemporaine (Grues près de Rouen, 1960, musée de Metz). « Cubiste impressionniste », comme il se qualifiait lui-même, il a réalisé en effet la singulière synthèse d'une égale exigence à l'égard de la composition et de la couleur, scientifiquement étudiées, et d'un réel multiforme perçu avec une rare acuité. Il est bien représenté à Paris (M. N. A. M.), dans les musées américains de Los Angeles (Portrait de Mlle J. D., 1913), de Minneapolis, de New

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

905

York (M. o. M. A., Guggenheim Museum) et de New Haven.

VINCENT François-André, peintre français (Paris 1746 - id. 1816).

Son père, François-Élie (1708-1790), miniaturiste originaire de Genève établi à Paris, lui donne ses premières leçons. François-André est ensuite l'élève de Vien. Il obtient le Grand Prix en 1768 avec un Germanicus apaisant la sédition (Paris, E. N. S. B. A.) et séjourne à l'Académie de France à Rome de 1771 à 1775 ; il exécute de nombreuses caricatures qui constituent, sur le milieu de l'Académie de France, d'irremplaçables documents (Montpellier, musée Atger ; Louvre ; Rouen, bibliothèque) ; il laisse aussi de chaleureux portraits peints (Houel, 1772, musée de

Rouen ; Bergeret, 1774, musée de Besançon ; Monseigneur Ruffo, 1775, Naples, chartreuse de S. Martino ; Portrait de trois hommes, peint à Marseille au retour de Rome, 1775, Louvre). Revenu à Paris, il fait figure de chef d'école : son Président Molé et les factieux (Paris, Palais-Bourbon) obtient un vif succès au Salon de 1779. Il faut citer encore le Combat des Romains et des Sabins (1781, musée d'Angers), l'Enlèvement d'Orythie (1783, préfecture de Chambéry), son morceau de réception, et Zeuxis et les filles de Crotone (1789, Louvre). Mais David a déjà rallié tous les suffrages. Vincent tentera de rester au goût du jour et certaines de ses toiles préfigurent audacieusement le romantisme et le réalisme : Guillaume Tell et Gessler (1795, musée de Toulouse), la Leçon de labourage (1798, musée de Bordeaux) ; mais, de santé fragile, il semble peindre de moins en moins (Bataille, des Pyramides, esquisse en grisaille, Louvre ; la Mélancolie, 1801, Malmaison) et se consacrer surtout à l'enseignement. Il peint pourtant des portraits (la Famille Boyer-Fonfrède, 1801, Versailles) dessine abondamment et griffonne toujours d'étonnantes caricatures (musée de Rouen). L'apport de Vincent réside dans son rôle d'initiateur dans le mouvement néo-classique, avant même David : il traite le thème de Bélisaire dès 1776 (musée de Montpellier). Il réside surtout dans son goût pour les sujets pris à l'histoire de France, où, en même temps que Durameau, Brenet et Ménageot, mais avec plus de force et de talent, il trace la voie à un des courants principaux de la peinture du XIXe s. : 2 Épisodes de la vie de La Galazière (1778, Nancy, Musée lorrain) ; Vie d'Henri IV (1783-1787, Fontainebleau et Louvre). Sa manière de peintre évolue, d'un style généreux, fougueux, proche de Fragonard, à un art plus mesuré et plus froid qui évoque celui de Boilly, mais reste toujours attachée au réel, comme en témoigne, à tous les moments de sa carrière, son activité de dessinateur, qui fut féconde, heureuse et variée (beaux ensembles

au musée Atger de Montpellier, au musée de Besançon et au Metropolitan Museum).

VINCI → LÉONARD DE VINCI

VINCKBOONS David, peintre flamand

(Malines 1576 - Amsterdam 1631/1633).

Fils du peintre Philip Vinckboons (v. 1545-1601), il émigre aux Pays-Bas en 1586. Paysagiste (Forêt, 1618, Ermitage), il s'est surtout inspiré de G. Van Coninxloo, comme en témoigne la Chasse de Diane de Bruxelles (M. R. B. A.).

Sa peinture de genre rappelle l'art de Bruegel l'Ancien. Lorsqu'il traite des sujets religieux, il choisit de préférence les thèmes bruegéliens de la Montée au Calvaire (Munich, Alte Pin.) ou de la Prédication de saint Jean-Baptiste (id.). D'après des gravures de J. Matham, on est sûr qu'il traita aussi des sujets mythologiques, mais un seul tableau de cette manière est connu : l'Enlèvement de Déjanire par le centaure Nessus (1612, Vienne, K. M.). Il semble bien que A. Brouwer se soit fortement inspiré de l'oeuvre de cet artiste.

VINGT (LES).

Ce Salon annuel bruxellois fut fondé en 1884 (charte officielle le 4 janv.) par Octave Maus, qui en assura entièrement le secrétariat ; le journal l'Art moderne (1881-1914), dont Maus partageait la direction avec Edmond Picard, fut l'organe de défense et de diffusion des Vingt, puis de la Libre Esthétique. Le groupe des Vingt, formé à la suite d'une scission de celui de l'Essor, réunit les peintres belges que l'Impressionnisme commençait de séduire : Ensor, Vogels, Van Rysselberghe, Khnopff, Finch, parmi les principaux, ainsi que le Grec Pantazis, ami de Vogels, et l'Espagnol Regoyos. Au nombre des premiers invités (vingt en principe) figuraient Leibl, Sargent, Whistler, Manet, les Hollandais J. Israels, Mauve et Maris, les Belges Stobbaerts, Rops et Artan, le Français Rodin, qui devint membre du groupe en 1889. Un programme complémentaire de conférences et de concerts faisait du Salon des Vingt une manifestation culturelle importante. Les artistes les plus timorés démissionnèrent en 1885 et 1886 (Lambeaux, Verhaert, Vanaise, Delvin, Verschaete, Simons), et les expositions prirent dès lors une allure plus novatrice. En 1886, quand Ensor présente sa Mangeuse d'huîtres, Monet, Renoir, Redon, Monticelli et Breitner sont invités. Les deux Salons suivants marquent une nette orientation vers le néo-impressionnisme, dont Finch et Van Rysselberghe, très lié avec Signac, se font les promoteurs en Belgique, La présentation en 1887 du chef-d'oeuvre de Seurat, Un dimanche à la Grande-Jatte (1884-1886, Chicago, Art Institute), suscite l'éloge autant que le scandale, et Maus intitule son introduction au Salon de 1888 la Recherche de la lumière dans la peinture. Le symbolisme littéraire et pictural prit droit de cité peu après : Gauguin exposa 12 tableaux en 1889, et Theodor de Wyzewa disserta sur « Les origines de la littérature décadente (Verlaine, Laforgue, Mallarmé) ». Van Gogh, invité (ainsi que Cézanne) en 1890, envoya plusieurs tableaux, qui entraînèrent la démission d'Henri De Groux ; l'année

suivante, 8 tableaux et 7 dessins furent exposés en hommage au peintre disparu. En 1892, la rétrospective Seurat comprenait 17 toiles, des esquisses et des dessins. Dissous en 1893, après dix ans d'activité, le Salon des Vingt avait eu le rare mérite, en dépit de l'opposition de certains de ses membres eux-mêmes, de s'ouvrir de plus en plus largement aux courants nouveaux et d'offrir aux artistes les plus audacieux de l'époque une occasion de se manifester. La présence de F. M. Brown au dernier Salon présageait d'une tendance plus affirmée vers le symbolisme, qui s'épanouit avec les débuts de la Libre Esthétique.

VIOLA Bill, artiste américain

(New York 1951).

Il fait ses études d'arts plastiques à l'université de Syracuse, où il enseigne plus tard la vidéo. En 1975, il est chargé de production à « Art tapes 22 » à Florence, en Italie. Il devient ensuite artiste résident au W. N. E. T. T. V. Lab, Channel 13, à New York, et au W. G. B. H. T. V. Workshop de Boston. À la recherche de moyens de création différents, il commence par s'intéresser à la musique électronique, qui lui fait découvrir la vidéo. Il travaille alors l'image comme une composition musicale, instrument pouvant prolonger les sens. Il l'utilise comme structure énergétique qui établit des correspondances directes entre l'oeil, l'oreille, le cerveau, accordant autant d'importance au son qu'à l'image (The Theatre of Memory, 1985). Par ailleurs, ses bandes vidéo et ses installations exigent une participation active du spectateur à ses recherches (St John of the Cross, 1983 ; Passage, 1987). L'organique, le vibratoire et le fluide se mêlent dans un propos qui peut aller jusqu'à une extrême violence (The Sleep of the Reason, 1988). Une rétrospective de son oeuvre a eu lieu au M. o. M. A. de New York en 1987, avant celle qui a été présentée à Düsseldorf, puis Montréal et Madrid en 1992-1993. Il a représenté les États-Unis à la Biennale de Venise en 1995.

VIOLA Manuel, peintre espagnol

(Saragosse 1919 - El Escorial, Madrid, 1987).

Il fut en contact avec les groupes surréalistes et, en 1939, partit en France, où il connut Picasso et d'autres peintres. Dès 1945, il participa à toutes les activités d'avant-garde de Paris, à l'époque où naissait la peinture informelle. Il revint en Espagne en 1949 et, après une expérience de deux ans comme toréador amateur, il se consacra entièrement à la peinture. Il

vécut dès lors à Madrid, séjournant de temps en temps à Paris. Sa peinture, encore figurative v. 1945, s'est rapprochée de plus en plus de l'informel, en hésitant d'abord entre la calligraphie et les recherches de matières. En 1958, l'artiste aboutit à son style personnel, où les signes et les calligraphies se détachent, comme des flammes, sur des fonds sombres et dont l'utilisation de clairs-obscurs accentués est la principale caractéristique. L'exécution fait preuve de brio, et la critique a rattaché l'oeuvre de Viola à la tradition expressionniste et au clair-obscur espagnol ; en particulier, la relation avec Valdés Leal est évidente, tant par la technique que par

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

906

les effets de lumière. L'oeuvre de Viola est un exemple de peinture informelle littéraire : elle se prête à des interprétations cosmiques et mystiques. Le principal mérite du peintre fut d'être sans doute le premier en Espagne à participer à l'Informel et d'avoir assuré la transition entre l'avant-garde de 1939 et celle qui suivit la guerre. Manuel Viola est représenté à Madrid (M. E. A. C., Fond. March), Cuenca (musée d'Art abstrait espagnol), Bilbao, New York (Guggenheim Museum), Cologne, Liège.

VITALE DA BOLOGNA, peintre italien

(Bologne, documenté de 1330 à 1359).

Il est considéré comme le plus grand maître bolonais de la première moitié du trecento. L'école de peinture de Bologne lui doit cette forte autonomie qui, durant tout le siècle, caractérisera son évolution et sa diffusion. Grâce à lui, en effet, la forte culture romane d'Émilie fait place à un climat gothique rénové, à un langage naturaliste par la solidité de son coloris, mais libre dans son organisation irréaliste de l'espace et de la forme, et qui dérive aussi de la grande tradition de la miniature locale, introductrice de la miniature gothique française. Le génie de Vitale sut élever à une haute cohérence stylistique ces sources hétérogènes d'inspiration, toutes étrangères à la tradition toscane, contribuant ainsi de manière décisive à la caractérisation de la culture émilienne et à son orientation anticlassique et intimement réaliste. Après les fresques autrefois au couvent de S. Francesco (1340, la Cène et des Saints, Bologne, P. N.) et le polyptyque de S. Maria dei Denti de 1345 (la Vierge et l'Enfant, Bologne, musée Davia Bargellini, et des Saints, Bologne,

coll. de la ville), les fresques de l'abbaye de Mezzaratta (Annonciation et Nativité, Baptême du Christ, Madone et l'Enfant, Bologne, P. N.) et celles de l'abbaye de Pomposa (Christ en gloire, Scènes de la vie de saint Eustache) révèlent le génie inventif que peut déployer l'artiste dans la mise en page de vastes compositions, la fantaisie allègre et variée des épisodes que relie le fil vagabond et imaginatif d'un savoureux discours d'esprit tout gothique : cette vivacité est autorisée par la liberté de la trame narrative et la ductilité de la forme dans un espace irrationnel et abstrait. Dans les fresques exécutées pour le dôme d'Udine en 1349 (Épisodes de la vie de saint Nicolas), Vitale semble reconnaître, pour la première fois, la noblesse de la forme giottesque, mais garde cependant sa liberté d'esprit. On retrouve cette conception plus disciplinée de la forme dans le polyptyque (1353) de l'église S. Salvatore à Bologne (au centre, le Couronnement de la Vierge) dans le Couronnement de la Vierge du Louvre et dans les fresques, récemment découvertes, de l'église dei Servi (les Docteurs de l'Église, fragments de l'Assomption et de Scènes de la vie de sainte Madeleine). D'autres peintures, sur bois, comme la Vierge et l'Enfant (musée de Viterbe), les 4 Scènes de la vie de saint Antoine abbé, le Couronnement de la Vierge et le Saint Georges combattant le dragon (Bologne, P. N.), la Madone dei Battuti (Vatican), le diptyque divisé entre la N. G. d'Édimbourg (Adoration des mages) et la Fond. Longhi de Florence (la

Pietà avec des Saints) ainsi que la Crucifixion du Museo Thyssen-Bornemisza (Madrid), montrent l'accentuation progressive du goût gothique de Vitale.

VITRAIL ET PEINTURE.

LES ARTS PRÉCIEUX ET LES DISCIPLINES ARCHITECTURALES. Si dans la *Schedula diversarum artium* du moine Théophile (première moitié du XIIe s.) on pressent les rapports étroits qui existent pour l'expression de la forme entre les techniques décrites, il faut reconnaître que l'établissement du schéma d'un vitrail, tracé sur une table enduite de craie, met une distance entre les sources d'inspiration – manuscrits, peintures murales, orfèvrerie rehaussée d'émaux – et l'élaboration du vitrail. Beaucoup d'historiens de l'art ont fait une part peut-être excessive aux miniatures des manuscrits. Fischer introduit son chapitre du « Vitrail au XIIIe siècle » par l'étude des manuscrits de Blanche de Castille et de l'époque de Saint Louis. Mais J. Porcher signale, à juste titre, le choc en retour, en citant des manuscrits pi-cards dont les miniatures imitent, dans la pré-

sentation et dans le chromatisme, les vitraux à médaillons contemporains.

Ainsi qu'Arthur Lane, Wentzel n'hésite pas à affirmer que les innovations importantes, pour le XIII^e s. et le début du XIV^e, sont le fait de maîtres verriers contemporains, à Chartres, à Canterbury ou à Bourges. Toutefois, les grands exemples indiqués nous font donner la priorité à une nouvelle ordonnance, issue d'une conception d'ensemble des architectes maîtres d'oeuvre, assignant deux échelles de figuration, qui sont le vitrail narratif présenté par médaillons superposés ou entrecroisés dans les bas-côtés et les déambulatoires, et les grands personnages sous leur Jérusalem céleste dans les fenêtres hautes. Aussi serons-nous plus proches du sujet en recherchant ce qui échappe à la contrainte de l'architecture et ce qui concerne la stature de la figure humaine. Louis Grodecki a montré que Nicolas de Verdun avait introduit à la fois un équilibre et une économie de modelé que l'on retrouve au premier quart du XIII^e s. dans le vitrail de la Vie de saint Étienne à la cathédrale de Laon. Mais ce « classicisme » a été précédé au XII^e s. par une multiplicité de recherches : le vitrail objet, comme l'Histoire des reliques de saint Étienne (v. 1165), conservé à la cathédrale de Châlons, qui a le sombre éclat de l'émail ; la Vierge de la Trinité de Vendôme, qui n'est pas sans parenté avec les Vierges en mandorle de la peinture murale.

En pays germaniques, l'influence des arts mineurs, une certaine liberté à l'égard de l'environnement architectural se sont maintenues bien au-delà du XII^e s. ; les vitraux du maître Gerlach (v. 1160, musée de Münster) sont significatifs de cette facture minutieuse, où abondent les niellés à l'imitation de l'orfèvrerie. Gerlach est représenté le pinceau à la main.

LIMPIDITÉ ET LISIBILITÉ. Il ne s'agit plus de phénomènes marginaux quand on aborde l'étude du vitrail en Italie. Les leçons des écoles du Nord sont contestées, même dans la dis-

position si conformiste des vitraux de S. Francesco d'Assise, qui s'échelonnent du milieu du XIII^e s. au début du XIV^e : le Maître de la Vie de saint François se détache de l'ordonnance franco-germanique par l'isolement des personnages sur les fonds. Plus tard, le Maître de la Vie de sainte Madeleine introduit dans sa bordure des motifs purement toscans. Mais l'oeuvre la plus significative est encore la rose du choeur de la cathédrale de Sienne qui peut être attribuée à Duccio. Tout est entièrement nouveau dans cette verrière, où seuls 2 per-

sonnages encadrés d'une mandorle évoquent le vitrail germanique. Les encadrements sont aussi discrets que dans les compositions picturales de Giotto à l'Arena. Les personnages s'inscrivent avec aisance sur des fonds d'une très grande limpidité. Même si l'on tient compte d'une certaine dégradation, les modelés sont transparents. Nous sommes en présence du premier vitrail moderne.

Un mouvement international se dessine dès la fin du XIII^e s. et dans les deux premiers tiers du XIV^e s., que l'on appelle « art de cour » et que son caractère maniériste distingue. Les courants anglo-normand et parisien se rejoignent. Westlake a rapproché les vitraux de la cathédrale d'Exeter et de Merton College à Oxford des vitraux de Saint-Ouen de Rouen. Ailleurs, comme à Königsfelden en Suisse, les influences germaniques et siennoises se retrouvent : des éléments d'architecture sont vus en perspective comme dans les fresques toscanes. La gamme chromatique s'adoucit : le Saint Barthélemy de Saint-Père de Chartres (v. 1300) s'inscrit sur un fond de grisaille. Mais l'oeuvre la plus significative reste le vitrail de la Vierge et du Chanoine Raoul de Ferrières (v. 1325) à la cathédrale d'Évreux : le hanchement de la Vierge est une caractéristique du XIV^e s. ; mais la taille des morceaux de verre, la limpidité des draperies, l'économie du trait marquent le point d'équilibre d'une nouvelle monumentalité. Celle-ci prend toute son autorité dans les baies hautes, à peu près contemporaines, du choeur de Saint-Ouen de Rouen, jusqu'à imposer le même parti dans les baies exécutées au XV^e siècle. Simultanément s'impose une nouvelle gamme chromatique : fonds vert d'eau, pourpres légers, bleu lin. Cette gamme, qui se maintiendra en France et en Angleterre, notamment à Bourges et à York, jusqu'au début du XV^e s. (cathédrale de Bourges, Vitrail des Trousseau), apparaît déjà dans les manuscrits anglais de l'école de Saint Albans. À Saint-Ouen de Rouen, les scènes du Songe de Lucius (déambulatoire nord) marquent dans la facture le même assouplissement ; les modelés transparents sont limités par un trait mince ; l'ampleur souple de la draperie du lit de Lucius fait événement. Marcel Aubert écrit : « Le rôle de la grisaille grandit à cette époque, d'autant plus que la couleur va en s'atténuant. Les traits sont exécutés au pinceau, les ombres et le modelé, obtenus par des hachures plus ou moins serrées, et plus souvent par des demi-teintes passées à la brosse, au blaireau, griffées et hachurées au bois ou à la pointe pour laisser passer lumière et ton pur. » Dans l'école normande et l'école parisienne, les bordures et les architectures s'animent de

downloadModeText.vue.download 908 sur 964

personnages et de monstres, qui doivent certes beaucoup à l'école parisienne de miniaturistes de la première moitié du XIV^e s., marquée par la longue carrière de Jean Pucelle. Vers le milieu du XIV^e s., le Saint Jean écrivant l'Apocalypse de la cathédrale de Beauvais fait intervenir un paysage complet, image du monde introduite dans la miniature, la tapisserie et probablement la peinture murale à la cour des premiers Valois.

LE POINT D'ÉQUILIBRE. Si le passage se fait aisément dans le vitrail français du dernier tiers du XIV^e s. aux deux premiers tiers du XV^e s. – et cela est bien sensible dans les cathédrales d'Évreux et de Bourges –, on assiste, en Italie, dès le premier tiers du XV^e s., et particulièrement à Florence, à un point d'équilibre qui n'aura pas de lendemain et qui nous met directement en présence des grands peintres de ce temps. On peut citer à ce propos ce texte de Cennino Cennini : « Les maîtres qui travaillent le verre, et qui ont assurément plus d'expérience manuelle que de savoir, ont recours aux peintres. » Cennini ajoute à l'intention de ces derniers : « L'artiste qui a exécuté le dessin sur le papier devra peindre ensuite les fragments de verre que lui apportera le verrier. Celui-ci procurera de la couleur faite de limaille de cuivre, et le peintre, de son pinceau de vair, ira retrouvant au fur et à mesure les ombres. »

L'architecture de Brunelleschi restait accueillante au décor : fresque, céramique ou vitrail. La coupole de Sainte-Marie-des-Fleurs présente dans ses grands oculi des compositions de Ghiberti, d'Andrea del Castagno, de Donatello : l'aisance et la simplicité de ces compositions sont à l'échelle de la coupole. Il en est de même de la facture ; celle des bordures de la verrière de Ghiberti est bien de la main d'un peintre. Par contre, à S. Maria Novella, Ghirlandaio, dans la verrière de la Circoncision, joue de la technique du vitrail comme de la marqueterie, créant ainsi une sorte d'impasse plastique qui exclura le recours au vitrail dans les édifices de Bramante et de ses contemporains.

Le problème des esquisses et des cartons de vitraux se pose avec l'introduction du moulin à papier, qui fonctionne en Champagne dès la fin du XIV^e s. : J. Biver nous renseigne sur l'usage quasi industriel qu'en firent les maîtres verriers troyens dès le milieu du XV^e siècle. Un autre support de ces dessins grandeur d'exécution

était la toile : Pierre Villate, en Avignon, présentait un dessin sur toile à l'approbation de son client. Léonet de Montigny fut chargé d'établir les « patrons peints en toile », grandeur d'exécution, pour les verrières réalisées par E. Guyot et G. de Granville dans le haut chœur de la cathédrale de Rouen. Nous sommes en présence, un peu partout, d'un complexe d'élaboration qui vaut en tout cas pour les suites prestigieuses, connues autrement que par les textes, rattachées aux grands centres royaux et princiers. En France, nous ne pouvons nous appuyer, pour le règne de Charles V, que sur Sauval : le sculpteur Jean de Saint-Romain aurait exécuté des cartons de vitraux en étroite accord avec Raymond du Temple, architecte du roi.

Les ensembles que nous ne trouvons plus à Paris, Émile Mâle, puis Jean Lafond les recon-

naissent dans la suite de la cathédrale d'Évreux dès l'extrême fin du XIV^e s. avec la verrière de Bernard Cariti, et surtout avec le vitrail dit « de Pierre de Mortain ». Le style de Beauneveu – qui marque la longue période d'autonomie de l'école de Paris et, pour le premier quart du siècle, de l'école de Bourges, par rapport au milieu international – a son sommet dans les vitraux du chœur de la cathédrale d'Évreux, comme dans les vitraux provenant de la chapelle du duc de Berry, présentés dans la crypte de la cathédrale de Bourges. Les traits principaux de ces verrières sont la lisibilité des cadres architecturaux, le rôle apaisant des fonds damassés légers, l'ampleur des draperies, que rompt seule à Évreux l'étrange vêtue armoriée de Pierre de Mortain. Mais on ne saurait trop insister sur les rapports des volumes avec la sculpture contemporaine : P. Pradel a rapproché la pierre tombale de Pierre de Mortain et son effigie dans cette verrière. Il faudra attendre, à Bourges, le célèbre vitrail de la chapelle Jacques-Coeur, antérieur de peu à 1450, pour, avec Louis Grodecki, constater l'introduction, dans l'art du vitrail, des conquêtes de la perspective eyckienne et en même temps le point d'équilibre de cette conception encore monumentale de l'espace.

Nous serions au même niveau à Dijon, encore que nous ne possédions que des fragments des vitraux de la chartreuse de Champmol. Mais nous rejoignons tous les courants qui s'exercent des Flandres à tous les pays germaniques, où l'influence bourguignonne est déterminante dans la première moitié du siècle. Nous resterions au cœur du domaine français si nous pouvions, avec certitude, attribuer à Jean Fouquet certains vitraux de

Notre-Dame-la-Riche à Tours et au Maître de Moulins la Légende de sainte Catherine, peinte au sommet du vitrail des ducs à la collégiale de Moulins, dont la liberté échappe au parti pris de stylisation propre aux maîtres verriers. Cette aisance n'est pas exceptionnelle dans le vitrail français : elle éclate dans les Travaux des mois, peints dans les lobes de la rose nord de la cathédrale d'Angers, exécutée par A. Robin (1451-1452).

Au nord et à l'est de la France, une telle détente, dans une technique qui porte structurellement à la stylisation, n'est sensible, pour l'école de Cologne par exemple, qu'à travers une influence française. Dans les pays germaniques et en Angleterre, le traitement des volumes et, par voie de conséquence, le jeu des modelés sont oblitérés : en Allemagne, par la complexité et le foisonnement des compositions ; en Angleterre, et notamment dans les magnifiques ensembles d'York, par une certaine égalité des valeurs colorées. Il y a, à ce parti, des exceptions charmantes, comme la verrière offerte à l'église de Caudebec par le capitaine anglais Foulques-Eyton, qui a la grâce des broderies anglaises, si répandues dans tout l'Occident à cette époque. Deux peintres se libèrent de cette exaspération du Gothique finissant, de cette « antiperspective » due à la multiplicité et à la compression des effets architecturaux : Hans Tieffenthal, dans la Légende de sainte Catherine à Saint-Georges de Sélestat (v. 1430), et Lucas

Moser à la Besserer Kapelle de la cathédrale d'Ulm. On a pu parler d'un art de miniaturiste pour les ajours de cette chapelle, mais le vitrail de Sélestat nous mène beaucoup plus loin, aux toiles peintes franco-bourguignonnes du début du XVe s. et aux « Paradisentafeln » contemporains. La somptuosité un peu mièvre de la Vie de sainte Catherine évoque davantage Gentile da Fabriano que Pisanello – message qui apparaît dès les miniatures des frères Limbourg.

INTERVENTION DES PEINTRES ET DIFFUSION DE LEURS OEUVRES PAR LA GRAVURE.

Dès le dernier tiers du XVe s. et au premier tiers du XVIe, on peut confronter les oeuvres majeures de maîtres verriers dont nous saisissons la personnalité à certains vitraux dont les grands peintres contemporains ont tout au moins exécuté les cartons. Quelle que soit la rigidité apparente des maîtrises, artistes et artisans travaillent en étroite union, particulièrement dans les grands chantiers urbains : Mathis Nithart, dit Grünewald, sortait de l'atelier de Martin Schongauer, où il avait acquis la maîtrise, pour travailler, en 1479-1480, dans un atelier de peintre verrier à Strasbourg, celui

de Pierre Hemmel. Vasari avait été l'élève du peintre verrier d'origine auvergnate Guillaume de Marcillat, dont les vitraux s'insèrent mal dans l'architecture de la Renaissance classique à Rome. Mais c'est à tous les niveaux que circulent la documentation et l'information. Après Émile Mâle, Henri Focillon a pu écrire que, « sans l'estampe, la Renaissance n'aurait pas présenté la même unanimité ». J. Delen nous donne un état des estampes flamandes les plus demandées en France d'après les comptes de Plantin. Couffon en fait longuement état pour les vitraux bretons : l'imitation est touchante, lorsque, dans un beau vitrail de Conches, Romain Buron va jusqu'à reproduire la signature d'Aldegrevet et, à La Roche-Maurice, un peintre verrier breton celle de Jost de Negker. La transposition, toutefois, est heureusement très libre, et J. L. Fischer rapproche utilement la gravure d'un Saint Martin de Schongauer du Saint Martin du peintre verrier Oswal Göschel (v. 1510).

Les courants s'entrecroisent : flamands, germaniques, italiens, et il faut tenir le plus grand compte des romanistes d'Anvers, notamment de Dirck Vellert. Le cabinet des Dessins du Louvre possède une esquisse de Dirck Vellert où la division des ferrures est portée, ne laissant aucun doute sur sa destination monumentale. Le peintre lyonnais Antoine Noisin, dans la grande verrière de l'abside de l'église de Brou, reproduit pour le Couronnement de la Vierge une planche de la Marienleben de Dürer et, dans le bandeau où se déroule le Triomphe du Christ, une estampe italienne d'Andrea Andreani d'après Titien. Nous savons par ailleurs que le programme des verrières impériales de Bruxelles, de Mons et de Liège, contemporaines de Brou, a été réalisé sur « de grands patrons sur papier faits à Bruxelles en 1525 et 1528 ».

Une analyse plus poussée nous amène à penser que les grands maîtres verriers de l'époque puisent leur inspiration à des sources plus directes : Hans Haug nous fait toucher du

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

908

doigt l'importance du « Hausbuch » – collection de dessins originaux, notations rapides avec indications de couleur –, qui passe entre les mains de Grünewald, de Baldung Grien et des nombreux peintres collaborateurs de Pierre Hemmel d'Andlau. Dans ce recueil,

on relève d'ailleurs plusieurs projets de médaillons à sujets religieux ou civils, genre mineur où interviendront des peintres célèbres outre-Rhin comme Jörg Breu et Urs Graf, en Flandre comme Lucas de Leyde et Cornelis Engebrechtsz. Une tradition veut que le verrier Engrand Leprince, de Beauvais, ait possédé une collection d'oeuvres originales de grand prix. Dans son testament, Valentin Bousch, le peintre verrier de la cathédrale de Metz, cède « tous les grands patrons, desquels il a fait les verrières de ladite église, pour s'en servir à la réparation d'icelles ». Il lègue à un serviteur « douze pièces de portraiture d'Italie ou d'Albert... ». Nous conservons d'assez nombreux cartons de Barend Van Orley (Rijksmuseum), d'autres, autour de l'école de Fontainebleau, de Dumonstier et, dans la seconde moitié du XVI^e s., l'ensemble des cartons de Dirk Craibeth pour la suite des verrières de Saint Jan de Gouda ; nous conservons aussi un très grand nombre de cartons des maîtres verriers suisses à sujets mythologiques ou profanes. Ces documents sont plutôt décevants, car peu sont traités assez largement pour évoquer à la fois la liberté et l'invention du peintre sur verre, avec sa gamme de pinceaux, de petits bois et d'épingles ; la coupe des verres et la mise en plomb ne figurent que sur quelques documents, où elles sont tracées à la sanguine. Les contrats que nous possédons, qui sont très précis sur l'iconographie, la qualité des matériaux employés et les délais imposés, comportent parfois la remise d'un dessin, comme aussi la communication d'un modèle par le donateur.

Dans les pays germaniques, nous trouvons, dès la fin du X^e s. et dans les deux premiers tiers du XVI^e s., une étroite liaison entre les peintres et les maîtres verriers. Cette Renaissance germanique, dont Panofsky et Worringer ont souligné sinon les limites, du moins les tensions, s'affirme avec une rare acuité dans l'art du vitrail, dont la réduction de l'espace, la gamme colorée très saturée conviennent à la dramatisation des attitudes et à une sorte d'expressionnisme accusé dans le dessin. Que l'on conteste l'attribution à Pierre Hemmel d'Andlau de la Crucifixion de Waldbourg (1461) ou que l'on en fasse une oeuvre de jeunesse, la perfection est atteinte dans ce milieu strasbourgeois, ouvert alors aux courants les plus divers et notamment aux influences flamandes et bourguignonnes. La saturation des couleurs est alors à son maximum, et la lisibilité des personnages est assurée par une coupe d'une exceptionnelle rigueur. La carrière de Pierre Hemmel d'Andlau est prestigieuse : le catalogue de son oeuvre, dressé par Wentzel, ne compte pas moins de 50 verrières et séries de verrières en

Alsace, à Uracht, à Salzbourg, à Ulm, à Augsbourg, à Nuremberg. L'importance et l'éloignement de ses commandes l'amènent à travailler intimement avec d'autres verriers, notamment avec Thiébaut de Lixheim, à qui l'on doit la

verrière du croisillon nord de la cathédrale de Metz (1504), où C. de Mandach découvre une influence de Conrad Witz dans le traitement des draperies. Le passage de Grünewald dans l'atelier de Hemmel apparaîtrait dans la Tête de femme à la coiffe d'or du musée de Strasbourg. À la même époque, la collaboration avec Hans Wild, qui signa v. 1480 l'Arbre de Jessé de la cathédrale d'Ulm, accentue pourtant le caractère germanique de sa production. Un lien existe aussi entre le milieu strasbourgeois et Hans Baldung Grien. L'exécution de l'oeuvre monumentale qui est attribuée à ce dernier à la cathédrale de Fribourg-en-Brisgau, où il résida de 1512 à 1517, est, jusqu'au stade de la peinture sur verre incluse, très probablement de la main du peintre verrier local Ropstein, encore que l'ampleur des draperies rappelle bien la manière de Baldung Grien dans le Saint Jean-Baptiste et l'Ecce homo. Mais il faut mettre à part une Tête de Vierge, dont la fermeté et l'économie de trait évoquent la main du maître. Il est piquant, par contre, de constater que l'on attribue avec plus de vraisemblance à Baldung Grien de nombreux vitraux armoriés, dont la facture est plus proche des éclairages et de la qualité des enlevés qui caractérisent ses dessins rehaussés de gouache. C'est à la cathédrale de Metz, avec la grande verrière de Valentin Bousch, qu'on appelait aussi Valentin de Strasbourg, que l'on trouve la véritable traduction sur verre de la technique de Baldung Grien : nous savons que Valentin Bousch exécutait ses cartons au fusain, avec des rehauts de craie. La parenté profonde entre les deux artistes s'exprime plus fortement encore par la facture même : larges enlevés dans les draperies et les figures, accumulation des effets, resserrement du trait dans les accessoires des costumes et dans les éléments figuratifs du décor.

Un style très apaisé se répand ensuite en Allemagne du Sud. La bourgeoisie, très internationale, d'Augsbourg commande des cartons de vitraux à Burgkmair. Le contrat conserve encore son caractère traditionnel : en 1515, Burgkmair reçoit 15 gulden pour le dessin, et le maître verrier Hans Braun 24 gulden pour l'exécution. Hans Holbein l'Ancien réside à Augsbourg de 1493 à 1517. Son activité s'étend à de nombreux domaines ; il crée son propre atelier de peinture sur verre. Les vitraux qu'il exécute pour le presbytère de la cathédrale sont sans commune mesure avec l'oeuvre assez

conventionnelle de Burgkmair. Dans un certain sens, le Saint Jean l'Évangéliste de Holbein paraît, au premier coup d'oeil, d'un style plus attardé, plus fidèle aux traditions germaniques. Mais cette première impression ne résiste pas à l'examen de la facture, essentiellement picturale. Pour ce Saint Jean, comme pour le Roi mage, à la découpe frontale ou au profil accusé, que campent les peintres verriers, se substitue une présentation sereine des personnages en mouvement dans l'espace. Hans Holbein l'Ancien, qui, contrairement à son fils, n'a pas laissé de portraits peints, nous offre, avec ses vitraux, une effigie de l'homme déjà préclassique.

Les deux courants de la Renaissance italienne ont profondément marqué l'art du vitrail en France et en Flandre. Guichardin, citant

Arnoult de Nimègue et Dirck Vellert, les appelait « grandissimi imitatori di disegni d'Italia ». Dirck Vellert semble avoir été essentiellement un cartonnier. Mais Arnoult de Nimègue est un exécutant prestigieux, marqué par son passage sur le chantier de Gaillon (les 3 verrières du haut chœur de la Trinité de Fécamp, les verrières en provenance de la cathédrale de Marines, actuellement à Lichfield, Grande-Bretagne). Ce sera dans la « vesture » des personnages de l'Arbre de Jessé à Saint-Étienne de Beauvais (v. 1525) qu'Engrand Leprince exprimera cet italianisme passé par le crible d'Anvers. L'aspect composite de cette première Renaissance détermine aussi bien le cadre architectonique polychrome de l'ensemble d'Arnould de Moles à la cathédrale d'Auch que les architectures sans surcharge de Jean Lécuyer à Bourges.

MANIÉRISME, BAROQUE ET CLASSICISME.

L'école de Fontainebleau et le mouvement d'artistes qu'elle a suscité dans les deux sens, des Flandres à l'Italie, interviennent dans le vitrail des Sibylles de Notre-Dame d'Étampes comme dans le vitrail de la Création du monde à Saint-Aspais de Melun. Au-delà de ces partis stylistiques, il faut accorder à des personnalités telles qu'Arnoult de Nimègue (vitrail de Saint Adrien à Sainte-Foy de Conches), Engrand Leprince (vitrail de Saint François d'Assise à la cathédrale de Beauvais), Romain Buron (vitraux de Gisors) un sentiment pictural dans le traitement des chairs, des draperies et du paysage, qui paraît alors absent de beaucoup d'oeuvres peintes contemporaines du milieu français. Mais quand il s'agit de Mathieu de Bléville (milieu du XVIe s.) ou du maître anonyme des verrières offertes par Anne de Montmorency, la qualité du dessin, notamment dans les effigies des donateurs, appelle une comparaison avec Nicolas

Rombouts, à qui l'on attribue les verrières du chœur de Saint-Gommaire à Lierre (Belgique).

S'il n'est pas possible d'attribuer des verrières existantes à Jean Cousin, nous savons qu'il exécuta des cartons et que son fils dessina des vitraux pour Saint-Gervais à Paris, où il installa un atelier. Nous sommes largement renseignés sur le prestigieux ensemble de la chapelle royale de Vincennes (1556), où Philibert Delorme intervint pour l'ordonnance générale ; l'exécution fut le fait du « maître victrier » Nicolas Beaurain, mais les cartons doivent être donnés à Claude Badouin. Ce dernier avait participé simultanément, à Fontainebleau, à des ouvrages de tapisserie, de peinture et de stuc de 1535 à 1550 ; il avait peint, en 1548, les grisailles du château d'Anet. Une rupture intervient dès le deuxième tiers du XVI^e s., lorsque le cadre architectural de la seconde Renaissance classique introduit une présentation scénique accusée par la perspective. Marcillat sacrifie au pittoresque dans sa verrière du dôme d'Arezzo (1524), et Pieter Coecke Van Aelst, à Hoogstraeten (1535), trouve sa composition de la Cène dans un décor encore composite. C'est à Gouda, avec Dirk Crabeth, en 1561, que le nouveau style apparaît dans toute son ampleur, l'exécution de la verrière traduisant les rapports des valeurs déjà sensibles dans les cartons heureusement conservés. Cette nouvelle présentation

downloadModeText.vue.download 910 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

909

en volumes dans une perspective apparaît dès 1544, à Écouen, dans la scène de l'Annonciation, avec une note d'intimisme.

Louis Pinaigrier exécute, en 1607, avec Nicolas Chaumet, pour l'église Saint-Gervais de Paris, le vitrail très académique de Jésus parmi les docteurs. La dynastie des Pinaigrier maintiendra jusqu'au milieu du XVII^e s. ce style monumental, parfois hors d'échelle, dans la suite des vitraux de cette église, alors que, dans le chœur de Saint-Eustache, dès 1631, le verrier Soullignac, auquel on a associé à tort le nom de Le Sueur, atteint par ses architectures obliques une dimension pré-baroque.

C'est à la cathédrale Sainte-Gudule à Bruxelles que nous pouvons suivre la volonté de survivre de cette nouvelle monumentalité. Dans la chapelle du Saint-Sacrement, les vitraux des souverains catholiques, exécutés par Barend Van Orley et Jan Haecht d'Anvers,

en 1537, dégagent déjà largement les fonds et superposent les architectures. Les cartons avaient été donnés par Michel Coxcie. Tout en respectant cette ordonnance, un siècle plus tard, en 1649-1650, Jean de La Baer exécute, à Sainte-Gudule, 4 verrières sur les cartons d'un élève de Rubens, Theodoon Van Thulden, dans une gamme plus restreinte, où les jaunes et les ocres dominent.

Les verriers français du XVIIe s. font un choix parmi ces modèles venus des Flandres. Généralement, ils réduisent leur gamme dans les grandes verrières : c'est ainsi que procèdent Jean III Marcadet pour la Pentecôte à Saint-Nizier de Troyes (1613), Jean I et Jean II Barbarat à Saint-Pantaléon de la même ville, où l'emploi des émaux introduit une somptuosité égalant celle des verriers hollandais contemporains.

Simultanément, les mêmes écoles exécutent à petite échelle, en recourant aux émaux, de véritables tableaux, comme les vitraux du charnier de Saint-Étienne-du-Mont à Paris (v. 1630) et la suite de Linard Gontier conservée au musée de Troyes (1621-1624).

C'est à cette échelle que s'est développé en Suisse, dès le XVIe s. et au XVIIe, un vitrail civil, dont le musée de Cluny possède une incomparable collection, où se signalent, pour le XVIIe s., les Mürer de Zurich et Spengler de Constance, qui essaient en Alsace, avec, notamment, les 3 frères Linck à Strasbourg. En Italie, Giovanni da Udine avait recouru à la même technique à la chartreuse de Florence dès 1560.

L'architecture classique française élimine les grandes compositions pour s'en tenir aux vitreries géométriques, et l'intervention des peintres verriers se borne à l'exécution de bordures ou de monogrammes, dont les dessins sont confiés à des peintres : Jouvenet, Jean Lemoyne et, au début du XVIIIe s., Audran pour la chapelle du château de Versailles (v. 1710). Une technique qui reste monumentale – et qui apparaît, exceptionnellement, pour la France, à Paris à l'église Saint-Sulpice (1672-1674) – se limite à la peinture, à la grisaille et aux émaux, sur une trame de verres rectangulaires incolores ; elle s'était exprimée, à grande échelle, en Hollande, dans la suite des vitraux d'Edam, avec Claesz Van Swanenburgh, au début du XVIIe s. pour atteindre son sommet à la Nieuwe

Kerk d'Amsterdam en 1650. En Angleterre, au XVIIIe s., Bernard Van Linge et son fils Abraham introduisent ce style à l'University College d'Oxford. La technique se perfectionne encore avec Henry et Edmund Gyles, alors que l'on

assiste à un retour à la couleur avec William Peckitt à York (1762). Par contre, le prestigieux carton de Reynolds pour le New College à Oxford (1778) est desservi par une peinture à froid.

ACADÉMISME, ROMANTISME, PASSÉISME.

L'affirmation de Brongniart (1770-1847), directeur de la manufacture de Sèvres en 1802, selon laquelle « l'art de la peinture sur verre n'était point perdu, qu'on avait tous les moyens de l'exercer » correspondait à l'intérêt porté au vitrail en France après les sauvetages du conventionnel Alexandre Lenoir (1761-1839). Toutefois, il faudra faire venir en France deux Anglais, Warren et Jones, qui traduiront les cartons d'Abel de Pujol pour l'église Sainte-Élisabeth à Paris (1828). Malgré l'opposition des archéologues – qui, depuis Lenoir, avaient préconisé l'emploi du verre teint dans sa masse et encouragé la restauration des vitraux du Moyen Âge, soutenus en cela par le chimiste verrier Bontemps à Choisy-le-Roi –, la manufacture de Sèvres poursuit sur des cartons de grands maîtres sa technique d'émail en faisant appel à Chenavard, à Devéria, à Ingres et à Delacroix. Seules les verrières de Devéria à la collégiale d'Eu ainsi que les suites d'Ingres pour la chapelle royale de Dreux et la chapelle Saint-Ferdinand de Neuilly expriment les unes une verve romantique, les autres une intensité colorée qui rappelle la veine préraphaélite d'Ingres. Dans la seconde moitié du siècle, une immense production, associée au réveil du sentiment religieux, va de l'imagerie pieuse au pastiche, et l'on peut dire de ces vitraux que, s'il en est peu de bons, il en est quelques-uns de délicieux. L'école de Lyon, animée par Orsel, Janmot et H. Flandrin, a son reflet dans les vitraux de P. Borel, qui sut attendrir Huysmans (église Saint-Bonaventure à Lyon).

En Allemagne, l'atelier de Sigismond Franck, installé par Louis de Bavière à la Manufacture royale à Munich en 1826, fera appel, en 1836, à un élève d'Overbeck, Heinrich Hess, pour l'église de l'Au dans les faubourgs de la ville. Cornelius établit les cartons pour la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. En Belgique, Capronnier s'adresse à Henri de Groux pour les vitraux de la nef de Sainte-Gudule. L'école de Beuron introduit une nouvelle ascèse, dont le meilleur héritier sera, au début du XXe s., dom Bellot. Mais c'est en Angleterre que l'atelier fondé par William Morris traduira les oeuvres marquantes des préraphaélites, Madox Brown, Rossetti (Saint Georges et le dragon) et les grands ensembles de Burne-Jones. Celui-ci, comme son contemporain le Suisse Grasset, établi en France, trouve dans la peinture sur

verre la meilleure expression de son graphisme. A. Mucha donne le carton d'une verrière à la cathédrale Saint-Guy de Prague.

LES SOURCES DU XX^e SIÈCLE : EXPRESSIONNISME, MODERN STYLE ET CONSTRUCTIVISME. Ce sont 4 architectes – Gaudí

(1852-1926), Horta (1861-1947), Guimard (1867-1942) et Mackintosh (1868-1928) – qui apporteront un second souffle au vitrail et lui restitueront son échelle monumentale. Grâce à Bing, Toulouse-Lautrec (Papa Chrysanthème, musée d'Orsay) et les Nabis (Bonnard, Vuillard, Roussel, Ibels, Denis, Vallotton) ont l'occasion de concevoir des projets de vitraux qui seront réalisés par Tiffany et exposés au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de 1895. Les sujets choisis (des scènes parisiennes) et la technique simplificatrice s'accordent parfaitement avec leur goût et leur intérêt pour toutes les formes et techniques des arts décoratifs. Plus tard, Maurice Denis, plus « néo-toscan » que nabi, rencontrera pour ses vitraux du Raincy une exécutante remarquable, Marguerite Huré. Les peintres interviennent peu dans les créations du Modern Style, où, avec Tiffany et John Lafarge aux États-Unis, Westlake en Angleterre, Jacques Gruber à Nancy, le vitrail objet s'ouvre aux influences japonisantes, tirant tous les effets des matières utilisées dans les arts du feu. Dans les vingt premières années du siècle, au triste Académisme du vitrail peint s'oppose le développement du vitrail civil, qui bénéficie d'une avance des arts décoratifs sur une architecture encore stagnante ; une exception : l'accord entre un architecte, Robert Mallet-Stevens, et un verrier, Louis Barillet.

C'est en dehors de la France que les grands courants picturaux s'affirmeront jusqu'au didactisme dans une étroite collaboration avec les maîtres verriers. Au Bauhaus, un atelier de vitrail est dirigé d'abord par Klee, ensuite par Albers, qui fait exécuter les travaux de son équipe à l'atelier Kraus à Berlin. Le courant du Stijl donnera, avec Théo Van Doesburg et Sophie Taeuber, l'ensemble, hélas dispersé, de l'Aubette à Strasbourg. Moins rigoureuses furent les tentatives d'un art qui renouait avec des sources populaires, comme ce fut le cas en Pologne pour Jozef Mehoffer, à qui la Suisse fit appel pour les vitraux de la cathédrale de Fribourg. Il en ira de même en Hollande, où Roland Holst, suivi par Joep Nicolas, exploitera avec virtuosité la même veine, alors que J. Toorop conserve sa gracilité. En Allemagne, le courant expressionniste porte des peintres, qui furent tous des enseignants, à rechercher dans l'art du vitrail une démonstration exem-

plaire. Johann Thorn Prikker, néerlandais de naissance, professeur à Essen et à Munich, atteint souvent à la monumentalité par sa composition et sa facture. Heinrich Campondonk, également originaire des Pays-Bas, professeur à Düsseldorf, puis à Amsterdam, adhère au groupe Der Blaue Reiter ; il exprime fortement les formes par la mise en plomb : les Instruments de la Passion à Sankt Ludger de Münster (1946). Plus rigoureux encore, Ewald Dülberg, professeur à l'Académie de Kassel, est connu par ses vitraux des Vierges sages et des vierges folles (musée de l'Ancienne Douane à Strasbourg). À Cracovie, Stanislaw Wyspianski crée pour l'église des Franciscains (1897-1902) une série de grandes verrières qui, par leur ampleur et leur liberté dans le dessin, dépassent

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

910

le didactisme des oeuvres des professeurs de la Mitteleuropa.

INTERVENTION DES PEINTRES CONTEMPORAINS. INCITATIONS À L'ART ABSTRAIT. Cependant, dès 1919, les Ateliers d'art sacré, animés par Jacques Le Chevallier, amorcent un premier contact avec les peintres. Au Congrès international du vitrail à Paris, en 1937, il est enfin affirmé que « c'est auprès des maîtres de la peinture moderne qu'il faudrait d'abord réhabiliter [cette technique] ». Paraphrase de Cennino Cennini : « S'ils veulent manier eux-mêmes les verres et la grisaille, ils vérifieront les effets qu'ils peuvent en tirer. » Alors que Cingria manie, dans des compositions d'une rare somptuosité, toutes les ressources du vitrail suisse des XVI^e et XVII^e s., l'exposition d'Art sacré moderne au musée des Arts décoratifs de Paris (1938-1939) n'offre qu'un échantillonnage très modeste, où apparaissent Maurice Denis, Desvallières, Chagall et un vitrail exécuté par Paul Bony d'après une peinture de Rouault. Mais le pas décisif est franchi en 1939, à l'occasion de l'exposition de vitraux et de tapisseries du Petit Palais, où, à l'initiative de Jean Hebert-Stevens, sont révélées les premières expériences de Bazaine, Bissière, Gromaire, Francis Gruber, Singier, confrontés aux Suisses Cingria et Stocker.

Dès 1946, sur l'initiative du R. P. Couturier, une expérience est tentée à l'église du plateau d'Assy (Bazaine, Berçot, Brianchon, Chagall et la transposition de Rouault par Bony). Elle manque de cohérence ; mais la voie est ouverte.

Manessier, en 1949, dans la modeste église des Bréseux (Doubs), impose une vision de peintre avec 2 vitraux à la fois libres et abstraits. En 1954, pour un salon de musique, dans une ancienne chapelle à Reux (Calvados), l'expressionniste allemand Francis Bott recourt, au contraire, à toutes les ressources de la grisaille, sans altérer toutefois une intense luminosité. Dès 1951, dans une vaste frise, au chœur de l'église d'Audincourt, Léger donne toute la mesure de son maniement des formes ; il atteindra, en 1954, à l'église de Courfaivre en Suisse, à l'étroite cohérence de son dessin et de sa couleur. C'est à la suite de ses expériences de papier découpé que Matisse entreprend, à la chapelle du Rosaire de Vence (1952), un ensemble exemplaire et rigoureux qui exclut toute dissipation. Braque, en 1955, à la chapelle Saint-Dominique de Varengueville, témoigne d'une semblable ascèse. Il atteindra, au contraire, à la somptuosité dans le vitrail de l'église paroissiale du XVe s. de la même commune, oeuvre poursuivie par Ubac.

Ces oeuvres, lentement élaborées, auraient dû mettre en garde contre les facilités de récupération, et notamment l'équivoque qui demeure aux yeux du public entre l'art décoratif et l'art abstrait. En 1959, à l'occasion d'une exposition d'art religieux allemand à Paris, à la gal. Creuze, le R. P. Rapp affirme que « la Non-Figuration s'est introduite en Allemagne par l'intermédiaire du vitrail ». Les grandes réalisations de Dominicus Böhm à Sainte-Marie-Reine de Cologne (1954), celles de son fils Gottfried Böhm à Neuss (1955) maîtrisent des thèmes floraux qui confinent

à l'abstraction. Georg Meistermann, à Saint-Kilian de Schweinfurt (1953), apporte à une même conception son riche passé de peintre. Par contre, Ludwig Schaffrath à Sainte-Angèle de Wipperfurth (1962), Wilhelm Buxhulte à Sainte-Ursule de Cologne (1963) jouent – le premier avec plus de sobriété, le second avec plus de liberté – de toutes les ressources de la mise en plomb. Cette tendance aura d'ailleurs trouvé en France son point de perfection, en 1955, à N.-D.-des-Pauvres, à Issy-les-Moulineaux, avec la paroi de verre animée de L. Zak.

Si toutes ces tentatives rassurent et appellent autour d'elles leurs épigones, l'irruption de deux tempéraments de peintres déconcerte et enchante. À la cathédrale de Metz, les trois grandes verrières figuratives de Villon (1957) substituent à la médiocre architecture d'une chapelle latérale du XIXe s. la dimension d'un grand maître, alors que, dans une architecture du XIIIe s. du même édifice, en contact avec les

maîtres des XVe et XVIe s., Chagall étend, en toute liberté, sa thématique biblique. En jouant de toutes les ressources de la gravure sur verres doublés et de la peinture sur verre, comme ses prédécesseurs du XVIe s., Chagall rejoint, dans le foisonnement, l'ingénuité de ses oeuvres de jeunesse. Il avait trouvé sa monumentalité, dès le début des années soixante, avec l'ensemble à thèmes bibliques pour l'université de Jérusalem, exécuté dans les ateliers Simon Marq à Reims. Il affirme sa maîtrise dans la chapelle du chœur de la cathédrale de Reims.

Deux méditations plus secrètes nourrissent les vitraux de Bissière et de J. Bazaine. Pour Bissière, le « peintre des images sans titre », avec les vitraux de Cornol (1958) et de Develier dans le Jura bernois, et mieux encore avec les deux roses de la cathédrale de Metz, le recueillement s'exprime par la discrétion des contrepoids, d'une trame très égale, alors que chez Bazaine, à Audincourt, puis à Villeparisis, l'abstraction est signifiante d'un lyrisme moins contenu. Bazaine, dans le déambulatoire de Saint-Séverin à Paris, soutient, par un apaisement ou par une accentuation de son rythme et de sa gamme chromatique, une évocation tout émotionnelle des sacrements.

Aux États-Unis, la forte personnalité de Robert Sowers gèle les chances de recherches picturales au profit des jeux élémentaires du verre et du plomb. Sowers excelle dans les compositions à très grande échelle, comme l'immense verrière de l'aéroport Kennedy pour l'American Airlines Terminal (1962). C'est à lui que Saarinen a confié, en 1956, les vitraux de la chapelle de Stephen College à Columbia (Missouri). Cependant, aux États-Unis comme en Europe occidentale, l'architecture en béton s'accommode de l'emploi de la dalle de verre prise dans le ciment. Paul Mariani et Robert Kehlmann expriment les tendances actuelles de l'abstraction et du pop'art. Dans les meilleurs cas, la volonté de l'architecte domine et détermine le rapport des volumes entre le ciment et le verre. Très peu de peintres ont su maîtriser cette technique. Les tentatives les plus heureuses sont celles de Le Moal dans la crypte de l'église d'Audincourt et d'Uzac à Ézy-sur-Eure. Plus ambitieux sont le parti adopté

par Manessier pour la chapelle de Hem (Nord) ou l'ensemble, très haut en couleur, d'Arikha pour la synagogue de B'nai Israel (Rhode Island, États-Unis). On retiendra l'effort de sobriété de J.-L. Perrot à Sainte-Jeanne-d'Arc de Belfort, de Joseph Mikl à l'église du Parc de Salzbourg (Autriche).

L'incitation à engager les peintres les plus représentatifs de leur temps à s'exprimer dans l'art du vitrail se maintient au travers d'expositions comme celle de Strasbourg en 1965, de Chartres en 1968, du palais de Chaillot à Paris en 1969 : Poliakoff, Vieira da Silva, Lapicque, Magnelli, Singier, Sima y présentent des essais. Vieira da Silva et Sima poursuivent ces recherches à Saint-Jacques de Reims. Jean Le Moal compose la rose de la cathédrale de Saint-Malo. À Noirlac, Jean-Pierre Raynaud retrouve l'échelle du vitrail cistercien. En Grande-Bretagne, à la nouvelle cathédrale de Coventry, les vitraux de Keith New et de Geoffrey Clarke n'échappent pas à une certaine convention, alors que les verrières de John Piper (1955-1962) relèvent du néo-expressionnisme. Henri Focillon écrivait (*Art d'Occident*) : « Dans l'histoire de la peinture, il n'y a sans doute rien de plus grand et de plus étrange que cette forme translucide de la peinture monumentale, le vitrail. »

LES ANNÉES 1980-1990. L'association entre peintres qui mettent leur écriture picturale au service du vitrail et praticiens qui les exécutent reste maintenant réservée à des chantiers prestigieux. À la cathédrale de Saint-Dié (Vosges), Bazaine réunit autour de lui une équipe composée d'artistes déjà habitués à ce type de travaux, Alfred Manessier et Geneviève Asse, et ces plus jeunes, en une confrontation sur le thème « Mort et Résurrection » (1982-1987). Après des années de recherches, on s'oriente vers une solution analogue à la cathédrale de Nevers, édifice, comme le précédent, largement sinistré pendant les années de la dernière guerre.

À la suite d'Uzac auquel furent confiés les cartons des baies du chœur occidental roman (1977-1983), quatre peintres, parmi les plus représentatifs des tendances actuelles, ont été retenus. Aux fenêtres hautes du chœur, Viallat a proposé des variations chromatiques et formelles à partir de son module favori, la forme « éponge ». Rouan retrouve les procédés du papier découpé et du pliage pour les fenêtres basses de la nef. Honegger choisit des compositions claires et quadrillées que parcourent d'immenses ondulations à l'étage supérieur de la nef. Les compositions que propose Alberola aux baies du transept roman profitent de sa volonté de citation, des emprunts qu'il fait à des œuvres anciennes, ici les verrières de style roman tardif de l'église Saint-Cunibert de Cologne (vers 1230). En réalisant les verrières de Sainte-Foy-de-Conques (1994) Soulages retrouve une des sources primordiales de son inspiration.

Mentionnons aussi le travail de Jean-Pierre Bertrand à Bourg-Saint-Andéol (Ardèche), les réalisations de Daniel Dezeuze pour l'église Saint-Laurent au Puy-en-Velay et celles du

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

911

verrier L. R. Petit à l'abbaye cistercienne de Sénanque (Vaucluse) en 1993-1994.

L'appel à ces peintres n'arrive cependant pas à masquer les difficultés que connaît l'art du vitrail aujourd'hui en Europe, où il n'est plus considéré comme une démarche picturale majeure comme ce fut le cas, notamment en France du XIII^e au XVI^e s. et plus encore au XIX^e siècle. On ne peut admettre que, dans un pays recelant d'excellents praticiens (G. Lardur, J.-D. Fleury, J. Mauret, J. Weiss-Gruber, etc.), qui en renouvellent les effets formels et chromatiques, les rapports avec l'architecture, leur reconnaissance en tant que créateurs soit si difficile à obtenir.

VIVARELLI Carlo, peintre suisse

(Zurich 1919 - id. 1986).

Carlo Vivarelli a effectué ses études à la Kunstgewerbeschule de Zurich ainsi que dans l'atelier de Paul Colin à Paris. Il va se préoccuper essentiellement de graphisme. Dès 1940, ses affiches se situent dans la tradition constructiviste, Vivarelli ayant recours à la photographie et au photomontage pour les réaliser. Il va porter également une attention particulière à la typographie et au dessin des lettres, comme le montre le grand nombre de sigles qu'il exécutera pour des firmes diverses, telles que la télévision suisse ou encore la marque Électrolux. En 1949, son affiche pour l'aide aux personnes âgées, Für das Alter, qu'il réalise à partir d'une photographie de Werner Bischof, constitue, par le rapport entre l'image, le texte et la mise en page, l'un des chefs-d'œuvre de cet art. Vivarelli se consacre néanmoins à la peinture et, après 1960, il va faire partie de la tendance représentée par les artistes concrets zurichois. Très marqué par le style de Richard Paul Lohse, il adopte un système dans lequel il explore les différentes combinaisons que peuvent offrir les formes et les couleurs disposées dans un ordre rigoureux.

VIVARINI (les), peintres italiens.

Antonio (Murano v. 1418/1420 - Venise 1476/1484) eut, selon R. Longhi, dans la dernière vague du gothique vénitien, « la même position nuancée vis-à-vis de la Renaissance que Masolino à Florence ». Il se situe à la charnière du gothique, dont il ne fait déjà plus partie, et de la Renaissance, qu'il se contente d'aborder. Il en est d'autant plus intéressant, car il semble entrevoir un monde nouveau tout en revivant, avec une grande force suggestive, la tradition du Gothique vénitien, si riche et si fastueuse, et quelquefois d'une aristocratique sévérité.

C'est sans doute dans le polyptyque de la basilique Eufrasiana de Parenzo, signée et datée de 1440, que se manifeste le début de son activité. On y perçoit une sensibilité nouvelle dans la façon dont est rendu le volume par un subtil dégradé d'ombre et par la tonalité claire des couleurs, qui paraissent absorber la lumière, comme si l'exemple en venait de Gentile da Fabriano et encore plus de Masolino. En 1443-1444, Antonio signe avec son beau-frère Giovanni d'Alemagna (à qui revient probablement toute la partie en bois sculpté

de l'oeuvre) les trois retables de Sainte Sabine, du Rosaire et du Rédempteur à S. Zaccaria de Venise : oeuvres d'un raffinement extrême par la richesse et la délicatesse des encadrements, qui semblent prendre exemple sur les architectures flamboyantes des Bon et participent ainsi à ce moment culturel de la lagune, ainsi que par la sensibilité du rythme des draperies, ornées de pastilles d'or selon la tradition de la fin du trecento ; et, cependant, tout est déjà dominé par la lumière du jour, qui adoucit chaque trait. On retrouve ce monde fragile dans le grand triptyque de la Scuola della Carità de Venise (exécuté également avec son beau-frère en 1446), qui montre la Vierge assise comme une « Basilissa » sur un trône d'une grande richesse devant un fond de verdure rappelant les jardins d'Allemagne ou de Bohême, ou dans la Vierge en trône du musée Poldi-Pezzoli de Milan, riche en couleurs claires (robe rose et manteau vert de la Vierge).

En 1448, Antonio signe un contrat, avec son beau-frère, pour la décoration de la moitié de la chapelle Ovetari aux Eremitani de Padoue, l'autre moitié étant confiée à deux jeunes peintres : Niccolò Pizzolo et Mantegna. C'est une année décisive, celle de la rencontre de deux générations ; les Muranais décorèrent la voûte des habituels rinceaux et des traditionnels Évangélistes dans des corniches circulaires, tandis que se déployaient à côté la nou-

velle science de la perspective et une puissance plastique qui annonçaient des développements futurs.

Aussi, à la mort de Giovanni d'Alemagna, en 1450, Antonio se retira-t-il définitivement à Venise. Mais toutes les innovations dont il avait été témoin lui permirent de peindre le Polyptyque de Praglia (auj. à la Brera), dont les figures contre le fond d'or montrent une plus grande recherche plastique ; les couleurs, sous la lumière du jour, adoucissent la physionomie furibonde des saints ; quant à la Vierge, qui est désormais représentée sans couronne royale, elle tend la main en avant, en un geste qui dénote une certaine volonté d'exprimer l'espace. Il faut placer sans doute postérieurement au séjour padouan quelques panneaux de polyptyques démembrés représentant des scènes de la vie de saints, que la critique a depuis peu donnés à Antonio : les Scènes de la vie de sainte Monique, orchestrées dans des couleurs claires, sur un ton de fable (Venise, Accademia ; Londres, Courtauld Inst. ; Bergame, Accad. Carrara ; Detroit, Inst. of Arts) ; les Scènes de la vie de saint Pierre martyr (Berlin ; Milan, coll. Crespi ; Metropolitan Museum ; coll. part.), à la perspective plus savante ; enfin les Scènes de la vie des saints martyrs (Washington, N. G. ; Bergame, Accad. Carrara ; musée de Bassano), encore si discutées, qui révèlent justement dans le traitement des fonds architecturaux, désormais parfaitement construits, toute une culture archéologique et humaniste. Cependant, après les années 1450, Antonio traverse une période de crise et copie vainement les nouveautés padouanes ; il travaille d'abord avec son frère Bartolomeo (polyptyque de Bologne, P. N.), puis de nouveau seul, créant des personnages

durs et inertes, au dessin incisif, ayant perdu le secret poétique des derniers accents gothiques. Bartolomeo (Venise v. 1430 - v. 1491), son frère cadet, dut se former dans l'atelier padouan d'Antonio (1447-1450) ; au contact de la forte personnalité de Mantegna, qu'il dut sûrement connaître, il adopta ses caractères stylistiques : un plasticisme surréel, une accentuation nerveuse des contours, la tension de la ligne. Cependant, son éducation gothique originelle resta toujours sous-jacente et donna une note personnelle à ce mantégnisme, lui imprimant une fluidité plus élégante et un certain intimisme. Cette originalité est encore plus révélatrice dans le rôle que Bartolomeo fait jouer à la couleur, vive et sonore, indépendante de la forme, au contraire de Mantegna. En 1450, Antonio et Bartolomeo signent ensemble le polyptyque de la chartreuse de Bologne (auj. P. N.).

C'est certainement au plus jeune des deux frères que reviennent les figures nerveuses de Saint Jérôme et de Saint Jean-Baptiste. De 1458 date le polyptyque du couvent de S. Eufemia d'Arbe, également signé par Antonio et Bartolomeo.

La première oeuvre qui porte la seule signature de Bartolomeo est le Saint Jean de Capistrano (1459, Louvre), solidement campé, qui ouvre la série des meilleures oeuvres du peintre. Le style de Bartolomeo se manifeste clairement dans la Madone avec deux saints (Londres, N. G.), dont la densité colorée et la composition rigoureuse rappellent les éléments squarconesques de la culture de l'artiste. De 1464 datent les Saints, grêles d'aspect, du Polyptyque Morosini (Venise, Accademia) ; en 1465, Bartolomeo signe son chef-d'oeuvre, la Madone et l'Enfant sur un trône avec des saints (Naples, Capodimonte), où, rompant avec la tradition de la division en compartiments, les figures s'agencent en perspective, unies dans une même richesse chromatique, qui, dans sa transparence cristalline, allège la rigueur formelle de l'art padouan. Après 1470, le souci expressif de Bartolomeo se fait plus exacerbé, avec quelque chose de nordique, dans son âpreté plastique ou sa violence chromatique. Cette tension, cependant, s'adoucit assez vite dans le triptyque de S. Maria Formosa de Venise (1473) ou dans la Madone du musée Correr, dont la concision doit sûrement à l'exemple de Giovanni Bellini, qui cependant ne réussit pas à sauver le style de Bartolomeo d'une cristallisation paralysante et à l'amener à se rénover. Malgré l'académisme d'une formule autrefois si heureuse, on rencontre encore des moments d'une vigoureuse force plastique dans le triptyque de Saint Marc à S. Maria dei Frari (1474, Venise) et dans la Madone et l'Enfant avec quatre saints de l'église S. Nicola à Bari (1476).

Alvise (Venise v. 1442/1453 - id. 1503/1505), fils d'Antonio, apprend sans doute son métier dans l'atelier de son père et de son oncle Bartolomeo. Sa première oeuvre, datée de 1476, le polyptyque de Montefiorentino avec la Vierge et des saints (Urbino, G. N.), garde de nombreuses marques de la culture d'Antonio et du mantégnisme de Bartolomeo, mais pose les bases du style d'Alvise : celui-

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

912

ci apaise ce qu'il y avait d'âpre et de dur

chez son oncle dans un pathétisme tendre et une vision lumineuse et géométrique des formes, s'orientant ainsi vers les simplifications d'Antonello de Messine, présent à Venise en 1475-1476. Cette même attitude caractérise le Saint Jérôme lisant (Washington, N. G.), probablement de peu antérieur au polyptyque d'Urbino, si original par la position recroquevillée du saint, ainsi que toute une série d'oeuvres jusqu'à la Madone à l'Enfant (Vicence, coll. Piovene), qui semble tirée d'un prototype antonellesque : on y trouve l'implantation très mesurée du buste de la Vierge au premier plan, se détachant sur un paysage très bas, baigné jusqu'aux plus lointaines collines d'une lumière transparente.

À cette époque doivent appartenir la Madone à l'Enfant (Urbino, G. N.) et le petit Saint Antoine de Padoue (Venise, musée Correr), d'un émouvant lyrisme, qui se déploie plus amplement dans la Sainte Conversation (la Vierge et l'Enfant avec six saints) exécutée en 1480 pour l'église S. Francesco de Trévise (maintenant à l'Accademia de Venise). Le modèle est donné par le tableau d'autel de S. Cassiano (1476) d'Antonello (fragments à Vienne, K. M.), mais Alvise, en resserrant les figures autour du trône en un monde clos, crée une intimité plus chaleureuse, tandis qu'il modèle et découpe les formes déterminées par une lumière intense qui fait ressortir les couleurs, vives et variées. Alvise essaie de retrouver le volume plein et cristallin d'Antonello dans une série de Madones d'inspiration bellinienne, telles que la Vierge à l'Enfant endormi (Venise, S. Giovanni in Bragora), pleine d'intimité et de force tout à la fois. Après 1490, le langage d'Alvise commence à donner des signes de fatigue. Encore fort remarquable paraissait le tableau d'autel (la Madone et l'Enfant sur un trône avec six saints), si complexe, peint pour l'église dei Battuti de Belluno (autref. au K. F. M. de Berlin ; auj. détruit) ; pleine d'élan est la Résurrection du Christ, peinte entre 1494 et 1498 (Venise, S. Giovanni in Bragora). Alvise révèle ses dons d'analyste exact et pénétrant dans le Portrait d'homme (1497, Londres, N. G.). Sa dernière oeuvre datée (1504) est la Madone et l'Enfant avec quatre saints de l'Ermitage ; quant au tableau d'autel (Saint Ambroise avec des saints) des Frari (Venise), commencé en 1503, il fut terminé, après la mort d'Alvise, par Marco Basaiti.

VIVIEN Joseph, peintre français

(Lyon 1657 - Bonn 1734).

À partir de 1672, il est à Paris élève de Bonner et évolue dans l'entourage de Le Brun. Bien qu'il ait exécuté quelques peintures religieuses (auj. perdues), il se spécialise dans le portrait, le plus souvent au pastel, et, à ce titre, est reçu à l'Académie : Portrait de Girardon et Portrait de Robert de Cotte (1698-1699, Louvre). Il consacre désormais une bonne part de son activité aux cours de Cologne et de Bavière (nombreux portraits de princes conservés à Munich : Alte Pin., Résidence, Schleissheim). Son tableau à l'huile le plus important est l'allé-

gorie de la Réunion de Max-Emmanuel de Bavière avec sa famille (1715-1733, Munich, Alte Pin.). Ses portraits officiels, avec leurs traits accusés et un peu monotones, montrent une certaine raideur, qui disparaît dans les effigies des personnages d'un rang moins élevé (Fénelon, 1713, Versailles ; Samuel Bernard, 1699, musée de Rouen ; probablement son chef-d'oeuvre) ou d'artistes (Autoportrait, 1730, Munich, Alte Pin. ; 1699, Offices ; Portrait d'un peintre, 1698, Louvre ; Hardouin-Mansart, Ermitage). Vivien instaura avec Rosalba Carriera la mode des portraits au pastel, qui connaîtront un vif succès tout au long du siècle.

VIVIN Louis, peintre français

(Hadol, Vosges, 1861 - Paris 1936).

Fils d'un instituteur, il fut élève au collège industriel d'Épinal avant d'entrer, en 1881, dans l'administration des Postes, qu'il ne quitta que pour prendre sa retraite, à soixante-deux ans. Cette carrière ne l'empêcha pas de consacrer ses loisirs au dessin et à la peinture, dans le petit appartement de Montmartre (rue Caulaincourt) où il se plaisait à amasser toutes sortes de journaux illustrés, de chromos, d'objets bizarres (il avait constitué notamment une nombreuse collection de lampes à pétrole). Dans ses oeuvres de jeunesse, Vivin se révèle surtout par des vues de son pays natal, exécutées de souvenir, dans un style exact quant au dessin, remarquable déjà quant à la finesse du coloris et la distinction du sentiment. Devenu exclusivement peintre à partir de 1922, il évolua sans cesse vers plus d'irréalité, transgressant les lois de la perspective et de la pesanteur, bannissant de ses tableaux les variations ordinaires de l'ombre et de la lumière, pratiquant un graphisme tout à la fois méticuleux dans le détail (briques ou pierres du mur précisées comme une à une) et synthétique dans la composition d'ensemble du paysage (rues et monuments de Paris, de la banlieue, des bords de Seine), de la nature morte, de la scène familière ou de chasse - le tout dans une clarté douce et

mystérieusement poétique. Les petites gens du marché Saint-Pierre et de la foire aux Croûtes ont constitué toute sa clientèle jusqu'au jour où, découvert par Wilhelm Uhde, il obtint, sans l'avoir cherchée, la consécration. Ses oeuvres figurent, en 1937, à l'exposition des « Maîtres populaires de la réalité », organisée à Paris par le musée de Grenoble. Louis Vivin est principalement représenté à Paris (M. N. A. M.) ainsi qu'à New York (M. o. M. A.).

VLAMINCK Maurice de, peintre français

(Paris 1876 - Rueil-la-Gadelière, Eure-et-Loir, 1958).

Il est le fils d'un Flamand et d'une Lorraine, tous deux musiciens ; sa famille s'installe au Vésinet en 1879. Après de médiocres études, il exerce différents métiers : coureur cycliste (1893-1896), professeur de violon et musicien dans un orchestre le soir (1896-1897), journaliste anarchiste (1898-1899). Il ne commence à peindre vraiment qu'en 1899, en compagnie de Derain, avec qui il partage un atelier près du pont de Chatou jusqu'en 1901. Autodidacte, il s'est souvent vanté de n'avoir jamais suivi un

cours de peinture dans une académie ou un atelier, ni même d'avoir fréquenté un musée. En 1904, chez Berthe Weill, une de ses toiles est montrée pour la première fois au public. En 1905, l'artiste participe au Salon d'automne et au Salon des indépendants. Il est dans la « cage aux fauves » avec Derain, Matisse, Marquet, Valtat, Friesz, Manguin, Puy, Braque, Camoin et Van Dongen. Mais il ne commence à sortir de sa misère et à vivre de sa peinture qu'en 1906 (achat de tout son atelier par Vollard). Sa première exposition particulière a lieu à la gal. Vollard en 1907. Mobilisé en 1914, il est bientôt affecté comme tourneur dans une usine. Le succès commercial de son exposition particulière chez Druet en 1919 lui permet d'acheter sa première maison de campagne à Valmondois, près de Paris. Vlaminck la revendra en 1925 pour en racheter une autre à Rueil-la-Gadelière, où il se retirera définitivement pour fuir le brouhaha de la vie parisienne, où il ne s'est jamais senti à l'aise. Il écrivit aussi une vingtaine de romans, poèmes et essais : D'un lit à l'autre (1902), Tout pour ça (1903), Âmes de mannequins (1907), Tournants dangereux (1929), le Ventre ouvert (1937), Portraits avant décès (1943), Paysage et personnages (1953).

Son art est à son image : populaire et turbulent, révolté, instinctif, marqué par un amour direct et véhément pour la nature. Les pre-

mières toiles (1899-1903) révèlent d'emblée la forte personnalité du peintre, exempte de copie ou d'influence. Sur le zinc (musée d'Avignon) est d'une bestialité déjà expressionniste dans le visage et la pose du modèle ; le Père Bouju (v. 1900, Paris, M. N. A. M.) est un portrait d'une puissance quelque peu caricaturale, traité en larges traînées de couleurs sans souci du dessin ni du modelé, à la manière de Soutine quelques années plus tard. C'est un véritable ballet de touches entrechoquées, composant un éclairage violemment contrasté de chaque côté de la tête du modèle. Dès 1901, Vlaminck est un adepte de la couleur pure, qu'il découvre à l'exposition Van Gogh chez Bernheim-Jeune. L'influence du peintre néerlandais ne cesse pas désormais de s'exercer sur son oeuvre : Intérieur (1903-1904, Paris, M. N. A. M.), la Moisson sous l'orage (1906, id.), qui rappelle les paysages de Van Gogh peints à Auvers-sur-Oise. Bientôt, Vlaminck devient un fauve parmi les fauves (1904-1907). Ses toiles de cette période marquent une rupture totale avec les précédentes et une adhésion enthousiaste aux principes du fauvisme. Les couleurs sont moins mélangées ; rouges, verts, bleus, jaunes sont souvent employés en tons purs : Paysage aux arbres rouges, Rue à Marly, 1905, Paris, M. N. A. M. ; Marly-le-Roi, 1906, musée d'Orsay. Dans ces oeuvres, l'artiste mélange souvent, dans une technique très personnelle, les touches divisionnistes, plus ou moins régulières et géométriques, ou les virgules de Van Gogh à des aplats ou à des traits de couleurs. Chatou (1907, Paris, M. N. A. M.) est une des premières toiles où se décèle l'influence de Cézanne, qui restera sensible dans l'oeuvre de Vlaminck jusqu'en 1910 et réapparaîtra ensuite à diverses reprises (la Maison à l'auvent, 1920, Paris, musée d'Art moderne de la Ville, réplique

downloadModeText.vue.download 914 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

913

de la Ferme de Bellevue du maître d'Aix). L'admiration pour Cézanne conduit l'artiste, malgré lui au Cubisme (Autoportrait, 1910), pour peu de temps car il a toujours eu la plus grande hostilité pour cette esthétique, qu'il trouve trop intellectuelle. Bientôt, Vlaminck revient à un style plus conforme à son tempérament, auquel il restera fidèle jusqu'à sa mort : couleurs sombres et plombées, très mélangées. L'emploi intensif du vermillon, du noir et des blancs donne à ses paysages romantiques, écrasés par les ciels d'orage et agités par la tempête, l'aspect d'une vision dramatique et violente. Les routes

et les champs de blé sont les thèmes de prédilection du peintre. Il a aussi exécuté des aquarelles, des bois, des lithographies, dans un style aussi vigoureux que celui de ses peintures, dont la chronologie est difficile et malaisée à établir, car elles sont rarement datées.

VLEUGHELIS Nicolas, peintre français

(Paris 1668 - Rome 1737).

Fils d'un portraitiste flamand, il fut l'élève de Mignard (1694), fit un voyage à Rome et à Venise - où il connut Edelinck, qui devait graver certains de ses tableaux - et fut reçu à l'Académie en 1716 avec Apelle peignant Campaspe (Louvre), tableau dans lequel l'influence des coloristes vénitiens du XVIIe s. semble prédominante. Il s'établit à Rome (1724), où il devait prendre le poste de directeur de l'Académie de France en 1727 ; il en transféra le siège du palais Capranica au palais Mancini et s'occupa beaucoup de ses élèves (Bouchardon, M. A. Slodtz), leur faisant copier Raphaël au Vatican (1729), les Carrache à la galerie Farnèse, les oeuvres des Napolitains, de Pietro da Cortona ou de Guido Reni. Il épousa en 1731 Marie-Thérèse Gosset, belle-soeur du peintre Pannini. Excellent administrateur, il peignit peu : le trait nerveux et la sensibilité de ses dessins et de ses pastels (Louvre) dénotent un souci d'élégance et de légèreté peut-être appris des Vénitiens. L'exquise variété colorée de ses rares tableaux, souvent influencés par Véronèse et de petit format (Vulcain présentant à Vénus les armes d'Énée, musée de Toulouse ; Hérodiade, 1730 ; Visitation, Sainte Famille, 1729, Ermitage ; le Repas chez Simon, 1727, les Noces de Cana, 1728, Munich, château de Schleissheim), la vivacité spirituelle de la touche, rappelant Watteau, dont il fut l'ami, désignent Vleughels comme un peintre délicat qui commence aujourd'hui à être mieux connu.

VLIEGER Simon Jacobsz de,

peintre néerlandais

(Rotterdam 1601 - Weesp 1653).

Élève de Willem Van de Velde le Vieux, puis de Jan et Julius Porcellis, Simon de Vlieger peignit quelques portraits et quelques sujets de kermesse, mais il fut, avant tout, connu pour ses Marines. Il vécut jusqu'en 1634 à Rotterdam, date à laquelle il s'inscrivit à la gilde de Saint-Luc à Delft. De 1638 à 1648, il est à Amsterdam (sauf en 1642, date à laquelle on le trouve à Rotterdam), puis s'établit à Weesp en 1649 où il demeura jusqu'à sa mort. Ses premières marines

annoncent déjà les principales caractéristiques de son style : composition en horizontales ;

importance d'un ciel souvent nuageux qui occupe la majeure partie du tableau ; accords de couleurs à prédominance de gris argent et de bruns... Ses principales oeuvres (Côte près de Scheveningen, 1633, Londres, Greenwich Maritime Museum ; Eau calme, Rotterdam, B. V. B. ; la Tempête, 1651, Cambridge, Mass., Fogg Art Museum) et ses très nombreuses Marines (1643, Mauritshuis ; 1649, Vienne, Akademie ; Louvre), par le calme qui s'en dégage, sont à rapprocher de celles de Jan Van Goyen et de Jacob Van Ruisdael. Citons aussi une oeuvre assez exceptionnelle : l'Entrée d'une forêt (Rotterdam, B. V. B.), dérivée de H. Saftleven et de Vroom, ainsi que la très rembranesque Arrivée du chasseur, peinte dans une belle tonalité dorée (1637, Rijksmuseum). Simon de Vlieger tint une place prépondérante dans l'évolution de la peinture hollandaise de marines ; son art fut à l'origine de celui de Hendrick Dubbels, de Willem Van de Velde le Jeune et de Van de Cappelle. Il ne faut pas le confondre avec Nicolas Vlieger (Hollande, XVIIe s.), le peintre néerlandais de fleurs.

VLIET, famille de peintres néerlandais.

Willem Van der (Delft v. 1584 - id. 1642). Élève en 1613 de Mierevelt – avec qui il collabora –, inscrit la même année à la gilde de Delft, dont il fut le doyen en 1634, il peignit des portraits, aux coloris délicats, apparentés à ceux de Mierevelt et de Ravesteijn : Portrait d'un bourgmestre et de son épouse (1625, musée d'Amiens), Suitbertus Purmerent (1631, Londres, N. G.), Portrait de femme, Portrait d'homme (1636, Louvre), Jeune Garçon (1638, Rijksmuseum), Portrait d'homme (1640, musée d'Utrecht) ; un Portrait allégorique (1627, loc. inc.) à l'iconographie difficile, est d'un style tout à fait classique, qu'on a pu comparer à celui de Poussin. Il influença Cornelis de Man.

Hendrik Cornelisz (Delft v. 1611/1612 - id. 1675), son neveu, fut son élève et celui de Mierevelt. Inscrit à la gilde de Saint-Luc de Delft en 1632, il reçut une formation de portraitiste. On peut citer de lui en ce domaine un Portrait de famille (1640, loc. inc.), à l'exécution d'une parfaite netteté, confinant à un archaïsme voulu. Il signait rarement, ce qui fait que beaucoup de ses portraits sont sans doute encore baptisés de fausses attributions. Cependant, tout comme Houckgeest et de Witte, il peignit surtout des vues des principales églises de

Delft, dans une manière claire et précise : la Nieuwekerk (1666, Rotterdam, B. V. B. ; musée de Nîmes), la Oudekerk (1654, Rijksmuseum ; 1655, musée de Châteauroux ; 1662, musée de Karlsruhe ; 1665, musée de Caen ; Louvre ; Vienne, Akademie ; Munich, Alte Pin. ; Mauritshuis ; Boston, M. F. A. ; musée de Clermont-Ferrand).

VOET Jacob Ferdinand, peintre flamand

(Anvers 1639 - Paris 1700 ?).

Longtemps confondue avec celle de Laurent Fauchier, l'œuvre de Voet, redécouverte en 1939, se compose d'élégants portraits en buste situés à mi-chemin entre ceux de Mignard

et ceux de Carlo Maratta : Portrait de jeune homme (Bruxelles, M. R. B. A.), 3 Portraits de femmes, le Chevalier Jean de Souhigaray, Bertrand de Souhigaray, Catherine de Souhigaray (musée de Nantes), Thomas Burnet (1675, Londres, N. P. G.), Portrait d'un membre de la famille Rospigliosi Pallavicini (1672), Portrait d'homme, Lorenzo Onofrio Colonna (Rome, Gal. Pallavicini), Orazio Archinto (musée de Varsovie), Portrait de jeune femme (Ermitage), Sulpicia Chigi, princesse Farnèse (musée de Chartres), Urbano et Pompeo Rocci (Rome, Gal. Spada). Principalement actif à Rome entre 1670 et 1690 env., Voet y peignit de nombreux portraits, dont ceux des nièces du cardinal de Mazarin : Olimpia, Hortense, Maria et Maria-Anna Mancini (3 exemples à l'Escorial ; Offices ; Rome, Gal. Spada ; Rijksmuseum ; musée d'Agén) ; célèbre portrait de Maria Mancini en Cléopâtre des musées de Berlin, autref. donné à P. Mignard ; l'artiste s'en alla ensuite à Turin, puis finit sa carrière à la cour de France.

VOIS Ary de, peintre néerlandais

(Utrecht v. 1632 - Leyde 1680).

Élève de Knupfer à Utrecht et de Van den Tempel à Leyde, il vécut presque toujours dans cette dernière ville ; entrant dans la gilde en 1653, il en devint doyen en 1662 et en 1667. Il peignit, dans le genre minutieux et précieux de Dou et de Frans Van Mieris I, le Peintre en chasseur (Mauritshuis), le Buveur (Rijksmuseum), aimables petits tableaux d'une grande finesse de réalisme, ainsi que des paysages arcadiens avec des nymphes, dérivés de Poelenburgh, et des portraits (Portrait d'un peintre, Louvre). Mars et Diane (musée d'Utrecht) est une œuvre caractéristique de l'artiste, avec ses petits visages ronds au regard brillant et malicieux.

VOLAIRE Pierre-Jacques

(dit le Chevalier),

peintre français

(Toulon 1729 - Naples av. 1802).

Issu d'une famille de peintres toulonnais, il connut J. Vernet (1754-1756), avec qui il travailla. Mais il fit finalement carrière en Italie. Après un séjour à Rome (1764-1769), où il se spécialisa dans les Vues de port à la manière de Vernet, il se fixa à Naples. Il peignit alors des vues de la campagne napolitaine, des Marines (musée de Sorrente) et surtout des Vues du Vésuve en éruption, dont il se fit une spécialité (la plus impressionnante peinte en 1774 pour l'amateur Bergeret de Grancourt, auj. au château de Maison-Laffittes ; autres exemples à Naples, Capodimonte, aux musées de Nantes, de Rouen, du Havre, de Narbonne, à l'Ermitage et au musée de Richmond). Héritier tout à la fois de Rosa et de Vernet, il y annonce Wright et les effets romantiques.

VOLET.

Élément mobile, peint souvent recto-verso, d'un retable, d'un polyptyque à transformation, d'un triptyque ou d'un diptyque. Les volets sont des panneaux de menuiserie ou parfois des toiles peintes montées sur châssis, rattachés au corps central par des charnières, qui permettent, en fonction des cycles liturgiques,

downloadModeText.vue.download 915 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

914

de les ouvrir ou de les fermer. Peu fréquent en Italie, ce dispositif fut en revanche particulièrement prisé dans le nord de l'Europe, notamment pour des raisons climatiques.

VOLLON Antoine, peintre français

(Lyon 1833 - Paris 1900).

Élève de T. Ribot, Vollon fut l'un des représentants du mouvement réaliste et l'un des plus célèbres peintres de natures mortes, d'esprit traditionaliste, de la seconde moitié du XIXe siècle. Il sacrifia à la mode du second Empire pour des tableaux montrant la réunion d'objets précieux, dans le goût de Kalf et de David de Heem (Nature morte à l'aiguière de François Ier, musée d'Orsay). Le premier, il

remit en honneur, v. 1870, la représentation d'objets de cuisine accompagnés de gibier et de marée (série au musée de Reims). De nos jours, ses paysages retiennent davantage. On y perçoit des influences diverses : Corot (Vues de Paris, coll. part.), Courbet (Vue d'un port, musée de Caen) et les impressionnistes (Bateaux de pêche, v. 1876, La Haye, musée Mesdag).

VOLPI Alfredo, artiste brésilien d'origine

italienne

(Lucques 1896 - São Paulo 1988).

Volpi n'est encore qu'un enfant quand sa famille émigre à São Paulo. Peintre en bâtiment, il s'intéresse à l'art en autodidacte, à partir des années trente. Jusqu'en 1950, il peint marines, paysages et portraits, dans un style proche du néo-impressionnisme ou de l'expressionnisme. C'est au début des années cinquante, avec la série inaugurale des Façades, qu'il s'oriente vers une simplification et une géométrisation des formes alliées à un travail sur les aplats de couleur. Procédant par séries, dont les thèmes sont toujours issus de l'observation de sujets populaires (Banderolles, Mâts), il poursuit ce travail d'épurer au point d'arriver durant les années 1960 et 1970 à des toiles d'où tout réfèrent semble absent. Quelques rares Compositions concrètes (1956-1960) jouent de la répétition et de la permutation de formes géométriques purement abstraites, qui rapprocheront Volpi du groupe concret de São Paulo. Volpi participera aux biennales de São Paulo (1951, 1953, 1955, 1957, 1961) et de Venise (1952-1954, 1964), et fera l'objet en 1986 d'une rétrospective au M. A. M. de São Paulo.

VOLTERRA → DANIELE DA VOLTERRA

VOLTERRANO

(Baldassare Franceschini, dit il),

peintre italien

(Volterra 1611 - Florence 1689).

En 1628, il entre dans l'atelier de Matteo Rosselli à Florence. Mais son véritable maître fut l'original et brillant Giovanni da San Giovanni, et c'est nettement dans la ligne de celui-ci que s'inscrit son chef-d'oeuvre de jeunesse, la décoration du portique de la villa de la Petraia avec des Scènes de la vie des grands-ducs de Toscane. Ces fresques, ainsi que celles de Giovanni da San Giovanni dans la salle des Argenti au palais Pitti, constituent la dernière grande réa-

lisation de la peinture florentine avant l'arrivée

de Pierre de Cortone à Florence. Volterrano n'acheva qu'en 1648 les peintures de la Petraia, très colorées et aérées, pleines de souvenirs d'Andrea del Sarto ; entre-temps, il voyagea en Lombardie et exécuta de nombreuses oeuvres, dont la Farce du curé d'Arlozzo (Florence, Pitti), l'un des sommets de la peinture florentine pittoresque dite « de plein air ». Plus tard, il céda à l'attrait du Baroque importé par Pierre de Cortone et connu directement par un voyage à Rome (1652), en donnant une version personnelle marquée par la tradition florentine. Les fresques de la voûte des Allégories au palais Pitti et celles de la coupole de l'église de la S. Annunziata ont été exécutées dans la dernière période de son activité.

VORDEMBERGE-GILDEWART Friedrich,
peintre allemand

(Osnabrück 1899 - Ulm 1962).

Après des études de sculpture et d'architecture à Hanovre, il se tourne dès le début des années vingt vers l'art abstrait. Il adhère en 1924 aux mouvements Der Sturm à Berlin puis De Stijl aux Pays-Bas. Son art est d'inspiration constructiviste tout autant que néo-plastique (Composition no 31, 1927, La Haye, Gemeentemuseum ; K No 30, 1927 Berne, K. M.). Principale figure de l'abstraction à Hanovre, il se lie avec El Lissitzky, Jean Arp, Théo Van Doesburg, Kurt Schwitters et fonde avec ce dernier le groupe Die abstrakten Hannover (d.a.h.), qui comprendra Carl Buchheister, Rudolf Jahns, Hans Nitzschke et César Domela, qui résidait à Berlin. Sa première exposition particulière a lieu à Paris en 1929, présentée par Michel Seuphor à la gal. Povolozky. Il participe ensuite à l'exposition Cercle et carré en 1930 et devient membre du groupe Abstraction-Création en 1932. Il poursuit parallèlement son activité de typographe, comme beaucoup de peintres allemands de la même tendance à cette époque. Après avoir quitté Hanovre pour Berlin (1936-1937), il émigre en 1938 à Zurich, puis aux Pays-Bas et s'établit à Amsterdam. Il retourne en 1955 en Allemagne pour enseigner à la Hochschule für Gestaltung d'Ulm. L'oeuvre de Vordemberge-Gildewart, qui est l'une des plus remarquables de la deuxième génération de l'art abstrait, s'impose par la subtilité et la rigueur de ses compositions (Composition no 96, 1935, New York, Guggenheim Museum), la perfection de son inspiration poétique. L'artiste est bien représenté dans les musées allemands ainsi qu'à Paris (M. N. A. M.) et au musée de Grenoble. Les musées de Cologne, Duisburg,

Philadelphie conservent également de ses oeuvres. Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Ludwigshafen, Wilhelm-Hack Museum) en 1985.

VORTICISME.

Le mouvement est lancé en 1914 par P. W. Lewis, qui se sépare des Omega Workshops de R. E. Fry pour fonder le Rebel Art Center avec les peintres Christopher N. Nevinson, William Roberts, Edward Wadsworth, les sculpteurs Epstein et Gaudier-Brzeska, les écrivains T. E. Hulme et E. Pound. Wyndham Lewis, dans *The Caliph's Design* (1914), et Gau-

dier-Brzeska, dans la revue *Blast* (juin 1914), définissent le vorticisme (de vortex, tourbillon), dont le manifeste est publié dans le second et dernier numéro de cette revue, en 1915. Une exposition du groupe se tient à Londres, galerie Doré, la même année (David Bomberg, membre du London Group, y participe) ; puis la guerre met fin aux manifestations du mouvement. Le vorticisme veut se démarquer des grands mouvements initiateurs, futurisme, cubisme. Son esthétique reste pourtant, sauf dans ses oeuvres abstraites, proche de ceux-ci. On en trouvera des résurgences chez P. Nash, D. J. C. Grant, B. Nicholson, etc., fondateurs en 1933 du groupe Unit One.

VOS (de), famille de peintres flamands.

Cornelis (Hulst, près d'Anvers, 1584 - Anvers 1651). De 1599 à 1604, il fut élève de David Remeus à Anvers, où il devint maître en 1608. Son activité fut variée et pas seulement picturale (jusqu'en 1616 et en 1623, il est cité comme marchand de tableaux, ce qui l'amena aussi à se rendre aux foires de Saint-Germain à Paris. Ainsi, il exécuta des sujets religieux (Descente du Saint-Esprit, 1613, église de Nieuwkerken ; l'Adoration des bergers, musée d'Anvers ; le Sacre de Salomon, Vienne, K. M.), allégoriques (l'Agriculture couronnée par l'Abondance, Rotterdam, B. V. B.) et mythologiques (le Triomphe de Bacchus, la Naissance de Vénus, Apollon et le serpent Python, Prado) d'après des esquisses de Rubens (Prado, Bruxelles, M. R. B. A.), destinés à la Torre de la Parada (il fut particulièrement apprécié en Espagne) ; il participa aussi en 1635 à la décoration de la ville d'Anvers à l'occasion de l'entrée de l'archiduc Ferdinand d'Autriche. Mais il excella surtout dans le portrait (exemples à Anvers, musées de la Ville et Mayer Van den Bergh ; à Bruxelles, M. R. B. A. ; à l'Ermitage ; à Francfort, Stä-

del. Inst. ; à Londres, Wallace Coll.), où sa rigueur contraste sensiblement avec le brio de Rubens ou de Van Dyck. Le Portrait de l'artiste et de sa famille (1621, Bruxelles, M. R. B. A.), le Portrait d'un juriste (1622, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), Antonia Canis (1624, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), le Groupe de famille (Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum) offrent à des degrés divers l'image d'un art tranquille et subtilement discret dû à la sobriété des coloris finement nuancés et à la pose naturelle des modèles, dont le maintien est observé avec exactitude et la psychologie patiemment analysée (Portrait d'Abraham Grapheus, 1620, musée d'Anvers). Cornelis de Vos fut particulièrement habile à saisir la personnalité des enfants : Jeune Garçon, Fillette (id.), Jeune Garçon (1627, Vienne, Akademie) et surtout Portrait des enfants de l'artiste (musées de Berlin), oeuvres qui charment par leur grâce et leur spontanéité.

Son frère Paul, ses beaux-frères Frans Snyders et Jan Wildens furent à l'époque plus célèbres que lui. Son influence fut presque nulle

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

915

et, parmi les 7 élèves qu'on lui connaît, seul Simon de Vos devait avoir un certain renom. Paul (Hulst 1595 - Anvers 1678). Frère cadet de Cornelis, il fut inscrit à Anvers comme apprenti en 1604 chez Denis Van Hove, puis l'année suivante chez David Remeus. Il a dû, à partir de 1611, entrer dans l'atelier de son beau-frère Snyders. En 1620, il fut reçu franc maître à Anvers. Peintre animalier du cercle de Rubens, il fut très célèbre en son temps et partagea son activité entre l'Espagne et les Flandres. Entre 1633 et 1640, il exécuta plusieurs commandes pour le duc d'Arschot et, à Madrid, devait participer à la décoration des châteaux de Buen Retiro et de la Torre de la Parada (11 tableaux d'animaux conservés au Prado). Ses oeuvres, nombreuses (musée d'Anvers ; Bruxelles, M. R. B. A. ; Rotterdam, B. V. B. ; Louvre ; musée de Senlis ; Prado ; Stockholm ; Vienne, K. M.), sont d'un style résolument baroque. D'une facture rapide, plus nerveuse même que celle de Snyders, elles sont d'une qualité inégale, qui tient au fait que, souvent, elles étaient seulement destinées à l'ornementation de résidences.

Parmi les plus belles, il faut citer la Chasse au cerf (Bruxelles, M. R. B. A.), la Chasse au daim et le Cerf harcelé par la meute (Prado) ainsi que les séries de l'Ermitage, qui réunissent les caractères essentiels de son art : composition pleine de vie, stylisation des formes et coloris harmonieux. Il faut également signaler un aspect original de la production de Paul de Vos : les tableaux d'armes et d'instruments d'astrologie et de musique, dont les musées de Vienne (K. M.), de Bruxelles (M. R. B. A.), de Munich (Alte Pin.) possèdent chacun un exemplaire. L'artiste collabora avec Jan Wildens et Lucas Van Uden, qui peignirent les fonds de paysage de certains de ses tableaux.

Simon (Anvers 1603 - id. 1676). Élève de Cornelis de Vos et probablement de la même famille sans que l'on sache toutefois son degré de parenté, il fut maître à Anvers en 1620, puis entra dans l'atelier de Rubens, dont il devint l'un des collaborateurs. Artiste au talent précoce (la Madeleine pénitente, 1634, Brunswick), vif et souple, proche de Francken et de Van Dyck, Simon de Vos a peint des scènes de genre (la Diseuse de bonne aventure, 1639, musée d'Anvers ; les OEuvres de miséricorde, musée de Varsovie, Munich, Alte Pin., et Louvre), des portraits (Portrait d'homme, 1640 ; Portrait d'homme, 1645, Rotterdam, B. V. B.), des scènes mythologiques (Hommage à Vénus, musée de Karlsruhe), et des sujets religieux (la Mort de saint Paul, id. ; l'Adoration des mages, Anvers, musée de l'Assistance publique), directement dérivés de Rubens.

VOS Maerten ou Martin de,
peintre flamand
(Anvers 1532 - id. 1603).

Il fut le plus célèbre représentant de la dynastie des De Vos. Élève de son père, Pieter le Vieux, puis de Frans Floris à Anvers, Maerten de Vos

se rendit en Italie en 1552, à Rome, Florence et surtout Venise, où il travailla dans l'atelier de Tintoret comme spécialiste de paysage si l'on en croit Ridolfi ; rentré à Anvers en 1556, il fut nommé doyen de la gilde des peintres en 1572 et fonda le confrérie des romanistes, regroupant les peintres qui avaient fait le voyage d'Italie. Peintre de portraits (Gillis Hoffman et sa femme, 1570, Rijksmuseum ; Portrait, Cologne, W. R. M. ; la Famille Panhuys avec Moïse représentant les tables de la Loi, 1575, Mauritshuis ; Antoine Anselme et sa famille, 1577, Bruxelles, M. R. B. A.), il traita surtout les thèmes reli-

gieux, historiques ou mythologiques. Élève de Floris, il fut le véritable continuateur de ce dernier et, après sa mort, le peintre le plus en vue de la ville. En 1594, il fut chargé d'ordonner la Joyeuse Entrée de l'archiduc Ernest d'Autriche à Anvers. Italieniste éclectique, souvent marqué par un réalisme populaire aux accents parfois vulgaires, il ajouta au grand style hérité de son maître un colorisme délicat, souvenir de son séjour dans l'atelier de Tintoret ; Saint Paul à Malte (Louvre) et Saint Paul à Éphèse (1567, Bruxelles, M. R. B. A.) réalisés pour la salle à manger du marchand anversois Hooftman, l'Incrédulité de saint Thomas (1573, musée d'Anvers), la Parenté de la Vierge (1585, musée de Gand ; 1593, musée de Valenciennes), l'Adoration des mages (1599, id.), Triptyque du denier de César (1601, musée d'Anvers), Triptyque de saint Luc peignant la Vierge (1602, id.). Citons aussi à Anvers d'autres oeuvres au musée (Triptyque du triomphe du Christ, la Tentation de saint Antoine, la Vie du bienheureux Conrad), à l'église Saint-Paul (Nativité et Purification), à l'église Saint-Jacques (Martyre de saint Jacques) et à la cathédrale (les Noces de Cana) de sa ville ainsi que les 6 importants panneaux du musée de Rouen retraçant l'Histoire d'Éliézer et de Rébecca. Excellent dessinateur, il a laissé plus de 500 dessins, vifs et très enlevés (Vienne, Albertina ; New York, Pierpont Morgan Library).

VOSMAER Daniel, peintre néerlandais

(actif à Delft dans la seconde moitié du XVIIe s.).

Membre de la gilde en 1650 et mentionné pour la première fois en 1666, il est essentiellement un peintre de vues urbaines, auteur (comme Pieter de Hooch et E. Van der Poel) de Vues de Delft après l'explosion de la poudrière en 1654 (musées de Delft et de Kiel). Son coloris chaud et ses contours soulignés par la lumière l'apparentent à l'école delftoise et dénotent des affinités de style avec Fabritius et Pieter de Hooch. Sa grande et pittoresque Vue de Delft (1665, musée de Delft) est à rapprocher des recherches de perspective d'un Hoogstraten. Signalons encore au musée de Ponce, à Porto Rico, un Port de Delft vu sous un éclairage vigoureux et précis. Son oncle Jacob Woutersz (1586-1641), fut un peintre de fleurs ; élève de J. de Gheyn, il fut le principal continuateur de

celui-ci : Bouquets (1615, Metropolitan Museum ; musée d'Orléans).

VOSS Jan, peintre allemand

(Hambourg 1936).

Après avoir terminé ses études à l'École des beaux-arts de Munich (1956-1960), il se rend à Paris et s'y fixe. Il enseigne, entre-temps, un an à l'Académie de Hambourg (1967). En 1965, il s'engage dans la « figuration narrative », définie par le critique Gassiot-Talabot et qui, par le truchement de l'anecdote, introduit la durée dans le tableau (gal. Creuze, Paris, 1965). Ses cryptogrammes reconstituent le monde de l'imagination et du souvenir, où l'ironie désagrège les règles et les identités. Ses premiers graffiti, groupes de personnages alignés, d'un dessin légèrement imprécis (Des mots en l'air, 1963), s'articuleront en 1965 en scènes et figurations narratives : le groupement des personnages, souvent métamorphosés dans les contours, s'articule sous forme de petites saynètes, les personnages se détachent sur des aplats monochromes (Dialogue de sourds, 1967, Hanovre, Landesmuseum). Le libre jeu des thèmes narratifs fera bientôt place à une trame picturale continue, soumettant les éléments figuratifs à des métamorphoses, des mutations dans les contours. Plus tard, en 1968, les moyens picturaux deviennent plus concrets. Multipliant les projections, les faisant apparaître plus ou moins proches de la réalité et dans diverses couches spatiales, il transpose le schéma continu des bandes dessinées en images simultanées. L'horizon, le littoral se mêlent aux fils télégraphiques, aux murailles, aux crevasses, aux trouées, aux barrières, aux cadres et aux moyens de communication, faisant surgir le labyrinthe d'une géographie intérieure. Vers 1970, l'identité et la morphologie des éléments sont attaquées, engendrant des hommes virgules et des déchirures en arcs de cercle (Éclipse partielle, 1972). Des éléments linéaires semi-abstraits verts, rouges, bleus s'enchevêtrant sur tout le fond blanc, renvoient, au début des années quatre-vingt, à une réelle abstraction, où des formes géométriques traitées avec un large pinceau, parfois sous forme de collages, saturent de plus en plus l'espace du tableau. En 1988, des matériaux divers font leur apparition, tissus, papier, barres de bois (Masques et parades, 1988). Après une rétrospective à l'A. R. C. (Paris, en 1978), l'artiste a présenté ses œuvres récentes au musée de Bourg-en-Bresse (1989). Il enseigne à Paris à l'E. N. S. B. A. depuis 1987.

VOSTELL Wolf, artiste allemand

(Leverkusen 1932).

Après avoir fréquenté l'Académie pendant une brève période, il pratique la typographie

et la peinture de 1954 à 1957 à Wuppertal, Paris et Düsseldorf. Dès 1954, il réalise ce qu'il appellera ses « décollages », par lesquels il entend « les affiches déchirées, les lettres et les photographies déchirées et la forme extérieure déchirée des événements », la struc-

downloadModeText.vue.download 917 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

916

ture de ces oeuvres faisant essentiellement appel à l'écriture.

Au début des années soixante, Vostell choisit dans la réalité vue au travers du miroir de la presse politique ou à sensation des photographies de journaux et des images télévisées, qu'il projette sur de grands écrans en les estompant par un repeint (Kennedy en face de Corham, 1964). Le caractère fortuit de la coupure, le repeint et la projection floue de l'original forment un contraste voulu avec le degré de célébrité de l'instantané et le choc que son contenu accusateur ne peut manquer de produire. Les sculptures, souvent étayées d'appareils électroniques, constituent un 3e groupe d'oeuvres ; elles exigent alors le concours du public, tel le Chewinggum thermoélectrique, exposé en 1970 à la Kunsthalle de Cologne. Ces objets-espaces sont des oeuvres de transition annonçant le 4e groupe, qui est aussi le plus important : les happenings ou – pour employer le terme de Vostell – les « séances Fluxus ». En 1964 eut lieu la manifestation In Ulm, um Ulm und um Ulm herum (« À Ulm, autour d'Ulm et à propos d'Ulm », allusion à une locution allemande), au cours de laquelle le public fut invité 6 heures durant et à 24 endroits de la ville à prêter son concours dans un cadre défini. À côté de ces happenings, Vostell collabore depuis longtemps avec des musiciens, écrit des pièces radiophoniques, des scénarios, réunit des documentations et est responsable de la mise en pages de livres divers (catalogue de la collection Ludwig, W. R. M. de Cologne). En 1976, Vostell réalise dans un paysage de rochers, à Malpartida de Cáceres (Espagne), son projet de musée sans mur destiné aux happenings, à la méditation et aux activités Fluxus. Des nombreuses expositions consacrées à son oeuvre, les plus récentes se sont tenues à Milan (Fond. Mudima, 1990) et à Bonn (Landesmuseum, 1992).

VOUET Simon, peintre français

(Paris 1590 - id. 1649).

La carrière de Simon Vouet se divise d'elle-même en deux temps. Le séjour italien, qui s'achève en 1627 avec le retour en France de l'artiste, et la période parisienne, de 1627 à la mort du peintre, vingt-deux ans plus tard. Artiste parmi d'autres à Rome, Vouet devient, à un moment crucial de l'histoire de France, le premier peintre de son pays et de son roi, Louis XIII, grand amateur de peinture moderne.

Ses débuts, comme d'ailleurs les débuts de nombre de ses contemporains français, Vignon, Poussin, Claude, Valentin, sont fort aventureux. Fils d'un peintre, Laurent, dont on ne sait à peu près rien, Simon Vouet semble s'être rendu tout jeune en Angleterre (v. 1604-1606), puis à Constantinople en 1611-1612 et à Venise en 1612-1613.

LE SÉJOUR EN ITALIE. Quoi qu'il en soit, il est à Rome en 1614 et y demeurera, sauf le temps d'un bref séjour à Gênes et à Milan en 1620-1621, jusqu'à son retour à Paris. Pendant cette période, il ne perdra pas tout contact avec la France. Il reçoit dès 1617 un brevet du

roi de France augmentant la pension qu'il percevait déjà. On le sait en relation avec la colonie des artistes étrangers à Rome, dont Poussin, Mellan, comme d'ailleurs avec les peintres italiens les plus en vue du temps ; en 1624, à la suite d'une violente rivalité entre deux peintres caravagesques italiens, Antiveduto Grammatica et Mao Salini, Vouet est appelé à devenir prince de l'académie de Saint-Luc. La même année, sa réputation est confirmée par une commande pour Saint-Pierre, l'Adoration de la croix, peinture murale auj. détruite dont il ne subsiste que des esquisses fragmentaires (coll. part. ; musée de Besançon). L'année précédente, Vouet avait signé le contrat relatif à la décoration de l'église de S. Lorenzo in Lucina. En 1626, il épouse Virginia da Vezzo, elle-même habile miniaturiste, et reçoit l'ordre de revenir en France.

Sa production italienne est assez bien connue. Il en subsiste d'une part quelques tableaux d'église, en grande partie in situ (la Naissance de la Vierge, 1618-1620, Rome, S. Francesco a Ripa ; le Christ en Croix, 1621-1622, Gênes, église du Gesù ; l'Annonciation, 1622-1623, musées de Berlin, détruite en 1945 ; la Circoncision, 1622, Naples, S. Angelo a Segno ; la décoration de la chapelle Alaleoni, 1623-1624, Rome, S. Lorenzo in Lucina ; l'Apparition de la Vierge à saint Bruno, 1626,

Naples, S. Martino ; l'Apothéose de saint Théodore, peinte à Venise en 1627, Dresde, Gg), et d'autre part quelques tableaux de chevalet, comme les Amants (1617-1618, Rome, Gal. Pallavicini), la Diseuse de bonne aventure (2 compositions : Rome, G. N. et Ottawa, N. G.), Saint Jérôme et l'ange (Washington, N. G.) et le Temps vaincu (1627, Prado). Il faut ajouter une série d'admirables Portraits (Rome, Gal. Pallavicini ; Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum ; Louvre ; musées d'Arles et de Lyon), d'une belle liberté de facture et d'une spontanéité émouvante. « Il avait suivi à Rome la manière du Caravage et du Valentin », écrit d'Argenville ; mais les grands tableaux de l'artiste montrent une connaissance aussi bien des maîtres bolonais, en particulier de Lanfranco, que des principaux courants artistiques qui règnent en Italie. Avant son retour en France (le tableau du Prado de 1627 le prouve), Vouet change de manière, peint plus clair et abandonne, pour ne plus y revenir qu'à de rares exceptions, la « manière sombre » qui l'a imposé à Rome.

LA CARRIÈRE FRANÇAISE. Il est plus difficile de suivre année par année la carrière de Vouet en France, mais un fait demeure : l'abondance des commandes – tableaux d'églises, grands ensembles décoratifs, toiles d'amateurs – que reçoit l'artiste. Nombre de ces ensembles, comme la série des Hommes illustres peinte pour le Palais-Cardinal (maintenant Palais-Royal) de Richelieu (1636-1638 env.), ont été démembrés, et les tableaux d'églises ont presque tous été déplacés, sinon perdus, rendant difficile l'analyse de l'évolution du style, d'autant plus qu'un important atelier – par exemple François Torteбат et Michel Dorigny, mais aussi le frère de Simon, Aubin Vouet, Michel Corneille, Nicolas Chaperon, Charles

Poerson et tant d'autres – semble avoir participé de plus en plus à la réalisation des toiles. Quelques dates, toutefois, permettent de mieux étudier cette carrière : Vouet se remarie en 1640, année du retour de Poussin à Paris et du mot fameux de Louis XIII : « Voilà Vouet bien attrapé. » Il participera néanmoins à la commande de Sublet de Noyers pour le noviciat des jésuites aux côtés de Poussin et de Stella.

Vouet meurt en 1649, à un moment où deux de ses nombreux élèves les plus doués se disputent le pouvoir : Le Sueur et Le Brun. C'est dans un style plus décoratif, très coloré, qu'il exécuta les nombreux ensembles qui lui furent commandés (châteaux de Chilly, de Saint-Germain-en-Laye, de Fontainebleau,

de Wideville ; à Paris, hôtels Bullion, Séguier, du président Perrault, de Bretonvilliers et Tuboeuf). Cette même formule, il l'applique à ses tableaux de chevalet, notamment à ses nombreuses Vierge à l'Enfant largement diffusées par la gravure, dont il s'est fait une spécialité. Ce sont toutefois les grandes compositions allégoriques (Le Temps vaincu par l'Amour, Vénus et l'Espérance, musée de Bourges) ou les toiles religieuses exécutées pour des églises de Paris (Assomption de la Vierge, à Saint-Nicolas-des-Champs ; Martyre de saint Eustache, à Saint-Eustache ; l'Adoration du nom divin par quatre saints, à Saint-Merri) et celles qui sont conservées dans les musées de Nantes (Apothéose de saint Eustache), de Lyon (Cru-cifixion), de Rouen (Apothéose de Saint Louis), de Grenoble (Tentation de saint Antoine et Repos pendant la fuite en Égypte), de Bruxelles (Saint Charles Borromée) et du Louvre (Présentation de Jésus au Temple) qui sont le meilleur de la production de Vouet ; elles sont souvent préparées par d'admirables dessins à la pierre noire (les deux albums Cholmondeley du Louvre, par exemple, ou l'ensemble de dessins de la bibliothèque de Munich). Habilement agencées par le jeu des draperies et leur rythme circulaire, elles constituent une réponse à la française aux grandes toiles « classiques » des maîtres bolonais et romains.

De ce fait, le rôle de Vouet aura été prépondérant. Le Brun saura être son digne successeur. Plus que tout autre, Simon Vouet avait contribué à faire de Paris sous le règne de Louis XIII une des capitales artistiques de l'Europe. Une importante rétrospective lui a été consacrée en 1990 (Paris, Grand Palais ; Rome).

VRANCX Sébastien, peintre flamand

(Anvers 1573 - id. 1647).

Il a dû faire le voyage d'Italie entre 1595 et 1597, passant par Rome et par Venise où il fut en contact avec son compatriote Pozzoserrato (Toeput). Franc maître à Anvers en 1600-1601, il est, en 1607, membre de la gilde de Saint-Luc et de la Chambre de rhétorique des Violieren, pour laquelle il compose des poésies et des pièces de théâtre. Doyen de la gilde en 1612 et extrêmement populaire dans sa ville natale, il est aussi élu capitaine de la garde bourgeoise en 1621. Musées et collections particulières possèdent de nombreux tableaux de lui, géné-

downloadModeText.vue.download 918 sur 964

ralement monogrammes et quelquefois datés, s'échelonnant entre 1600 et 1633. Vrancx a représenté les sujets les plus divers : épisodes bibliques ou historiques, illustrations des saisons et des mois, scènes de la vie de société (les Jardins de la Villa Médicis, 1615, Naples, Capodimonte, ou la Vue du Kranenhoofd d'Anvers en hiver, 1622, Rijksmuseum). Mais, avant tout, il fut le premier peintre de batailles du XVIIe s., celui des escarmouches, des pillages et des rixes : Pillage d'un village (Louvre), Sac d'un village (Rome, Gal. Spada), Attaques de diligence ou de convoi (musées de Brunswick, d'Anvers, de Munich ; château de Windsor), Combats de cavaliers (musées de Gotha, de Brunswick, de Munich), Sièges de villes traités à vol d'oiseau (musée de Gotha ; coll. du baron Houtart à Bruxelles). Sa distribution des couleurs, une manière de composer encore très narrative (fourmillement des figures) révèlent un artiste influencé par l'art du siècle précédent. Sébastien Vrancx emploie les teintes avec sobriété, soumettant l'ensemble aux dominantes rouge et brun sombre. Il fut le maître de Pieter Snayers, qui collabora avec lui, et il influença notamment Pieter Meulener et Van der Meulen.

VREL Jacobus, peintre néerlandais

(actif entre 1654 et 1662 à Delft ?)

On ne possède aucun renseignement biographique sur ce petit maître, sans doute originaire de Frise, autrefois confondu avec Vermeer (Thoré-Burger, 1866), Pieter de Hooch ou Koedijck et que la critique a depuis distingué (notamment Hofstede de Groot en 1893). Très peu de ses oeuvres sont datées ; Une femme à la fenêtre (1654, Vienne, K. M.) révèle un peintre indépendant et formé avant Vermeer, voire avant Pieter de Hooch, ce qui fait de Vrel un contemporain d'Emmanuel de Witte et de Fabritius, nés v. 1620. Vrel a traité surtout 2 thèmes : intérieurs et vues urbaines. Leur originalité dans l'école hollandaise tient à l'étroitesse de leur champ visuel, limité à des courettes ou des ruelles, complètement étranger au genre savamment perspectiviste cultivé depuis Saenredam et qui triompha chez Berckheyde et Van der Heyden. Les personnages qui animent ces vues sont souvent malhabiles, et leur naïveté accentue encore le côté humble de ce réalisme d'un niveau esthétique modeste mais d'une présence étonnante. On en trouve des exemples assez nombreux et relativement monotones dans les musées d'Oldenburg, de

Hambourg, au Rijksmuseum (tableau signé et qui a joué un rôle essentiel dans la découverte du peintre), dans les musées d'Hartford, de Philadelphie (coll. Johnson) ; chose curieuse, ces Vues urbaines, assez voisines de celles de Pieter de Hooch, avaient presque toutes passé autrefois pour des Vermeer. Bien plus vermériens certes et d'une qualité poétique plus élevée sont en revanche les Intérieurs de Vrel : grandes pièces hautes et silencieuses où travaillent des femmes et où lumière et formes pures se découpent nettement. Le coloris, où dominent souvent les gris bleutés et froids, contraste avec les harmonies de bruns rougeâtres qui caractérisent les Vues urbaines. On

y retrouve pourtant toujours la même modestie de l'humble réalité quotidienne -- un peu mélancolique dans son calme trop parfait -- et les mêmes perspectives, limitées ici à une seule pièce ou à des murs nus, au lieu d'une enfilade de pièces comme chez de Witte ou Pieter de Hooch. Parmi les meilleures oeuvres de Vrel, citons la Garde-malade du musée d'Anvers, l'Intérieur de Bruxelles (M. R. B. A.), la Leçon de lecture du musée de Lille, les Soins maternels de Detroit (Inst. of Arts), où volumes et espace sont évoqués avec la pureté abstraite et la plasticité d'un primitif néerlandais du XVe s., ou encore ce chef-d'oeuvre d'intimisme naïf, si gentiment poétique, qu'est la Femme à la fenêtre de la coll. Lugt (Paris, Inst. néerlandais), où le vitrage extérieur renvoie paradoxalement à l'intérieur de la pièce et laisse apparaître en transparence, comme au-delà du réel, dans le mystère de cet univers sans bruit ni geste, un visage d'enfant.

VRIES Hans Vredeman de, peintre,

architecte, décorateur et théoricien néerlandais (Leeuwarden 1526 - ? 1604).

Il fait son apprentissage à Leeuwarden et à Kampen ; puis il séjourne à Malines et à Anvers, où il participe, en 1549, aux décorations exécutées pour l'entrée de Charles Quint dans la ville. En 1555 il publie un premier recueil de gravures d'ornements, en 1560, il publie, toujours à Anvers, *Scenographiae sive perspectivae*, recueil de gravures d'ornements architecturaux influencés par Serlio et l'école de Fontainebleau. Il quitte Anvers en 1570 pour se réfugier avec H. Van Steenwick et L. et M. Van Valckenborch à Aix-la-Chapelle et à Liège ; entre 1575 et 1585, il est de nouveau à Anvers, où il est ingénieur attaché aux travaux de fortification ; puis il fait différents voyages : à Dantzic (1592-1595), à Prague (1596-1598) où il présente à Rodolphe II des projets d'ar-

chitecture pour le palais impérial et pour des fontaines, à La Haye, à Hambourg, assurant lui-même la diffusion de son art. Les 4 tableaux représentant des Architectures de palais (1596, Vienne, K. M.), très vraisemblablement peints pour l'empereur Rodolphe II, révèlent ses pré-occupations scénographiques appliquées à des architectures élégantes et légères, où l'italianisme se mêle aux formes gothiques. Conçus par Hans, ils furent sans doute exécutés par son fils Paul ; les figures sont de la main de Dirck Van Ravensteyn. Vries eut deux fils : Salomon (1556-1604) et Paul (1566-v. 1630), qui collaborèrent avec lui.

VRIES Roelof Jansz Van (parfois

prénommé à tort Jan Reynier), peintre

néerlandais

(Haarlem 1630/1631 - Amsterdam ? apr. 1681).

Inscrit à la gilde de Leyde en 1653, à celle de Haarlem en 1657, on le retrouve à Amsterdam en 1659 d'où il ne bougera plus et où il est mentionné en 1681 pour la dernière fois. C'est un paysagiste proche de Jacob Van Ruysdael (son monogramme VR a été fréquemment altéré en JVR au XIXe s. par des marchands peu scrupuleux), voisin de ces autres Haarlémois qui ont imité les grands maîtres tels que Cornelis

Decker, Gillis et Salomon Rombouts, dont les oeuvres sont parfois confondues avec celle de Vries. Les figures de ses tableaux sont quelquefois peintes par Lingelbach ou Adriaen Van de Velde. On reconnaît souvent Roelof Van Vries à sa manière de pignocher les murs et les feuillages de petits points dorés, et, en cela, l'artiste trahit aussi l'influence de Hobbema et de Claes Molenaer. Apprécié très tôt en France, Le Brun possédait une de ses oeuvres. Comme exemples de sa manière, citons les paysages des musées de Londres (N. G., jadis attribués à Frans Decker), Turin, Stockholm (Nm), Amiens, Amsterdam (Rijksmuseum), Reims, La Haye (Mauritshuis).

Michiel († av. 1702) fut très probablement le frère de Roelof et a peint presque exactement dans la même manière que celui-ci, au point que leurs oeuvres se distinguent mal. Le Rijksmuseum en conserve (dont l'une date de 1656), ainsi que le musée de Rouen.

VROOM Hendrick Cornelisz,

peintre néerlandais

(Haarlem 1566 - id. 1640).

Fils du sculpteur et potier Cornelis, il débuta comme peintre sur faïence, avec pour maître Cornelis Henriksen puis visita de nombreux pays (Italie, Angleterre, France, Allemagne, Espagne, Portugal) pour s'établir enfin à Haarlem, où sa présence est attestée à partir de 1590. Une extraordinaire aventure lui était arrivée à Lisbonne, présage sans doute de ses Tempêtes futures : il allait s'embarquer pour la Hollande lorsqu'un pressentiment l'arrêta. Bien lui en prit car le vaisseau qui devait l'emmener sombra corps et biens. Peintre de marine très actif, il s'affirma comme l'un des plus anciens spécialistes du genre, aux côtés d'Aert Van Antum, de Claesz Van Wieringen, de Cornelis Verbeeck ou d'Adam Willaerts, presque tous issus du milieu haarlémois. Ses mers, encore violemment agitées d'une façon gratuite et systématique qui relève bien d'un climat maniériste, sont peintes dans des tons vert sombre, tandis que les bateaux brun foncé sont archaïquement détaillés avec une extrême minutie narrative, justifiée d'ailleurs par le caractère nettement historique et national de ces marines. Il s'agit très souvent de représentations des batailles navales (la guerre contre l'Espagne se poursuit toujours avec de fréquents épisodes maritimes) et des célèbres navires néerlandais de l'époque ou bien de l'arrivée de quelque personnage important sur les côtes des Pays-Bas, comme le Roi d'hiver débarquant en 1613 à Flessingue (1623, Haarlem, musée Frans Hals). L'artiste est particulièrement bien représenté au Musée historique de la marine (Combat hollando-espagnol sur la mer de Haarlem, 1573), au Rijksmuseum d'Amsterdam (Combat naval devant Gibraltar, 1607) ainsi qu'à Haarlem. Il est également l'auteur de cartons de tapisseries : lord Hauwart lui commanda les dix cartons des fameuses Tapis-

downloadModeText.vue.download 919 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

918

series de l'Armada qui décoraient autrefois la chambre des Lords.

VROUBEL Mikhaïl Alessandrovitch,

peintre russe

(Omsk 1856 - Saint-Petersbourg 1910).

De mère demi-danoise et de père polonais, Vroubel est instable par hérédité, inquiet par tempérament. Entre 1880 et 1884, il suit les

cours de Tsichistiakov à l'Académie des beaux-arts de Saint-Pétersbourg. Sa connaissance de la céramique grecque, de la mosaïque byzantine et de la peinture d'icônes le met à même de restaurer les fresques de Saint-Cyrille à Kiev en 1884-1885. Éliminé par le peintre Vasnetsov de l'équipe de travail de la cathédrale Saint-Vladimir, il quitte Kiev et se rend à Moscou. En 1899, grand voyageur, il fait de nombreux séjours en Europe (France, Espagne et surtout Italie : Venise, 1893, Saint-Pétersbourg, Musée russe). Il est très lié avec le groupe de Savva Mamontov, pour qui il travaille à Abramtsevo et chez qui il trouve un apaisement moral. Il exécute alors des fresques dans des églises et des bâtiments publics, des décors de théâtre (pour Hänsel et Gretel de E. Humperdinck, Sadko de Rimski-Korsakov), des illustrations (pour Anna Karénine de Tolstoï, Mozart et Salieri de Pouchkine). Il figure dans les expositions du groupe Mir Iskoustva et de l'Association des artistes de Moscou, puis devient membre de l'Union des artistes russes et de l'Académie des beaux-arts (1905). Son angoisse transforme les thèmes choisis (inspirés des mythologies nordiques : Mikoula et Volga, 1899-1900, Moscou, musée des Arts décoratifs et populaires ; la Princesse-Cygne, 1900, Moscou, Gal. Tretiakov) en obsessions, comme en témoignent les nombreuses versions du Démon inspirées par un poème de Lermontov (Tête de démon, 1890-1891, Kiev, musée de l'Art russe ; le Démon terrassé, 1902, Moscou, Gal. Tretiakov). Sa palette, riche, inspirée des harmonies orientales (la Danse de Tamara, 1890, id. ; Conte oriental, 1886, Kiev, musée de l'Art russe), sa technique, proche de celle des expressionnistes (Pan, 1899, Moscou, gal. Tretiakov ; Lilas, 1900, id.), la division de la toile en éléments qui recréent une forme arbitraire et dramatique le placent en marge de la production picturale russe de la fin du XIXe s. et à l'origine des courants d'avant-garde du début du XXe siècle. Mais la peinture, limitée en Russie par l'enseignement académique, n'a pas apporté à l'artiste cette sorte de libération qu'y trouvaient ses contemporains occidentaux. Il termine sa vie aveugle et quasi fou. L'oeuvre de Vroubel, onirique par excellence, mal connue en Occident, est comparable à celle d'Odilon Redon ou d'Edvard Munch. Ses peintures sont conservées à la gal. Tretiakov de Moscou, au Musée russe de Saint-Pétersbourg et au musée de l'Art russe de Kiev. Vroubel a bénéficié de quelques expositions personnelles dont la plus récente s'est tenue à Düsseldorf (Kunsthalle) en 1996-1997.

VUIBERT Rémy, peintre français
(Troyes v. 1600 - Moulins 1652).

Si ce n'est l'ensemble de peintures (Scènes de la vie de la Vierge) au plafond du chœur des

religieuses dans le couvent de la Visitation de Moulins, peint dans les dernières années de sa vie, aucune oeuvre ne peut être attribuée en toute certitude à Vuibert. On sait seulement qu'il fut, à Rome, élève de Vouet et qu'il resta dans cette ville jusqu'en v. 1639. En 1641, Poussin l'appela à son côté, avec Lemaire, pour réaliser la décoration de la Grande Galerie du Louvre, qui venait de lui être confiée. L'oeuvre de Vuibert, connue par ses gravures (Guérison du possédé, 1639 ; Présentation au Temple, 1640), fait de l'artiste un maître de tendance classique comme paraît l'attester l'important ensemble des toiles de Moulins.

VUILLARD Édouard, peintre français

(Cuiseaux, Saône-et-Loire, 1868 - La Baule

1940).

Sa vie se déroula calme et paisible, sans scandale, et il vécut avec sa mère jusqu'à la mort de celle-ci en 1928. Au lycée Condorcet, il a pour condisciples et amis Maurice Denis, Lugné-Poe et Kerr Xavier Roussel, qui deviendra son beau-frère. Bon élève, il prépare Saint-Cyr et y renonce pour se consacrer à la peinture, sous l'influence de Roussel. Il fait son apprentissage dans l'atelier Maillart, puis à l'académie Julian (1888), où se forme le groupe des nabis (M. Denis, Bonnard, Roussel, Sérusier, Ibels), avec lesquels il fréquente le milieu de la Revue blanche, dirigée par les frères Natanson. En 1891, il partage avec Denis et Bonnard l'atelier de Lugné-Poe rue Pigalle. Comme les autres artistes nabis, aucune technique picturale ou dérivée de la peinture ne le laisse indifférent, mais l'une d'entre elles le retient tout particulièrement : la peinture à la colle, qui donne à ses réalisations la matité et la fraîcheur de la fresque. L'évolution du style de Vuillard, essentiellement réaliste, avec une prédilection marquée pour le thème des intérieurs bourgeois, s'est faite en trois étapes.

PÉRIODE D'APPRENTISSAGE ET DE TÂTONNEMENTS (1888-1890). Au cours de celle-ci, Vuillard affectionne les petits sujets peints dans des tons et des valeurs rapprochés, avec des dominantes grises. Le Verre d'eau et citron, le Lapin de garenne sont d'humbles natures mortes à la manière de Chardin et de Fantin-Latour, et qui rappellent aussi Corot et certains Hollandais.

PÉRIODE NABI (1890-1900). Elle est la

plus féconde en innovations dans son oeuvre, qui prend un caractère décoratif très marqué. La palette de tons préférés de l'artiste reste pourtant la même malgré l'adoption de la technique de Gauguin (aplats sans nuances, violence des couleurs, cloisonnement par des cernes au pinceau comme pour un vitrail) et l'adhésion aux théories de Maurice Denis. Vuillard interprète les estampes japonaises d'une manière qui rappelle certaines toiles japonisantes de Bonnard ; plus rarement, il synthétise à l'extrême : Au lit (1891, musée d'Orsay). L'Autoportrait octogonal, le Liseur sont déjà fauves en 1891-1892 par leurs couleurs vives, mais resteront sans lendemain dans son oeuvre. En 1892, le premier ensemble décoratif nabi est celui que l'artiste exécute pour l'hôtel des Desmarais, cousins

des Natanson. Dès 1893, Vuillard exécute des tableaux ayant pour sujet des portraits ou des intérieurs bourgeois peuplés de personnages intégrés aux murs de telle façon qu'ils se confondent presque avec eux et paraissent en sortir : l'Atelier (1893, Northampton, Mass., Smith College Museum of Art), Intérieur (1897, Zurich, Kunsthaus), la Soupe d'Annette (1900, Saint-Tropez, musée de l'Annonciade). Après la série des « Jardins publics », peints en 1894 pour Alexandre Natanson (musée d'Orsay ; musée de Houston, Texas ; musée de Cleveland ; Bruxelles, M. R. B. A.), il exécute un autre décor, les Personnages dans des intérieurs (1896, panneaux décoratifs pour le Dr Vaquez, Paris, Petit Palais), et des portraits des Natanson (1897-1898).

On doit aussi à sa collaboration avec des théâtres d'avant-garde (Théâtre-Libre d'Antoine, 1890 ; l'Oeuvre de Lugné-Poe, 1893-1894 ; théâtre d'Art de Paul Fort, 1891) des évocations du monde du spectacle (l'Acteur Coquelin-Cadet, 1892, plusieurs aquarelles ; Actrice dans sa loge), parfois à l'aquarelle, technique qu'il emploie rarement. Le théâtre lui donne l'occasion d'exécuter ses premières lithographies. Celles-ci attirent l'attention d'Ambroise Vollard. En noir et en couleurs, elles s'apparentent à celles de Bonnard (quelques aspects de la vie de Paris) et de Roussel (l'Album du paysage). L'Album de Vollard constitue la somme des travaux de l'artiste (1899).

RETOUR AU RÉALISME PRÉCIS ET MINUTIEUX (1900-1940). Après 1900, la carrière de Vuillard s'écartera délibérément des voies nouvelles de l'art moderne. Ses compositions deviennent de plus en plus grandes et monumentales ; elles acquièrent une profondeur

et un volume que n'avaient pas les oeuvres antérieures. Elles sont destinées à de grandes maisons de campagne (celles des Bernheim-Jeune à Bois-Lurette [1913] ou des Hessel), au théâtre de la Comédie des Champs-Élysées (1913, avec Denis, Bonnard et Roussel), au palais de la S. D. N. à Genève (1936, avec Roussel, Denis et Chastel), au palais de Chaillot (1937, avec Roussel et Bonnard). L'analyse des bourgeois dans leurs appartements est fine et parfois teintée d'humour (la Famille du peintre ou le Dîner vert, coll. part. ; la Visite, coll. part. ; la Conversation ou la Veuve en visite, Toronto, Art Gal. of Ontario ; la Famille). La description des intérieurs n'empêche pas la profondeur et la sensibilité des portraits : les Natanson, les Bernheim-Jeune, les Hessel, le Dr Viau, Mme Bénard, la comtesse de Noailles, ses amis les nabis (Paris, Petit Palais), Mme Vasquez, le Dr Widmer, Jeanne Lanvin (1928, musée d'Orsay) et sa fille la Comtesse de Polignac (1929, id.), la Comtesse de Blignac, entre tant d'autres, ont posé pour l'artiste.

Les nus sont assez rares dans ces appartements cossus et encombrés de mobilier 1900 ; Vuillard en a toutefois exécuté quelques-uns au début du siècle (Femme se coiffant ; Intérieur). S'ils n'ont ni la splendeur ni la liberté d'inspiration de ceux de Bonnard, ces nus évoquent pourtant ces derniers par leur intimité, leurs relations avec les objets qui les

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

919

entourent. Malgré quelques belles réussites (Paysage à l'Étang-la-Ville, 1899 ; la Maison de Mallarmé à Valvins, 1895, musée d'Orsay), Vuillard se sent également moins à l'aise en plein air. Embarrassé par le paysage, il est mieux inspiré par les rues et les jardins de Paris : Paysage de Paris (v. 1905), Jardins publics (1894, musée d'Orsay), la Place Vintimille (1907) ; il mêle les souvenirs de Bazille et Monet, de Puvis de Chavannes et le thème

des rues de Paris vues en hauteur traité par Bonnard (1891-1892). Après 1930, pendant ses vacances dans le château des Clayes, propriété de ses amis Hessel, il exécute des natures mortes, vases de fleurs simples, souvent placés devant une fenêtre, oeuvres toutes de détente et d'harmonie où le talent du coloriste apparaît là encore sous son meilleur jour. Vuillard est largement représenté au musée d'Orsay, au Petit Palais à Paris, dans les musées

de province (Toulouse-Lautrec, musée d'Albi ; peintures provenant du legs verbal de Vuillard exécuté grâce à M. et Mme K. X. Roussel, beau-frère et soeur de l'artiste, déposées dans plusieurs musées) et dans la plupart des grands musées européens et américains. Une exposition Vuillard a été organisée en 1990 (Lyon, Nantes, Barcelone).

downloadModeText.vue.download 921 sur 964

W

WADSWORTH Edward Alexander,

peintre britannique

(Cleckhaeton, Yorkshire, 1889 - Londres 1949). Après des études d'ingénieur à Munich, il rentra en Grande-Bretagne, où il se consacra à la peinture et suivit les cours de la Bradford Art School et de la Slade School de Londres (1908-1912). Sensible aux efforts de l'avant-garde pour secouer la torpeur de l'art anglais, il participe en 1912, aux Grafton Gal., à la seconde grande exposition de Roger Fry, Manet et les postimpressionnistes ; en 1913, à la Doré Gal., à l'exposition futuriste, ainsi qu'aux manifestations annuelles de l'Allied Artist Association à l'Albert Hall. Membre des Omega Workshops en 1913, il est alors très marqué par le cubisme et le futurisme, puis parvient en 1914 à l'abstraction. Avec Wyndham Lewis, il crée le vorticisme en 1914 et participe au premier numéro de la revue Blast, dans lequel il traduit l'essai de Kandinsky Du spirituel dans l'art. Il prend part à l'exposition du groupe vorticiste à la Doré Gal. de Londres en juin 1915. Wadsworth partage avec ses camarades le goût pour une vision des êtres et des objets assimilés à des mécanismes qui débouche sur l'abstraction géométrique (Abstract Composition, 1915, Londres, Tate Gal.). Les gravures qu'il publie dans le second numéro de Blast (juill. 1915) traduisent son sens du rythme et des contrastes par le jeu des lignes et des oppositions du noir et du blanc (Rotterdam). Sa mobilisation (1915-1917) dans la marine détermine son évolution, lui révélant la mer et le bateau, qui deviennent ses thèmes privilégiés. Dès 1917, il leur consacre une série de bois gravés complétée par un recueil de gravures sur cuivre : The Sailing Ships and Barges of the Western Mediterranean and the Adriatic Seas. Actif dans le London Group (1914-1919), puis dans le Ten Group, il voyage en France et en Italie, où se confirme sa prédilection pour la détrempe. À partir de 1925, il exécute surtout des natures

mortes composées de coquillages ou ponctuées d'instruments nautiques et d'objets mécaniques. Son style combine alors l'influence de Léger aux thèmes surréalistes marqués par

l'art de De Chirico (The Beaches Margin, 1937, Londres, Tate Gal. ; Signals, 1942, id.). Chargé des décorations murales pour le Queen Mary et le Canadian War Museum, Wadsworth fut élu en 1943 à la Royal Academy et publia en 1945 six conférences sur The Aesthetic Aspect of Civil Engineering (« Aspects esthétiques du dessin d'ingénieur »). Il est surtout représenté à la Tate Gal. et au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Une exposition rétrospective de son oeuvre a été présentée en 1990 au Camden Arts Center de Londres.

WAEEL Cornelis de,

peintre flamand

(Anvers 1592 - Rome 1667).

Fils du peintre Jan et petit-fils du graveur Gérard de Jode, il arriva à Gênes avec son frère Luc vers 1610. Il devint en 1642 bourgeois de cette ville, qu'il quitta en 1656 pour Rome, où il se fixa. Ami de Van Dyck, qui habitait chez lui lors de ses séjours à Gênes et qui fit son portrait, chargé par Rubens de nombreuses affaires, de Wael fit figure de protecteur de ses compatriotes à Gênes, et son atelier fut une sorte de cénacle flamand. Il propagea à Gênes ce réalisme flamand qui est à l'origine de tout un courant de peinture de genre et de paysage dans cette ville (Sinibaldo Scorza, Antonio Travi). On sait qu'il fut peintre de batailles navales et terrestres, de bambochades, de vues de port, mais son oeuvre reste mal connu. On lui attribue une soixantaine de tableaux de genre, dont, en fait, un seul est signé : une Halte de cavaliers (musée de Königsberg [auj. Kaliningrad]). Ce tableau se rapproche de la manière des peintres flamands et néerlandais vivant à Rome et spécialisés dans les paysages avec scènes de genre. Grâce aux dessins de l'artiste, on se rend compte que, par la composition et le traitement des personnages, l'art de Wael n'est pas sans parenté avec celui de Pieter Snayers. Enfin, un tableau authentifié par une pièce d'archives, le Passage de la mer

Rouge (Vienne, K. M.), évoque l'art de Frans Francken.

WALCH Jacob

→ BARBARI Jacopo de'

WALDMÜLLER Ferdinand Georg,

peintre autrichien

(Vienne 1793 - Hinterbrühl, près de Mödling,
Basse-Autriche, 1865).

Éminent paysagiste, portraitiste, peintre de natures mortes et de genre, pionnier de la peinture de plein air, il demeure, même après le milieu du siècle, le chef d'une école imbue d'un réalisme rigoureux. Entre 1846 et 1857, dans ses écrits polémiques, il prit position contre l'enseignement traditionnel de l'Académie, dont il préconisa la dissolution, bien qu'il l'ait lui-même fréquentée de 1807 à 1813 et qu'il y ait enseigné de 1829 à 1857. Waldmüller a réalisé une oeuvre importante et remporté de brillants succès, mais il fut toujours dans la gêne. À la recherche d'une exactitude rigoureuse, il reproduit les choses avec une minutieuse observation des détails dans une lumière limpide et aime se situer à la limite du trompe-l'oeil (À la fenêtre, 1840, Munich, Neue Pin.). Waldmüller s'est attaché, de plus en plus, dans le choix de ses sujets, à son univers quotidien : paysage du Prater ou de la forêt de Vienne, portraits de la bourgeoisie viennoise, natures mortes sont ses thèmes privilégiés. Ses tableaux de genre dépeignent tantôt la vie des citadins, tantôt celle des paysans des contrées du Wienerwald. Son goût scrupuleux de l'exactitude fait régner une discrète harmonie dans un morceau de nature comme Dachstein avec le Gosausee de la coll. Oskar Reinhart à Winterthur (1832). Du Portrait de Mme Luise Meyer (1836, Munich, Bayerische Gemäldesammlung) et de celui de son mari (musée de Nuremberg) émane un sentiment profond et intime ; une nature morte, Guirlande de raisins (1842, Vienne, Österr. Gal.), avec ses raisins posés près d'une fenêtre et pénétrés de soleil, exprime symboliquement la maturité de l'automne. Des tableaux de genre comme le Commencement du printemps dans la forêt de Vienne (1864, downloadModeText.vue.download 922 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

921

musées de Berlin) offrent l'image d'une poésie simple mais authentique. Waldmüller est aujourd'hui l'un des peintres les plus prisés de l'époque Biedermeier ; la collection la plus importante de ses oeuvres se trouve à Vienne (Österr. Gal.).

WALKER Robert, peintre britannique

(Angleterre v. 1605/1610 - id. v. 1658/1660).

Son Autoportrait (v. 1635-1637, Oxford, Ashmolean Museum) constitue sa première oeuvre connue, et l'on sait que, dès 1637, Walker s'établit à son compte. L'artiste fit le portrait de Cromwell en 1649 et devint v. 1655 le peintre favori du parti parlementaire, dit encore « parti puritain ». L'une de ses meilleures oeuvres est le portrait de John Evelyn (1648, Oxford, Christ Church), où il a fait poser son modèle, appuyé sur un crâne, avec un air de mélancolie étudiée. Il est vraisemblablement l'auteur d'une série de « Philosophes », exécutée dans le style de Ribera. Walker copia des Titien appartenant à la collection de Charles Ier, et son Colonel Hutchinson (coll. part.) s'inspire visiblement de la Harangue du marquis del Vasto (Prado). Toutefois, l'influence qu'il subit avec le plus de force fut celle de l'art de Van Dyck. Sauf pour les visages, évidemment, les attitudes des modèles puritains de l'artiste sont très souvent – et le rapprochement ne manque pas d'humour – copiées directement sur celles des modèles de Van Dyck, c'est-à-dire de membres de l'aristocratie de la cour de Charles Ier.

WALL Jeff, artiste canadien

(Vancouver, Canada, 1946).

Après des études d'histoire de l'art à Vancouver, il élabore, à partir de 1969, un oeuvre conceptuel dont le travail le plus marquant est constitué par un recueil, Landscape Manual, 1969-1970, photographies de la banlieue accompagnées de textes. Mais l'artiste interrompt de 1971 à 1977 toute production artistique pour se consacrer à une réflexion (thèse à l'Institut Courtauld de Londres) sur le photomontage dadaïste et à des études sur le cinéma.

L'ensemble de son travail ultérieur est déterminé par les possibilités offertes à un artiste contemporain de se situer dans le thème baudelairien du « peintre de la vie moderne ». Son oeuvre est marqué, à partir de 1977, par l'utilisation d'une technique particulière, issue de la publicité, l'image éclairée en transparence sur des caissons lumineux. Il mêle, avec un réalisme aigu, une science de la composition et de la mise en scène issue de plusieurs siècles d'histoire de la peinture avec des sujets sociaux. Jeff Wall multiplie les scènes où des personnages, souvent des immigrés ou des marginaux, grandeur nature, s'inscrivent dans les paysages anodins et désolés de la banlieue (Le Conteur, 1986, Francfort-sur-le-Main, M. A. M.). Certaines installations sont composées de séries de

panneaux présentant des visages en gros plan, sur fond neutre, transcriptions décalées du réalisme socialiste (Jeunes Travailleurs, 1978 ; Movie Audience, 1979). Par ailleurs, de nombreuses oeuvres mettent l'accent sur les ambiguïtés du réalisme photographique (Picture

for Women, 1979, Paris, M. N. A. M. ; Double Autoportrait, 1979).

Professeur associé de 1976 à 1987 à la Simon Fraser University de Vancouver, l'artiste enseigne depuis 1987 à l'université de Colombie-Britannique. Présent à la Documenta 8 de Kassel en 1987, son oeuvre a fait l'objet d'expositions à l'I. C. A. de Londres en 1984, au nouveau musée de Villeurbanne en 1988 et à la G. N. du Jeu de Paume à Paris, en 1995 et plus récemment une exposition lui a été consacrée (Londres, Whitechapel Art Gal.) en 1996.

WALLIS Henry, peintre britannique

(Londres 1830 - Croydon 1916).

Il étudia à Londres, notamment à la Royal Academy, à partir de 1848 puis, peu de temps après, à Paris, aux Beaux-Arts et à l'atelier de Gleyre. Il commença à exposer en 1853, montrant dans ses toiles un souci minutieux d'exactitude et de vraisemblance qui le rapproche des préoccupations exprimées au même moment par les préraphaélites (l'Atelier du sculpteur, Stratford on Avon, 1617, 1857, Stratford on Avon, Royal Shakespeare Theatre). Mais, bien qu'étant l'auteur de deux des peintures les plus célèbres associées au mouvement - Chatterton (1855-1856, Londres, Tate Gal.), bien accueilli par le public et la critique à l'exposition de la Royal Academy, et le Casseur de pierres (1857, Birmingham Museum and Art Gal.), loué par Ruskin -, il n'en fit pas réellement partie (seul A. Hughes semble avoir été de ses intimes). La rupture fut d'ailleurs totale lorsqu'il enleva en 1858 la femme de G. Meredith (qui avait posé pour le Chatterton), avec laquelle il vécut désormais. Mis au ban de la société, il voyagea en Italie et en Égypte (il devint, par ses nombreuses publications, une autorité en matière de céramiques moyen-orientales) et se tourna alors vers le paysage. On connaît peu son oeuvre, même s'il exposa à la Royal Academy jusqu'en 1877 et, par la suite, à la Old Water-Colour Society, dont il était associé depuis 1878 et dont il fut membre en 1880.

WALRAVENS Daniel, peintre français

(Créteil 1944).

Formé à l'École des arts décoratifs de Paris, Walravens aborde la peinture par séries dès 1963. Chaque série interroge à sa manière le monochrome dans ses infimes variations, et ce à partir d'une charte de couleurs préétablie (Peintures automobiles, 1963 ; Traces larges, 1966 ; Taches, 1966 ; Monochromes, 1967-1970 ; Monochromes bandes, id. ; Là et ailleurs, 1970-1971 ; Structures bleues/violettes, id.). À compter de 1971, Walravens abandonne la peinture, mais poursuit une réflexion approfondie sur la couleur dans le cadre de ses activités d'enseignant à l'École régionale supérieure d'expression plastique de Tourcoing. Quand il décide de revenir à la pratique en 1981, c'est à la condition de ne plus « mettre la main à la pâte ». Cette année-là, il réalise pour la firme Tollens ses premiers nuanciers de couleurs destinés à la commercialisation mais aussi à ses besoins propres. La même année, il écrit un texte programmatique, « Proposition possible d'une approche de mes travaux », où il déclare

ouverte la confusion des genres entre peinture et décor, artiste et artisan, art et industrie. Dès lors, la couleur conçue par Walravens, mais produite industriellement, sera appliquée par un professionnel de la peinture en bâtiment, certes « avec amour/plaisir », mais de la façon la plus impersonnelle qui soit (104 1 672, 1982, Paris, Centre d'art et de recherche plastique architecturale). Walravens ne dérogera plus à ce principe de distanciation qui rappelle celui de Marcel Duchamp voulant arracher les oeuvres à la « servitude manuelle », mais qui est aussi dans la tradition de la délégation des grands ateliers flamands, tandis que le monochrome reste pour l'artiste l'outil idéal d'une analyse de la couleur. Les dispositifs qu'il met en oeuvre vont se complexifier, instaurant une relation entre le nuancier, les tableaux et les murs à leur tour investis par les couleurs industrielles et qui jouent de cette agaçante indécision entre mur peint et peinture murale. Walravens se plaît à brouiller un peu plus les pistes en exposant indistinctement dans des institutions culturelles (Bruxelles, palais des Beaux-Arts, 1990 ; Tourcoing, École régionale supérieure d'expression plastique, 1995 ; Genève, M. A. M. C. O., 1997), des galeries (Claire Burrus, Paris, 1988, 1989, 1992, 1995, Le Sous-sol, Paris, 1995, 1996), chez des privés ou dans des espaces commerciaux tels que, en 1989, le magasin Gaudin de peintures de bâtiment (Paris). Ces interrogations sur le statut de la peinture ne doivent cependant pas faire oublier que le travail de Walravens sur la couleur vise aussi le plaisir visuel.

WALS Gottfried (dit Goffredo Tedesco),

peintre et graveur allemand

(Cologne v. 1590 - Naples 1638).

À Rome v. 1615, il fut l'élève d'Agostino Tassi. De 1619 à 1623, il est à Naples, où il peint en compagnie de Claude Lorrain. À partir de 1630, il séjourne longuement à Gênes où il est en relation étroite avec Bernardo Strozzi. En 1631, il aura pour élève Antonio Travi, dit il Sestri. Sa production se compose de délicats paysages de petit format auxquels l'influence d'Elsheimer n'est certainement pas étrangère, animés de scènes de genre (le Printemps, l'Hiver, palais Bianco de Gênes).

WALSCAPELLE

ou VALSCAPELLE Jacob Van,

peintre néerlandais

(Dordrecht 1644 - Amsterdam 1727).

Il passa presque toute sa vie à Amsterdam. Il fut l'élève de Cornelis Kick, mais resta dominé par l'influence de J. D. de Heem. Il se spécialisa dans les tableaux de fleurs et de fruits (Londres, N. G. ; Francfort, Städel. Inst. ; Metropolitan Museum ; Rijksmuseum ; Londres, V. A. M.). L'arrangement de ses motifs floraux témoigne d'une certaine ampleur décorative, mais leur composition est parfois dispersée. De 1673 à sa mort, Walscapelle occupa des fonctions à la

downloadModeText.vue.download 923 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

922

municipalité d'Amsterdam, abandonnant sans doute son métier de peintre.

WAPPERS Egidius Karel Gustave, baron,
peintre belge

(Anvers 1803 - Paris 1874).

De formation anversoise, il fut l'un des premiers représentants du romantisme en Belgique, dont l'essor accompagna la prise de conscience du sentiment national (Dévouement du bourgeois Van der Werff, 1830, musée d'Utrecht). Le gouvernement lui commanda en 1835 un tableau pour commémorer la révolution de 1830 (Épisode de la révolution belge, Bruxelles, M. R. B. A.). Maître incontesté de la peinture d'histoire et directeur de l'académie d'Anvers (1839), Wappers exploita une manière empha-

tique, où les emprunts à Rubens comme à Delacroix sont fréquents. Il finit ses jours à Paris, où il s'installa en 1853, et exécuta des tableaux d'un sentiment plus intime (la Jeune Artiste, 1857, musée d'Anvers), et parfois voluptueux, qui annonce le symbolisme (Jeune Mère et son enfant, 1854, id. ; la Sulamite, 1870, id.).

WARD James, peintre britannique

(Londres 1769 - id. 1855).

Il reçut une formation de graveur auprès de son frère William (1766-1826) et de J. R. Smith et fut ainsi nommé graveur en manière noire du prince de Galles en 1794. Marié peu après, il exécuta ses premières peintures dans le genre sentimental et rustique de son beau-frère, George Morland. Un changement s'opéra dans son style lorsqu'il eut découvert en 1803, dans l'atelier de Benjamin West, le Château de Steen de Rubens (Londres, N. G.), qui l'incita à exécuter, pour rivaliser avec le maître, le Combat de taureaux avec le château de Saint-Donat à l'arrière-plan (1804, Londres, V. A. M.). En réalité, ce sont surtout la netteté et la violence qui frappent dans ce tableau, comme elles distinguent ses peintures d'animaux inspirées de Stubbs et de Potter : l'Amour du cheval (1828, Londres, Tate Gal.). Nommé A. R. A. en 1807 et R. A. en 1811 (Bacchanale, Londres, R. A.), Ward commença la même année une composition grandiose : Gordale Scar (Yorkshire) [1811-1815, Tate Gal. ; plusieurs études à Bradford, City Art Gal., dans la coll. Mellon et à la Tate Gal.], où il tenta de représenter la force et la grandeur en exagérant les effets. De 1815 à 1822, il travailla à une allégorie de la victoire de Wellington à Waterloo (esquisse à l'hôpital royal de Chelsea), ce qui lui valut un prix de la British Institution. Il admirait Blake et Irving, et la violence de son style – prisé par Géricault lors de son voyage en Angleterre, en 1821, et qui a probablement influencé Delacroix (Une lionne et un héron, 1816, Porto Rico, musée de Ponce) – n'est que l'expression de sa ferveur pour le primitivisme et de sa certitude de l'imperfection de son époque. Durant la dernière partie de sa vie, qu'il passa dans une demi-retraite, sa popularité ayant décliné après 1830, notamment avec le succès grandissant de Landseer, il continua à peindre des animaux, surtout des chevaux, mais également des tableaux d'histoire, encore mal connus. Il est principalement représenté à la Tate Gal.

de Londres – Regent's Park (1807), le Château d'Harlech (1808), Paysage avec du bétail (1820-1822), un Épagneul effrayant un canard (1821), le Cheval noir (1824), Chevaux surpris par des

loux (1842) –, et l'on trouve de ses dessins à Birmingham (City Museum) et à Londres (Tate Gal., British Museum, Royal Academy, Witt Coll.).

WARHOL Andy (Warhola Andrew, dit),

peintre américain

(Pittsburgh 1928 - New York 1987).

L'un des artistes les plus fameux du pop'art, il fit une carrière fulgurante à partir de 1960. Dès son arrivée à New York, quelques années auparavant, il avait travaillé et acquis une réputation considérable comme dessinateur publicitaire (ses dessins de cette époque ont été exposés au Gotham Book Mart de New York en 1971). Attentif aux premières manifestations d'un retour à la figuration dans la peinture américaine aux alentours de la fin des années cinquante, il commença par peindre des toiles dont les sujets étaient empruntés à l'imagerie quotidienne : bandes dessinées (comme, à la même époque, Roy Lichtenstein) ou agrandissements d'étiquettes familières (Dick Tracy, 1960 ; Nancy, 1961 ; Del Monte Peach Halves, 1961, Stuttgart, Staatsgal.). Encore expressionnistes dans le traitement de leurs surfaces, ces toiles allaient rapidement faire place à des séries plus contrôlées, où l'imagerie, de son côté, prenait un aspect sériel (Campbell's Soup Cans, 1961-1962 ; Close Cover before Striking, 1962 ; Plane Crash, 1963, Cologne, W. R. M.). Enfin, bien que Warhol ait sans doute expérimenté cette technique dès 1961-1962, ce n'est que v. 1964 qu'il adopta un procédé mécanique d'application sérigraphique sur toile qui permit l'élaboration de séries abondantes telles que celles des Marilyn (New York, M. o. M. A.), des Jackie Kennedy (16 Jackies, 1964, Minneapolis, Walker Art Center), des Elvis (1965, musée de Toronto), des Mona Lisa (1965, Metropolitan Museum), des Flowers (1965, id.). Bien des aspects de l'art de Warhol se rapprochaient du cinéma (réalisme immédiat et distanciation), auquel l'artiste s'est beaucoup consacré à partir de 1963 (Kiss). L'originalité des méthodes de tournage de Warhol (personnages improvisant devant une caméra fixe) a marqué considérablement l'avant-garde cinématographique. Après la tentative d'assassinat dont il est victime en 1968, il se consacre de plus en plus à des œuvres de commande mondaine, qu'il abandonne parfois pour des séries portant sur l'abstraction (Oxydation, 1982) ou le renouveau d'une figuration expressionniste (collaborations avec Basquiat en 1986).

Andy Warhol est l'artiste pop qui s'est le

mieux identifié dans sa vie même aux courants de mode qui ont traversé son époque. Portraïtiste des « monstres sacrés » (y compris dans les années quatre-vingt, de l'emblème du dollar auquel il consacra une série de toiles – Dollar Sign [LC 1221], 1981), il devint lui-même un des personnages les plus en vue et les plus recherchés de la « jet set » internationale. Une exposition rétrospective lui a été consa-

crée en 1990 (New York, M. o. M. A. ; Paris, M. N. A. M.).

WASMANN Friedrich, peintre allemand

(Hambourg 1805 - Merano, Tyrol, 1886).

Il fut élève de l'Académie de Dresde de 1825 à 1828. À partir de 1829, il travaille à Munich. Après un séjour de 1830 à 1832 à Merano, il réside de 1832 à 1835 en Italie, puis à Munich et dans le Tyrol ; de 1843 à 1846, il est à Hambourg et, à partir de 1846, à Merano. Il a peint des portraits, d'une exécution très scrupuleuse, où l'influence des nazaréens est sensible (la Soeur de l'artiste, 1822, Hambourg, Kunsthalle), des paysages largement esquissés, imprégnés d'un vif sentiment de la nature, et des scènes de genre. Il est représenté dans les musées allemands : à Berlin, Brème, Hanovre et surtout Hambourg.

WATERHOUSE John William,

peintre britannique

(Rome 1849 - Londres 1912).

Élève de son père, peintre de Leeds, il commence à exposer dès 1870 et entre à l'école de la Royal Academy en 1871. Ce maître de la peinture narrative combine deux influences : le préraphaélisme de Rossetti et Burne-Jones et la peinture française de Bastien-Lepage. Ses premiers travaux sont tournés vers l'allégorie traitée sur un mode néoclassique (le Temple d'Esculape, 1877). Puis il illustre les mythes classiques et les légendes (Naissance d'Adonis, 1899) et réalise des peintures d'après des poèmes de Keats, de Tennyson ou de Shakespeare (Marianne, femme du roi Hérode le Grand, 1887). Le début de sa phase poétique est marqué par la Dame de Shalott (1886, Londres, Tate Gal.). Waterhouse possède un grand sens de la composition servi par une superbe technique et une maîtrise parfaite des effets dramatiques (la Tempête, 1916). Il crée un style de beauté féminine hautaine qui lui assure une grande popularité (Danaïdes, 1904). Vers la fin de sa vie, il produit de nombreux tableaux

représentant des femmes au milieu de fleurs (le Parfum de la rose, 1908).

WATERLOO Anthonie,

peintre et graveur néerlandais

(Lille v. 1610 - Utrecht 1690).

Ce paysagiste, mais aussi marchand de tableaux, qui vécut surtout aux environs d'Utrecht ainsi qu'à Leeuwarden, est mentionné à Amsterdam en 1640. Il visita l'Allemagne, les Pays-Bas du Sud et l'Italie. Son Paysage boisé (Rijksmuseum) ainsi que 2 paysages conservés aux Offices et au musée de Bordeaux sont de rares exemples de son oeuvre peint. On sait que Jan Weenix collabora avec l'artiste, peignant des motifs et des personnages dans ses paysages. Ces peintures de Waterloo cèdent, par le nombre et la qualité, à ses gravures et à ses dessins, représentant le plus souvent des sites boisés (Louvre) ou la lisière d'une forêt en hiver (Paris, Inst. néerlandais). Généralement exécutés à la pierre noire et au lavis, ces dessins, peu contrastés dans les valeurs, s'apparentent fort à ceux de S. de Vlieger et de Roghmann ; dessins achevés, ce ne sont pas des esquisses,

downloadModeText.vue.download 924 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

923

mais des oeuvres d'art en elles-mêmes, pour la vente. À l'instar de L. Doomer, Waterloo les rehausse parfois d'aquarelle (Rotterdam. B. V. B. ; Rijksmuseum).

WATTEAU Jean Antoine, peintre français

(Valenciennes 1684 - Nogent-sur-Marne 1721).

Adulé de son vivant et peu après sa mort par les amateurs (Jullienne, Crozat, Frédéric II), il fut délaissé dès le milieu du siècle sous l'influence du goût antique (Caylus, en 1748, reproche à l'artiste de n'avoir rien composé d'héroïque) ou de la sensibilité (Diderot). À partir de 1810, l'intérêt pour Watteau renaît, mais c'est surtout la seconde moitié du siècle qui remet l'artiste vraiment en valeur : les Goncourt, dès 1854, Baudelaire (les Phares, 1855), et Verlaine (1867) le situent à sa vraie place, tandis que lord Hertford achète les tableaux qui font la gloire de la coll. Wallace et que le legs Lacaze (1869) fait enfin entrer 8 de ses tableaux (dont le Gilles) au Louvre, qui ne conservait jusqu'alors que son morceau de réception (Pèlerinage à l'île de

Cythère).

LA JEUNESSE DE WATTEAU ET SON PAS-SAGE DANS L'ATELIER DE GILLOT (1699-1707). On trouve Watteau d'abord dans l'atelier de J. A. Gérin à Valenciennes (1699-1702 ?), puis à Paris, où il copie des tableaux religieux ou néerlandais (la Vieille aux lunettes, d'après G. Dou) et fait la connaissance de Flamands (Vleughels, Spoëde). Sauf la Vraie Gaieté (1702-1703, musée de Valenciennes), aucune oeuvre de cette période n'est connue autrement que par la gravure : ce sont des scènes rustiques rappelant Teniers. De 1703 à 1708, Watteau visite les marchands d'estampes de la rue Saint-Jacques, Pierre II Mariette (qui a commandé à Rousselet des gravures sur la Comédie-Italienne) et son fils Jean (grand collectionneur d'oeuvres des Pays-Bas), chez qui il regarde, tout autant que Titien ou Rubens, Callot, Picart ou Simpol : scènes religieuses ou galantes, gravures de mode et de moeurs contemporaines semblent donc être ses premières sources d'inspiration. C'est probablement chez les Mariette qu'il rencontre Gillot, chez qui il travaille de 1703 à 1707-1708 : phase décisive dans la carrière du peintre, qui copie ou complète des sujets de la Comédie-Italienne fort en vogue depuis la fermeture de l'hôtel de Bourgogne en 1697 (Arlequin empereur de la Lune, 1707, musée de Nantes, peut-être peint par Watteau d'après un dessin de Gillot ; Pour garder l'amour d'une belle, v. 1706, gravé par Cochin en 1729). Pendant cette période très importante, Watteau élargit son répertoire iconographique, moins sensible à l'aspect un peu sec des compositions de Gillot qu'à l'intelligence avec laquelle celui-ci saisit les thèmes populaires ou théâtraux. Nous possédons deux témoignages pour ces années : une oeuvre sûre (Qu'ay-je fait assassins maudits ?, 1704-1707, Moscou, musée Pouchkine), satire parallèle à celle de Monsieur de Pourceaugnac, et une autre que la critique a rendue à l'artiste (les Petits Comédiens, 1706-1708, Paris, musée Carnavalet, déposés à Dublin, N. G.), qui montre davantage l'influence de Gillot ; il semble que ce

soit à Watteau plutôt qu'à Gillot que l'on commande désormais ces tableaux.

WATTEAU CHEZ CLAUDE III AUDRAN (1708-1709). Le concierge du palais du Luxembourg l'accueille chez lui, lui demande de l'aider dans ses commandes (les Mois grotesques pour Meudon, commencés en 1699 et pour lesquels l'Albertina possède un dessin de Watteau) et lui confie une partie de la décoration du château de la Muette (Cabinet du roi, v. 1708, connue par les gravures reproduites

dans l'Oeuvre gravé, publié en 1731). Tout en suivant la tradition de Bérain, Watteau innove et se montre le précurseur de Boucher, réalisant l'un des tout premiers ensembles témoins du goût pour les chinoiseries et l'exotisme, tandis que ses travaux décoratifs pour l'hôtel de Nointel (Poulpry) montrent sa fantaisie : il mêle les personnages galants aux grotesques et aux arabesques (le Faune, l'Enjôleur, coll. part., les deux seuls panneaux retrouvés).

Mais la grande révélation pour lui pendant ces deux années est la galerie Médicis de Rubens, l'ensemble alors le plus célèbre de Paris, dont Nattier dirige la publication par la gravure (1703-1710). À ce contact, l'artiste acquiert un métier plus onctueux, adopte définitivement une pâte plus fluide. Au moment où il se rend à Valenciennes (1710), il s'essaie aux sujets militaires, où il se montre bien différent de ses prédécesseurs français (Van der Meulen), plus réaliste qu'eux (Camp volant, 1709-1710, Moscou, musée Pouchkine). Mais, très vite, il laisse ce genre au jeune A. Pater, qui travaille à ses côtés ; il est possible cependant qu'il y revienne plus tard (la Recrue, Paris, coll. Rothschild).

WATTEAU ET LES AMATEURS PARISIENS

(1710-1716). De retour à Paris, il s'installe chez le beau-père de Gersaint, Sirois, dont il laissera le portrait (Sous un habit de mezzetin, v. 1717, Londres, Wallace Coll.), et se consacre aux mascarades dans le genre de Gillot : il complète alors sa culture théâtrale, se liant avec La Roque et Lesage. La protection de La Fosse lui permet d'être rapidement agréé à l'Académie (les Jaloux, connus par la gravure ; la Partie carrée, 1712, San Francisco, Fine Arts Museum). On est très mal renseigné sur son activité pendant les années 1712-1715 ; on sait qu'il fait la connaissance du trésorier Pierre Crozat (vit-il chez l'amateur en 1712 ou seulement en 1715 ?), qui met à sa disposition ses terres (Nogent-sur-Marne) et lui permet d'étudier dans son énorme collection de dessins les Flamands, et surtout Van Dyck (l'Amour désarmé, v. 1715, Chantilly, musée Condé ; l'Automne, Louvre). Watteau travaille longuement la technique du paysage, qu'il arrive à traiter pour lui-même (la Bièvre à Centilly, v. 1715, coll. part.). Pendant tout ce temps, il ne semble pas rechercher de grandes commandes, s'attachant plutôt à se perfectionner. Il peint alors les Saisons pour Crozat (v. 1715), dont l'Été (Washington, N. G.) est la seule toile qui subsiste de cet ensemble. Il effectue donc une synthèse entre une esthétique d'origine bellifontaine, qu'admirait déjà Claude III Audran et dont il est l'héritier à travers Callot, un rubénisme qui poursuit l'effort des coloristes du siècle de Louis XIV et une

référence très nette à l'art vénitien : le tout avec des coloris très délicats, des recherches luministes qu'il pousse très loin et une sensibilité à l'atmosphère d'une rare poésie (la Nympe surprise par un satyre, dite aussi « Antiope », du Louvre, dont le thème est emprunté à Van Dyck, mais qui rappelle aussi Titien).

LA DERNIÈRE PÉRIODE DE L'ARTISTE

(1716-1721). Malade, mais aussi instable, Watteau change plusieurs fois de domicile : Crozat, Sirois, Vleughels l'accueillent tour à tour, cependant qu'il vit un temps chez Edme Jeaurat. En 1717, il présente le Pèlerinage à Cythère (Louvre) à l'Académie, qui le reçoit comme peintre de fêtes galantes (bien que le tableau soit plutôt, avec ses teintes d'automne et le parti pris des personnages vus de dos, une allusion mélancolique à la Jeunesse et à l'Amour). À la fin de 1719, il se rend à Londres, où il rencontre des artistes français et reçoit des commandes que terminera Ph. Mercier. Il est de nouveau à Paris durant l'été de 1720, installé chez Gersaint, pour qui il exécute, très rapidement semble-t-il, l'Enseigne, dite « l'Enseigne de Gersaint » (Berlin, Charlottenburg), sorte d'évocation de la querelle des Anciens et des Modernes autant que de son art propre issu de Venise et des Flandres. Il se fixe enfin au printemps de 1721 à Nogent-sur-Marne, où il vit dans le milieu de Gersaint, de La Roque, de Pater : il partage entre eux ses dessins avant sa mort.

Sa production pour ces cinq dernières années est très abondante (un grand nombre de peintures ne sont plus connues que par les gravures ou des copies) : citons d'abord les sujets influencés par le réalisme du Nord (la Marmotte, 1716 ?, Ermitage) et certains nus d'un intimisme sensuel et délicat (la Toilette intime, coll. part. ; la Toilette, Londres, Wallace Coll.). Il peint de rares portraits : celui d'Antoine Pater (musée de Valenciennes), d'une autorité surprenante, et celui d'un Gentilhomme (dit à tort « Jullienne », Louvre), l'un des portraits les plus significatifs de l'esprit même du XVIIIe siècle. Il peint aussi quelques tableaux religieux (Sainte Famille, Ermitage) ou mythologiques (Jugement de Pâris, Louvre). Mais ses œuvres les plus célèbres évoquent les rencontres, les plaisirs, les « moments musicaux » auxquels convient les « fêtes galantes ». Le monde du théâtre (l'Amour au Théâtre-Français, l'Amour au Théâtre-Italien, musées de Berlin ; les Comédiens-Français, Metropolitan Museum) lui fournit des costumes et un ton poétique : la figure monumentale et solitaire du Pierrot, encore souvent appelé Gilles (Louvre), sert de

prétexte à une réflexion profonde sur la tristesse et la vanité du monde. À côté d'autres figures isolées (le Mezzetin, Metropolitan Museum ; l'Indifférent et la Finette, Louvre ; l'Amante inquiète, Chantilly, musée Condé), il peint surtout des compositions groupant plusieurs personnages réunis pour la musique, pour la danse ou pour l'entretien galant sous les frondaisons d'un parc ou au seuil d'un palais. Parmi les plus célèbres de ces « fêtes galantes », citons la deuxième version, peinte pour Julienne, du Pèlerinage à Cythère (1718, Berlin, Charlottenburg), la Perspective du M. F. A.

downloadModeText.vue.download 925 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

924

de Boston, les Champs-Élysées, les Divertissements champêtres, les Charmes de la vie et le Rendez-vous de chasse de la Wallace Coll. à Londres, le Plaisir pastoral du musée Condé de Chantilly, le Plaisir du bal du Dulwich College Gal., l'Amour paisible, l'Assemblée dans un parc, le Concert (musées de Berlin) et Iris c'est de bonne heure avoir l'air à la danse (id.), les Plaisirs d'amour et la Réunion champêtre de la Gg de Dresde. Ces fêtes de plein air étaient apparues dès la fin du XVIIe s. ; mais Watteau aborde ce genre avec un esprit bien différent, fait de virtuosité et de finesse : les figures énigmatiques, l'atmosphère vaporeuse, l'évocation vague de l'eau sont le reflet d'une sensibilité toute personnelle, fort prisée du cercle des Crozat et qui n'est pas la simple continuation de Rubens et de Venise. Car, en 1718, on assiste à une transformation de son lyrisme visionnaire en une description plus nette de la comédie humaine : c'est une sorte de retour au réalisme septentrional (d'un accent plus moderne, la seconde version du Pèlerinage émeut moins), tandis que l'Enseigne de Gersaint (1720), sans doute le chef-d'oeuvre de Watteau, montre combien celui-ci reste attaché à la sérénité vénitienne, avec peut-être une répartition plus solide des masses : s'agit-il d'une démarche nouvelle, brutalement interrompue, comme un demi-siècle auparavant celle de Poussin ?

LES DESSINS. Les trois plus grandes collections des dessins actuellement conservés (Stokholm, British Museum, Louvre) montrent qu'avec une technique très travaillée de sanguine, de pierre noire et de craie, associées le plus souvent sur un papier teinté, Watteau se montre le plus infatigable observateur : l'élaboration d'un type féminin très caractéristique, la variété du répertoire des attitudes, leur vivacité

et leur élégance, la maîtrise du trait et l'admirable parti que l'artiste sait tirer de la matière écrasée sur le papier font de cet ensemble plein de fantaisie la partie réellement la plus fascinante de son oeuvre.

La grande exposition organisée en 1984-1985 (Washington, Paris, Berlin) a permis, pour la première fois, de mieux définir l'ambiguïté, la variété et la nouveauté d'une sensibilité qui rêve la réalité et embellit ce rêve.

LE « GENRE DE WATTEAU ». Pater et Lancret ne sont pas de simples suiveurs de l'art de Watteau, car ils ont connu celui-ci, ont travaillé avec lui, sans pour autant être ses élèves : l'artiste n'eut pas d'élèves. Très tôt pourtant, on s'aperçut de l'importance de son oeuvre, et Jullienne fit graver ses dessins (1726) et ses peintures (1727-1734). En outre, Watteau, qui reste un phénomène isolé, fut plagié, et peut-être même aidé dans certaines de ses toiles (Vleughels a-t-il collaboré à la nymphe du Louvre ?) ; Ph. Meusnier s'inspire surtout de ses architectures ; S. Leclerc et B. de Bar, de ses scènes champêtres ; son neveu Louis-Joseph imite ses sujets militaires, et le fils de celui-ci (François-Joseph), ses fêtes galantes, tandis que Boucher reprend ses chinoiseries, que J.-F. de Troy publie des planches de fêtes galantes et que le jeune J.-B. Oudry reprend ses sujets théâtraux (les décorations pour Fagon, 1725 : Comédiens italiens dans un parc, coll. part.). À

l'étranger, on assiste à la même diffusion de l'art de Watteau avec Mercier en Angleterre (jusque v. 1740), Quillard en Espagne ou Pesne, appelé par Frédéric II parce qu'il imite bien Watteau, sans compter le nombre de faux exécutés au milieu du siècle, pour la clientèle de la cour de Prusse.

WATTEAU (les), peintres français.

Louis-Joseph, dit Watteau de Lille (Valenciennes 1737 - Lille 1798). Neveu d'Antoine Watteau, il fut élève de Dumont le Romain (av. 1751), s'installa à Lille en 1755, où il allait devenir une sorte de peintre officiel de la ville v. 1770. Il traita des sujets de fêtes galantes (les Quatre Heures du jour, musée de Valenciennes) et d'anecdotes militaires (le Congé absolu, 1785, id.) où l'on perçoit l'influence de Greuze, qui introduisit une note de sentimentalité subtile dans ses sujets, avant tout décoratifs. Peu marqué par l'art de son oncle, il se montre davantage sensible aux influences flamandes (les Diverisements du camp, 1785, palais de justice de Tournai), comme la plupart des suiveurs

de Watteau. Il est représenté au musée de Lille, et l'église Saint-Maurice de cette ville conserve de ses toiles religieuses.

François-Louis-Joseph, dit lui aussi Watteau de Lille (Valenciennes 1758 - Lille 1823), son fils, fut son élève, puis celui de Durameau (1775-1777). Il se fixa à Lille en 1785, où il devint directeur de l'Académie (1812). Ses scènes de bataille dérivent de celles du XVIIIe s. et des Parrocel (Défense de Lille, 1796, musée de Lille), et ses scènes galantes se situent dans la même tradition que celles de son père (Le Menuet sous un chêne, 1787, musée de Valenciennes), avec, peut-être, une influence plus forte des Pays-Bas, qui fait mettre à l'artiste l'accent sur le pittoresque.

WATTS George Frederick, peintre

et sculpteur britannique

(Londres 1817 - id. 1904).

Fils d'un accordeur de pianos sans grande clientèle, il dut à l'ambition paternelle et à son talent prodigieux d'aspirer ardemment au titre de peintre d'histoire. Il se forma d'abord avec le sculpteur William Behnes (1827), puis suivit les cours de la Royal Academy, en 1835, pendant quelques semaines. Sa première oeuvre exposée à la Royal Academy, le Héron blessé (1837, Compton, Watts Gal.), révèle l'influence de Landseer et d'Etty, mais il modela bientôt son art sur celui de la Renaissance italienne et, lauréat du concours organisé en 1843 pour la décoration à fresque du Parlement (Caractatus Led in Triumph Through the Streets of Home), il reçut un prix et partit pour l'Italie (les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse, 1843-1847, Liverpool, Walker Art Gal. ; Roland poursuivant la fée Morgane, 1846-1848, Leicester, Museum and Art Gal.), où ses relations avec l'aristocratie l'aiderent, comme elles devaient le faire plus tard, lorsque, à son retour en Angleterre en 1847, il se consacra au « grand art ». Il dut renoncer progressivement, faute d'encouragements, à la réalisation d'un projet qui lui était cher : les

fresques monumentales d'une « maison de la vie » évoquant l'évolution de l'humanité. Il retourna en Italie en 1853, travailla à Paris pendant l'hiver de 1855-1856, visita l'Asie Mineure et Rhodes en 1856. Nommé A. R. A. en 1867 et R. A. la même année, il alla en Égypte en 1886 et en Grèce en 1887. Entre-temps, il exécuta des portraits vigoureux, comme ceux de Swinburne (1865, Londres, N. G.) ou de Thomas Carlyle (1868, Londres, V. A. M.), tandis que

son style, en grande partie inspiré par Titien et Tintoret, s'enrichissait. Au lieu de vastes compositions, il exécuta ensuite des allégories (reprenant les thèmes d'une grande composition jamais réalisée qui aurait évoqué l'Histoire du Cosmos) centrées sur quelques personnages ayant entre eux un lien étroit et qui reflétaient son intérêt croissant pour la sculpture. L'Espérance (1885, Londres, Tate Gal.) est l'une de ses oeuvres les plus connues et les plus concises, et on peut y déceler le désespoir sous-jacent à sa vision, grandiose et typique de la fin du XIXe siècle. L'éclectisme et les limites de l'artiste sont une évidence aujourd'hui, mais on ne peut pas négliger le sérieux de ses intentions ni la variété de ses recherches face à l'académisme des peintres de son temps. Watts fut un portraitiste de talent, renommé en son temps, et cette partie de son oeuvre est aujourd'hui encore appréciée. Il est principalement représenté à Compton (Surrey) dans la galerie qu'il fit édifier pour conserver ses propres oeuvres (Watts Gal.), à Londres (N. P. G., V. A. M. et Tate Gal.), à Bristol (City Art Gal. : l'Amour et la Mort, 1875), à Oxford (Ashmolean Museum : le Petit Chaperon rouge, 1864) et au musée d'Orsay (l'Amour et la Vie, 1893).

WEBB Boyd, artiste britannique

(Christchurch, Nouvelle-Zélande, 1947).

Après des études au Royal College of Art de Londres, Boyd Webb, insatisfait par l'exécution de sculptures moulées en fibres de verre, se tourne vers la photographie (Veto, 1991, cibachrome). Dans des décors dont le caractère artificiel est volontairement accentué, où de grands rideaux ou des toiles cirées tiennent lieu de sol ou de surface marine, il met en scène des objets divers et hétéroclites, des personnages, souvent nus, ou des animaux artificiels (exemple de ces situations où le burlesque le dispute à l'insolite, Lung, 1983, F. R. A. C. Pays de la Loire, présente un homme dans une baignoire disputant à un plongeur un accordéon). En 1988-1990, l'artiste a mis en scène, dans des décors en plastique de couleurs souvent vives, des animaux de la brousse africaine (serpent, tigre, flamant rose, girafe, zèbre) souvent situés à l'intersection de deux éléments (eau, terre et ciel) et confrontés à la présence d'un élément hétérogène (disque, violon, mappemonde...) : Clone, 1989, F. R. A. C. Limousin. Présent dans de nombreuses collections britanniques (Londres, Tate Gal.), australiennes, françaises (F. R. A. C. Aquitaine, Rhône-Alpes ; musée de La Roche-sur-Yon ; M. N. A. M. de Paris), son oeuvre a fait l'objet d'expositions au musée

downloadModeText.vue.download 926 sur 964

d'Eindhoven (1983) et à la Whitechapel Art Gal. de Londres (1987).

WEBER Max, peintre américain

d'origine russe

(Bialystok, Pologne, 1881 - Great Neck, New York, 1961).

Il fut le premier, aux États-Unis, à assimiler la leçon du cubisme et à le transformer en un style personnel. Il arriva aux États-Unis à l'âge de dix ans, reçut sa première formation artistique au Pratt Institute de Brooklyn (New York), mais, en 1905, il s'embarqua pour la France et travailla à Paris à l'académie Julian, avec J.-P. Laurens ; il dessina à la Grande Chaumière et fréquenta les ateliers de peintres modernes. Weber se lia d'amitié avec Matisse, le Douanier Rousseau et connut aussi Picasso et Delaunay. À son retour à New York, en 1909, il peignait toujours des figures d'un lyrisme simplificateur plus proche de Matisse que de Picasso. Il se rallia au cubisme dans les années suivantes et l'aspect dynamique de son style lui permit de traduire la réalité urbaine de New York et témoigne de l'influence du futurisme et de l'expressionnisme. Weber devint ensuite le peintre des danseurs et des musiciens plongés dans l'extase artistique, et celui de la frénésie religieuse des mystiques vieillissants. Son art, de plus en plus intransigeant dans sa recherche de l'émotion, n'abandonna jamais l'élégance formelle acquise en France entre 1905 et 1909. Le rôle principal de l'artiste réside dans les rapports qu'il entretint avec le groupe 291 de Stieglitz et dans l'attachement constant du peintre à la cause du modernisme international. Le M. o. M. A. de New York l'accueillit dès 1930 et une grande rétrospective lui fut consacrée au Whitney Museum en 1949. Weber est notamment représenté à New York (M. o. M. A. et Whitney Museum) et dans de nombreuses collections publiques et privées des États-Unis.

WEBSTER Thomas, peintre britannique

(Londres 1800 - Cranbrook 1886).

Son père faisant partie de la maison de George III, il commença par être membre de la chapelle royale. Rendu libre par la mort du souverain, il étudia à la Royal Academy, où il

fut encouragé par Füssli. Il connut le succès à l'exposition de 1827 avec son *Rebels Shooting a Prisoner*, premier d'une longue série de tableaux de genre représentant des jeux ou des scènes d'enfants (*The Frown*, 1842, Londres, Guildhall Art Gal.). Mais Webster ne se limita pas à cette seule veine (*A Village Choir*, 1847, Londres, V. A. M.). Son style, comme celui de Mulready ou de Wilkie, doit au départ beaucoup à l'étude des maîtres hollandais du XVII^e siècle. A. R. A. en 1840, R. A. en 1846, Webster exposa à la Royal Academy de 1823 à 1879. Il s'était retiré en 1856 à Cranbrook, dans le Kent, où se rassemblèrent autour de lui d'autres peintres de genre qui se consacraient à la description de la vie rurale, formant ainsi la « Cranbrook Colony » : John Calcott Hors-

ley, Frederick Daniel Hardy et George Bernard O'Neill.

WECHELEN Jan Van, peintre flamand

(Anvers v. 1530 - apr. 1570).

Il est mentionné dans les « Liggeren » de la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1557, en tant que maître prenant comme apprenti Hans de Boeys. Ses oeuvres, que l'on retrouve souvent dans les anciens inventaires, figuraient dans les plus importantes collections anversoises du XVII^e siècle. Rubens possédait une de ses peintures, et Peter Stevens en avait dix. Jan Van Wechelen semble surtout avoir collaboré avec Cornelis Van Dalem, dont il a étoffé avec habileté les paysages, les vues de villes et d'intérieurs d'une foule de petits personnages dans la manière du Monogrammiste de Brunswick et de Cornelis Metsys : la Fuite en Égypte (1565, musées de Berlin), Adam et Ève (coll. part.). Deux *Ecce homo*, l'un dans la coll. Fielding L. Marshall à Richmond et l'autre à Indianapolis (John Herron Art Inst.), montrent des foules mouvementées dans des vues partiellement fantaisistes d'Anvers. Le tableau du Rijksmuseum situe la Prédication du Christ au Temple dans une spacieuse église gothique.

WEDIG Gottfried von, peintre allemand

(Cologne 1583 - id. 1641).

Ce n'est que tout récemment qu'a été reconnue l'importance de cet artiste dans la peinture allemande du XVII^e siècle. Wedig n'avait été considéré jusque-là que comme un portraitiste médiocre et un peintre de compositions religieuses, bien qu'une série de remarquables natures mortes puisse également lui être attribuée avec certitude, car elles sont pour la

plupart monogrammées (musées de Cologne, Gotha, Prague, Louvre). La Nature morte à la chandelle compte parmi ses oeuvres les plus importantes (musée de Darmstadt). Les « repas » flamands et les natures mortes de Flegel inspirèrent certainement Wedig, qui fut dans la région de Cologne un pionnier du genre de la nature morte.

WEENIX, famille de peintres néerlandais.

Jan-Baptist (Amsterdam 1621 - Huis ter Mey, près d'Utrecht, v. 1660 ?). Toute sa formation fut soumise à la culture italienne : d'abord son apprentissage dans les ateliers italiens d'Utrecht, chez A. Bloemaert, et dans ceux d'Amsterdam, chez N. Moeyaert, puis son voyage romain (début de 1642 à 1647), où il eut beaucoup de succès, recevant du cardinal Pamphili, le futur pape Innocent X, de nombreuses commandes ; et, à son retour en 1649, ses relations avec les membres de la gilde d'Utrecht (Poelenburgh et Jan Both). Outre ses nombreux paysages, Weenix qui peignait vite et beaucoup, se spécialisa dans les tableaux de gibier, qui témoignent d'une tendance décorative voisine de celles de Flamands comme Snyder (Londres, N. G. ; Mauritshuis ; Rijksmuseum ; Detroit, Inst. of Arts ; Hartford, Wadsworth Atheneum), mais des recherches de datation très précises amènent à redonner à son fils Jan nombre de ceux-ci, ainsi que certains paysages

comme la Partie de plaisir (1667, Paris, Petit Palais) ou le Couple dans une barque du Louvre.

Si Weenix se situe dans la lignée des paysagistes italianisants (Both, Asselijn), lui seul accorde une telle importance aux scènes bouffonnes ou populaires, qu'il place au premier plan sur un élément de paysage, inaugurant ainsi un genre à mi-chemin entre la bambochade et le paysage proprement dit : Paysage italien et ruines (Detroit, Inst. of Arts), Campagne romaine (Hartford, Wadsworth Atheneum), Mère et enfant dans des ruines italiennes (musée de Kassel), Ruines classiques au bord de la mer (Londres, Wallace Coll.), Départ d'une troupe orientale (Louvre). Des ruines romaines encombrent volontiers ses paysages et ses vues de ports italiens, se combinant avec la scène du premier plan grâce à leur réelle qualité plastique, le jeu de la lumière et les riches accords chromatiques : Paysage avec ruines (musée d'Utrecht ; Ermitage), Bergers et troupeau (musée de Bâle). Son oeuvre atteint à des sommets dans la dernière décennie de sa vie.

L'oeuvre de son fils Jan (Amsterdam 1642 ? - id. 1719) ne se distingue de la sienne que par la datation, et bien des tableaux attribués au père doivent être restitués au fils. En effet, tous deux peignirent les mêmes paysages ou vues de ports d'Italie, les mêmes tableaux de gibier. Parfois seulement, Jan utilise une gamme plus chaude, un clair-obscur plus coloré. Jan, qui fut peut-être aussi élève de son oncle Gysbert d'Hondecoeter, résida quatre ans à Utrecht (1664-1668), puis à Amsterdam. De 1702 à 1712, l'Électeur palatin Johann Wilhelm de Düsseldorf lui commanda un cycle de 12 tableaux de chasse pour le château de Bensberg (musée d'Augsbourg, Munich [Alte Pin.] et château de Schleissheim). À Amsterdam, Weenix décora de la même façon plusieurs maisons. Il est représenté au Rijksmuseum, au Mauritshuis, à l'Ermitage, au Louvre et aux musées d'Anvers, de Brest, Bruxelles (M. R. B. A.), Caen, Cambridge (Fitzwilliam Museum), Kassel, Chambéry, Copenhague (S. M. f. K.), Douai, Dresde (Gg), Haarlem, Hambourg (Kunsthalle), Karlsruhe, Montpellier, Nîmes, Rotterdam (B. V. B.), Strasbourg, ainsi qu'à la Wallace Coll. de Londres par une série de 16 tableaux.

WEGMAN William, artiste américain

(Holyoke 1943).

Repérables entre toutes depuis les années soixante-dix, les photographies et les vidéos de William Wegman s'attachent à travestir les chiens successifs de l'artiste (Man Ray puis Fay Ray) dans des saynètes pour lesquelles ils adoptent, entre docilité et soumission, les poses et les attitudes humaines. Prêtant à rire, dans un premier temps, ces mises en scène relèvent d'un comique de situation à mi-chemin entre le burlesque (genre développé par le mime et le cinéma des années vingt) et la fable moraliste à la façon de La Fontaine. Mais la systématisation de ces farces engendre un univers où le banal, subvertissant le quotidien, fait glisser l'oeuvre de Wegman vers une vision pessimiste et tragique de l'humanité, critique

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

926

acerbe de l'homme se figurant au coeur de la création (Ray + Mrs Ludner in Bed, 1981). En 1985, alors que le raz de marée de la nouvelle peinture commençait à refluer, Wegman, adoptant une esthétique vieillotte et précieuse,

se fait peintre d'un monde tel qu'on peut le trouver dans l'imaginaire enfantin. Ces toiles, d'aspect kitsch et naïf, inspirées d'ouvrages encyclopédiques destinés à la jeunesse des années cinquante, donnent à voir, dans un espace frontal, des architectures synthétisant différents styles, époques et civilisations (Gothic, Romanesque, Medieval, etc., 1988). Nonobstant leur apparence douceuse, les oeuvres de Wegman, suggérant le monde comme « un catalogue de possibilités multiples », induisent, au même titre que ses photographies, une inquiétude sous-jacente. Le travail de William Wegman, facétieux, cruel et mélancolique, parce qu'il relève de la mise en scène et du spectacle, fut déterminant au début des années quatre-vingt pour des artistes tels que Cindy Sherman, David Salle, Clegg et Guttmann. Une exposition a été consacrée à l'artiste en 1991 (Paris, M. N. A. M.).

WEINER Laurence, artiste américain

(Bronx, New York, 1940).

Les premières oeuvres de Weiner sont constituées, en Californie, de cratères formés par des explosions dans la terre, sculptures susceptibles d'être découvertes par un spectateur. De retour à New York, il expose en 1964 une première série de peintures issues d'un motif répétitif d'hélice tiré d'une série de mires de télévision, puis des peintures rectangulaires de couleurs et de tailles diverses dans lesquelles un rectangle a été découpé. En 1968, Weiner dépasse la nécessaire matérialisation de l'oeuvre pour s'en tenir à la réalisation potentielle d'une oeuvre décrite par ses matériaux et ses dimensions. Parallèlement, il publie un livre, *Statements*, divisé en « Specific Statements » et « General Statements » conservant une valeur visuelle, comme « Un marqueur marin de fluorescéine versé dans la mer ». Une déclaration parue en 1968 dans *Art News* précise les conditions générales caractérisant ce travail fondé principalement sur l'écrit comme mode de généralisation du visuel : « 1. L'artiste peut construire la pièce. 2. La pièce peut être fabriquée. 3. La pièce peut ne pas être réalisée. » Chacune de ces possibilités étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions relève du récepteur au moment de la réception. La forme matérielle de l'oeuvre est ainsi dépossédée de toute supériorité par rapport à la réception publique de sa conception intellectuelle. Le travail de Weiner prend alors la forme d'écrits, pouvant être traduit objectivement ou rester à l'état linguistique, prenant fréquemment place dans des institutions, musées, galeries, la couleur, l'échelle, la place des inscriptions variant

selon les lieux et les oeuvres, souvent réalisés en lettres peintes projetées ou en lettres adhésives s'inscrivant dans des catalogues, livres d'artistes, parfois accompagné de photographies, disques, objets éphémères. Une exposition

rétrospective de ses travaux a eu lieu en 1988 à Amsterdam au Stedelijk Museum.

WEISS David
→ FISCHLI Peter et WEISSDavid

WEISSENBRUCH, famille de peintres

néerlandais.

Hendrik Johannes (La Haye 1824 - id. 1903). Issu d'une famille très attirée par l'art, il fut élève de J. J. Löw, de A. Schelfhout peut-être, puis de l'Académie de La Haye (1843-1850) sous la direction de B. J. Van Hove. Il travailla surtout à La Haye (Dekkersduin), Scheveningen, Haarlem, Nieuwkoop, Noorden, et ce n'est qu'en 1899 qu'il partit pour Barbizon (Aux environs de Barbizon, 1900, Rijksmuseum) pour une très courte période. En dépit de son caractère personnel très modeste, Weissenbruch peut être considéré comme le représentant le plus éminent de l'école de La Haye, et figure certainement parmi les meilleurs paysagistes du XIXe s. hollandais.

Ses premières oeuvres – vues de villes et paysages panoramiques – sont très détaillées et d'une facture minutieuse : Vue près de Geestbrug (1868, Rijksmuseum ; réplique agrandie au Gemeentemuseum de La Haye). À partir des années 1875 env., cette conception analytique du paysage évolua en faveur d'une touche plus large et plus rapide ainsi que d'une composition de plus en plus simplifiée. L'importance du motif fait place à celle de l'atmosphère (Plage, 1887, La Haye, Gemeentemuseum). Les ciels, aux lumières infiniment nuancées, qui occupent souvent les trois quarts du tableau, sont d'un grand lyrisme et rappellent parfois Van Goyen.

Weissenbruch exécuta de très nombreuses aquarelles (À la plage de Scheveningen, 1879, La Haye, musée Mesdag ; Moulin au bord de l'eau, 1895, Toledo, Ohio, Museum of Art), cette technique constituant le mode d'expression caractéristique de l'impressionnisme hollandais à cette époque. On lui doit également des scènes et des vues urbaines (Marché aux poissons, La Haye, Gemeentemuseum ; Souvenir de Haarlem, id.).

Johannes, dit Jan (La Haye 1822 - id. 1880).
Cousin du précédent, il fut élève de l'Académie de La Haye (1839-1847) et de S. L. Ver-
veer. S'il travailla surtout à La Haye, il fit
également des séjours en Gelderland à Leer-
dam, à Culemborg, et en Belgique.

Ce sont essentiellement ses Vues de villes,
peintes dans la tradition de Saenredam, Van
der Heyden et Berckheyde, qui firent sa répu-
tation : Vue sur l'église Saint-Denis à Liège et
Ruelle à Batavia (Rijksmuseum), Ruelle à Rhe-
nen (Amsterdam, Stedelijk Museum), Maria-
kerk à Utrecht (Rotterdam, B. V. B.). La lumière
du soleil y joue un rôle prépondérant. C'est
dans son oeuvre graphique, où il use d'une plus
grande liberté, que le peintre laisse épanouir le
mieux son talent (Rotterdam, B. V. B. ; Rijks-
museum ; Haarlem, musée Teyler ; La Haye,
Gemeentemuseum). Jan Weissenbruch fut un

des fondateurs de la société Pulchri Studio à La
Haye.

WEREFKIN Marianne Von, peintre russe

(Tula 1860 - Ascona, Suisse, 1938).

Élève remarquée d'Ilia Repine à Saint-Péters-
bourg, elle y rencontre Jawlensky en 1886 et
devient sa compagne. Ils s'installent en 1896
à Munich. Afin de promouvoir l'art de ce der-
nier, elle abandonne pour dix ans la peinture.
Femme de haute culture au charisme certain,
son salon, lieu de rencontre pour une intelli-
gentsia cosmopolite, contribuera au dévelop-
pement de l'expressionnisme allemand. Elle
adhère, en 1909, à la fondation de la Nouvelle
association des artistes de Munich. Sa théorie
de la couleur, reconsidérée dans son rapport
à la lumière, influencera Franz Marc. À partir
de 1906, ses toiles, en rupture avec l'art russe,
attestent d'une influence de l'école de Pont-
Aven (Automne [L'École], 1907) et de Munch
(la Grand-route, 1907). S'y développe un sym-
bolisme où les thèmes récurrents du chemin
et du pont sont autant de lieux de passage du
monde visible à l'invisible. Expulsée en tant
que ressortissante russe à cause de la guerre,
elle s'installe avec Jawlensky, à Ascona, en
1918. Elle poursuit une peinture mélancolique,
empreinte de sa soif d'absolu. Elle est essentiel-
lement représentée à la Fond. Marianne-Were-
fkin (Ascona).

WERENSKIOLD Erik, peintre norvégien

(Eidskog 1855 - Oslo 1938).

Après avoir rejoint à Munich d'autres artistes

norvégiens, il supporte assez mal l'enseignement traditionnel de Lofftz et de Lindenschmit, et découvre l'art français à la grande exposition de 1878. En 1881, à Paris, il semble influencé par Bastien-Lepage (Un enterrement paysan, 1885, Oslo, Nasjonalgalleriet) puis par les impressionnistes, mais on dit que c'est surtout Cézanne, découvert lors de son second voyage, en 1890, qui comptera pour lui. Le Journal vendu par Sotheby's en 1987 montre cependant bien l'influence de la peinture allemande de l'époque par le goût pour le détail naturaliste par endroits et une mise en scène assez métaphysique. Il a illustré des contes populaires dès 1880 et n'a cessé de faire graviter autour de lui l'important milieu intellectuel et artistique réformateur en Norvège. L'exposition « Lumières du Nord » (1987, Petit Palais) a permis de voir à Paris le beau Portrait d'Erika Nissen (Oslo, Nasjonalgalleriet), assez proche des scènes d'intérieur de Degas.

WERFF Adriaen Van der, peintre

et graveur néerlandais

(Kralingen, près de Rotterdam, 1659 - Rotterdam 1722).

Il fut l'élève de Cornelis Picolet à partir de 1669, puis d'Eglon Van der Neer à partir de 1671. Artiste très précoce (Autoportrait supposé, 1678, Rijksmuseum), il aborda tous les genres, et plus spécialement le portrait et la peinture d'histoire. Établi à Rotterdam, où son succès fut considérable et où il fut commissaire de la gilde en 1691 et en 1695, il rencontra en 1696 l'Électeur palatin Johann Wilhelm von der Pfalz, qui

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

927

le nomma peintre de sa cour ; il travailla pour lui de nombreuses années et se rendit en 1698 et en 1703 à la cour de Düsseldorf. Les tableaux exécutés pour l'Électeur palatin se trouvent aujourd'hui à Dresde (Gg), au Louvre et à Munich (Alte Pin.). En outre, la N. G. de Londres, l'Ermitage, le Rijksmuseum, le musée de Kassel, le B. V. B. de Rotterdam possèdent d'importantes séries de tableaux de Werff. Outre ses portraits (Portrait d'homme, 1685, Londres, N. G. ; 1689, Mauritshuis ; Johan Versijden, 1693, Rotterdam, B. V. B. ; Autoportrait, 1699, Rijksmuseum), l'artiste eut une grande prédilection pour les petits tableaux historiques ou religieux, de facture très lisse, au clair-obs-

cur conventionnel, d'où émergent des teintes froides et pures, et dont l'origine se trouve dans l'école leydoise issue de Gerrit Dou. Werff porta ces caractères à l'excès, notamment le « fini » des nus, d'une plastique sculpturale, traités dans un coloris jaune, un peu acide, et qui se détachent sur des arrière-plans très sombres : Scène arcadienne (1689, Dresde, Gg), Agar et Ismaël (1701, Munich, Alte Pin.), le Repos pendant la fuite en Égypte (1706, Londres, N. G.), Joseph et la femme de Putiphar (1710, musée de Chambéry), l'Annonciation (1718, Dresde, Gg), Deux Nymphes dansant (1718, Louvre), Moïse sauvé des eaux (1722, musée de Rennes). Ses figures, d'une exécution précieuse et porcelainée, trahissent dans leur inspiration l'influence de l'italianisme et du goût classique français, annonçant le mouvement néoclassique.

Son frère, Pieter (1665-1722), pasticha son style : la Madeleine repentante (musée de Lille), la Vierge, l'Enfant et saint Jean-Baptiste (1704, musée de Kassel), la Leçon de dessin (1715, Rijksmuseum), la Madeleine, Autoportrait, portraits de Johannes Texeluis, de Willem Bastiaensz Scheper (Rotterdam, B. V. B.).

WERNER Joseph (dit le Jeune),

peintre suisse

(Berne 1637 - id. 1710).

Il est le seul représentant suisse de la peinture d'histoire baroque qui fleurit dans toutes les cours d'Europe. Son oeuvre, qui se limite aujourd'hui à 60 dessins, miniatures et tableaux, ne présente pas d'unité stylistique évidente, mais se rattache à différentes tendances internationales. Élève de Merian à Francfort, il résida à Rome pendant dix ans à partir de 1654 et, disciple de Sacchi, de Maratta et de Pierre de Cortone, il se spécialisa dans la miniature (scènes mythologiques et allégoriques, portraits), où il réussit grâce à son étonnante habileté technique et où il acquit une telle célébrité qu'en 1662 il fut appelé à la cour de Louis XIV (le Char d'Apollon ; Apollon tuant Python, Louvre). Dans la miniature de Diane au repos (Zurich, Landesmuseum), peinte à Paris, Werner emprunte les modèles à la tradition d'Elsheimer, de Maratta et du style de cour français. Le style de Poussin, qu'il admirait déjà à Rome, continue à l'influencer. En 1666-1667, il est installé à Augsbourg et travaille pour les cours de Munich (Thétis, Résidence), Innsbruck, Vienne, Mannheim, Stuttgart. À côté de ses oeuvres à l'harmonie classique, il dessine des sujets pittoresques de sorcières et

de chercheurs de trésors (Chercheurs de trésors et monstre, Hambourg, Kunsthalle) que l'on retrouve chez Schönfeld, à Augsburg au même moment que Werner, et chez Sandrart, sûrement inspirés par Salvator Rosa et Castiglione. L'héritage suisse d'Urs Graf n'y est sûrement pas étranger. En 1682, il est de nouveau à Berne et fonde dans cette ville une petite académie privée qui sera déterminante pour la peinture bernoise durant plusieurs générations. En 1695, il est appelé à Berlin comme peintre de la Cour et pour remplir les fonctions de premier directeur de l'Académie des beaux-arts que le prince électeur projetait de fonder ; cependant, des désaccords l'obligèrent à retourner dès 1707 dans son pays natal. Excellent miniaturiste par la précision du dessin et le raffinement de la couleur, l'artiste est moins heureux dans le tableau de chevalet à l'huile. Le musée de Berne conserve plusieurs de ses oeuvres, notamment un Autoportrait. S'il a connu la célébrité en son temps en Europe, il n'est pas étonnant qu'il ait été méconnu par ses compatriotes de la Suisse démocratique, réfractaire à ses compositions inspirées de la glorification princière (Allégorie de la Justice, Allégorie de Berne pour l'hôtel de ville de Berne). Tombé assez vite dans l'oubli, il est aujourd'hui davantage apprécié.

WERTMULLER Adolf Ulrik, peintre suédois
(Stockholm 1751 - États-Unis 1811).

Son activité s'exerça surtout à l'étranger : en France (1772-1774 ; 1779-1790) ; à Rome (1775-1779) ; en Espagne (1790-1794) ; aux États-Unis (1794-1796 ; 1800-1811). Son art se rattache à la fois au rococo de Roslin et au classicisme de son professeur J. M. Vien. Par ses compositions d'inspiration mythologique réalisées en France, Wertmuller devint l'innovateur et le chef de file de la peinture néo-classique suédoise (Ariane à Naxos, 1783, Stockholm, Nm ; Danaé et la pluie d'or, 1787, id.), mais il laissa principalement des portraits et, hormis quelques commandes de l'aristocratie, il fut le portraitiste de la bourgeoisie. Ses effigies traduisent une vivante réalité malgré leur exécution un peu froide. Ses oeuvres les plus connues sont une peinture commandée par Gustave III en 1785, Marie-Antoinette et ses enfants dans le parc de Trianon (Stockholm, Nm), et un portrait de George Washington (1785, Metropolitan Museum ; réplique à Stockholm, Nm).

WESSELMANN Tom, peintre américain

(Cincinnati, Ohio, 1931).

Étudiant à l'Art Academy de Cincinnati, puis à la Cooper Union de New York, il développa

dès sa première exposition, tenue en 1960 à la Tanager Gal., un thème unique qu'il intitula The Great American Nude. Utilisant, derrière des figures féminines lascivement allongées, un fond constitué par des éléments familiers de la vie quotidienne américaine, Wesselmann fut considéré comme un artiste pop de grande importance. Le style de ses premières compositions dénote, d'une part, un sens du dessin (dans les formes féminines) issu de Matisse et, d'autre part, par l'intégration directe sur la toile d'éléments réels, se rattache à une esthétique traditionnelle du collage (Great American

Nude, 1961). Vers 1963, Wesselmann commença à créer des assemblages à 3 dimensions, utilisant éventuellement des appareils de radio, de télévision ou des téléphones (Great American Nude no 54, Vienne, M. A. M.), mais il abandonna au cours des années soixante-dix, en raison des dimensions importantes que prenaient ses réalisations, l'utilisation d'objets réels. Son oeuvre perdit alors son aspect de tableau vivant : tout en conservant les mêmes thèmes, l'artiste en isola des fragments qu'il agrandit, morcela ou assembla de nouveau selon sa propre invention (Bedroom Tit Box, 1970). Les derniers travaux sont d'un point de vue formel radicalement nouveaux même si les thèmes qu'il privilégie sont toujours présents. Les toiles à l'huile disparaissent au profit du métal découpé peint à la laque mate (Bedroom Face with Green Wallpaper, 1985 ; Steel Life with Petunias, Lilies and Fruits, 1986).

L'artiste a connu d'importantes expositions rétrospectives, notamment à Madrid (Centro de Arte Reina Sofia) en 1996. Son oeuvre est bien représentée dans les musées américains ainsi qu'en Allemagne (Aix-la-Chapelle, New Gal. ; Cologne, Wallraf-Richartz Museum) et en France (musée de Grenoble).

WEST Benjamin, peintre américain

(Springfield, Penns., 1738 - Londres 1820).

Justement considéré comme le père de l'école américaine, West naquit dans une contrée où aucun « maître » n'avait encore vu le jour. Les Indiens, dit-on, lui apprirent à colorier des dessins avec des terres, à l'aide d'un pinceau de poils de chat. William Williams l'aide de ses conseils. Mais ce ne fut qu'à son arrivée en Europe, en 1760, que commença vraiment son apprentissage. Formé d'abord à Rome dans le milieu international du néo-classicisme, ami de Winckelmann, encouragé par Raphaël Mengs, West poursuivit brillamment sa carrière à Londres, où il s'installa à partir de 1763. Il sut

ouvrir de nouvelles voies à la peinture d'histoire, soit dans le genre antique (Agrippine débarquant à Brindes portant les cendres de Germanicus, 1769, Yale, University Art Gal., qui lui valut le patronnage de George III), soit dans le genre moderne : Mort du général Wolfe, 1771, Ottawa, N. G.

Il compte ainsi parmi les plus importants et les plus représentatifs des créateurs néo-classiques. Sa facilité et son talent lui valurent d'être nommé en 1792, comme successeur de Reynolds, président de la Royal Academy (il avait été, en 1768, de ses fondateurs), où il n'exposa pas moins de 258 tableaux entre 1769 et 1819. Il avait été nommé, en 1772, Historical Painter to the King.

Bien qu'il ne soit jamais retourné dans son pays natal, il entretint sa vie durant des relations avec ses concitoyens ; son atelier à Londres fut, pendant près d'un quart de siècle, le rendez-vous des jeunes Américains désireux de s'initier à la peinture. Sa Mort du général Wolfe et son Traité de Penn avec les Indiens (1771, Philadelphie, Pennsylvania Academy of Fine Arts) montrèrent la voie aux artistes qui illustrèrent l'histoire de la jeune nation américaine. Par ses tableaux d'histoire (Agar a Ismaël, Metropo-

downloadModeText.vue.download 929 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

928

litan Museum ; l'Âge d'or, 1776, Londres, Tate Gal. ; la Mort sur un cheval pâle, 2 versions : 1796, Detroit Inst. of Fine Arts ; Philadelphie, Pennsylvania Academy of Fine Arts ; la version de 1796 fit sensation au Salon de 1802 à Paris), West a joué un rôle important dans la diffusion du style épique et moralisant en vogue à la fin du XVIIIe siècle. Il obtint la commande de grandes décorations pour Windsor Castle : notamment 8 compositions sur la Vie d'Édouard III pour Saint George's Hall. Il a également laissé des effigies de ses contemporains, comme le Colonel Guy Johnson (Washington, N. G.) ou Mr. and Mrs. Beckford (1797, Metropolitan Museum).

WEST COAST SCHOOL.

Cette dénomination fut donnée à un groupe de peintres qui, sous l'impulsion de l'expressionnisme abstrait, constitua à partir de 1950, sur la côte californienne, une école dont le thème principal était la peinture de personnages. Dirigé par Richard Diebenkorn et David

Park, le groupe comprenait Edmer Bischoff, Nathan Oliveira et Joan Brown. Les artistes empruntèrent à l'école de New York ses vastes formats, sa couleur sensuelle, sa composition dynamique qui respecte le plan du tableau. Ils furent nombreux à participer à l'exposition du M. o. M. A. de New York en 1959-1960, dont le titre, « New Images of Man » (Nouvelles Images de l'homme), révélait un regain d'intérêt, qui fut bref, pour la figuration expressionniste, renouvelée par des notions existentialistes. Par leur sensualité et l'intensité de leur facture, les compositions de cette école ont également contribué, dans une large mesure, à donner une version du pop'art. L'école s'est développée sous l'influence du lourd héritage de vulgarité commerciale de la région. Ses meilleurs représentants sont Bengston, Ramos, Ruscha, Thiébaud et Goode. Sans se regrouper obligatoirement sous le vocable d'« école », de nombreux peintres travaillent sur la côte ouest en se distinguant nettement de l'école de New York : des hyperréalistes (Goings, Mac Lean, Staiger), des abstraits travaillant avec des matériaux bruts, tels que bâtons et cordes (Wiley, Arnoldi, Fine, Wudl), et des paysagistes fantastiques (Martin, Taylor), dont certains furent très liés au mouvement hippie.

WET Jacob de (dit l'Ancien),

peintre néerlandais

(Haarlem v. 1610 - ? apr. 1675).

Après avoir été très probablement l'élève de Rembrandt en 1630-1632, il s'établit à Haarlem (Le musée de Darmstadt conserve de lui un tableau daté de 1633), s'y marie en 1635 et de nouveau en 1639, tandis que sa présence sur les listes de la gilde est attestée en 1645, 1660 et 1661. On ignore tout de lui après 1675. En habile pasticheur et avec un sentiment délicat du clair-obscur, Wet peint surtout des scènes bibliques dans la manière narrative, sinon dramatique, chère à Rembrandt à ses débuts (Jésus au Temple, 1633, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum ; Salomon sacrifiant aux idoles, musée de Lille), se plaisant en particulier à grouper de nombreux personnages aux atti-

tudes bien diversifiées, de vastes paysages avec de pittoresques effets de lumière. Une oeuvre, sans doute de ses débuts (l'Incendie de Troie, musée de Rennes), révèle encore des tendances maniéristes. On connaît même de lui quelques paysages purs, comme ceux de Londres (N. G.) ou de Hambourg (Kunsthalle). Cependant, on distingue assez mal ses oeuvres de celles de Gerrit de Wet, qui fut très vraisemblable-

ment son frère, et de celles de son fils, Jacob le Jeune. Jacob l'Ancien fut également confondu autrefois avec un Jan de Wit, élève de Rembrandt établi à Hambourg.

WEYDEN Rogier Van der

ou LA PASTURE Rogier de,

peintre flamand

(Tournai 1399/1400 - Bruxelles 1464).

Les incertitudes que laissent encore les documents actuellement connus sur la biographie de l'artiste ont permis d'élaborer à son sujet de surprenantes hypothèses qui ont alimenté une controverse passionnée à partir de 1929. Selon l'historien belge Renders, Rogier Van der Weyden serait un artiste flamand qu'il conviendrait de distinguer d'un obscur Tournaisien et Wallon, Rogier de La Pasture. Au premier des deux, il conviendrait en outre de restituer toute l'oeuvre du Maître de Flémalle (Campin), qui serait sa production de jeunesse. Si des théories aussi radicales ont encore quelques tenants, elles paraissent aujourd'hui difficiles à soutenir. L'oeuvre de Campin présente des caractères trop profondément opposés à ceux de l'oeuvre de Rogier pour lui être assimilée. Que Rogier Van der Weyden soit originaire de Tournai, cela est attesté par le texte qui rappelle les cierges brûlés après son décès par la gilde tournaisienne en la mémoire du peintre « natif de cheste ville ». Seules les premières mentions du peintre posent des problèmes d'interprétation. Qu'il soit signalé en 1426 comme « maistre », à l'occasion d'un don de quatre lots de vin par la ville, alors qu'on le retrouve en 1427 entrant en apprentissage chez Robert Campin, cela peut surprendre. Mais il n'en faut pas déduire l'existence de deux personnages : le titre de maître a pu être acquis par l'artiste soit dans une autre discipline que la peinture, soit dans une autre ville. Il est d'ailleurs probable que Rogier Van der Weyden arrive alors de Bruxelles, car son mariage avec la Bruxelloise Ysabel Goffaerts est certainement un peu antérieur à 1426.

La complexité probable de la formation du peintre est également attestée par la diversité des oeuvres. Si l'on peut tenir pour des oeuvres de jeunesse les petits panneaux de la Vierge à l'Enfant dans une niche (Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) et le diptyque (Vienne, K. M.) figurant la Vierge et l'Enfant et Sainte Catherine, on ne peut y retrouver la seule leçon tournaisienne : une manière raffinée, élégante, servie par une facture précieuse, rappelle aussi l'art de Jan Van Eyck. Seules quelques oeuvres

de Rogier peuvent être situées approximativement dans le temps et constituer quelques points de repère pour une chronologie. La Déposition de croix (Prado), peinte pour la confrérie des arbalétriers de Louvain, est antérieure à 1443 et se situe probablement v. 1435. Ses

grandes figures s'inscrivent sur le panneau en une composition qui imite celle des bas-reliefs tournaisiens et présentent la vigueur plastique des grandes créations de Campin. Pourtant, la disposition harmonieusement équilibrée des masses et la souplesse des arabesques sont à l'opposé de l'esprit de ce dernier. La solennité pathétique de la scène culmine dans la célèbre figure de la Madeleine, souvent imitée par les artistes du XVe siècle. Cette dualité d'inspiration se retrouve dans de nombreuses oeuvres. L'Annonciation (Louvre, centre d'un triptyque dont les volets, peut-être dus à l'atelier et représentant un Donateur et la Visitation, sont à la Gal. Sabauda de Turin) reprend le schéma du triptyque de Campin (New York, Cloisters), en lui donnant un rythme équilibré et un raffinement dont ce dernier est dépourvu. Une lumière dont chaque reflet est précisément observé lui apporte une note de réalisme précieux. Van der Weyden s'inspire, dans son Saint Luc peignant la Vierge (Boston, M. F. A., répliques à Munich, Alte Pin., et à l'Ermitage), de la Vierge du chancelier Rolin (Louvre) de Jan Van Eyck pour la composition, mais confère à sa propre oeuvre un aspect monumental. L'expression d'une douleur retenue, qui marque le tableau du Prado, se retrouve dans le Triptyque de la Vierge (Grenade, chapelle royale, et Metropolitan Museum ; variante à Berlin), mais dans une gamme beaucoup plus élégante, qui suit la tradition d'un gothique raffiné. C'est en 1439 que Rogier aurait achevé 2 des 4 panneaux représentant des exemples de justice exécutés pour l'hôtel de ville de Bruxelles. Détruites au XVIIe s., ces oeuvres ne sont plus aujourd'hui connues que par une tapisserie (Berne), qui paraît les interpréter très librement. Vers 1445-1450, le chancelier Rolin commande au peintre le grand Polyptyque du Jugement dernier de l'hospice de Beaune, qui développe en une vaste frise le thème traditionnel de la résurrection des âmes et de leur jugement en présence de la cour céleste.

En 1450, peut-être à l'occasion de l'année jubilaire, Rogier accomplit un voyage en Italie. Le contact avec l'art méridional ne paraît pas l'avoir beaucoup influencé et l'a surtout confirmé dans sa tendance à composer rigoureusement autour d'un axe de symétrie, comme en témoignent la Mise au tombeau (Offices), inspirée par une oeuvre de Fra Angelico, la Vierge

des Médicis (Francfort, Städel. Inst.) ou même le Triptyque Braque (le Christ entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, Saint Jean-Baptiste, Sainte Madeleine, Louvre), l'une de ses créations les plus pures. Cette rigueur se retrouve également dans le Triptyque de saint Jean (musées de Berlin), dont les panneaux extrêmes s'opposent en un exact équilibre. Le Triptyque des sept sacrements (musée d'Anvers), exécuté pour l'évêque de Tournai Jean Chevrot v. 1453, réunit une série de scènes dans une majestueuse église. Dans l'épisode central de la Crucifixion, l'affirmation de la ligne souligne l'arabesque des figures. Cette tendance s'accroît dans le Triptyque de la Nativité (musées de Berlin), commandé par Pierre Bladelin entre 1450 et 1460. Elle caractérise la grande Annonciation (Metropolitan Museum) peinte pour

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

929

un membre de la famille Ferry de Clugny et règne dans l'Adoration des mages (centre du triptyque dont les volets illustrent l'Annonciation et la Présentation au Temple, Munich, Alte Pin.) provenant de l'église Sainte-Colombe de Cologne. La forme atteint alors à une sorte de crispation que l'on peut qualifier de « maniérisme gothique ».

Au service d'une expression dramatique, cet art graphique conduit à la grande Crucifixion de l'Escorial, malheureusement très ruinée, et au diptyque de la Crucifixion (Philadelphie, Museum of Art, coll. Johnson), peut-être un peu antérieur, dans lequel la ligne et l'expression s'unissent avec une forte intensité.

La même évolution apparaît dans le portrait. Rogier paraît avoir inventé ou développé une formule qui associe en diptyque un donateur et une Vierge à l'Enfant, tous deux en buste. Le plus ancien, celui de Laurent Froimont (la Vierge au musée de Caen et le portrait à Bruxelles, M. R. B. A.), présente des figures encore nettement plastiques. Le diptyque de Jean de Gros (ancienne coll. Renders et Chicago, Art Inst.), peut-être exécuté avec des collaborateurs, tend déjà à mettre en valeur les contours. L'évolution est achevée avec le diptyque de Philippe de Croÿ (San Marino, Huntington Library and Art Gal. et musée d'Anvers), où les figures sont non seulement devenues toutes linéaires, mais également rendues dramatiques par la nervosité des contours. Cette qualité graphique se retrouve aussi dans les Portraits de

femmes de Berlin et de la N. G. de Washington, le Portrait de Francesco d'Este (Metropolitan Museum) et l'Homme à la flèche (Bruxelles, M. R. B. A.). Elle devait marquer également les portraits de Philippe le Bon, connus seulement par des copies. L'art de Rogier Van der Weyden, qui devait être souvent imité, apporte une vision encore imprégnée de la ligne gothique et fixée dans une construction rigoureuse tout intellectuelle.

Son fils, Pierre (1437-1514), peintre également, a connu un grand succès s'il faut en croire les documents d'archives. Peut-être faut-il, à la suite de l'historien d'art Friedländer, voir en lui le Maître de la légende de sainte Catherine, suiveur fidèle du maître à la considérable production (Polyptyque de la Nativité, New York, Cloisters). Du fait qu'il a eu entre les mains les cartons du maître, cela permettrait aussi d'apporter un début de solution à l'auteur des répliques nombreuses d'après Rogier Van der Weyden.

WHEATLEY Francis, peintre britannique

(Londres 1747 - id. 1801).

Il collabora pour une part assez importante à la décoration de Vauxhall et exposa pour la première fois à la Society of Artists en 1765. Ses oeuvres de jeunesse sont des portraits de petit format ou des Conversation Pieces dans le goût de Mortimer ou de Zoffany : la Famille Wilkinson (v. 1778, Detroit, Inst. of Arts). De 1779 à 1783-1784, il fut portraitiste à Dublin. Par la suite, il exécuta des scènes de genre sentimentales (le Dr Howard réconfortant des prisonniers, 1787, coll. part.), qui l'apparentent à Greuze par le choix des thèmes bour-

geois et moralisateurs. Élu A. R. A. en 1790 et R. A. en 1791, il exposa une suite de tableaux sur les Cris de Londres à la Royal Academy de 1792 à 1795, représentation des petites gens de Londres vendant des marchandises à la criée (série gravée en 1793-1797). Il collabora également à la Galerie Shakespeare de Boydell. Ses scènes de genre sont influencées par Mercier et Hayman, et il exploite dans son oeuvre le « pittoresque » du petit peuple de la ville ou de la campagne. Il est représenté à la Tate Gal. de Londres (Famille dans un paysage, Portrait d'homme au chien) et à Dublin, N. G. (Mr. and Mrs. Richardson, 1777-1778 ; Portrait d'un enfant avec un chien ; les Volontaires au Green College, 1779 ; le Rêve de Marie, 1796).

WHISTLER James Abbott McNeill,

peintre américain

(Lowell, Mass., 1834 - Londres 1903).

Destiné par ses parents à la carrière militaire, Whistler entra à l'école de West Point (1851-1854), où il travailla avec R. Weir, puis au Service des plans et cartes maritimes de Washington. Mais il démissionna pour se consacrer à la peinture. En 1855, il s'embarqua pour la France. Parlant couramment le français, il ne tarda pas à se mêler à la vie des artistes parisiens, et cette période fut riche d'expériences. Whistler travailla dans l'atelier de Gleyre, à l'École des beaux-arts, et fréquente le Louvre. Ami de Courbet, qui l'appellera son « élève », très lié avec Fantin-Latour, il fait partie du groupe réaliste qui se réunit à la brasserie Hautefeuille autour du maître d'Ornans. Ses premières oeuvres reflètent ce climat. Ce sont d'abord des gravures (Douze Eaux-fortes d'après nature ou French Set, 1858), puis une grande toile, Au piano (1858-1859, Cincinnati, Art Museum), d'une composition très étudiée et d'une touche fluide. Refusée au Salon, cette toile est exposée l'année suivante à la Royal Academy de Londres (1860), où elle marque le début de la carrière anglaise de l'artiste. Car Whistler partage désormais son temps entre Londres, où il se fixe en 1863, et la France, où il séjourne fréquemment, notamment, l'été, en Bretagne et sur les côtes de la Manche ; là, il retrouve Courbet, Fantin-Latour, Manet. The White Girl (Portrait de Jo, 1861, Washington, N. G.) est une toile très remarquée en 1863 au Salon des refusés, aux côtés du Déjeuner sur l'herbe de Manet. On y trouve, pour la première fois, un sens raffiné du rapport des tons, blanc sur blanc, qui justifie le titre de Symphonie en blanc no 1 que Whistler donnera par la suite à cette oeuvre. À Londres, la notoriété du peintre s'accroît, en même temps que se multiplient les ennemis de son art. En procès avec Ruskin (1877), Whistler n'est admis qu'avec réticence dans les cercles officiels.

Pourtant, dès 1859, il commence une série d'eaux-fortes de la Tamise (publiées en 1871) puis deviendra le poète des brouillards londoniens avec les vues du vieux pont de Battersea, qu'il représente dans différentes gammes colorées : Nocturne in Blue and Silver : Chelsea, 1871 ; Nocturne in Blue and Gold : Old Battersea Bridge, 1872-1873, tous deux à Londres, Tate Gal. ; Nocturne in Black and Gold : The

Falling Rocket, 1875, Detroit, Inst. of Art. Ces visions éphémères, d'un raffinement extrême, lui sont suggérées par l'art japonais, dont il est un fervent admirateur. Beaucoup de toiles des

années 1860 contiennent des références à l'Extrême-Orient : Caprice in Purple and Gold : The Golden Screen, 1864 ; la Princesse au pays de la porcelaine, 1863-1864 ; The Balcony, 1865 (tous trois à Washington, Freer Gal. ; Variation in Violet and Green, 1871, musée d'Orsay).

Après 1870, Whistler se consacre plus particulièrement au portrait avec Arrangement en gris et noir no 1, portrait de la mère de l'artiste (1871, musée d'Orsay) et Arrangement en gris et noir no 2, portrait de Carlyle (1872-1873, Glasgow Art Gal.). Désormais, ses oeuvres porteront toutes des sous-titres musicaux. Une nouvelle série de gravures, Venice Set (1880), confirme chez lui la dissolution des contours et la recherche des effets atmosphériques, particulièrement lorsqu'il s'attache à rendre la silhouette d'un palais vénitien qui se reflète dans un canal. Après 1880, Whistler défend par des conférences et des écrits ses positions artistiques. Il reçoit en France l'appui de Huysmans, des Goncourt, de Gustave Geffroy et de Mallarmé, qui traduit son pamphlet Ten o'Clock (1885, trad. de 1888). Son art est officiellement consacré par des commandes comme la décoration de la galerie de porcelaine de F. R. Leyland,auj. à Washington, Freer Gal. (The Peacock Room, 1876-1877). Portraitiste raffiné, Whistler emprunte aux Japonais le goût de la simplification des lignes et joue en virtuose de l'harmonieux accord des teintes neutres. Dans le domaine de l'eau-forte, il est le maître des lumières tamisées et des effets de brouillard.

En substituant la notion musicale d'arrangement ou d'harmonie à celle de « sujet », il a contribué à renverser le réalisme académique de la fin du XIXe siècle. Les collections de Washington (Freer Gal. : env. 70 peintures, des aquarelles, des pastels, des dessins, la majeure partie des gravures et des lithographies) et de l'université de Glasgow (Rosalind Birnie Philip Bequest) permettent d'étudier son oeuvre, mais nombre de chefs-d'oeuvre sont dispersés dans les grands musées occidentaux (New York, Frick Coll. ; Cambridge, Mass., Fogg Art Museum ; Londres, Tate Gal. ; musée d'Orsay et Bibliothèque nationale, département des Estampes). Une rétrospective a été consacrée à l'artiste (Paris, Londres, Washington) en 1995.

WIEGAND Charmion von,

peintre américain

(Chicago 1900 - New York v. 1980 ?)

Après avoir effectué ses études en Amérique et en Europe, elle entame une carrière d'écrivain

et de journaliste et commence à peindre en 1929, notamment sous l'influence de l'oeuvre d'André Derain. Elle voit un tableau de Mondrian, exposé dans la collection Gallatin à l'université de New York dans le courant des années trente. Elle rencontre Mondrian quand il arrive à New York, publiera en 1941 le premier article qui paraîtra sur lui aux États-Unis et fera partie de son entourage jusqu'à la mort de ce dernier en 1944. Charmion von Wiegand devient, dès cette rencontre, influencée par la dernière ma-

downloadModeText.vue.download 931 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

930

nière de l'artiste néerlandais, celle des Boogie Woogie. De même que lui, d'ailleurs, elle sera attirée par la théosophie, plus tard par la philosophie de l'Orient et l'art du Tibet, comme le montre son tableau *The Wheel of the Seasons* (1957, Buffalo, Albright-Knox Art Gal.).

WIERTZ Antoine, peintre belge

(Dinant 1806 - Bruxelles 1865).

Précoce, il dessinait et gravait sur bois à dix ans et fut, à quatorze ans, élève de Van Bree à Bruxelles, où il exécuta notamment des copies de Rubens. À Paris de 1829 à 1832, il visite le Louvre et admire Raphaël. Prix de Rome, il séjourne en Italie (1834-1837), entre à l'Académie de France et peint Grecs et Troyens se disputant le corps de Patrocle (musée de Liège, esquisse sur bois à Anvers), énorme toile exposée sans succès en 1839 à Paris. Cet échec ramena Wiertz en Belgique, d'abord à Liège, où il exécuta de petites scènes de genre spirituelles (les Botteresses, Ixelles, musée Wiertz) et des portraits réalistes (la Mère de l'artiste, 1838, Bruxelles, M. R. B. A.). La partie la plus originale de son oeuvre, réalisée à Bruxelles à partir de 1845, consiste en d'immenses compositions qu'anime un romantisme visionnaire, revendicatif et angoissé, qu'avait alimenté la révolution de 1848 (*Pensées et visions d'une tête coupée*, 1853, Ixelles, musée Wiertz ; *Faim, folie et crime*, id. ; *Réveil d'un homme enterré vif*, 1854, id.). L'artiste recherchait des effets de peinture mate, qui rapprochent ses toiles de l'ancienne fresque. Émule, selon ses dires, de Michel-Ange et de Rubens, Wiertz sacrifie trop souvent la réalisation à une expression outrancière, où revit l'éclectisme ostentatoire du maniérisme. Des tableaux moins ambigus, ménageant d'insolites et moralisatrices rencontres entre des squelettes et des modèles

nus, plantureux et impassibles, annoncent certains aspects du symbolisme, voire du sur-réalisme (la Belle Rosine, 1847, id.). Cette toile, inspirée de Schiller, dépasse le romantisme et, tout en prolongeant le motif des Vanités, prend un accent baudelairien. En 1850, Wiertz obtint du gouvernement belge un atelier, construit à sa demande sur les plans du temple de Paestum, sous réserve qu'il deviendrait propriété de l'État et serait transformé après sa mort en musée.

WIJCK Thomas, peintre néerlandais

(Beverwijck, près de Haarlem, v. 1616 - Haarlem 1677).

Issu d'une famille d'artistes, mentionné plusieurs fois à Haarlem, inscrit en 1642 à la gilde des peintres, il séjourna v. 1660 en Angleterre et fit un long séjour en Italie. Wijck a laissé des scènes d'intérieur avec des alchimistes ou des philosophes proches de celles de Cornelis Bega : l'Alchimiste (Cambridge, Fitzwilliam Museum ; Dresde, Gg ; musée de Karlsruhe ; musée de Kassel ; Paris, musée des Arts décoratifs), Savant dans son cabinet (Louvre ; musées de Caen et d'Hazebrouck) ; mais il est surtout connu pour ses paysages italiannais, inspirés de ceux de Pieter Van Laer, dont il aurait pu être l'élève, ou de Jan Miel, où la structure des compositions, dominées

par un coloris brun foncé, est renforcée par un fort contraste entre la lumière et les ombres : Bohémiens prédisant l'avenir à des soldats, Taverne italienne (Copenhague, S. M. f. K.), Rue italienne (Dresde, Gg), Auberge en Italie (Haarlem, musée Frans Hals), Marina Grande à Capri (musée de Karlsruhe), Paysage italien (musée de Marseille), Rue italienne avec une femme à la fontaine (Oxford, Ashmolean Museum), Port méditerranéen, Cour italienne avec figures (Stockholm, Nm). Wijck est également représenté à Dublin (N. G.), Hambourg (Kunsthalle), La Haye (Mauritshuis), Rotterdam (B. V. B.), Vienne (Akademie), ainsi qu'aux musées d'Ajaccio, Avignon, Boulogne, Dijon, La Fère et Montpellier. Il a également laissé de nombreux dessins, parmi lesquels il convient de mentionner beaucoup de Vues de villes.

WIJNANTS → WYNANTS Jan

WILDENS Jan, peintre flamand

(Anvers 1586 - id. 1653).

Ce paysagiste, élève de Pieter Van Hulst, est franc maître à Anvers en 1604. De 1613 à 1618,

il voyage en Italie et, à son retour, est influencé par le style de Rubens, dont il copie les paysages et pour qui il peint de nombreux fonds dans certaines de ses oeuvres avec des figures. Il collabora aussi avec Snyders, Jordaens et Paul de Vos. Il affectionne les compositions paisibles aux tons harmonieux et adopte fréquemment une monochromie bleu-vert. Cette manière est celle de ses chefs-d'oeuvre : le Paysage d'hiver avec un chasseur (1624, Dresde, Gg) ou le Paysage avec bergers (1631, musée d'Anvers). À partir de 1640, Wildens connaît un rapide déclin : Paysage boisé avec chasseurs (1649, Vienne, K. M.).

WILHELMSON Carl, peintre suédois

(Fiskebäckskil, Bohuslän, 1866 - Stockholm 1928). Issu d'un milieu humble de pêcheurs, il apprend le métier d'ouvrier lithographe et se forme notamment auprès de Carl Larsson, à l'Académie Valand de Göteborg, puis surtout en France, de 1890 à 1896, à l'Académie Julian. C'est là que, par son ami Agueli, il découvre alors l'art de Gauguin et, plus tard, celui des néo-impressionnistes. Les peintures de cette époque comprennent surtout des « intérieurs » aux tonalités nuancées, illustrant la vie des pêcheurs bretons (Filles bretonnes, 1893) et celle des pêcheurs suédois du Bohuslän, sur le littoral occidental, où il aimait à passer ses étés. L'oeuvre la plus importante de cette période, significative du réalisme des années 1880, est sa toile intitulée Fatiguée (1898, Stockholm, Nm), interprétation sentimentale d'une mère.

Vers 1900, Wilhelmson adopta la peinture de plein air et se consacra notamment à l'interprétation de sa province natale, dont il montre les habitants dans leur vie quotidienne, dignes et graves, intégrés au paysage ou dans la topographie exacte de leur milieu, en traitant de thèmes austères avec une palette claire et vive (Femmes de pêcheurs revenant de l'église, 1899, musée de Göteborg). Dans ces toiles, souvent de grand format, l'influence du néo-impressionnisme et du pointillisme est de plus en plus

nette ; il s'éloigne du romantisme national, avec un traitement des formes assez géométrique (Été, 1912, musée de Göteborg). Les enseignements de Gauguin et de Puvis de Chavannes se reflètent dans les deux peintures monumentales (huiles sur toile) de la bibliothèque de l'université de Göteborg (1901) et de la poste centrale de Stockholm (1907). Même après s'être fixé à Stockholm, en 1910, l'artiste continua de s'inspirer de la province du Bohuslän, ainsi que des paysans et des ouvriers d'Upland et de Kiruna. Ses portraits témoignent d'un

métier sûr (Hjalmar Lundbolm, 1923, Stockholm, Waldemarsudde). Au cours de divers voyages en Espagne (1910, 1913, 1920), l'artiste peignit des toiles ruisselantes de lumière. Wilhelmson est l'un des grands interprètes de la vie populaire suédoise. Son rôle de professeur fut important : il a dirigé sa propre Académie de peinture à Stockholm à partir de 1912 ; il incarne la transition entre la « génération de l'Association des artistes » et les modernistes des années 1900.

WILKIE sir David, peintre britannique

(Cults, près d'Édimbourg, 1785 - mort en mer au large de Gibraltar 1841).

Il se forma à Édimbourg, à la Trustee's Academy – Autoportrait, la Foire de Pitlessie (1804, Édimbourg, N. G.) –, voyagea en Écosse en 1804-1805, où il exerça une activité de portraitiste marquée par l'influence de Raeburn, puis se rendit à Londres en 1805 et y connut un succès immédiat (le Violoneux aveugle, 1806, Londres, Tate Gal.). Il fut nommé A. R. A. en 1809 et R. A. en 1811. Son adaptation à la peinture historique du style de la peinture de genre, telle que la pratiquaient Téniers et Van Ostade, prenant souvent comme base la réalité écossaise (Distraining For Rent, 1815, Édimbourg, N. G.), fut considérée comme une grande innovation et, sa vie durant, on tint Wilkie pour l'un des plus grands artistes anglais, comme en France, où il avait été popularisé par la gravure après son séjour de 1814 : la Lettre d'introduction (1813, Édimbourg, N. G. ; esquisse à Londres, V. A. M.), le Colin-Maillard (1811, Tate Gal. ; autre version, 1812, Londres, Buckingham Palace) ; The Penny Wedding, (1818, id.). Le roi de Bavière acheta à l'artiste l'Ouverture du testament (1820, Munich, Neue Pin.) et celui-ci fut l'un des peintres préférés de George IV ; vers 1820, Wilkie délaissa la manière hollandaise pour une facture plus large : Prédication de John Knox, commandé en 1822 par lord Liverpool, acheté en 1832 par sir Robert Peel, et surtout les Pensionnaires de Chelsea apprenant la nouvelle de la victoire de Waterloo (1817-1821, Londres, Wellington Museum), son oeuvre la plus célèbre ; exposée à la Royal Academy, elle lui valut un succès si prodigieux que, pour la première fois, on dut réglementer et organiser l'accès du public. Après avoir effectué un long voyage sur le continent (1825-1828), Wilkie subit de manière assez forte l'influence de l'art italien et espagnol. L'échelle de ses personnages devint plus grande, ses compositions devinrent plus fermes et son coloris fut plus brillant, dérivé en fait de celui de Rubens : la Fille de Saragosse (1828, coll. royale britannique),

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

931

George IV reçu par les nobles et le peuple écossais à Holyrood, 15 août 1822 (1828-1830, Holyrood House, Édimbourg), Joséphine et la diseuse de bonne aventure (1837, Édimbourg, N. G.), la Toilette de la mariée (1838, id.). Nommé peintre ordinaire du roi à la mort de Lawrence, Wilkie fut anobli en 1836, consacrant ces années à de nombreux portraits de la famille royale. Profondément religieux, l'artiste visita la Terre sainte en 1840-1841, désireux de trouver une inspiration nouvelle et exacte pour traiter l'histoire sainte (on sait que, plus tard, les préraphaélites s'engagèrent dans une voie identique). Son voyage oriental lui inspira quelques portraits : Mehemet Ali, Mrs. Elizabeth Young en costume oriental (1841, Londres, Tate Gal.), le Sultan Abdul Meedgid (1841, Londres, Buckingham Palace). Il mourut en mer sur le chemin du retour, ses funérailles formant le sujet de la célèbre toile de Turner : la Paix, funérailles en mer (1842, Londres, Tate Gal.). Wilkie fut aussi un grand portraitiste, dans la lignée de Reynolds et de Lawrence (Viscount Arbuthnot, Lawrence Kirk Council, Saint Lawrence's Hall), et un dessinateur habile, à la ligne sinieuse et à la technique précise, et l'on en trouve des exemples en Angleterre, à Windsor Castle, Oxford (Ashmolean Museum), Birmingham (City Museum), Édimbourg (N. G.), Londres (V. A. M. ; Tate Gal. ; British Museum ; Witt Coll.), ainsi qu'aux États-Unis, aux musées de Philadelphie, Princeton et New Haven (Yale University, où une exposition a eu lieu en 1986).

WILLAERTS Adam, peintre néerlandais

(Anvers 1577 - Utrecht 1664).

Comptant parmi les fondateurs de la gilde d'Utrecht, dont il fut à plusieurs reprises le doyen entre 1611 et 1637, il se spécialise dans les marines et les vues de côtes, qu'il décrit avec minutie, dans un réalisme gauche mais plein de saveur inspiré par Bruegel de Velours et, d'une façon plus proche, par H. Vroom : détails quasi énumératifs des poissons ramenés de la pêche, notes multicolores et vives des costumes, gréments rendus avec beaucoup de finesse et de précision et, à partir de 1630 environ, moutonnement mécanique et quelque peu artificiel des vagues. Il utilise les procédés archaïques de composition par étalement des objets et fait

appel à la présentation frontale selon le vieux système des trois plans échelonnés en profondeur : avant-plan brun sombre, milieu vert sombre, arrière-plan bleuâtre. Plusieurs fois, Willem Ormea a collaboré à ses tableaux pour y peindre les poissons.

Adam Willaerts est particulièrement bien représenté à Amsterdam (Rijksmuseum et Musée maritime) : batailles navales, comme celle de Gibraltar (1617), Tempêtes en mer (1614), et à Rotterdam (B. V. B.) avec l'immense représentation de l'Embouchure de la Meuse à Den Briel (1633), l'un de ses chefs-d'oeuvre.

On doit faire, dans l'oeuvre du peintre, une place spéciale à ses tableaux plus anecdotiques, comme ses Bords de mer (1621, Rijksmuseum ; Dresde, Gg ; 1620, Hambourg, Kunsthalle), où les rochers et la nature sauvage, qui annoncent déjà les sites norvégiens chers à Allaert Ever-

dingen, sont traités avec un talent d'inspiration nettement flamande. Adam Willaerts s'est parfois servi pour représenter l'eau de prétextes bibliques (Sermon sur le lac de Génésareth, musée de Saratov, Russie).

WILLEBOIRTS Thomas

(surnommé Bosschaert),

peintre flamand

(Bergen-op-Zoom 1614 - Anvers 1654).

Il fut élève de G. Seghers à Anvers (v. 1628), et sa présence dans la gilde des peintres de cette ville (dont il devient doyen en 1649) est attestée à partir de 1637. Il voyagea trois ans en Allemagne, en Italie et en Espagne. À partir de 1641, il travaille pour le stadhouder Frédéric-Henri de Nassau, ce qui explique l'abondance de ses tableaux dans les châteaux et musées allemands (Potsdam, dont un tableau, les Trois Parques, se trouve répété dans un pseudo-Thulden du musée de Grenoble ; château de Grünewald près de Berlin, Hanovre, Brunswick), où ils parvinrent souvent par voie d'héritage royal, les Orange-Nassau étant très liés aux familles princières allemandes. Avec maints autres Flamands (Jordaens, Coques, Soutman, Thulden), il participe ainsi à la décoration du plus important cycle de peintures d'histoire réalisé (de 1648 à 1652) dans les Pays-Bas du Nord, le décor de l'Orangezaal à la Huis ten Bosch de La Haye, véritable pendant hollandais à la galerie Médicis à Paris. Par ses nombreuses toiles mythologiques ou religieuses comme par ses élégants portraits, il

apparaît comme l'un des plus talentueux successeurs de Van Dyck, qu'il a peut-être connu entre 1634 et 1640, et dont il est le fervent admirateur, au point de copier des œuvres de celui-ci, tout en les signant de son nom. Il exagère encore la sveltesse inquiète de celui-ci, ses draperies chiffonnées et sa « morbidezza » raffinée : deux exemples intéressants de ce style en France sont la Transfiguration de Saint-Sauveur des Andelys ou la Charité du musée des Beaux-Arts de Rouen. Sa célébrité à Anvers, notamment pour peindre les chevaux, était incontestée vers le milieu du siècle. Il recourt à un type de visage allongé, à l'expression un peu langoureuse bien reconnaissable. Beaucoup de ses œuvres, esquisses et dessins entre autres, se cachent certainement sous d'autres noms. Il a exercé une influence sur les peintres hollandais, notamment sur Ferdinand Bol, J. de Backer et C. Van Everdingen. Parmi ses tableaux les plus typiques, citons, en plus des œuvres appartenant aux collections allemandes citées ci-dessus, l'Amour avec un lion et les Adieux de Vénus et d'Adonis (Mauritshuis), Mars et Vénus (Rijksmuseum), la Mort d'Adonis (N. G. d'Ottawa). Signalons enfin au Louvre une petite esquisse très alerte pour le tableau de la Huis ten Bosch, Maurice et Frédéric-Henri de Nassau à Nieuwport, qu'il peignit en 1649-1650 selon un schéma tout rubénien.

WILLINK Carel, peintre néerlandais
(Amsterdam 1900 - id. 1983).

Carel Willink appartient avec Pyke Koch et Raoul Hynckes au courant de la peinture figurative néerlandaise proche de la Neue Sa-

chlichkeit allemande et du réalisme magique. Après des études d'architecture à Delft, de 1918 à 1920, il se rend à Berlin où il sera l'élève de Hans Baluschek, à la Kunstschule. Marqué par l'expressionnisme, il adhère au Novembergruppe, expose dans la Grosse Berliner Kunstausstellung et collabore à la revue Der Sturm. Il se rapproche ensuite à la fois de l'abstraction, du cubisme et de Paul Klee (Geschlossen, 1922, collage), puis entre en contact avec Jozef Peeters, pour lequel il réalise la couverture du no 20 de la revue Het Overzicht, en 1924, qui témoigne de son adhésion momentanée au constructivisme. Willink est bientôt influencé par Fernand Léger, puis il se retrouve à Paris en 1926 dans l'atelier de Le Fauconnier. Il trouve enfin le style dans lequel il s'illustrera en découvrant la peinture métaphysique : Ariadne (1926, Rotterdam, B. V. B.), reprend dans sa composition le thème du mannequin, la symbolique des objets, le jeu sur l'espace, le rappel de l'antique, qui cite l'art de Giorgio De Chirico

non sans une certaine ironie. Les Derniers Visiteurs de Pompéi (1931, Rotterdam B. V. B.), montrent dans un décor de ruines antiques, sur un fond de volcan, des personnages isolés dont la présence semble dénuée de toute signification. L'étrangeté de ses sujets est renforcée par la technique savante du peintre, qui éclate dans Wilma (1932, La Haye, Gemeentemuseum), un portrait en pied de sa femme, représentée dans un décor urbain constitué de maisons et de canaux, avec un réalisme saisissant et comme pétrifié. En 1934, dans le Peintre et sa femme (Eindhoven, Stedelijk Van Abbemuseum), les deux sujets sont montrés sur une terrasse décorée d'une statue classique et qui surplombe un vaste panorama. Les références à l'art classique et à l'antique sont pour Willink le prétexte à montrer des paysages où, sous un ciel menaçant, à l'horizon duquel apparaissent souvent des fumées d'incendie, se développe un romantisme des ruines annonciatrices de catastrophes et qui traduisent bien sa vision angoissée (Paysage d'Arcadie, 1925, Amsterdam, Stedelijk Museum ; Siméon le Stylite, 1939, La Haye, Gemeentemuseum). Le Prophète, en 1937 (Utrecht, Centraal Museum), laisse paraître sa grande connaissance des thèmes et du métier des peintres anciens. Dépassant le registre de la peinture métaphysique, ses vues de parc et d'architecture classique sont des témoignages évocateurs de la fin d'une civilisation et montrent la puissance de son inspiration. Après la guerre, Carel Willink a souvent répondu à la commande de portraits officiels. Il a voulu aussi chercher le renouvellement de son art en représentant des animaux sauvages placés hors de leur contexte ou en rapprochant des fusées, des astronautes et les monstres de Bomarzo (palais Orsini, prov. de Viterbe, Italie). En 1980, une rétrospective a eu lieu au Stedelijk Museum d'Amsterdam. L'oeuvre de Carel

downloadModeText.vue.download 933 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

932

Willink est bien représentée dans les musées néerlandais.

WILLUMSEN Jens Ferdinand,

peintre et sculpteur danois

(Copenhague 1863 - Le Cannet 1958).

Lors d'un premier séjour à Paris de novembre 1888 à juin 1889, il fut d'abord attiré par la peinture de Raffaelli, dont il avait vu des oeuvres à

Copenhague. De nouveau en France de mars 1890 à septembre 1894, il s'intègre rapidement au milieu artistique : il voit des tableaux de Gauguin chez Goupil, et Théo Van Gogh lui fait connaître Redon ; en juin-juillet 1890, il est à Pont-Aven et au Pouldu, où il rencontre Gauguin et ses amis. Il expose aux Indépendants, au Champ-de-Mars, chez Le Barc de Butteville ; son art, fruit d'un tempérament mobile et assimilateur, reflète les diverses nuances de l'esthétique française à la fin du siècle. Ses premiers tableaux (Scène de la vie des quais à Paris, 1890, Frederikssund, musée Willumsen) sont à mi-chemin entre le style elliptique des nabis et celui que Marquet développera plus tard. Willumsen est peu après nettement influencé par Gauguin (Deux Bretonnes marchant, 1890), et pratique lui aussi diverses techniques (bois sculpté et peint, céramique, affiche), où les sollicitations complexes du symbolisme interviennent : archaïsmes volontaires (Den Frie adstilling, affiche, 1896, Copenhague, musée des Arts décoratifs), référence au masque ensorien, au fantastique poétique de Redon. De retour au Danemark, Willumsen évolue progressivement vers une expression plus simple, d'abord encore soucieuse de signification : Après la tempête (1905, Oslo, Ng). Après 1914, l'artiste se soumit à un réalisme très sage, parfois décoratif (nombreuses vues de Venise, portraits, autoportraits). Un musée Willumsen a été fondé en 1957 à Frederikssund.

WILSON Richard, peintre britannique

(Penegoes, Montgomeryshire, 1714 - Llanberis, Denbighshire, 1782).

Fils d'un clergyman, il reçut une solide formation et fut élevé dans la connaissance approfondie des classiques. Vers 1740, il travaillait à Londres comme portraitiste : l'Amiral Smith (Greenwich, Maritime Museum), le Capitaine Everitt (Melbourne, N. G.), les Princes George et Edward (1748-1749, Londres, N. P. G.). Plus significatifs pour l'évolution de sa carrière sont l'Hospice des Enfants-Trouvés et l'Hôpital Saint-Georges, tableaux offerts en 1746 à l'hospice des Enfants-Trouvés, où ils sont toujours (Londres, Thomas Coram Foundation for Children). Wilson exécuta également en 1747 quelques Vues de Douvres (musée de Cardiff). En 1750, il alla jusqu'en Italie, où il fut introduit auprès du cardinal Albani par une lettre de sir Thomas Mann. Il s'appliqua à l'étude du paysage, et ses premières toiles italiennes reflètent le style de Zuccarelli et de Marco Ricci. Il subit aussi l'influence de Salvator Rosa, de Poussin et de Dughet ainsi que de Claude Lorrain. Wilson se trouvait de 1752 à 1756 à Rome, où il ren-

contra Vernet, qui l'encouragea à poursuivre sa carrière de paysagiste : Paysage avec des bandits (1752, musée de Cardiff), Rome vu du Ponte

Molle (1754, id.), l'Île d'Ischia et Ariccia (1752-1757, Londres, Tate Gal.). Il fut profondément ému par la beauté de la campagne romaine et par des sites tels que Tivoli, Albano, la baie de Baiae, près de Naples, Castel Gandolfo et le lac Nemi, qui continuèrent à l'inspirer même après son retour d'Italie : la Villa d'Hadrien, la Villa de Mécène à Tivoli (v. 1765, Londres, Tate Gal.), Vue du Pô près de Ferrare (1776, Oxford, Ashmolean Museum). Revenu à Londres en 1758, il se consacra jusqu'à la fin de sa vie à trois thèmes : vues italiennes avec personnages classiques ou brigands ; interprétations de paysages anglais, surtout gallois, fidèles à la conception classique ; enfin maisons de campagne. À son retour, le comte de Pembroke lui commanda 5 Vues de Wilton (Wilton House, coll. du comte de Pembroke), qui se distinguent par le contraste dramatique d'ombre et de lumière et qui dépassent de beaucoup la simple topographie. Elles reflètent non seulement ses souvenirs d'Italie, mais aussi la lumière des paysages de Cuyp. C'est en 1759-1760 que Wilson exécuta son paysage historique le plus célèbre, la Mort des enfants de Niobé (New Haven, Yale Center for British Art), dans le style de Salvator Rosa. Membre de la Society of Arts, il exposa 36 oeuvres de 1760 à 1768. La même année, il devint membre fondateur de la Royal Academy, où, de 1769 à 1780, 30 de ses oeuvres furent exposées. Il ne put obtenir la protection de George III, car le roi préférait les paysages plus rococo de Zuccarelli ; aussi, après 1765, le manque de commandes le contraignit-il à vivre dans la gêne. En 1776, Wilson accepta le poste de bibliothécaire qu'on lui offrait à la Royal Academy pour un salaire de 50 livres et ne peignit presque plus après cette date. Ruskin a écrit qu'« avec Richard Wilson débute en Angleterre l'art du paysage sincère fondé sur la méditation amoureuse de la nature ». Une de ses plus belles oeuvres est celle qui est consacrée au Mont Snowdon (1765-1766, Liverpool, Walker Art Gal. ; autres versions au musée de Nottingham), dont il observe l'émminence rocheuse avec une sérénité toute classique. Les paysages sont empreints de calme et de quiétude et valent surtout par leur atmosphère claire et limpide : la Rivière Dee près d'Eaton Hall (1759-1760, Birmingham, Barber Inst. of Arts), autres Vues de la Dee (Glasgow, Art Gal. ; Londres, N. G. et Tate Gal.). Ses maisons de campagne rompent avec l'art morne du style topographique, et leurs compositions ont une sereine grandeur. Reynolds déplorait que les paysages de Wilson soient « trop proches de

la nature ordinaire ». Mais l'artiste fut le meilleur paysagiste anglais du XVIIIe s., et son style ouvrit la voie à Turner et à Constable.

Wilson est représenté à Londres (N. G., Tate Gal. et coll. sir Brinsley Ford, qui conserve l'un des plus remarquables ensembles d'oeuvres du peintre), à Oxford (Ashmolean Museum), à Cambridge (Fitzwilliam Museum), à Leicester (Art Gal.), à Leeds (City Art Gal.), à Bristol (City Art Gal.), à Glasgow (Art Gal.), au musée

de Cardiff, à Dublin (N. G.), au Metropolitan Museum et à Chicago (Art Inst.).

WINCK Christian, peintre et graveur

allemand

(Eichstätt 1738 - Munich 1797).

Il fit son apprentissage à Eggenfelden chez Anton Scheidler durant cinq ans, puis à Eichstätt chez Feichtmayr avant un séjour à Augsbourg et Freising en 1758. Puis il entre dans l'atelier du peintre de cour Michael Kaufmann à Munich, où il exécute de nombreuses copies, complétant ainsi sa formation. Ses portraits (Georg De Marées, Munich, Bayerisches Nationalmuseum) le font connaître des milieux aristocratiques, qui lui procurent des commandes. Il exécute des esquisses dans ce style rococo bavarois, dont la vision fraîche, rapide et superficielle refuse de s'arrêter à la précision et au contour des formes. Winck devient peintre du théâtre de la Cour, fait des cartons de tapisserie (Les Saisons, 1767, Munich, Résidence) pour la manufacture de la maison princière de Wittelsbach et devient peintre de la cour du prince électeur de Bavière en 1769. En 1770, il fonde une école de dessin (la future Académie de Munich) avec Roman Anton Roos et F. X. Feichtmayr. Les costumes, les éléments folkloriques et les détails qui cherchent à produire un effet de vraisemblance confèrent à ses nombreuses fresques dans des églises de village un accent populaire qu'il partage avec beaucoup d'artistes bavarois contemporains (églises de Starnberg [1766], Raisting [1766], Inning [1767], Egling [1773]). Le type de composition le plus courant comporte des figures qui garnissent les bords et des groupes qui s'étirent en zigzaguant vers le centre, le tout animé par des effets de lumière. Le chef-d'oeuvre du peintre, le Cycle de la Sainte Croix, à l'église de Lohe (1768), se distingue par le coloris doux et clair, le traitement léger du détail et l'allègement de la composition vers le centre. L'Arrivée d'Ulysse sur l'île de Calypso, que Winck peint au plafond de la salle à manger du château de Schleissheim

de 1770 à 1775, trahit sa formation de peintre de chevalet par la précision et la finition du détail, malgré une atmosphère légère et tourbillonnante. La condamnation du mouvement et de la surcharge du style rococo au nom de la simplicité classique amène ensuite l'artiste à clarifier ses compositions (églises de Bettbrunn [1777], Schwindkirchen [1784] et Königsdorf [1785]), alors que les fresques de la fin de sa vie restent fidèles au rococo (églises d'Albaching [1791-1792] et de Siegertsbrunn [1794]). L'artiste a laissé peu de chose de sa grande production de tableaux de chevalet, où certains effets de clair-obscur dans une gamme brune révèlent sa connaissance des Néerlandais (Chemin de croix, 1770-1771, église de Gelting) alors que la conception rappelle les Français du XVIIe s. (2 épisodes de la vie de Moïse, v. 1767, Augsburg, Staatsgalerie). Cette même influence apparaît dans les 7 gravures de ses débuts. Les dessins de Winck sont en général exécutés à la plume et rehaussés d'un léger lavis (Munich, cabinet des Dessins). Il demeure le

downloadModeText.vue.download 934 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

933

meilleur représentant de la fresque en Bavière dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

WINGHE Jodocus ou Josse Van,

peintre flamand

(Bruxelles 1542/1544 - Francfort 1603).

Cet artiste maniériste se forma probablement dans le milieu de Spranger, puis en Italie, où il passa, à une date indéterminée, quatre ans à Rome. Il connut également l'art vénitien. Il devint en 1568 le peintre attitré d'Alexandre Farnèse, qui le fit entrer dans l'atelier du peintre émilien Jacopo Bertola à son retour à Bruxelles, où il revint encore en 1585, un an après son établissement définitif à Francfort. On conserve de lui peu d'oeuvres peintes (Samson et Dalila, Düsseldorf, K. M. ; Apelle et Campaspe, connu par 2 versions, dont une à Vienne, K. M., provient de la collection de Rodolphe II ; Adoration des bergers, Greenville, Bob Jones University), mais quelques dessins nous sont parvenus (Albertina ; Oxford, Ashmolean Museum ; Bruxelles, M. R. B. A. ; Rotterdam, B. V. B. ; Dresde, cabinet des Dessins ; Paris, B. N. et Louvre). La Fête nocturne de Bruxelles (M. R. B. A.) trahit une connaissance des mascarades vénitiennes et de l'école de

Fontainebleau. Plusieurs des dessins de Winghe furent gravés par son fils Jeremias (1578 ? - 1648/1658), qui imita dans ses propres dessins (Paris, B. N.) l'art de son père.

WINTER Fritz, peintre allemand

(Altenbögge, près de Dortmund, 1905 -

Herrsching, Ammersee, 1976).

D'abord apprenti électricien à Ahlen, puis mineur, il commence à dessiner et à peindre en 1924. Étudiant au Bauhaus à partir de 1927, il suit en 1928 les cours de Kandinsky, Klee et Schlemmer. Il pratique alors une figuration graphique inspirée de Klee (Jeune Fille dans les fleurs, 1928). Il obtient le diplôme du Bauhaus en 1930, travaille dans l'atelier de Naum Gabo et fait la même année sa première exposition personnelle à Berlin. Les compositions abstraites de cette période, proches de celles de Kandinsky ou de Klee, se distinguent par leur coloris sombre (Schwebend, 1931), caractéristique du style de Winter. En 1932, il voyage en Italie (Milan, Florence, Bologne) et entreprend à son retour la série des Sternbilder (« Constellations »). Il s'installe à Munich-Allach en 1933 et puis à Diessen am Ammersee en 1935. Jusqu'en 1939, ses réalisations abstraites sont très variées, inspirées par les phénomènes naturels (terre, lumière, forces cosmiques : Reflets K 34, 1934), et elles annoncent souvent le « paysagisme abstrait » de l'après-guerre. La carrière de Winter est pratiquement interrompue de 1939 à 1949 (appelé sous les armes et prisonnier de guerre en Russie, période au cours de laquelle il parvient à réaliser de petits dessins abstraits). De retour à Diessen en 1949, Winter est cofondateur de Zen 49 à Munich avec F. W. Nay. Il rencontre l'année suivante Hartung et Soulages à Paris. Son expression abstraite, participant de l'influence extrême-orientale qui s'est exercée alors en Europe comme aux États-Unis, accorde une grande place aux signes dynamiques, sombres ou

colorés, tracés de réseaux graphiques sur des fonds vierges ou légèrement teintés (Kreisend 1953, Essen, Folkwang Museum). Après 1959, il est revenu à un art où le souci de rigueur et d'invention propre au Bauhaus est toujours sensible (Weite Horizontalen, 1964, musée de Kassel ; Avant le bleu, 1967) et où la couleur détermine l'espace du tableau. À partir de 1955, il fut professeur à l'École supérieure des beaux-arts de Kassel. Winter est représenté dans la plupart des musées allemands, notamment à Kassel, Essen, Stuttgart, Mannheim, Munich (Neue Staatsgal.), Hambourg, Münster, Sar-

rebruck. En 1973, une exposition rétrospective a eu lieu au musée d'Art et d'Histoire de Fribourg.

WINTERHALTER Franz Xaver,

peintre allemand

(Menzenschwand, Forêt-Noire, 1805 - Francfort 1873).

Après avoir fréquenté l'Académie de Munich, Winterhalter s'établit à Karlsruhe, où il devint professeur de la princesse Sophie puis peintre de la Cour (1834) : le Grand-Duc Léopold (1831, musée de Karlsruhe). Après un voyage en Italie (1833), il arrive en France en 1834 ; protégé de la reine Marie-Amélie (Portrait de Louis-Philippe, 1839, Versailles, musée du Château ; la Reine Marie-Amélie, 1842, id.), il devint rapidement un portraitiste mondain aussi bien à Paris, où il vécut trente ans, que dans les cours étrangères. Sa vogue ne cessa de croître sous le second Empire, et il exécuta de nombreux portraits de l'Impératrice Eugénie et de Napoléon III (répétitions et copies au Louvre, à Versailles et au château de Compiègne). Il mourut comblé d'honneurs par tous les souverains, et une rétrospective de son oeuvre fut organisée à sa mort à Baden-Baden. Sollicité par d'innombrables commandes, il renouvela peu son inspiration, figeant son art dans une facture qui s'alourdit avec le temps. Resté romantique, il garda longtemps la marque de l'influence anglaise : ses figures se détachent sur des fonds de paysage noyés dans une atmosphère de clair-obscur. Il brosse avec raffinement et brio une vision futile et vide du monde élégant ; sa touche est plus méthodique qu'inventive, et il sait rarement être pénétrant. Son oeuvre la plus fameuse demeure l'Impératrice Eugénie parmi ses dames d'honneur (1855, château de Compiègne). Winterhalter est notamment représenté au musée d'Orsay (Monsieur Planat de La Faye, 1845 ; Madame Goldschmidt, 1868), à Chantilly (musée Condé : le Duc d'Aumale), à Versailles (la Duchesse de Kent, la Reine Victoria, le Prince de Saxe-Cobourg, Marie-Christine d'Espagne), au château de Compiègne (Madame Rimsky-Korsakov, 1861 ; la Duchesse de Morny), à l'Ermitage ainsi que dans les collections royales britanniques.

Une rétrospective lui a été consacrée en 1988 (Paris, Petit Palais ; Londres, N. P. G.).

WIT Jacob de, peintre néerlandais
(Amsterdam 1695 - id. 1754).

Placé très jeune dans l'atelier d'Albert Van

Spiers, Jacob de Wit fit ensuite, à partir de 1708 environ, un séjour décisif à Anvers auprès de

son oncle Jacomo (les Wit étaient sans doute d'origine flamande). Marchand d'art, membre de la gilde de Saint-Luc et zélé collectionneur, Jacomo fit entier, en 1709-1710, son neveu dans l'atelier du peintre Jacob Van Hal, sans que Jacob de Wit néglige pour autant les leçons de l'Académie fondée par Téniers en 1663. À Anvers, Wit devait se familiariser avec la grande peinture flamande, notamment Rubens, dont il dessina opportunément en 1711-1712 les plafonds de l'église des Jésuites, brûlée en 1718 (3 séries complètes sont conservées : à Anvers, au British Museum et au Courtauld Institute, coll. Seilern, à Londres ; Wit lui-même en grava 11, avant que la suite entière des 36 compositions ne soit reproduite d'après les dessins mêmes de Wit par le graveur Jan Punt et publiée en 1751). Maître de la gilde d'Anvers en 1713-1714, il ne put se rendre à Rome comme il le désirait, et revint se fixer à Amsterdam v. 1715-1716. Devenu citoyen de la ville en 1720, il s'y marie en 1724 et reçoit de très nombreuses commandes. Très vite, il apparut comme l'indispensable successeur de Lairese. Se partageant entre une peinture d'autel d'inspiration toute rubénienne et destinée aux églises catholiques (Pentecôte de 1722 à la cathédrale de Roermond ; Résurrection du Christ pour l'église Saint-Laurent d'Alkmaar, aujourd'hui conservée au musée épiscopal de Haarlem ; Annonciation, 1723, Orphelinat royal d'Amsterdam ; cycle réalisé à partir de 1716 dans l'église Moïse-et-Aaron d'Amsterdam) et la peinture de plafonds pour des demeures d'Amsterdam, La Haye et d'autres villes des Pays-Bas, Wit propagea infatigablement un agréable style décoratif à l'italienne (a-t-il vu, à La Haye, Pellegrini, actif au Mauritshuis en 1718 ?) typiquement « rococo » qui fait de l'artiste un véritable Tiepolo néerlandais. Il devient même le spécialiste des trompe-l'oeil en grisaille imitant le bas-relief (bel exemple daté de 1749 et représentant des Vestales au musée de Montauban) ornant plafonds, dessus de portes ou de cheminées. Dans le répertoire décoratif de ces grisailles, le putto, charnu et charmant, apparaît, à l'instar de Boucher ou de Fragonard, comme le motif privilégié et caractéristique (Été, 1751, et Automne, 1752, au musée de Kassel ; Départ d'Adonis, Méléagre et Atalante, 1749, Huis ten Bosch à La Haye). Parmi les meilleurs plafonds encore existants de Jacob de Wit, citons le Zéphyr et Flore de 1746 (Amsterdam, Herengracht no 468), le plafond du ministère de la Marine à La Haye de 1719-1720 (Lange Vijverberg 8), le Bacchus et Cères de 1751 (Huis Boschbeek à Heemstede),

le plafond remonté au B. V. B. de Rotterdam et daté de 1725 (esquisse au musée Jacquemart-André, Paris), l'Aurore de 1730 (Amsterdam, Herengracht no 476 ; autre esquisse au musée Jacquemart-André). À Amsterdam même, on peut encore voir des plafonds peints par Wit à Keizersgracht, no 401, à Herengracht, nos 366, 440, 458, 475. Une des rares commandes officielles données à Wit fut son immense Moïse choisissant les 70 vieillards (1735-1737) de la salle du Conseil de l'hôtel de ville d'Amsterdam (l'actuel Palais royal sur le Dam), dont une

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

934

esquisse est conservée au musée d'Amiens (une autre au Rijksmuseum).

Wit est bien représenté au Rijksmuseum avec ses grands panneaux de l'Histoire de Jupiter (1727) et son Pâris et Oenone de 1737, prêté par F. Texeira de Mattos. Artiste fécond et facile, il a souvent collaboré avec d'autres artistes dans la réalisation de certains décors, notamment avec les paysagistes Jan Huysum et Isaac de Moucheron (voir au Toneelmuseum d'Amsterdam, Herengracht no 168, une grande toile représentant le Tombeau de la fille de Jephté, 1734) et le sculpteur Jacob Xavery. Signalons encore quelques portraits, surtout exécutés au pastel, qui confirment la profonde « italianité » de l'artiste en rappelant la manière d'une Rosalba Carriera (Autoportrait au Rijksmuseum, beau Christ en buste au Louvre). Et, tout autant que ses peintures, ce sont ses innombrables et très spirituels dessins, plus rubéniens encore que ses peintures, dessins préparatoires pour des décors, fréquemment rehaussés d'aquarelle, présents dans presque tous les bons cabinets de dessins (particulièrement à Bruxelles, dans le fonds Degrez, et à Amsterdam), qui assurent la durable célébrité de l'artiste. Parmi les principaux élèves et collaborateurs de l'artiste, citons Antonie Elliger et Louis Fabrice Du Bourgh. Sur le plan de la grisaille, Wit n'a pas laissé d'influencer l'Anversois Geeraerts (voir l'admirable et spectaculaire ensemble de ce dernier à la cathédrale de Cambrai) et, à travers lui, Sauvage, le grand spécialiste tournaisien du genre.

WITHOOS Matthias, peintre néerlandais

(Amersfoort 1627 ? - Hoorn 1703).

Élève de J. Van Campen, il se rendit à Rome

avec Schrieck et Henrik Grauw, et fut surnommé dans la Bent Calzetta bianca. Rentré à Amersfoort en 1652, il travaille à Hoorn à partir de 1672. À côté de paysages méridionaux agrémentés de ruines ou de statues – notamment des vues de Rome à travers des parcs – tels que ceux des musées de Schwerin, du Mans ou du Rijksmuseum (1675), Withoos, sous l'influence directe de Schrieck, mais aussi de Salvator Rosa (Démocrite méditant, de ce dernier, au S. M. f. K. de Copenhague), peignit d'étranges et fascinantes allégories de la Vanité composées de végétaux, de statues, d'insectes et d'animaux, efficacement servies par l'objectivité d'une facture précise et tranchée ainsi que par un éclairage insistant qui fait saillir chaque détail : de bons exemples de ces véritables natures mortes philosophiques, aux résonances singulièrement modernes, se trouvent dans les musées de Bâle et de La Fère (avec le même motif du buste de Sénèque). Notons encore une Scène de chasse dans un marais avec effets de couleur très raffinés, au musée de Dunkerque. Dans sa façon crispée de rendre le végétal, Withoos a beaucoup de rapports avec Begeyn et Ruysch. Ses fils – Frans, Johannes et Peter (1654-1693) – ainsi que sa fille Alida (1659-apr. 1715), ont été également peintres, notamment de fleurs, fruits et insectes.

WITKIEWICZ Stanislaw Ignacy
(dit Witkacy), peintre, philosophe, théoricien

d'art et dramaturge polonais

(Varsovie 1885 - Jeziory, près de Sarny, Volynie, 1939).

Fils d'un peintre, architecte et critique d'art de talent, Stanislaw, il fut initié à l'art par sa famille, réalisant, entre autres, dès 1899-1900, des photographies (paysages des Tatras, locomotives, portraits), technique qu'il utilisera fréquemment par la suite. À partir de 1904, il continua ses études à l'Académie des beaux-arts de Cracovie dans l'atelier de J. Mehoffer et de Van Stanistawski. Il effectua plusieurs voyages à l'étranger (en 1913, à Paris et en Bretagne), où, sous l'influence de Gauguin et après un séjour dans l'atelier de Slewinski à Pont-Aven, il peint des paysages en aplats. De retour en Pologne, il combat comme officier durant la Grande Guerre et il assiste en 1917, à Petrograd, à la révolution d'Octobre ; ces événements contribuent à renforcer son antiesthétisme et son pessimisme foncier. Lié avec les formistes dont il est le principal théoricien, publiant en 1919 les Formes nouvelles en peinture, il prit part à leurs expositions. Ses

oeuvres, très marquées par l'expressionnisme, conservent cependant une note personnelle, visible dans ses compositions fantasques, où éléments anthropomorphiques et végétaux se mêlent à un bestiaire burlesque et convulsif : Tentation de saint Antoine (1921-1922, musée de Cracovie), Composition fantastique (1923, id.). En 1925, rejetant l'idée d'une oeuvre d'art sans destination au profit d'une oeuvre considérée comme un objet usuel, il ne réalise plus que des portraits de commande, peints dans le cadre de la Firme des portraits, dont il est le seul artisan. À partir de 1930, c'est essentiellement à travers la philosophie et la conception d'un système, le « monadisme biologique », que Witkiewicz s'exprime. À côté d'effigies réalistes, il a laissé des portraits expressionnistes et surréalistes, oeuvres d'un automatisme psychique résultant de l'usage de la drogue (peyotl, cocaïne), signalé toujours sur le tableau, à côté de la signature. Son rôle génial et précurseur dans le domaine du théâtre contemporain (la Mère, les Trois Cordonniers) ainsi que dans la théorie de l'art est considérable. Ses oeuvres se trouvent dans les musées de Cracovie, Varsovie et Slupsk, ainsi que dans de nombreuses coll. part. en Pologne. Lors de la Seconde Guerre mondiale, qu'il considérait comme la preuve ultime et manifeste de la faillite de la civilisation occidentale, Witkiewicz se suicide en apprenant l'entrée des troupes soviétiques en Pologne.

WITTE Emmanuel de, peintre néerlandais

(Alkmaar v. 1617 - Amsterdam 1691/1692).

Élève d'Evert Van Aelst à Delft, Emmanuel de Witte débuta comme peintre de portraits. En 1636, il est inscrit à la gilde de Saint-Luc d'Alkmaar ; il séjourne à Rotterdam en 1639-1640, puis à Delft de 1641 à 1650, où il peint un tableau à sujet mythologique, Vertumne et Pomone (1644, Rotterdam, B. V. B.), dont le paysage fait penser à ceux de Poelenburgh. Il subit pendant cette période l'influence de G. Houckgest et de H. Van Vliet. En 1652-1653, il est à Amsterdam, en 1654-1655 à Delft, puis il s'installe à Amsterdam en 1656. Rien n'est

venu confirmer l'affirmation de Houbraken selon laquelle il aurait eu un caractère difficile ; et, de même, il ne se serait pas suicidé.

Si l'on met à part quelques scènes de genre, telles que l'admirable Intérieur au clavecin (1667, Rotterdam, B. V. B.) – qui évoque d'une façon précise l'art de Pieter de Hooch et dont la lumière, à la fois calme et forte, s'irise d'une poésie vermérienne – et divers Marchés aux

poissons à Amsterdam (Londres, N. G. ; 1672, Rotterdam, B. V. B. ; Rijksmuseum ; Moscou, musée Pouchkine), Emmanuel de Witte apparaît comme un peintre spécialisé dans les vues d'intérieur d'édifices religieux. Ses motifs sont tantôt des églises gothiques – indifféremment catholiques ou protestantes –, traitées d'ailleurs avec assez de fantaisie pour que les éléments en soient empruntés à plusieurs édifices ou à plusieurs styles, comme dans l'Intérieur d'église du musée de La Fère (citons les deux Intérieurs d'église du Rijksmuseum, la Nieuwe Kerk d'Amsterdam, 1656, Rotterdam, B. V. B. et Rijksmuseum ; l'Intérieur d'église, 1668, Mauritshuis), tantôt des synagogues (Intérieur de la synagogue portugaise d'Amsterdam, Rijksmuseum) ou bien encore l'admirable Intérieur de la Nieuwe Kerk à Delft (1656, musée de Lille), chef-d'œuvre de luminosité et de contrastes où la tache rouge du manteau du visiteur du premier plan se détache sur le blanc des colonnes, caressées par une lumière subtile. Son iconographie est intéressante et s'oppose très fortement à celle de Pieter Saenredam. Il aime peindre les édifices religieux pendant les services ou, en tout cas, animés par des personnages : c'est qu'il est aussi un excellent peintre de figures et qu'il sait à merveille les insérer dans ses architectures. De Witte excelle également à rendre la lumière venant du dehors et à évoquer une atmosphère de calme et de silence que ne troublent pas, bien au contraire, de discrètes allusions à la réalité quotidienne : petits détails anecdotiques comme la présence de chiens ou de personnages conversant dans des églises conçues comme des intérieurs avec de subtils jeux de lumière sur les carrelages blancs et noirs. La qualité en quelque sorte moelleuse de sa lumière reste à peu près sans égale dans la peinture néerlandaise d'église, qui n'évite pas toujours la froideur de la minutie ni la sécheresse des mises en perspective d'un Saenredam et plus encore d'un Houckgeest ou d'un Van Vliet. À ce titre, de Witte doit être rattaché, dans l'école de Delft, au courant illustré par Fabritius, et, par sa poésie, surtout dans des toiles comme celles de Moscou et de Rotterdam (Intérieur au clavecin), mérite d'être nommé en face de Vermeer.

WITTE Pieter de (dit Pietro Candido),

architecte, peintre et sculpteur flamand

(Bruges v. 1540/1548 - Munich 1628).

Fils du sculpteur Élie Candid, il le suivit à Florence dès 1559. Il devait rester en Italie jusqu'en 1586, travaillant d'abord, comme ses compatriotes F. Sustris et J. Van der Straat, dans

l'atelier de Vasari. C'est ainsi qu'il collabora aux travaux de ce dernier à la Sala Regia au Vatican et à la coupole du dôme de Florence. Il devint membre de l'Accademia del Disegno en 1576
downloadModeText.vue.download 936 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

935

et fit deux séjours à Volterra entre 1578 et 1580 pour peindre des retables (Adoration des bergers, musée de Leipzig ; Déposition de croix, Volterra, Palazzo dei Priori). En 1586, appelé au service du duc Guillaume V, il se rendit à Munich et devint l'un des principaux artisans de l'expansion du maniérisme dans les pays du Nord. Son activité bavaroise est bien documentée (décor de la Residenz de Munich, de l'Alte Schloss de Schleissheim, Goldenen Saal de l'hôtel de ville d'Augsbourg). Candido exécuta des cartons de tapisserie pour la Manufacture bavaroise. Son nom reste également attaché à la construction du palais ducal et à l'érection du mausolée de l'empereur Louis IV, à la cathédrale de Munich. Pieter de Witte fut sans doute le plus italianisé des artistes flamands et c'est au creuset du maniérisme florentin (issu de Michel-Ange, Vasari, Salviati) qu'il s'est adapté, comme en témoignent le Portrait de la duchesse Madeleine de Bavière (Munich, Alte Pin.), l'Annonciation (Brescia, Carmine) et la Vierge à l'Enfant avec des saints (Louvre).

WITTEL Gaspar Van ou VANVITELLI

Gaspare, peintre néerlandais

(Amersfoort 1652/1653 - Rome 1736).

Avant de s'établir définitivement en Italie en 1674, il fut l'élève, à Amersfoort, de Matthias Withoos. Mais plus qu'à l'enseignement de la peinture de genre, il fut sans doute sensible à cette nouvelle forme de « réalisme » que de nombreux peintres néerlandais, et notamment utrechtlois, commençaient à divulguer dans la représentation des villes et des paysages de leur patrie en dépassant ainsi, sur les traces lointaines du naturalisme caravagesque, la vision classicisante et idéalisante des paysagistes italianisants. L'amour de l'observation analytique, la transcription exacte du détail, qu'il avait donc pu acquérir en Hollande, se développèrent certainement à Rome, où il débuta au service de l'ingénieur en hydraulique Cornelys Meyer, d'Amsterdam. À Rome, il découvrit l'art du védutiste Codazzi qui avait peint de nombreuses vues de la ville éternelle.

Son premier travail romain fut la réalisation de 50 dessins illustrant le cours du Tibre entre Pérouse et Rome, devant servir à l'ingénieur pour des travaux d'aménagement sur cette tranche du fleuve (Codex Meyer, Rome, Bibl. Corsiniana, ms. no 1227). La fréquentation, en même temps, des ateliers d'imprimerie spécialisés dans l'édition de guides illustrés de Rome, dont la mode connaissait à l'époque une large diffusion, contribua à orienter son intérêt vers la représentation de vues urbaines, genre dans lequel il se spécialisa à partir de 1680. Ses connaissances de la perspective, la patience infinie dont il s'enorgueillissait, une sensibilité particulière pour les aspects actuels de la ville, interprétée non pas comme un symbole de l'Antiquité classique mais comme une entité moderne et vivante, firent rapidement de lui le maître incontesté du « védutisme » romain de son temps.

Son activité la plus heureuse se concentre en une période relativement courte : entre 1680 et 1685, il avait pratiquement réalisé tous les dessins d'après nature dont il devait se servir

par la suite pour l'exécution de ses peintures et qui sont caractérisés par la liberté totale de la mise en page, la fraîcheur de l'observation, la minutie du détail. Cette vitalité fondamentale lui permettra de ne jamais tomber dans le travail « de série », même lorsque, à partir d'une seule étude, il réalisera de nombreuses répliques. À partir de 1690, son style est définitivement établi, et ses vues de Rome sont répertoriées. De nombreux voyages, à Florence, à Venise (1695), à Vérone et à Naples (1700-1701 ; dessins à Naples, Museo di S. Martino) notamment, lui permettent de se renouveler et de laisser sur place des oeuvres (Vues de Venise, au Prado) dont le rôle ne sera pas négligeable dans la formation des peintres locaux, comme Carlevarijs et Canaletto à Venise, et des « vedutisti » napolitains de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le caractère particulier de son parcours artistique ainsi que le nombre considérable de ses tableaux rendent difficile un répertoire chronologique et iconographique de son oeuvre, qui se trouve actuellement dispersée dans les coll. part. de Rome (Gal. Colonna ; Gal. Doria Pamphili) et du monde entier ainsi que dans les musées de Rome (G. N. ; Gal. Capitoline) et de Florence (Pitti).

WITZ Konrad, peintre suisse

(Rottweil ? v. 1400 - Bâle ou Genève 1445/1447). C'est à l'historien d'art bâlois D. Burckhardt que revient le mérite d'avoir tiré Konrad Witz de l'oubli (1901). Originaire de Rottweil (Bade-

Wurtemberg), Witz fut admis en 1434 au sein de la corporation des peintres de Bâle. Quelques mois plus tard, il devint bourgeois de cette cité, où se déroulaient depuis 1431 les sessions d'un important concile visant à la réforme générale de l'Église. C'est dans ce contexte que Witz peignit v. 1435 le Retable du Miroir du salut. À la demande de l'évêque François de Metz, le peintre bâlois se rendit en 1444 à Genève, où il exécuta les deux volets d'un retable destiné au chœur de la cathédrale Saint-Pierre (signé et daté de 1444 sur le cadre ; Genève, musée d'Art et d'Histoire). Un document rédigé entre 1445 et 1447 désigne la femme de Konrad Witz comme veuve.

L'oeuvre conservé de Witz est fort réduit. Outre les deux retables de Bâle et de Genève, on compte un panneau représentant Saint Christophe (Bâle, Öffentliche Kunstsammlung). La critique s'accorde pour situer à la fin de la carrière du peintre l'Annonciation (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum), et son ancien revers, où sont peintes la Rencontre à la porte Dorée (Bâle, Öffentliche Kunstsammlung) et les Saintes Madeleine et Catherine (Strasbourg, musée de l'Oeuvre Notre-Dame). L'attribution à Konrad Witz de la Pietà (New York, The Frick Collection), de la Sainte Famille dans une église (Naples, Capodimonte) et du Calvaire avec un cardinal donateur (musées de Berlin) est sujette à caution. Ch. Sterling (1986) a donné ces trois tableaux à Hans Witz, disciple et probablement parent de Konrad, travaillant en Savoie entre 1440 et 1475.

Le Retable du Miroir du salut fut vraisemblablement commandé pour le chœur de la collégiale Saint-Léonard de Bâle, où séjour-

naient un certain nombre de prélats siégeant au concile. L'oeuvre est conçue suivant un savant programme iconographique, centré sur l'idée de l'unité de l'Église par le salut chrétien. L'une des sources littéraires utilisées pour son élaboration semble avoir été le *Speculum humanae salvationis*, un traité dominicain du XIVe siècle. Revenant sur la reconstitution peu satisfaisante proposée par H. Wendland (1924), A. Châtelet (1987) a résolu de façon fort convaincante le problème de la disposition originelle du retable, restituant à cet ensemble son caractère tout à fait novateur pour l'époque.

La caisse centrale du retable, comportant un décrochement dans sa partie supérieure, renfermait probablement une Adoration des mages sculptée, à laquelle correspondaient des scènes de l'Ancien Testament et de l'histoire profane peintes sur les trois registres de la face

intérieure des volets (Auguste et la sibylle de Tibur, Dijon, musée des Beaux-Arts ; Salomon et la reine de Saba, musées de Berlin ; David et Abisaï, Sabothaï et Benaja, Esther et Assuérus, César et Antipater, Abraham et Melchisédech, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung). Fermé, le retable se présentait comme une superposition de boîtes (toujours sur trois registres) dans chacune desquelles se tenait un personnage isolé (seuls subsistent : Saint Augustin, Dijon, musée des Beaux-Arts ; Saint Barthélemy, l'Église, la Synagogue, l'Ange de l'Annonciation, Bâle, Öffentliche Kunstsammlung).

Insérées chacune dans un cadre étroit et sévère qu'elles dominent par leur densité plastique, les figures de l'extérieur du Retable du Miroir du salut font l'effet de statues polychromes, disposées dans une sobre architecture de pierre. Non moins sculpturaux, les personnages de l'intérieur des volets sont groupés par deux au sein de chaque panneau, devant un brocart d'or. La connaissance par Witz de la nouvelle peinture flamande, et notamment de l'oeuvre de Robert Campin, est sensible dans ce traitement plastique de la figure humaine, comme dans le savoir-faire que décline le peintre souabe sur les compartiments de la face interne du retable. Les riches vêtements (velours, soieries, brocarts), les fourrures, les pierreries et les armures sont rendus avec une précision analytique qui s'attache également aux effets de la lumière sur ces objets. Le fond d'or, la préciosité des matières et l'éclat des quelques couleurs saturées employées par Witz (rouge, bleu, vert) contribuent à la somptuosité de l'intérieur des volets.

Pour expliquer l'assimilation par Witz des nouveautés picturales des Pays-Bas, J. Van Miegroet (1986) a émis l'hypothèse suivant laquelle le peintre aurait subi l'influence d'enlumineurs originaires d'Utrecht travaillant à Bâle à l'époque du concile.

Du retable de la cathédrale Saint-Pierre de Genève ne subsistent que deux volets, peints sur les deux faces (face extérieure : l'Appel de saint Pierre et la Délivrance de saint Pierre ; face intérieure : l'Adoration des Rois et la Présentation du cardinal de Metz à la Vierge, Genève, musée d'Art et d'Histoire). Ces panneaux sont les chefs-d'oeuvre de la maturité de Witz. Les figures sont toujours massives et sculptu-

downloadModeText.vue.download 937 sur 964

rales, mais l'artiste fait cette fois preuve d'un sentiment profond de la nature. Dans l'Appel de saint Pierre apparaît le premier paysage réel de la peinture occidentale, celui de la rade de Genève. Dans cette transcription biblique, les pêcheurs relèvent leurs filets et manoeuvrent une barque à fond plat, comme on le fait encore aujourd'hui. Les pieux qui surgissent de l'eau sont les pilotis du faubourg du Temple de Genève. Sur la rive opposée, le coteau de Coligny est dominé par les Voirons, la pointe du Môle, le Petit-Salève et, au fond, le mont Blanc ; au loin, une escorte de cavaliers est précédée de l'étendard aux armes de la maison de Savoie. Le paysage remplit tout le tableau, absorbant en quelque sorte l'action. Le sens de la composition générale s'allie au sentiment de la nature, à l'art de rendre la perspective aérienne. Il y a dans cette oeuvre un naturalisme, une vérité historique qui représentaient au milieu du XVe s. une puissance novatrice et une hardiesse inconnues jusque-là.

L'art de Witz rejoint celui du Maître de l'Annonciation d'Aix (Barthélemy d'Eyck), lui aussi imprégné de l'exemple de Robert Campin, par sa force synthétique, le rôle simplificateur donné à la lumière et la calme monumentalité de l'expression plastique. Son influence fut importante dans le Rhin supérieur, et en particulier dans la région de Bâle (Maître bâlois de 1445, Maître de Sierenz), ainsi qu'en Savoie (fresque du tombeau de Philibert de Monthouz, 1458, église Saint-Maurice d'Annecy).

WOENSAM ou WOMSAN

(Anton von Worms, dit),

peintre, graveur et dessinateur allemand

(Worms av. 1500 - Cologne 1541).

Fils et sans doute élève de Jaspar Woensam, Anton passa la plus grande partie de sa vie à Cologne. Artiste éclectique dont on connaît peu de tableaux, il est l'un des rares peintres de l'école de Cologne à n'avoir pas, ou peu, subi l'influence des Pays-Bas, témoignant par contre d'un intérêt pour Nuremberg et l'art de Dürer (Crucifixion, 1535 ; Sainte Cécile et saint Valérien, Cologne, W. R. M.). Graveur fécond – il aurait fourni des illustrations pour plus de 200 ouvrages – on cite parmi ses réalisations les plus célèbres un grand Panorama de Cologne en 9 feuilles, publié en 1531 par Peter Quentel.

WOESTYJNE Gustaaf Van de,

peintre belge

(Gand 1881 - Bruxelles-Uccle 1947).

Élève de l'Académie de Gand, il s'installe à Laethem-Saint-Martin en 1901 et exploite le type rustique de Deeske (Deeske accroupi, 1908, coll. part.). L'atmosphère symboliste et religieuse du milieu laéthémois marquera toute son oeuvre, tandis qu'il demande aux primitifs flamands une leçon d'expression et d'humilité devant la nature : Dimanche après-midi (1914, Bruxelles, M. R. B. A.). À ces influences s'ajoute, en Angleterre, pendant la guerre, celle des préraphaélites, dont l'esprit est très proche du sien : les Dormeurs (1918, musée d'Anvers). De retour en Belgique (1920), il s'établit à Waeghem-lez-Courtrai ; la diffusion du cubisme

et le succès de l'expressionnisme flamand l'incitent à adopter quelque temps une composition et un dessin plus irréalistes : Fugue (1925, La Haye, Gemeentemuseum). S'il s'attarde encore à des études de types brueghéliens, où le caractère pathologique est mis en évidence (le Mangeur de soupe, 1928), il exécute surtout des tableaux religieux d'un symbolisme très expressif : le Baiser de Judas (1937, Bruxelles, M. R. B. A.), le Christ au désert (1939, coll. de l'État belge). De 1925 à sa mort, après une longue maladie mentale, il fut successivement professeur à Malines, Anvers et Bruxelles-Uccle. Utilisant un dessin très linéaire, dur et tendu, Van De Woestyne a été peu touché par les innovations techniques de son époque, bien qu'il ait été mêlé aux mouvements les plus vivants de l'art belge. Son oeuvre, restreinte, car accomplie comme une tâche religieuse, demeure un témoignage, anachronique, d'une conception qui avait fleuri dans les dernières années du XIXe siècle. Toutefois, le mélange de tradition et de modernisme qui le caractérise le rapproche quelque peu de l'esprit de la Neue Sachlichkeit allemande, et notamment de Dix. Une exposition rétrospective de son oeuvre a eu lieu en 1981 à Anvers, M. R. B. A.

WÖLFLI Adolf, peintre suisse

(Berne 1864 - id. 1930).

Un des acteurs les plus inventifs de l'art brut, Wölflī, interné définitivement en 1895 à la clinique psychiatrique de la Waldau à Berne pour attentat à la pudeur, commence à dessiner, écrire et composer de la musique en 1899. Le docteur Morgenthaler, qui le soigne, lui consacre en 1921 un ouvrage précurseur intitulé Ein Geisteskranker als Künstler (Un

artiste aliéné) dans lequel domine l'analyse esthétique. Sous le pseudonyme de Saint Adolf II, Wölflli recouvre de ses dessins tout ce qui lui tombe sous la main, supports classiques, paravents ou parois de sa cellule. Dans une peur du vide affirmée et selon un principe d'extension indéfini, Wölflli compartimente la surface puis la remplit de jeux ornementaux, enchaînant et combinant formes géométriques – croix, cercles, spirales, mandalas –, de figures stylisées – serpents, visages, horloges et de textes calligraphiés. On retrouve la même liberté quant aux conventions dans ses écrits, où Wölflli se plaît aux jeux de mots, déformations et néologismes, et plus encore dans ses partitions musicales qui n'ont jamais pu être déchiffrées. Le musée de la Waldau ainsi que la collection de l'art brut, réunie par Dubuffet et conservée à Lausanne (château de Baulieu), conservent les travaux de Wölflli.

WOLGEMUT Michael, peintre allemand

(Nuremberg 1434/1437 – id. 1519).

Fils d'un peintre de Nuremberg auprès de qui il reçut sa première formation, M. Wolgemut se rendit v. 1470 à Munich, où il fut l'élève de Gabriel Mälesskircher. Revenu à Nuremberg, il travailla dans l'atelier de H. Pleydenwurff († 1472), qu'il dirigea à son tour (1473-1519), après avoir épousé la veuve de ce dernier.

Ayant à satisfaire des commandes multiples, Wolgemut fit appel à de nombreux col-

laborateurs, et la plupart des retables sortis de son atelier furent en fait des oeuvres collectives où se discerne plus ou moins aisément la main du maître. Ainsi, dans le polyptyque peint et sculpté en 1479 pour Notre-Dame de Zwiskau (Saxe), son oeuvre principale, Wolgemut use d'un graphisme anguleux et compliqué, au réalisme un peu sec ; son style se révèle surtout dans les Scènes de la vie de la Vierge.

Il se consacra également à la gravure et collabora avec son beau-fils, Wilhelm Pleydenwurff, à la célèbre Chronique de Nuremberg (Weltchronik, v. 1491-1494) ainsi qu'à l'Écrin des véritables richesses du salut (Schatzbehälter), édités par Koberger.

Considéré jadis comme le plus éminent peintre allemand de son temps, jugement que la critique moderne a sensiblement modéré, Michael Wolgemut demeure célèbre par ses rapports avec Dürer, qui fut son élève de 1486 à 1490 et peignit en 1516 le portrait de son vieux maître (musée de Nuremberg).

WOLS Alfred

(Otto Wolfgang Schülze, dit),

peintre allemand

(Berlin 1913 - Paris 1951).

Élevé à Dresde, où il reçut une formation de violoniste et de photographe, il fut également l'élève de l'ethnologue Frobenius et passa en 1932 quelques jours au Bauhaus de Dessau avant de regagner Paris et d'y entrer en contact avec les milieux surréalistes. En 1932, il commence à exécuter ses dessins à l'encre de Chine et à l'aquarelle (*Montagne érotique*, coll. part.). Entre 1933 et 1935, il voyage et séjourne notamment à Barcelone et Ibiza, d'où les phalangistes l'expulsent. À la déclaration de guerre, il est interné comme citoyen allemand, puis libéré en 1940. Il se réfugie alors dans le midi de la France (Cassis, Dieulefit) et ne revient à Paris qu'en 1945. À partir de 1946, sans abandonner l'aquarelle, il pratique davantage la peinture et expose en 1947 chez René Drouin. Inventeur du Tachisme, Wols constitue en quelque sorte le pôle européen du mouvement incarné, outre-Atlantique, par Jackson Pollock. Cependant, son oeuvre, accomplie dans une profonde détresse morale et physique, demeure celle d'un solitaire en dehors de tout circuit esthétique ou commercial. Aux alentours de 1940, Wols peint surtout des aquarelles, aux accents surréalistes. Il crée des espaces aérés où se déploient des scènes de rêves, où s'imposent des réalités oniriques. La légèreté aérienne de ces oeuvres rappelle l'art de Klee par la sûreté du trait et le goût des notations précises, fouillées (*Sorcières en marche*, v. 1945 ; *Autoportrait*). Situé à la jonction de l'expressionnisme et du surréalisme, l'art de Wols apparaît comme une écriture serrée et précise, réseaux denses et touffus de lignes et de formes rigoureuses sur des fonds, en général aquarelles, de couleurs pâles et impalpables où dominent les roses, les bleus, les jaunes (*la Ville magique*, v. 1951).

Par sa singularité et sa démarche profondément existentielle, et malgré son volume restreint, cette oeuvre prend dans l'art d'après-guerre une place majeure dont témoigne son influence sur le développement ultérieur de

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

l'abstraction lyrique. Wols, qui est également l'auteur de poèmes d'inspiration mystique extrême-orientale s'est illustré également comme photographe. Il est représenté dans les musées allemands (Hambourg, Cologne, Munich, Stuttgart), à Paris (M. N. A. M. et musée d'Art moderne de la Ville), au musée de Lyon et à New York (M. o. M. A.).

WOOD Grant, peintre américain

(Amamosa, Iowa, 1891 - ? 1942).

Grant Wood est l'auteur d'*American Gothic*, l'un des plus célèbres tableaux de la peinture des États-Unis. Fils de Quaker, Grant Wood est élève jusqu'à l'âge de dix ans dans une ferme dont l'atmosphère le marquera toute sa vie. Il apprend les métiers du bois et du fer à la Minneapolis School of Design and Handicraft puis étudie de 1906 à 1916 la peinture dans les cours du soir de l'Art Inst. de Chicago. Il voyage à plusieurs reprises en Europe dans les années vingt mais ne se montre pas intéressé par l'avant-garde. La peinture des primitifs flamands et celle de Memling en particulier, vue à la Pinacothèque de Munich alors qu'il travaille sur des vitraux en 1928, l'attirent davantage. De retour aux États-Unis, il s'associe au mouvement régionaliste de l'« American Scene ». Ses portraits, ses paysages et ses panneaux décoratifs sont d'une facture de plus en plus soignée. Il représente des scènes de campagne avec des figures, rappelant les fermiers de son enfance. Ainsi est né en 1930 son tableau *American Gothic* (Chicago, Art Inst.), qui connaît un succès immédiat. S'inspirant de l'art des primitifs tout autant que de la photographie populaire, Wood présente de face un couple de paysans devant sa maison. Mais la force de ce tableau, qui est aujourd'hui une véritable icône nationale, réside à la fois dans son aspect traditionnel, dans sa description de la province américaine et dans sa défense de la dignité et de l'universalité des pionniers du Nouveau Monde. La forme de triptyque mise en oeuvre dans *Dinner for Threshers* (le Déjeuner après le battage, 1934) en constitue un autre témoignage.

En 1934, Grant Wood est nommé directeur du Federal Art Project de l'Iowa. En 1937, il illustre *Main Street* de Sinclair Lewis. De 1934 à 1937, il travaille à la décoration de la bibliothèque de l'université d'État de l'Iowa à Ames, où il enseignera jusqu'à sa mort. La précision de son métier, la profondeur et la finesse de ses analyses psychologiques tout comme son refus de la littérature ont permis à cet art de dépasser le régionalisme. Il est représenté dans les principaux musées américains, notamment ceux

de New York, de Chicago, de San Francisco et de Minneapolis.

WOOD Thomas Waterman,

peintre américain

(Montpelier, Vermont, 1823 - id. 1903).

Fils d'un ébéniste, il travailla pour son père pendant sa jeunesse. Wood était autodidacte, et ses premières oeuvres, des paysages du Vermont rendus de manière fine et réaliste, datent des années 1844-1845. De 1852 à 1855, il résida à New York et approfondit sa connaissance de la peinture européenne et américaine en fré-

quentant les expositions de la National Academy of Design et celles de la Düsseldorf Gallery. Tout au long de sa carrière, Wood connut un grand succès comme portraitiste ; il travailla à New York, Québec, Toronto et dans le Sud, à Nashville et Louisville (Franklin Hoyt, 1855, Montpelier, Wood Art Gal.).

En 1858, il voyagea en Europe et s'installa quelque temps à Paris, où il exécuta de nombreuses copies de maîtres anciens et de peintres contemporains qu'il admirait (Léon Cogniet, Delaroche). En même temps, il commença à peindre des scènes de genre, qui le rendirent célèbre après son retour en Amérique. Établi dans le Sud au moment de la guerre de Sécession, il consacra plusieurs de ses compositions à la vie des Noirs ou à leur rôle durant la guerre civile : *The Contraband*, *The Volunteer*, *The Veteran* (1865-1866, Metropolitan Museum). En 1867, il s'établit à New York, où, exposant à la N. A. D., il fut immédiatement reconnu comme un artiste d'importance. Élu membre de la National Academy en 1871, il en devint vice-président en 1879 et président en 1891. Son oeuvre, dont les thèmes et la technique la rapprochent de celle d'Eastman Johnson, n'a pas connu la même gloire posthume. Il légua la plus grande partie de ses oeuvres à sa ville natale, où elles forment le noyau de la Wood Art Gal. Ce n'est que fort récemment que son oeuvre a été reconsidérée et a repris la place qui lui est due dans l'histoire de la peinture de genre américaine au XIXe siècle.

WOUTERS Frans, peintre flamand

(Lierre 1612 - Anvers 1659).

Entré comme élève dans l'atelier du paysagiste Pieter Van Avont en 1629, il collabora avec ce peintre jusqu'à la mort de son père, en 1634. Il rompit alors le contrat qui avait été conclu avec

son maître pour passer dans l'illustre atelier de Rubens. En cette même année, il devint franc maître de la gilde des peintres à Anvers. Il participa en 1635, sous la direction de Rubens, à la décoration de la ville d'Anvers lors de l'entrée triomphale du Cardinal-Infant Ferdinand d'Autriche. En 1636, il fut à la cour de Ferdinand II à Vienne, d'où il partit pour Londres en compagnie d'un envoyé de l'empereur. L'année suivante, il devint le peintre du prince de Galles, le futur Charles II. En Angleterre, Wouters eut sans doute l'occasion de rencontrer son compatriote Van Dyck. Il retourna en 1641 à Anvers, où il collabora de nouveau avec P. Van Avont et où il se produisit également dans le marché d'art. Son mariage avec Maria Doncker, fille du trésorier de la ville d'Anvers, en 1644, lui procura une fortune assez considérable. En 1648, il devint doyen de la gilde de Saint-Luc. Il mourut accidentellement, tué par un coup de pistolet.

Ses compositions religieuses et mythologiques, conçues dans des paysages d'une exécution large et décorative, ne sont généralement pas datées, ce qui rend difficile l'étude de son évolution. Le plus souvent, Wouters s'est adapté au style du maître, avec qui, ou dans l'entourage duquel, il travaillait. Au début, il est influencé par Pieter Van Avont (Sainte Famille, Vienne, K. M.). Pendant et après son séjour

en Angleterre, il se rapproche de Van Dyck (Danse des amours, Hampton Court). Après son retour à Anvers, il s'inspire des scènes et des paysages de Rubens (Diane et Callisto, Kremsier, château du prince-évêque). De 1650 à sa mort, sa facture devient lisse et plus soignée ; son coloris rappelle alors celui d'Adriaen Van der Werff (Vénus et Adonis, Copenhague, S. M. f. K.). Dans certains tableaux, Wouters a été directement influencé par la peinture italienne du XVII^e s. (l'Enlèvement d'Europe, musée de Gotha). Ses œuvres sont souvent confondues avec celles de Gerard Seghers, bien qu'elles soient très différentes de style et d'exécution.

WOUTERS Hendrick (dit Rik),

peintre et sculpteur belge

(Malines 1882 - Amsterdam 1916).

Fils d'un sculpteur sur bois, Wouters travaille dans l'atelier paternel et suit les cours de l'Académie ; d'abord à Malines, puis à Bruxelles, où il se rend en 1902. Mais, en peinture, il est autodidacte. S'il a pratiqué jusqu'à sa mort les deux techniques, la première tend à l'emporter

jusqu'en 1911. Entre 1908 et 1911 prend place une oeuvre d'aquafortiste (56 planches), vues de paysages surtout, en notations prestes. Wouters se marie en 1905, et sa femme, Nel, devient un modèle à peu près exclusif. Ses débuts se ressentent de la période impressionniste d'Ensor et font appel à une gamme chromatique sobre, à une exécution vigoureuse au couteau à palette : Autoportrait au chapeau noir (1908). En 1910, il s'installe à Boitsfort (près de Bruxelles), sa résidence jusqu'à la guerre. Un voyage à Paris (printemps de 1912) confirme une évolution amorcée l'année précédente au bénéfice d'un style plus suggestif ; Wouters visite les collections Durand-Ruel, Vollard et Pellerin – dont les Cézanne l'enthousiasment. Il demande au maître français une leçon de construction par la touche haute en couleur, la référence cézannienne étant explicite dans les deux versions du Ravin (1913), mais son génie personnel, plus mobile et allègre, le rattache à une conception encore impressionniste de la lumière. Ces influences fusionnent au profit d'un intimisme très chaleureux, qui évoque celui de Renoir (la Repasseuse, 1912, musée d'Anvers). En 1913, Wouters exploite avec plus de hardiesse les contrastes de rouges et de verts, dont les fauves avaient justifié l'emploi (la Femme en rouge, 1913, Rotterdam, B. V. B.), et des effets analogues témoignant d'une égale maîtrise se retrouvent dans les pastels contemporains (Femme à la mantille, Bruxelles). Peu avant la guerre, la palette avait baissé d'un ton, admettant les bleus, tandis que les motifs, de plus en plus elliptiques, laissaient vierges des parties entières de la toile (Femme en bleu). Mobilisé, Wouters est interné en Hollande. Il souffrait de maux de tête depuis 1911. Opéré à Utrecht, il fut libéré en juin 1915 et s'installa à Amsterdam, où il reprit son activité (surtout aquarelles et dessins à l'encre de Chine). Une intervention ultime échoua (avr. 1916), et il mourut deux mois plus tard. Le Stedelijk Museum d'Amsterdam lui consacrant la même année une exposition rétrospective. Les

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

938

derniers tableaux du peintre se situent dans le prolongement des précédents, mais la forme, serrée de plus près dans quelques-unes de ces oeuvres, dénote cependant une recherche inédite à laquelle le milieu amsterdamois n'est sans doute pas étranger (Petit Nu couché, 1915). Rik Wouters a réalisé également un oeuvre sculpté important par sa qualité et sa portée

historique (la Vierge folle, bronze, 1912). Il est représenté dans la plupart des musées belges, au M. N. A. M. de Paris (Portrait de Nel Wouters, 1912), à Amsterdam (Stedelijk Museum), à Rotterdam (B. V. B.) et dans des coll. part. En 1935, le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles lui rendit hommage par une très importante rétrospective.

WOUTERSZ Jan (dit Stap),

peintre néerlandais

(Amsterdam ? 1599 - id. 1663 ?)

Spécialisé dans la représentation de banquiers, de notaires et de collecteurs d'impôts, Stap est un peintre curieusement archaïsant qui, par son écriture crispée et par son amour de la nature morte, maintient un souvenir ultime de Metsys et surtout de Marinus Van Reymer-swaele (il peignit souvent les mêmes sujets) tout en se rattachant au courant caravagesque par l'entremise d'un Ter Brugghen, à qui il ressemble parfois beaucoup, ne serait-ce que par les mêmes tendances archaïsantes. Parmi ses oeuvres, citons le Bureau du receveur (Munich, château de Schleissheim), la Consultation (musée de Genève), le Notaire dans son bureau (Rijksmuseum), Vieillard à la toque (Louvre), la Guérison du boiteux (Ermitage).

WOUWERMAN ou WOUWERMANS,

famille de peintres néerlandais.

Philips (Haarlem 1619 - id. 1668). Fils et élève d'un peintre Paulus Joosten Wouwer-man († 1642) dont nulle oeuvre ne nous est connue, il reçut ensuite, selon Cornelis de Bie, les leçons de Frans Hals et du peintre équestre Pieter Verbeck, ce qui fut pour lui lourd de conséquences. Pour contracter une union contrariée par des raisons confessionnelles (protestant, il s'était épris d'une jeune catholique de dix-neuf ans), il dut s'exiler à Hambourg v. 1638, mais était rentré dès 1640 à Haarlem, car il était alors sommé d'acquitter ses devoirs envers la gilde de Saint-Luc de cette ville. Dans les années suivantes, il est plusieurs fois cité à Haarlem, notamment en 1641-1642 comme ayant déjà un élève, Koort Witholt, en 1645 comme commissaire de la gilde, en 1666 comme ayant de nouveau un élève. Il semble avoir joui d'une belle aisance si, comme Houbraken en tire déjà argument, sa fille Ludovica se maria en 1672 avec le peintre Fromantiou, dotée de 20 000 florins.

Ses plus anciennes oeuvres datées connues remontent à 1646, comme la Halte de Leipzig, aux avant-plans de végétaux ciselés à la Ruysdael, ou comme la Grande Mêlée de cavalerie de Londres (N. G.), d'une belle aisance décorative « prérrococo » à la Berchem, qui témoigne d'un art déjà mûri et parfaitement formé. Indépendamment de l'influence de

Pieter Verbeck, Wouwerman a visiblement subi celle de Pieter Van Laer, comme Houbraeken en a gardé le souvenir, il est vrai quelque peu déformé puisque, sans nuance aucune, cet auteur fait de Wouwerman un simple plagiaire de Van Laer ; mais les études récentes sur Bamboche ont montré que ce peintre ne s'était nullement cantonné dans les scènes de genre populaires italiennes et qu'il avait également travaillé comme paysagiste et animalier, en surprenante avance sur son temps, définissant dès les années 1630 toute une conception du paysage pastoral italianisant, à grandes figures habilement animées et à souples effets d'éclairage, qui sera celle des années 1640-1650 avec Dujardin, Adriaen Van de Velde, Jan-Baptist Weenix, Berchem, Potter, Dirck Stoop, Asselijn et, bien sûr, Wouwerman, par opposition à la vue romanisante « ruiniste », à petites figures et à forts contrastes d'ombre et de lumière, qui est celle qui fut cultivée par les italianisants de la première génération (dans les années 1620), celle de Poelenburgh, de Carel de Hooch, de Pynas et de Bartholomeus Breenbergh.

Talent composite et virtuose, exécutant d'une extrême facilité qui, bien que décédé à quarante-huit ans, laissa une oeuvre considérable (Hofstede de Groot, en 1908, recensait déjà plus d'un millier de tableaux de Philips Wouwerman), immensément admiré, copié, gravé, notamment au XVIIIe s. en France, entouré d'élèves et suivi de tout un cortège d'imitateurs, naguère très vanté et considéré comme l'un des plus grands noms de la peinture néerlandaise, Philips Wouwerman est aujourd'hui, en sens inverse mais sans doute non moins exagérément, déprécié. Un critique de l'époque de Napoléon III (1860) n'écrivait-il pas déjà : « Le grand succès de ce peintre est le triomphe de la médiocrité. Il a une couleur harmonieuse sans doute, mais qui s'est surtout harmonisée grâce à cette patine, à cet émail chaud que le temps met sur les peintures. Le grand mérite de ce peintre consiste surtout dans la miraculeuse habileté de son exécution qui défie la loupe et même le microscope. » La diversité de son inspiration suffirait à prouver qu'il ne s'agit pas d'un petit maître et que ses facultés d'invention et d'innovation ont été réelles. Ainsi, comme paysagiste, Wouwerman se révèle, vers

1645, l'une des personnalités les plus douées du monde harlémois, parallèlement à Jacob Van Ruisdael et, comme lui, amateur de vues de dunes claires accrochant efficacement la lumière et se détachant pittoresquement sur des ciels nuageux et subtils. La féconde trouvaille de la dune sableuse placée en diagonale – une des constantes du paysage néerlandais avec Wynants, Adriaen Van de Velde, Ruisdael – semble bien de l'invention de Wouwerman (et non de Wynants, comme on le répète souvent en dépit de la chronologie), qui a su pratiquer le paysage pur, sans « staffage », aussi bien le paysage doté d'une riche animation en figures et en motifs pittoresques. Le sens de la lumière et du lointain, l'élargissement de l'horizon sont très évidents dans les vues de dunes des musées de Leipzig et de Rotterdam – cette dernière datée de 1660, alors que le petit paysage du Louvre, plus précis et timide, paraît des débuts de l'ar-

tiste – ainsi que dans le Cavalier cheminant de Francfort, un des chefs-d'oeuvre du maître par son emphase spatiale et son émotion contenue devant la calme immensité d'un panorama. Indépendamment de ces essais de paysages, plus nombreux qu'on ne le croit (env. 200, dont plusieurs Paysages d'hiver avec glace et patineurs – un des meilleurs exemples est la brillante grisaille signée de Lyon, longtemps attribuée de la façon la plus bizarre à Adriaen Pietersz Van de Venne), de quelques tableaux religieux où le thème favori est, à cause de l'effet de clair-obscur, l'Annonce aux bergers (musées d'Aix-en-Provence et de Bergues ; Dresde, Gg), Wouwerman s'est inlassablement partagé entre les escarmouches et les haltes de cavalerie, les scènes de camps militaires, d'auberges ou d'écuries (encore un bon prétexte à jouer de beaux effets de clair-obscur), les bords de rivières ou de côtes avec des cavaliers et des promeneurs, les départs et les scènes de chasse. Un des motifs de prédilection du peintre est un cheval blanc qui fait une tache de clarté contre un ciel nuageux et une végétation tenus dans des gris veloutés pleins de raffinement – expédient classique déjà utilisé par les Van Ostade (l'influence d'Isaac Van Ostade, au début, est évidente).

L'évolution stylistique de Wouwerman, difficile à saisir en raison du peu d'oeuvres datées, paraît aller dans le sens d'une peinture de plus en plus brillante, claire, menue et compliquée. Il convient de recourir avec prudence à une chronologie purement fondée sur l'évolution des signatures, le simple monogramme formé du P ou du PH et du W paraissant se retrouver plutôt (mais pas toujours) sur les tableaux du début, le monogramme, plus sophistiqué,

constitué avec les lettres PHILS mêlées, figurant surtout (mais là non plus sans exclusivité) sur les tableaux des périodes moyenne et finale. Comme tant d'autres peintres nordiques, Wouwerman a souvent peint des figures dans les tableaux de confrères paysagistes, ainsi chez Jacob Van Ruisdael, Cornelis Decker, Jan Wynants et peut-être Hobbema. Son influence est évidemment considérable, car l'on cite parmi ses élèves non seulement Pieter et Jan, ses frères, mais encore Hendrick Berckmans, Emmanuel Murant, Jan Van der Bent, les Allemands Jacob Weyer et Mattias Scheits (à noter l'intéressante diffusion de Wouwerman en Allemagne, où il fut toujours très apprécié, comme le prouvent les si riches galeries de Dresde, de Kassel ou de Munich : 65 Wouwerman à Dresde, 23 à Kassel, 17 à Munich contre 13 seulement au Louvre et 10 à Madrid), Koort Witholt (en 1642), Jacob Wamars (en 1642), Anthonie de Haen (en 1656), Nicolaes Ficke le graveur, Hendrick de Fromantiou, Barend Gael, Willem Schellinks et peut-être Adriaen Van de Velde. Par ailleurs, Huchtenburg, Lingelbach, Jan Falens, Dirk Maas l'ont imité de près, ainsi que Dirk Stoop, Herman Van Lin, Hendrik Verschuring, Abraham Hondius, Oudendijk, F. Bock. On ne saurait enfin parler de Wouwerman si l'on omet son extraordinaire diffusion par la gravure, surtout dans la France du XVIIIe s., où tant de Wouwerman se trouvaient dans les coll. part. : ainsi, les graveurs Moyreau, downloadModeText.vue.download 940 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

939

qui donna une fameuse suite de 89 gravures d'après Wouwerman, J.-P. Le Bas, Aliamet, Duplessis-Bertaux, Cochin, Moitte, Filloeuil, ainsi que Weisbrod, Dunkes, Major, Danckerts, Strange, Bouttats, Cralinge, Visscher, Prestel, Martinasie, pour citer des graveurs non français, gravèrent plus de 160 pièces.

Wouwerman est abondamment représenté dans tous les musées du monde, une des plus belles séries, qui remonte au XVIIIe s., se trouvant à l'Ermitage (49). En France, mis à part le Louvre, qui conserve une bonne collection de Wouwerman, les meilleurs exemples se trouvent à Nantes, à Strasbourg et surtout à Montpellier avec l'un des plus fameux tableaux du maître, intitulé les Petits Sables, vaste vue de dunes à l'animation charmante et juste.

Pieter (Haarlem 1623 - Adam 1682). Élève de son père, Paulus Joosten, et de son frère

Philips, et, comme celui-ci, actif à Haarlem, maître depuis 1646, il se spécialisa lui aussi dans la peinture de chevaux, les scènes militaires et le paysage, suivant étroitement le style de Philips, mais sans jamais atteindre pourtant la fine nervosité ni la très sûre élégance graphique de ce dernier. Quelques exemples signés (P. W.) de son art – une Partie de chasse et l'Assaut de Coeverden en 1672 – se trouvent au Rijksmuseum. Au Louvre existe une Vue de la Seine avec le Pont-Neuf et la tour de Nesle, signée, qui, comme le tableau voisin de Brunswick, montre que Pieter n'hésite pas à s'aider de gravures plus ou moins contemporaines (Callot par exemple) pour le fond des tableaux. Cela, autant que la chronologie, empêche de confondre l'artiste avec un autre Pieter Wouwerman, fils de Paul, peintre à Paris, où il se marie en 1642 et meurt dès 1643. De plus nombreuses confusions encore ont été commises entre Pieter et Philips, généralement au détriment du second, qui, aussi bien, jouit d'un meilleur succès commercial, ce qui n'a fait, il est vrai, que refléter une plus haute qualité.

WRIGHT Joseph (dit Wright of Derby),

peintre britannique

(Derby 1734 - id. 1797).

De 1751 à 1753, il se forma comme portraitiste dans l'atelier de Thomas Hudson, où on le retrouve en 1756-1757. Ses premières oeuvres (Miss Catton, v. 1760, Saint Louis, Missouri, City Art Gal. ; Thomas Bennett, 1760, musée de Derby) prolongent jusque v. 1760 celles de son maître. Sa période « à la chandelle » dura de 1760 à 1773, époque à laquelle il se trouvait à Derby. Il s'intéressait alors tout particulièrement aux effets étranges de la lumière jouant sur les plans et modelant les volumes, revenant à l'art des caravagesques d'Utrecht et s'inspirant sans doute de la peinture hollandaise du XVIIe s. à caractère scientifique. À Derby, il fréquentait une société, celle du céramiste Josiah Wedgwood et du chimiste Joseph Priestley, qui contribuait au développement de la révolution industrielle, et il assistait constamment à de nouvelles expériences. Le Planétaire (1766, musée de Derby ; autre version, New Haven, Yale center for British Art) et l'Expérience de la

pompe à air (1768, Londres, Tate Gal. ; autre version dans la coll. Charles Rogers-Coltman) reflètent l'intérêt des Midlands pour l'enquête scientifique. Ce nouveau genre de peinture, que Wright illustra avec brio, fut qualifié par

Diderot de « genre sérieux ». L'artiste fut également peintre d'histoire ; dans Miravan ouvrant le tombeau de ses ancêtres (1772, musée de Derby), éléments gothiques et néoclassiques se mêlent, et l'ensemble offre le caractère étrange d'un roman d'Anne Raddcliffe. Voyageant en Italie, à Rome puis à Naples, entre 1773 et 1775, Wright fut impressionné par l'Éruption du Vésuve (1774, musée de Derby ; 1778, Moscou, musée Pouchkine) ainsi que par les Feux d'artifice du château Saint-Ange (1774, musée de Derby ; 1774-1775, Birmingham, City Museum ; 1775-1778, Liverpool, Walker Art Gal. ; 1778-1779, Ermitage). Il s'inspira de ces thèmes à son retour en 1775 et peignit également des clairs de lune qui doivent quelque chose à Ver-net, mais qui sont plus des comptes rendus scientifiques sur les effets physiques du clair de lune que des descriptions « romantiques ». En 1775, il partit pour Bath, où il essaya, mais en vain, d'attirer la clientèle de Gainsborough et, en 1777, il revint à Derby. C'est à partir de cette date que furent peints quelques-uns de ses meilleurs portraits : Sir Brooke Boothby (1781, Londres, Tate Gal.), Ewes Coke, sa femme et Daniel Parker Coke (1780-1782, musée de Derby), Thomas Gisborne et sa femme (1786, New Haven, Yale Center for British Art). À partir de 1778, Wright exposa à la Royal Academy, dont il devint A. R. A. en 1781, mais ses faveurs allaient à Derby et à ses environs plus qu'à Londres. En 1784, il exécuta pour Wedgwood la Jeune Fille de Corinthe (v. 1785, id.) ; ce thème, popularisé dans un poème de Hayley, prouve que Wright, pour sa peinture d'histoire, puisait également son inspiration dans la littérature contemporaine. Il ne devait plus quitter Derby jusqu'à sa mort, peignant des portraits, mais aussi des paysages de la région montagneuse du Derbyshire, des campagnes du Cumberland et du Westmorland, et des souvenirs d'Italie (le Lac de Nemi, Louvre) où l'on retrouve sa fascination pour certains peintres hollandais du Siècle d'or et des scènes historiques. Il demeura un peintre provincial, mais dans le meilleur sens du terme ; sa peinture, profondément originale, où prennent place éléments gothiques et néo-classiques, son intérêt pour la démarche scientifique et la littérature contemporaine font de lui l'un des précurseurs du mouvement romantique. Wright est principalement représenté dans la coll. Charles Rogers-Coltman : Une jeune fille et un jeune homme lisant une lettre à la lueur d'une chandelle (v. 1762-1763), Une jeune fille et un vieillard lisant une lettre à la lueur d'une chandelle (v. 1767-1770), Mr. et Mrs. Thomas Coltman (1771-1772), Thomas Coltman, Mrs. Coltman (1772-1773), et au Yale Center for British Art de New Haven : Autoportrait (1768), l'Atelier du forgeron (1771), le

Docteur Richard Wright (1785-1787), Scène de prison (1787-1790), Paysage italien (1790), Vue du lac de Nemi au soleil couchant (v. 1790) ; à Hartford (Wadsworth Atheneum) : le Vieil Homme et la Mort (v. 1773) ; à Londres (Tate

Gal.) : Thomas Staniforth (1769), Vue de Catane avec l'Etna au loin (v. 1775), Phare sur la côte de Toscane (1789) ; le musée de Derby conserve un ensemble de tableaux : Thomas Borrow (v. 1762-1763), Autoportrait (1767-1770), Sarah Carver et sa fille (1769-1770), Ermite étudiant un squelette (v. 1771-1773), l'Alchimiste découvrant le phosphore (1771-1795), Samuel Ward (v. 1782-1783), la Veuve indienne (1783-1785), Vue de Tivoli (1783-1786), Paysage à l'arc-en-ciel (1794-1795), ainsi qu'une importante série de dessins et d'aquarelles (surtout des études d'après les antiques et des paysages). Une exposition rétrospective de l'oeuvre de l'artiste a été présentée en 1990, à Londres (Tate Gal.), à Paris (Grand Palais) et à New York (Metropolitan Museum of Art).

WTEWAEL ou WITTEWAEL Joachim,

peintre néerlandais

(Utrecht 1566 - id. 1638).

Élève de Joos de Beer à Utrecht, il partit jeune pour la France, où sa présence est attestée de 1588 à 1592 à Saint-Malo. Il put ainsi connaître le maniérisme de l'école de Fontainebleau, bien qu'aucune oeuvre de cette période française ne soit conservée. Il partit ensuite pour l'Italie. En 1592, de retour à Utrecht, il devint, avec Bloemaert, le chef de file de l'école maniériste, dont l'évolution fut sensiblement parallèle à celle du milieu harlémois, où travaillaient Van Mander, Goltzius et Cornelis Van Haarlem. Comme tous les maniéristes des Pays-Bas du Nord, Wtewael a été marqué de façon décisive par Spranger, sur l'exemple de qui il enchérit. De cette époque datent l'étonnante Sainte Famille avec saint Jean-Baptiste, qui fut par erreur attribuée à Goltzius (musée d'Amiens), tableau d'une conception toute sprangérienne, mais traité avec un coloris acide et un dessin convulsé, et la Résurrection de Lazare (musée de Lille), oeuvre exacerbée où se retrouvent certains souvenirs de Bassano. Ce maniérisme agressif se poursuivit jusque v. 1600 avec l'Adoration des bergers (musée d'Utrecht), pour s'adoucir par la suite et se transformer en un style teinté d'académisme. Par exemple, les Noces de Thétis et Pelée (1602, Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum), tableau plus calme que celui du musée de Nancy sur le même thème, annoncent la facture lisse et froide de la dernière manière

du peintre : Jugement de Pâris (1615, Londres, N. G.). De 1592 à 1600 env., la production de Joachim Wtewael fut très féconde, mais celui-ci n'évolua guère et prolongea le maniérisme tard dans le XVIIe s., alors qu'à Utrecht même florissait le mouvement caravagesque (Saint Sébastien, 1600, Kansas City, Nelson Atkins Museum of Art ; Loth et ses filles, v. 1610, Ermitage ; Persée délivrant Andromède, 1611, Louvre). À côté de ses compositions religieuses et mythologiques, qui se prêtaient par leurs sujets à un traitement outrancier sinon exagéré, trait fondamental du maniérisme ultime du XVIe s., Wtewael a peint quelques portraits inattendus et des Natures mortes (musée d'Utrecht), qui témoignent de la diversité de ses préoccupations et de la virtuosité de sa technique, caractère qu'il possède en commun

downloadModeText.vue.download 941 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

940

avec Bloemaert, et qui est encore l'une des constantes fondamentales du maniérisme.

WTTENBROECK ou UTTENBROECK

ou UYTENBROECK Moses Van,

peintre néerlandais

(La Haye ? v. 1600 - id. ? av. 1647).

« Le petit Moïse », comme on l'appelle souvent dans les textes anciens, entra en 1620 à la gilde de La Haye et en devint doyen en 1627, puis de nouveau membre en 1638. Ses oeuvres s'échelonnent entre 1615 (date d'une très malhabile gravure) et 1644 (Deux Nymphes, jadis chez un marchand de Düsseldorf). Il est possible, mais non certain, qu'il ait fait le voyage en Italie, sa connaissance de l'oeuvre d'Elsheimer pouvant aussi bien reposer sur le truchement de Goudt que sur une fréquentation personnelle du milieu romain. Il exécuta quelques grandes décorations mythologiques commandées par Frederik-Hendrik, notamment pour le château d'Honsholredijck (commandes payées en 1638, d'autres de 1641 à 1646), mais elles sont pour la plupart perdues depuis la destruction du château en 1815 (il en subsiste au moins un exemple au pavillon de chasse de Grünewald, près de Berlin, daté de 1642). Son oeuvre se compose essentiellement de tableaux de cabinet à sujets mythologiques – quelques-uns tirés aussi de l'Ancien Testament – avec un important élément de paysage arcadien ;

ainsi, Wttenbroeck ressortit autant à la peinture d'histoire de Lastman, Moyaert et Pynas – il montre la même vigueur dramatique, un peu vulgaire et typiquement septentrionale – qu'au paysage « idéal » et arcadien cher aux italianisants comme Poelenburgh ou Breenbergh. Dans le choix de ses sujets, il affiche une caractéristique prédilection pour les Métamorphoses d'Ovide et les thèmes bacchiques ; d'ailleurs, chez lui, la mythologie garde une singulière présence et n'est pas exempte d'accents moralisateurs et volontiers ironiques. On notera en particulier chez ses personnages une insistance à regarder le spectateur en face et à le prendre à témoin pour accentuer encore l'effet d'immédiateté recherché par l'artiste, mais aussi un côté étrange qui nous pique très vivement à l'heure actuelle. Dans la facture précise et appuyée – notamment le rendu quasi métallique et découpé du feuillage et la graphie capricieuse des troncs d'arbres (Mercure, Argus et Io, Paris, Inst. néerlandais) –, dans le choix de sites accidentés aux rochers escarpés, dans le coloris où l'emportent des verts durs et des bruns sombres et fermes, dans la netteté de l'organisation du tableau aux masses fortement accentuées et clairement séparées et balancées, dans le dessin tranché des silhouettes nues et claires sur un fond sombre, se retrouverait la même insistance un peu pesante mais efficace et témoignant d'une forte originalité, authentiquement nationale. Au cours de ses dernières années, cependant, Wttenbroeck assouplit un peu ses effets et se rapproche plus nettement du monde délicatement poétique de Poelenburgh. Bien représenté dans les musées allemands (Augsbourg, Juno, Argus et Io [1625] ; Brunswick, Triomphe de Bacchus [1627], Thésée chez Acheloüs ; Düsseldorf, Bergers

[2 pendants] ; Kassel, Triomphe de Bacchus, Jugement de Pâris ; Nuremberg, Mercure, Argus et Io ; Osnabrück, Nymphes [2 pendants]), collectionné en France (le président de Robien possédait une oeuvre de lui), il figure encore, avec de bons exemplaires, au Rijksmuseum (Nymphe et faune), au Mauritshuis (Scène biblique [?], 1625), au musée de Rennes (un beau Paysage de 1629 ou 1639 [?]), à Utrecht (université : Salmacis et Hermaphrodite, 1627) ainsi qu'à l'Ermitage (Mort d'Eurydice, Triomphe de Bacchus [1625], Silène sur un âne).

Il fut également un graveur très original : plus de 60 pièces qui représentent, soit des paysages avec des allusions bibliques, rejoignant l'inspiration de H. P. Seghers et de W. Q. Buytewech, soit des sujets bibliques, traités d'une manière forte, agressive, qui rappelle curieusement la façon de Titien (Agar et l'Ange,

Marie-Madeleine).

WYETH Andrew, peintre américain

(Chadd's Ford, Pennsylvanie, 1917).

Il est le fils d'un célèbre illustrateur, Newell Convers, qui lui donna sa première formation. Considéré par beaucoup comme un prodigieux technicien, il fit la preuve de sa virtuosité précoce lors de sa première exposition personnelle à la gal. Macbeth de New York, en 1937. À vingt-sept ans, il fut élu membre de la National Academy of Design. Wyeth est peut-être, pour le grand public américain, l'un des peintres les plus populaires ; sa rétrospective en 1967, au Whitney Museum de New York, battit tous les records d'affluence. Cette réputation repose sur une transcription fidèle de paysages ou d'intérieurs désolés et nostalgiques où les sujets sont comme suspendus dans l'attente de leur accomplissement. Avec une sorte de précisionnisme photographique, dans des sujets parfois proches de ceux de photographes comme Walker Evans ou Andrew Weston, Wyeth donne une description souvent étrange et inquiétante du monde américain. Ses premières œuvres, au cours des années quarante, ont aussi profité des leçons du surréalisme européen : profondeur spatiale, abus de perspective, précision du détail. Dans l'art américain des années quarante, l'emploi de telles caractéristiques reçut le nom de « réalisme magique », et on associa à cette même tendance des artistes tels que George Tooker et Robert Vickrey. Récemment, les œuvres de Wyeth sont devenues plus explicites et plus anecdotiques, plus dépendantes des résonances significatives émanant de leurs titres. L'intérêt pour la figure humaine et le nu est explicite dans la série des peintures d'Helga, réalisée de 1971 à 1985 et illustrant la virtuosité graphique de l'artiste (exposition Washington, N. G., 1987). Le tableau le plus célèbre de l'artiste demeure Christina's World (1948, M. o. M. A.). Son œuvre est principalement conservé dans les musées américains.

WYNANTS ou WIJNANTS Jan,
peintre néerlandais
(Haarlem v. 1630 - Amsterdam 1684).

Actif à partir de 1643 à Haarlem, dans le style de Jan Vermeer Van Haarlem l'Ancien, puis

après 1660 à Amsterdam, Jan Wynants peignit quelques paysages italianisants (Paysage avec ruines, Londres, N. G.) et quelques vues de ville (Canal à Amsterdam, musée de Cleveland), mais il fut surtout célèbre pour ses paysages de dunes - où les talus sablonneux fournissent

une opportune note de lumière claire –, genre qu'il pratiqua tout comme Philips Wouwerman et Adriaen Van de Velde, dont il fut le maître. Il affectionnait un type de paysage boisé, simple et calme, dérivé de celui de Jacob Van Ruisdael, tout en enchérissant encore sur lui dans une typique prédilection pour le motif de l'arbre mort, au tronc tordu, motif qui se trouve aussi chez des contemporains tels que Pijnacker ou Schrieck ; citons la Lisière de forêt (1659, Mauritshuis), les Dunes (1667, musée de Kassel), la Lisière de Forêt (1668, Louvre), le Chemin dans les dunes (1675, Mauritshuis) et ses très nombreux Paysages (Louvre ; Londres, N. G., Wallace Coll. ; Rijksmuseum ; Ermitage ; musée de Dunkerque ; Haarlem, musée Frans Hals), dont les figures étaient peintes par des artistes comme A. Van de Velde, Wyntrack et surtout J. Lingelbach.

Comme beaucoup d'artistes hollandais du Siècle d'or, il avait un autre métier : une mention en 1672 dans les registres fiscaux de la ville d'Amsterdam en fait état comme peintre mais aussi comme tavernier.

WYSPIAŃSKI Stanislaw, peintre, décorateur
et poète polonais

(Cracovie 1869 - id. 1907).

Il fit ses études à l'École des beaux-arts de Cracovie entre 1884 et 1890. En 1890, il voyage en Italie, en Suisse, en Allemagne et en France, où il séjourne à Paris (1891-1894) et fréquente l'Académie Colarossi. À partir de 1895, il s'installe à Cracovie. En 1897, il est membre de la Société des artistes polonais Sztuka. En 1898-1899, il dirige avec S. Przybyszewski la revue artistique *Zycie* et, à partir de 1902, enseigne la peinture murale à l'Académie des beaux-arts de Cracovie.

Le talent divers de Wyspiański s'exprime dans bien des domaines : peintures (paysages et portraits eu pastel) ; gravures ; dessins ; décorations murales ; cartons de vitraux pour l'église des Franciscains de Cracovie (1894-1897) et pour le château de Wawel (1900-1902), non réalisés ; décors pour ses propres pièces, dont *Wesele*, la Noce (1901). Wyspiański, qui est aussi un important écrivain de son temps, a illustré et orné ses ouvrages littéraires (*Legenda*, 1897 ; *Wesele*, 1903 ; *Akropolis*, 1904). Ses tableaux de chevalet (*Fillette aux violettes*, 1896, Varsovie, M. N.) développent un lyrisme mélancolique tandis que sa manière linéaire déploie toute sa force d'expression dans ses grandes peintures murales, monumentales et dramatiques.

La plus grande partie de l'oeuvre de Wyspiański est conservée dans sa ville natale (Muzeum Narodowe) et au musée de Varsovie.
downloadModeText.vue.download 942 sur 964

XY

XYLOGRAPHIE ou GRAVURE SUR BOIS.

La gravure sur bois (à ne pas confondre avec le bois gravé) est la technique par excellence de l'illustration du livre au XIXe siècle. On se sert du coeur du buis, qui, débité en travers, est très dur. Celui-ci se taille non pas au canif, comme le bois gravé, mais au burin, à l'échoppe et au burin-échoppe (dit « langue-de-chat »). On a longtemps attribué l'invention du bois debout à T. Bewick, mais les Mémoires de l'artiste lui-même prouvent qu'il n'en est rien. Pourtant, c'est bien lui qui a donné son importance à la technique en la perfectionnant et surtout en améliorant son impression. Les Fables de Gay en sont la première création d'importance (1779). Le Blocus continental empêcha d'abord la France de connaître le procédé, qui fut mis au concours de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale, mais sans grand succès. En 1817, Charles Thompson vient à Paris et forme de nombreux graveurs. Vers 1830, l'impression atteint à sa perfection grâce à la « mise en train », système de cales de papier destinées à soutenir la planche par endroits.

C'est vers 1840, en France, que cet art parvient à son épanouissement grâce à Célestin Nanteuil, Grandville, Daumier, Gavarni, Tony Johannot, Meissonier, Gustave Doré. Ces artistes dessinaient sur le bois enduit de blanc de plomb. Une certaine liberté était accordée aux graveurs, surtout dans l'interprétation des teintes ; la virtuosité de ces artistes est surprenante. Les planches sont généralement signées des noms du dessinateur et du graveur. Cette technique, un temps si populaire, a presque disparu à la fin du XIXe siècle.

YÁÑEZ DE LA ALMEDINA Hernando,
peintre espagnol
(Almedina, Ciudad Real - documenté à Valence et à Cuenca de 1506 à 1531).

Après un séjour probable à Valence, Yáñez se rend en Italie. Est-ce lui, ou Fernando Llanos, le « Fernando Spagnolo » cité comme collaborateur de Léonard de Vinci en avril et août 1505 sur le chantier de la bataille d'Anghiari au Palazzo Vecchio de Florence ? On a tenté de lui attribuer plusieurs peintures telles que

la Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste (Washington, N. G.). De retour à Valence en 1506, il exécute en collaboration avec Llanos une série d'œuvres qui reflètent non seulement l'influence de Léonard, mais celle d'autres artistes florentins et la connaissance de gravures de Raimondi et de Dürer. Après le Retable des saints Cosme et Damien dont il reste la prédelle à la cathédrale, ils exécutent entre 1507 et 1510 pour cette même cathédrale leur œuvre maîtresse, les volets du retable du maître-autel, qui comprennent 16 Scènes de la vie de la Vierge.

En 1515, il est à Barcelone pour estimer une peinture de Joan de Burgunya puis il effectue un nouveau séjour à Valence au cours duquel lui est attribuée l'exécution de plusieurs panneaux : la Résurrection (musée de Valence), le Jugement dernier (Majorque, coll. March), la Madeleine (Prado), le Christ présentant les patriarches à la Vierge (id.), le Calvaire (Valence, musée et coll. Montortal) et une Sainte Famille, datée au revers 1523 (Buenos Aires, coll. Grether). Entre 1523 et 1536, Yáñez travaille à la cathédrale de Cuenca, au retable commandé par la famille Hernández del Peso et aux trois tableaux d'autel (Pietà, Adoration des Mages, Crucifixion) destinés à la chapelle des Albornoz. Ces scènes, baignées dans une atmosphère dense et sombre avec des effets crépusculaires, reflètent une évolution vers des recherches plus dramatiques et spirituelles.

YEATS Jack Butler, peintre irlandais

(Londres 1871 - Dublin 1957).

Fils du portraitiste John Butler, il passa son enfance à County Sligo et, très jeune, commença à dessiner maintes images de la vie au bord de la mer, des foires et des courses. En 1887, il vint à Londres et étudia dans diverses écoles d'art. Il commença sa carrière comme un artiste du « noir et blanc » et collabora à des périodiques tels que Paddock Life et Chums. Sa première exposition d'aquarelles eut lieu en 1897. Comme ses premières peintures à l'huile, ses aquarelles sont descriptives et consacrées à l'observation des courses, du cirque, du music-hall, de la vie en Angleterre et, de plus en plus, à celle de la vie en Irlande. Ainsi que son frère,

le poète William Butler Yeats, il participa au Celtic Revival et, « durant les quelque vingt années précédant 1916, répondit à une nécessité surgie immédiatement en Irlande... le besoin du peuple de sentir que sa propre vie était exprimée dans l'art ». Il donna des gravures à la Cuala Press et illustra les œuvres de Synge. Il retourna vivre en Irlande en 1910. À partir

de 1902, il commença à peindre à l'huile, abandonna progressivement le style linéaire au profit d'un riche coloris et d'effets de matière (Before the Start, 1915, Dublin, N. G. of Ireland). Cette production, de caractère assez expressionniste avec des coloris vifs, dissolvant les formes dans une touche épaisse, fut exécutée davantage de mémoire que par l'observation directe (Above the Fair, 1946, Dublin, N. G. of Ireland). À partir de 1930, l'oeuvre du peintre fut mieux connue, et surtout après 1942, quand l'artiste partagea une exposition à la Tate Gal. de Londres avec William Nicholson. Une rétrospective de son oeuvre a été organisée en 1971 à Dublin. Yeats est représenté notamment à la Tate Gal. de Londres.

YOSHIHARA Jiro, peintre japonais

(Osaka 1905 - Ashiya 1972).

Dès la fin des années vingt, les peintures à l'huile de Yoshihara l'inscrivent dans le courant de modernisation artistique qui touche le Japon. Oeuvres figuratives, l'influence du Surréalisme s'y dénote, plus particulièrement celle de Ernst (Mât, 1931), et de De Chirico. À partir de 1934, il pratique une peinture abstraite : un choix qui fait de lui un précurseur dans son pays. Au même moment, il rejoint le mouvement d'avant-garde et expose au salon de l'association Nika-Kai. Fidèle à la parole de son maître, Fujita – qui lui recommanda de faire preuve d'originalité et de ne pas répéter ce qui avait été fait avant lui –, il fonde en 1954 le groupe Gutaï (Concret). Dans le domaine du happening, de l'investissement corporel et du choix des matériaux, le mouvement s'affirme internationalement novateur. En 1962, à Osaka, Yoshihara crée la pinacothèque Gutaï. Dans la continuité de ses actions, il renoue avec la pratique picturale et entre dans sa meilleure

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

942

période stylistique où s'opère une synthèse entre instantanéité du geste calligraphique et acquis de l'abstraction. Il s'attache alors plus particulièrement au thème du cercle structure globalisante affrontant le champ infini sur lequel elle se déploie –, une recherche poursuivie jusqu'à la fin de sa carrière.

YOUNGERMAN Jack, peintre américain

(Louisville 1926).

Bénéficiant de la bourse d'études des G. I.'s, Youngerman s'installe à Paris en 1947 et étudie à l'École des beaux-arts (1947-1948). Intéressé par l'Abstraction géométrique, il développe un art très strict et dépouillé : Composition White on Black (1953). Mais très vite, sous l'influence

de Matisse et d'Arp, il s'éloigne de cette abstraction et commence des oeuvres qui utilisent des formes organiques, plates, brillamment colorées, semblant plus découpées que dessinées : November (1956).

À son retour à New York en 1956, Youngerman agrandit les formats de ses toiles et use de formes qui s'entremêlent sur la surface plane. Il applique des couches épaisses de peinture pour accentuer les qualités tactiles de la surface (Coenties Slip, 1959, New York, Whitney Museum ; Aztec III, 1959).

Dans les années soixante, l'oeuvre entier de Youngerman sera consacré à la création de formes nouvelles. Souvent, ses configurations irrégulières suggèrent des formes ou des forces

existant dans la nature telles que des nuages, des vagues, du vent. Les couleurs deviennent plus brillantes, plus sensuelles et la matière épaisse est abandonnée au profit d'une application plate de peinture acrylique (Delphina II, 1964, Chicago, Art Inst.). L'utilisation de toiles découpées dans les années soixante-dix (ellipses ou ovales) amène naturellement Youngerman à la sculpture (Andromeda, 1975) et au relief peint (White Whorl, 1982).

Son oeuvre est bien représenté dans la plupart des musées américains, et de nombreuses rétrospectives lui ont été consacrées, en particulier en 1986 à New York, au Guggenheim Museum.

downloadModeText.vue.download 944 sur 964

Z

ZACK Léon, peintre russe

(Nijni-Novgorod 1892 - Vanves 1980).

Il fait des études à la faculté des lettres de Moscou après avoir pris des leçons de peinture dès l'âge de treize ans. Il rencontre en 1910 Malevitch et participe au mouvement futuriste russe. En 1920, il quitte la Russie, séjourne à Florence puis à Berlin, où il crée décors et costumes pour les Ballets romantiques russes, et vient se fixer définitivement à Paris en 1923. Il

expose au Salon d'automne, aux Indépendants et plus tard aux Surindépendants, dont il fut l'un des fondateurs. Zack est passé par une longue période figurative de tendance néo-humaniste, dans laquelle s'exprimait déjà son inclination spiritualiste. C'est certainement celle-ci qui, après sa retraite clandestine dans un village de l'Isère pendant l'Occupation, l'a amené par une ascèse picturale à une véritable sublimation des formes dans l'abstrait. Refusant les rigueurs de l'abstraction géométrique, mais aussi les facilités et les aléas du tachisme informel, l'artiste a trouvé naturellement sa forme d'expression lumineuse : « Ma technique, a-t-il déclaré, est dictée par le désir de luminosité. » Ainsi, il renonce progressivement aux empâtements maçonnés des compositions abstraites qu'il exécute jusqu'en 1960 pour obtenir ses tons clairs par transparences de glaciés ou par frottis. Il abandonne aussi les effets de contrastes pour éclairer l'espace de la toile, qu'anime seulement le balancement de nuances subtiles. À côté de ses peintures, Zack a créé de nombreuses oeuvres dans le domaine de l'art sacré : chemins de croix sculptés en collaboration avec sa fille Irène ou avec le sculpteur Adam-Tessier, mosaïque (1960, crypte à Dortmund), mais surtout de très nombreux vitraux pour des édifices religieux comme Notre-Dame-des-Pauvres à Issy-les-Moulineaux (1955).

Le musée d'Art moderne de la Ville de Paris lui a consacré une rétrospective en 1976, de même que le musée de Dieppe en 1988. Il est représenté au musée d'Art moderne de la Ville de Paris, aux musées de Dijon, Saint-

Étienne, Orléans et Toulouse, et à la Tate Gal.

de Londres.

ZAGANELLI (les), peintres italiens.

Les deux principaux représentants connus de cette famille sont Bernardino (Cotignola v. 1460-1470 - id. v. 1510) et Francesco (Cotignola v. 1460/1470 - Ravenne 1532). L'une des rares oeuvres certaine du seul Bernardino est un Saint Sébastien (1506, Londres, N. G.). Dans les peintures signées par les 2 frères : le Christ à la colonne (Hampton Court), 2 pale (1499 et 1504) avec la Madone et des saints (Brera), l'Annonciation (détruite, autref. à Berlin, K. F. M.), le retable d'Imola avec la Madone et trois saints adorant l'Enfant (1509, Dublin, N. G. ; lunette avec la Pietà à Rome, villa Albani), Sainte Famille (1509, Bergame, Accad. Carrara), la manière de Francesco prévaut d'une façon décisive. Ce dernier est le seul

auteur de l'Immaculée Conception (1513) de la Pin. de Forlì, du Saint Sébastien (1513) de celle de Faenza, du retable du Baptême du Christ (1514) de la N. G. de Londres et du Mariage mystique de sainte Catherine du séminaire de Ravenne. Enrichie par l'influence de Melozzo da Forlì, la commune formation ferraraise des deux frères, sur l'exemple d'Ercole de' Roberti, se complique chez Francesco, qui survit longuement à son frère, par l'emprunt d'éléments stylistiques à Bellini et à Dürer. Mais, pour de nombreuses oeuvres des Zaganelli, la distinction entre Bernardino et Francesco reste un problème difficile.

ZANDOMENEGHI Federico, peintre italien
(Venise 1841 - Paris 1917).

Petit-fils du sculpteur Luigi (1778-1850) et fils du sculpteur Pietro (1806-1866), il séjourna à Florence entre 1862 et 1866 et eut de brefs contacts avec les Macchiaioli, mais sans effet durable sur ses premières oeuvres à caractère social, proches de celles de Cammarano, orientées vers un Vérisme sobre : Bateau en cale sèche (1869, Florence, G. A. M.), les Pauvres sur les marches du couvent de l'Ara Coeli à Rome (1872, Milan, Questura centrale). Arrivé à Paris en 1874 (où il demeura jusqu'à sa mort),

il abandonna vite ses premières tendances, se rallia aux impressionnistes et passa un contrat avec Durand-Ruel ; il participa aux expositions impressionnistes de 1879, 1880, 1881 et 1886. Ses affinités avec Degas et Renoir se révèlent dans son interprétation de petits faits de la vie moderne, dans sa peinture de personnages féminins surpris dans leur intimité et observés d'un oeil aigu, mais avec une sensibilité qui valut à l'artiste l'approbation de Huysmans. S'il reste avant tout vénitien par sa palette ardente, ses stylisations et ses audaces de mise en page l'apparentent souvent aux rythmes linéaires et aux préférences psychologiques de la jeune école postimpressionniste.

Zandomenighi est principalement représenté à Venise (le Dernier Coup d'oeil, G. A. M. Ca' Pesaro), à Florence (Bords de la Seine, G. A. M. ; Portrait de Diego Martelli, 1879, id.), à Milan (le Moulin de la Galette, 1879 ; Fleurs, Étude de femme, G. A. M.).

ZANGS Herbert, artiste allemand

(Krefeld 1924).

À trop vouloir faire cavalier seul, Herbert Zangs s'est retrouvé écarté des schémas réducteurs de l'histoire de l'art. Pourtant, à voir ses fréquen-

tations – Günter Grass, Joseph Beuys, Jean-Pierre Raynaud, Pierre Restany ou le groupe Zéro, dont il refusera d'ailleurs l'invitation – et surtout la pertinence de son oeuvre, son nom mériterait d'y figurer plus souvent. Après deux années de formation à l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf (1945-1946), Zangs part à la découverte du monde, qu'il parcourera sa vie durant, ainsi qu'à la recherche d'un style personnel : la figuration devient alors le lieu d'une simplification des formes et d'une exploration du potentiel expressif des couleurs. Sans renier cette pratique, il passe à l'abstraction en 1951, se confrontant d'abord à la mode du tachisme avant d'inventer, en 1952, son oeuvre blanche. Dans l'Allemagne en ruine de l'après-guerre, il colle tout ce qu'il trouve : objets de récupération, sacs en papier kraft, grillages métalliques, etc. Il blanchit ensuite l'ensemble, principe unifiant qui, outre le fait d'ôter aux objets leurs couleurs ainsi que d'éventuelles connotations

downloadModeText.vue.download 945 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

944

sociologiques ou poétiques, révèle surtout la structuration du tableau et sa rythmique, obtenue par une savante organisation des matériaux fondée souvent sur leur répétition formelle. Entre 1952 et 1955, Zangs lance plusieurs séries de collages bidimensionnels tels que des alignements de signes « plus-minus » découpés dans du carton, ou de collages d'objets comme des lettres d'imprimerie positionnées dans des casses : quand il abandonne la colle, c'est pour plier du papier kraft selon des directions horizontales et verticales, nouer des bouchons dans des draps, percer du carton ou encore blanchir sans autre intervention des toiles de jute. L'effleurement du blanchiment se voit concurrencé dès 1955 par un traitement plus plastique de la peinture blanche, dont la masse est structurée à l'aide de la tranche de cartons épais ou de manches de pinceaux et, en 1957, par une peinture (blanche, bleue ou rouge) étalée à l'es-
 suie-glace : le rythme des objets a été remplacé par celui de la peinture elle-même. Succède, de 1958 à 1961, une période exclusivement noire – noir de fumée ou peinture noire – avant une crise picturale qui se résout en 1970 par une redécouverte magistrale du blanc combiné à des matériaux et objets plus massifs et plus bruts qu'auparavant. L'artiste lui-même se soumet à la logique du blanc dans des happenings, tandis que ses expositions se transforment en environnements, comme au musée de Wiesbaden en 1978. On retiendra aussi les expositions plus

classiques du Sprengel Museum à Hanovre en 1985 et de la Fond. Cartier à Paris en 1995, ainsi que sa participation à la Documenta de Kassel en 1977, aux expositions « Das offene Bild » du musée de Münster en 1992 et « L'Empreinte » du musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1997. Ses oeuvres sont présentes dans de nombreux musées allemands et étrangers (Amsterdam, Stedelijk Museum).

ZAO WOU-KI, peintre français

d'origine chinoise

(Pékin 1921).

Issu d'une famille aristocratique et lettrée, il commence à peindre très jeune et entre à quatorze ans à l'E. N. B. A. de Hang-tcheou. De 1934 à 1940, il y étudie les oeuvres et les techniques de la peinture chinoise traditionnelle, mais préfère à son académisme élégant les calligraphies, les bronzes et les céramiques des hautes époques. À la fin de ses études, la découverte à Shanghai de reproductions de la peinture européenne lui fait pressentir une nouvelle orientation et, en 1941, à vingt ans, il fait à Shangai sa première exposition dans la manière de Picasso. Mais c'est sa maîtrise des techniques chinoises traditionnelles qui lui vaut d'être nommé aussitôt professeur de dessin à l'E. N. B. A., dont il vient de sortir. Il y enseignera jusqu'en 1947. L'année suivante, il s'embarque pour la France et arrive à Paris, où il passe ses journées dans les galeries et les musées pour enrichir sa connaissance de l'art occidental. Il devient alors de plus en plus conscient de la nécessité de rester fidèle à ses origines. « C'est Cézanne, a dit Zao Wouki, qui m'a aidé à me retrouver peintre chinois. » Cependant, lorsque l'artiste se remet à peindre en France,

c'est avec l'art imagé de Paul Klee que ses premières oeuvres avouent une connivence. Mais ce n'était qu'un détour par l'« orientalisme » de certaines compositions de Klee, pour retrouver ses propres sources chinoises. À cette époque, le poète Henri Michaux, qui admire les lithographies du jeune Zao Wou-ki, présente celui-ci à Pierre Loeb, qui devient son premier marchand à partir de 1951 et lui organise une exposition dans sa galerie en 1952. C'est lorsqu'il abandonne la figuration, à l'exemple de ses camarades parisiens adeptes de l'art abstrait, que Zao Wou-ki se libère, v. 1953, de l'influence de Paul Klee et qu'il résout, dans un sens personnel, les contradictions entre la conception séculaire de l'art extrême-oriental et les libertés créatrices de l'art européen. Il est parvenu, en effet, à donner une nouvelle vie à la

tradition des grands paysagistes chinois et des calligraphes en assimilant les riches et subtils apports des techniques picturales d'Occident (22.06.91, 1991). Ayant dès lors trouvé sa voie, Zao Woult a développé son oeuvre dans une succession de paysages informels, grands espaces aériens ou liquides dont les courants sont traversés par des fourmillements d'éraflures ou des jonchées de brindilles que trace la pointe nerveuse du pinceau.

Une exposition rétrospective de son oeuvre fut présentée au Grand Palais, à Paris, en 1981. Deux ans plus tard, une exposition au musée des Beaux-Arts de Pékin le consacrait enfin dans son pays d'origine. L'artiste est représenté à Paris (M. N. A. M.) avec plusieurs peintures, à la Tate Gal. de Londres, à l'Albertina de Vienne, au Guggenheim Museum de New York comme dans les musées de Milan et de Rio de Janeiro. En 1995, il reçoit le prix Impérial du Japon.

ZARAGOZA Lorenzo, peintre espagnol

(Originaire de Cariñena, province de Saragosse, connu de 1363 à 1405).

Connu de 1363 à 1405 pour son activité très variée dans tout le royaume d'Aragon, de Barcelone à Valence en passant par Saragosse, Zaragoza jouissait d'une grande estime dans les milieux de la Cour : en 1373 il est qualifié par le roi Pierre IV de meilleur peintre de Barcelone. La seule oeuvre que les documents puissent peut-être lui attribuer est le Retable de la Vierge de Jérica (prov. de Teruel, disparu en 1936) qui date de 1395-1396. Zaragoza s'y révèle comme un artiste de haute qualité grâce au raffinement linéaire du dessin, à l'extrême sveltesse des proportions, à la gamme de tons très clairs. Il apparaît aussi comme le créateur probable d'un type de Vierge élégante et frêle, assise sur un trône gothique, entourée d'un chœur d'anges musiciens, qui connaîtra une grande fortune dans toute l'école valencienne au moment du gothique international. Certains historiens, pensant que ce retable est stylistiquement postérieur à l'activité de Zaragoza, tendent à lui attribuer des oeuvres de la période italo-gothique comme la Vierge au lait provenant de Torroella

de Montgri (coll. part.) et les retables de l'église de Villahermosa.

ZAUGG Rémy, peintre suisse

(Courgenay 1943).

Le point de départ de son oeuvre a été la confrontation à une peinture de Barnett Newman intitulée *Day Before One* (1951, Bâle, K. M.). Placé devant l'énigme de ce tableau, Rémy Zaugg entreprend de réfléchir sur les conditions de perception de la peinture. Entre 1963 et 1968, il réalise une série de 27 esquisses, *Constitution d'un tableau journal*. Il s'agit de feuilles arrachées d'un cahier d'écolier, sur lesquelles le peintre note ses observations à partir du tableau de Paul Cézanne *la Maison du pendu* (1872-1873, musée d'Orsay). Au début, la perception est dénomminative : un arbre, un ciel, un chemin... Puis les choses se colorent et la perception devient picturale : les plans, les touches, les taches, les tons... En notant et en nommant ce qu'il voit, en énumérant les choses perçues, il s'oblige à affiner l'acuité de son regard et il développe la conscience qu'il a de sa propre perception. De 1973 à 1980, il exécute une série d'études perceptives à partir d'une sculpture de D. Judd. En 1981, il se consacre à l'oeuvre de P. Klossowski et en 1983 à celle de B. Burkhard. Les oeuvres de Zaugg s'offrent au spectateur dans une sorte de matérialité silencieuse. En un temps où les images sont banalisées du fait de leur abondance, elles exigent de celui qui les regarde qu'il songe aux questions qui traversent la peinture et que se pose le peintre.

Zaugg a participé à de nombreuses expositions internationales : Biennale de Paris en 1977 et Documenta 7 en 1982, et a connu d'importantes expositions à Eindhoven (1984), Bâle et Paris (1988).

ZAVATTARI (les), peintres italiens

(actifs en Lombardie de 1404 à 1481).

Les documents d'archives citent cinq peintres de la famille des Zavattari, entre 1404 et 1481. Francesco et ses fils Ambrogio et Gregorio sont sans doute les auteurs du plus important cycle de fresques du gothique tardif lombard, les *Scènes de la vie de la reine Théodolinde*, signées et datées de 1444, dans la chapelle de cette reine au dôme de Monza. Cette oeuvre vaut surtout par ses qualités narratives ; elle est en outre fort riche en illustrations des costumes courtois de l'époque. Ces fresques, clairement dérivées du style de Michelino da Besozzo, présentent quelques figures marquées par le goût plus « moderne » de Masolino da Panicale, présent en Italie du Nord, à Castiglione Olona, en 1435. Du même atelier sort une *Assomption* (Brera). Le nom de Gregorio et la date 1435 ont été lus autrefois sous une *Vierge des miracles* du sanctuaire de Cor-

betta (Milan). R. Longhi a attribué aux Zavattari un polyptyque dont 5 panneaux (la Vierge et l'Enfant, 4 Saints) sont au musée du Castel
downloadModeText.vue.download 946 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

945

S. Angelo à Rome et deux (2 Saints) dans une coll. part. à Florence.

ZEILLER, famille de peintres autrichiens.

Johann Jakob (Reutte 1710 - id. 1783). Appartenant à une famille de fresquistes dont la peinture n'est ni purement locale ni archaïque, mais comporte une note populaire particulière, il se forme auprès de son père, puis part en 1726 pour l'Italie. À Rome, il est l'élève de Sebastiano Conca et du graveur Jacob Frey. Il est à Naples chez F. Solimena de 1731 à 1735. Il rentre en 1735 et passe vingt ans dans l'entourage de Troger, à Vienne, d'où il va exécuter de grandes commandes, en particulier en Bavière, avant de retourner dans sa ville natale. En 1752, il peint une Glorification de saint Benoît à la coupole de l'église d'Ettal. Les figures, extrêmement nombreuses et rapetissées par une forte perspective, se répartissent en une multitude de petits groupes. Le coloris jaune et noir vaporeux, sans accent vigoureux, est totalement unifié. L'influence de Troger s'y étend jusqu'à l'emprunt de certaines figures, des anges en particulier. À Ottobeuren en 1763 (nombreuses fresques ; coupole principale : Descente du Saint-Esprit), Zeiller trouve une solution plus personnelle et conforme au style rococo : détente, colons éclairci et sensuel, déploiement spatial, ciel nuageux traversé par la lumière et parsemé de groupes de figures espacés. Ses esquisses (la Trinité, la Vierge et des saints), montrent une facture précise et détaillée.

Franz Anton (Reutte 1716 - id. 1793/1794). Neveu du précédent, il fait son apprentissage chez un de ses oncles, Paul Zeiller. En 1738, il part pour Augsbourg, où il travaille avec Holzer et Göz. Il fait le voyage d'Italie, travaille chez Giaquinto à Rome et va à Venise. Après un séjour en Souabe, il rentre à Reutte pour se livrer à une activité locale. Il décore 12 églises au Tyrol. À la voûte de la nef de l'église paroissiale de Stams, il peint en 1775 une Prédication de saint Jean-Baptiste, sujet repris en 1769 dans l'église de Toblach. Dans cette composition, où il remonte l'horizon

zon, laissant peu de place au ciel, l'artiste utilise tous les éléments pittoresques caractéristiques du rococo : costumes locaux et orientaux, paysage agrémenté de palmiers, de rochers et d'un ruisseau, comme chez J. B. Zimmermann. Son Invention de la croix (1764) au séminaire de Brixen fait apparaître de nombreux personnages disposés sur le pourtour circulaire, selon le schéma habituel. Les architectures feintes à la manière de Pozzo structurent les compositions et écrasent les figures des églises de Ranggen (1778) et de Weer (1779).

ZEITBLUM ou ZEYTBLOM Bartolomäus,
peintre allemand
(Nördlingen v. 1455 - Ulm v. 1518).

Élève de Hans Schüchlin, dont il épousa la fille en 1483, Zeitblom, dont le nom figure à partir de 1490 sur les registres de la corporation des peintres, est le maître le plus populaire de l'école d'Ulm. Créateur d'un style dépouillé, il

apparaît comme un imitateur de Dürer, notamment dans ses gravures, ainsi que dans les tableaux exécutés à la fin de sa vie (Déploration, musée de Nuremberg) ; pourtant, la peinture souabe lui doit d'avoir trouvé son classicisme, sans être pour autant soumise à l'influence italienne. Les qualités et les défauts de Zeitblom apparaissent dans les nombreux polyptyques réalisés pour les églises et couvents de la région (Retable de Kilchber, Retable d'Eschach, Retable du Heerberge, à la Staatsgal. de Stuttgart ; retables des églises de Bingen et de Blaubeuren) : imagination souvent restreinte, dessin sans accent, presque pétrifié (Miracles de saint Valentin, musée d'Augsbourg), mais aussi parfois réserve et intériorité des sentiments (Annonciation, volet du Retable d'Eschach, 1496, Stuttgart, Staatsgal.). Zeitblom est aussi représenté à l'Alte Pin. de Munich, à Berlin (prédelle du retable d'Eschach), au Louvre (Annonciation, Sainte Anne, Saint Antoine) et au musée de Karlsruhe.

ZEN 49.

Après douze années de politique culturelle nazie, le groupe Zen 49 apparaît comme le premier réveil de la peinture allemande vers la voie de l'abstraction. Depuis 1947, un groupe de peintres, de critiques et d'intellectuels se réunissait à Munich pour discuter de peinture, mais également de la renaissance culturelle et de la démocratie. Dans le but d'« ouvrir la voie à une nouvelle création artistique », cela à travers la peinture abstraite vue comme un langage universel représentant l'idéal des liber-

tés intellectuelles en opposition aux réalismes totalitaires, un cercle d'artistes et de critiques d'art se réunit le 19 juillet 1949 dans la galerie munichoise Otto Stangl. Les peintres Willi Baumeister, Fritz Winter, Rupprecht Geiger, Gerhard Fietz, Rolf Cavael, Willi Hempel, la femme sculpteur Brigitte Meier-Denninghoff, Franz Roh, professeur d'art moderne à l'université de Munich, Ludwig Grote, historien d'art, et John Antony Thwaites, consul de Grande-Bretagne, s'unissant sous le nom de Zen 49, décident de diffuser l'art abstrait au moyen d'expositions, de publications et de conférences. À la première exposition du groupe le 4 avril 1950 au Central Art Collecting Point de Munich, qui, ensuite, parcourt l'Allemagne, succéderont des expositions en 1951 et 1953 ; en 1955, celle de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich verra la participation d'artistes comme Hans Hartung ou Wilhelm Nay. Des expositions rétrospectives se sont déroulées à Baden-Baden, Kunsthalle en 1986, et au centre d'art de Saint-Priest en 1989.

ZENALE Bernardo,

peintre italien

(Treviglio v. 1450 - Milan 1526).

Un premier document atteste sa présence à Milan en 1481. Zenale travaille aux côtés de son compatriote Butinone durant les vingt dernières années du XVe siècle. À l'encontre de Butinone, son personnage et l'autonomie de son activité ont longtemps été discutés en dépit de la renommée dont l'artiste jouissait au XVIe siècle. Zenale se signala également comme

théoricien de la perspective et de l'architecture. On lui reconnaît unanimement les figures de plus large inspiration et de plus grande monumentalité dans le polyptyque de la collégiale de Treviglio, exécuté en commun avec Butinone (comme ce fut le cas des fresques de la chapelle Griffi à S. Pietro in Gessate de Milan) à partir de 1485, et dans le triptyque de la Pentecôte : centre au musée de Lawrence (Kansas) ; volets avec des Saints, donation Contini-Bonacossi à Florence, Offices. La Dérision du Christ (Isola Bella, coll. Bozzomeo) est l'oeuvre essentielle de la phase suivante de l'activité du peintre, elle fait apparaître les influences de Bramante et Bramantino ressenties par Zenale à travers celle de Foppa.

Sur ces bases stylistiques, on a proposé l'identification de Zenale avec l'artiste appelé Pseudo-Civerchio ou Maître XL, auteur de la Circoncision du Louvre et d'une Pietà à

l'église S. Giovanni Evangelista à Brescia, ainsi que de nombreuses autres oeuvres réparties aujourd'hui dans des coll. part. ou des musées : Madone adorant l'Enfant avec des anges, Los Angeles, J. P. Getty Museum, centre d'un triptyque dont les volets, avec des Saints sont conservés à Milan (museo Poldi-Pezzoli et Fond. Bagatti-Valsecchi) ; Pietà (Nice, musée Masséna) ; Madone et saints au musée de Denver, nettement influencée par Léonard de Vinci. Une exposition « Zenale et Leonardo » a été présentée (Milan, musée Poldi-Pezzoli) en 1982-1983.

ZÉRO (GROUPE).

Nom donné à un mouvement de jeunes artistes qui, en 1957, à Düsseldorf, décident de réagir à une situation de tension propre à l'Allemagne de l'après-guerre et, sur le plan artistique, de repartir sur de nouvelles bases en opposant une résistance à la toute-puissance de l'expressionnisme abstrait. Le groupe Zéro, nommé ainsi à la suite de la publication d'une revue manifeste intitulée Zero, se constitua autour de ses principaux instigateurs et seuls membres permanents : Heinz Mack et Otto Piene. Ce fut plus un rassemblement occasionnel d'artistes sensibilisés par les mêmes problèmes qu'un groupe défini (les participants aux expositions pouvaient changer). Parti de l'intention de purifier la couleur des excès de l'informel, le groupe Zéro en vient à s'intéresser aux notions d'espace et de lumière dans une optique cosmique idéaliste proche de celle d'Yves Klein. Motivé par le désir d'explorer les possibilités de communication entre l'homme et la nature, Zéro aborde cette recherche par le biais de la technologie, qu'il considère comme l'instrument le plus adéquat. Ouvert aux démarches s'apparentant à la sienne, le groupe Zéro entre en relation avec Fontana et avec les membres du nouveau réalisme et du cinétisme, avec lesquels il participe à de nombreuses manifestations. L'aluminium, pour sa capacité à capter et à diffuser la lumière, est le matériau de prédilection du groupe. Travaillé en relief ou en creux, il prend diverses formes : sphères, panneaux, stèles, disques et appareils rotatifs, tiges hélicoïdales. À l'instar de Mack, Piene conçoit des projets fondés sur la pénétra-

downloadModeText.vue.download 947 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

946

tion dynamique de la lumière dans l'espace et, dans cet esprit, réalise la façade des magasins

Wormland à Cologne. Parallèlement, il exécute des peintures à la fumée et au feu, proches des expériences antérieures de Klein. En 1961, le groupe accueille un 3e membre permanent, Günther Uecker. Tout en rejoignant par certains aspects la démarche de Mack et de Piene, le travail d'Uecker s'en différencie sur l'essentiel. Chez lui, en effet, l'emploi de la lumière est plus anecdotique, supplanté par un élément prédominant, le clou, qui, en structures informelles ou en compositions équilibrées, en forêt agressive, en spirale ou en revêtement sadique d'objets quotidiens, se retrouve dans la majorité de ses oeuvres. En 1967, le groupe Zéro est dissous : Mack, Piene et Uecker se séparent, chacun continuant seul ses investigations.

ZEVIÒ → STEFANO DA VERONA

ZICK (les), peintres allemands.

Johann (Lachen 1702 - Würzburg 1762). Après un apprentissage de trois ans chez Stauder à Constance, il travaille à Munich (1723-1725). D'après une source contemporaine, il aurait parfait sa formation chez Piazzetta à Venise, ce que ne révèle absolument pas son style. En 1729, il est cité à Munich et y devient peintre de cour en 1732. Il répond en 1749 à l'appel du prince Karl Philipp von Greifenklau pour peindre le plafond de la salle du jardin de la Résidence de Würzburg (le Festin des dieux et le Repos de Diane). De 1751 à 1754, il exécute son oeuvre majeure pour le prince-évêque de Spire au château de Bruchsal : une série de peintures décoratives à la fresque et à l'huile, retraçant l'histoire de l'archevêché. Vers 1759, il est de retour à Würzburg, où il s'occupe essentiellement de mathématiques et d'astronomie. Le style de ses fresques s'inscrit dans la lignée de l'école bavaroise, en particulier d'Asam et de Bergmüller. Les tableaux de chevalet, surtout au début et à la fin de sa vie, se rattachent à la tradition rembrandesque et hollandaise en général, par l'atmosphère intime et le clair-obscur violent (la Mort de Sénèque et la Déposition de croix, musée de Karlsruhe).

Januarius (Munich 1730 - Ehrenbreitstein 1797). Il fut aussi architecte. Il assimila d'abord le style de son père Johann, dont il fut l'élève, mais en signant très tôt de son propre nom. Il entreprend un grand voyage, dont les étapes sont mal connues : en 1757, il est à Paris, où son compatriote J. G. Wille le pousse à étudier les petits maîtres néerlandais et où il copie Watteau ; il passe par Bâle et aurait été en contact avec Mengs

à Rome, mais ce séjour en Italie n'est pas prouvé. Sur le chemin du retour, à Augsbourg, en 1758, il est nommé membre de l'Académie de cette ville. Vers 1760, il devient peintre à la cour du prince électeur de Trèves. En 1762, il s'établit à Ehrenbreitstein, où il recevra Goethe à plusieurs reprises et développe une activité très intense, à la fois comme fresquiste pour des bâtiments

religieux ou civils, comme portraitiste des milieux bourgeois et comme peintre d'histoire et de genre. Ses fresques de plafond les plus notoires décorent l'église de l'abbaye de Wiblingen (Histoire de la Sainte Croix, 1778-1780), l'église de l'abbaye de Rot (Jésus parmi les docteurs et autres Scènes de la vie du Christ, 1784), le palais de Coblenz (salle d'audience : Allégorie de la Justice ; chambre à coucher : l'Aurore, 1785-1786) et le palais de Mayence (salle de l'Académie : Apothéose d'Apollon, protecteur des sciences, 1787). Dans ces oeuvres, Januarius Zick s'adonne, contrairement à son père, à une peinture aux effets mesurés selon la nouvelle formule classique : la composition est claire, le raccourci modéré, le trait de contour cerne la forme, le coloris est doux. Dans la peinture de chevalet, il se rapproche beaucoup du style des oeuvres de son père à ses débuts, au point qu'il est difficile de les distinguer ; on retrouve notamment ces mêmes effets de clair-obscur rembranesque comportant un violent coup de lumière blanc argenté (La Circoncision, musée de Kassel). L'artiste continuera à affectionner les éclairages blanchâtres et scintillants contrastant très artificiellement avec une zone d'ombre qui baigne le reste de la scène dans une tonalité brune très chaude. De nombreux musées allemands possèdent des tableaux de Januarius Zick. Citons plus particulièrement la Rixe devant l'auberge et la Danse devant l'auberge (Stuttgart, Staatsgal.), dérivées de compositions hollandaises, Énée sauvant Anchise (musée de Wiesbaden), Scène d'intérieur (musée de Soissons), Portrait de la famille Remy (1776, musée de Nuremberg). La Compagnie (Bonn, Städtisches Kunstmuseum) échappe aux classifications habituelles de scène de genre ou peinture de mœurs. J. Zick a été appelé « le dernier grand peintre bourgeois d'Allemagne » (A. Feulner) et précède de peu la nouvelle génération qui se tournera vers des sujets plus intellectuels.

ZIEGLER Jules Claude, peintre français

(Langres 1804 - Paris 1856).

Élève d'Ingres, il transcrit le style de son maître dans un langage presque brutal, marqué par un fort luminisme. Il traite les épisodes de la vie des peintres du passé (Giotto dans l'atelier de Cimabue, 1833, musée de Bordeaux). Mais il est surtout peintre de sujets religieux (Saint Luc peignant la Vierge, 1839, musée de Dunkerque). Son entreprise principale reste le décor de l'abside de l'église de la Madeleine (Histoire du christianisme, 1837).

ZIEM Félix, peintre français

(Beaune 1821 - Paris 1911).

Il fit des études d'architecture à Dijon tout en exécutant des aquarelles de paysages. Il rencontra en Italie le comte Gagarine, qui l'emmena avec lui en Russie, où il séjourna deux ans de 1841 à 1843. Sa vocation de peintre se révéla à ce moment. Ses oeuvres de jeunesse sont traitées dans une pâte légère rappelant son premier métier d'aquarelliste. Elles évoquent ainsi

l'école anglaise et, par leurs recherches humanistes, se rapprochent de celles des « plein-airistes » de l'époque, Corot et les peintres de Barbizon. Vers 1855, l'art de Ziem prit une direction nouvelle. L'artiste se spécialisa dans les vues de Venise et de Turquie. Dans une extraordinaire virtuosité technique, il surchargea sa peinture d'empâtements aux couleurs étincelantes jusqu'à donner à sa touche l'apparence de joyaux. Il renouvela peu son inspiration, et, malgré l'immense succès de sa production d'orientaliste, l'amateur préfère aujourd'hui ses esquisses plus sincères, dont le Petit Palais à Paris possède une importante série. La ville de Martigues hérita de l'atelier qu'il y installa en 1861. Un ensemble de ses peintures de y est réuni. L'artiste est représenté au musée d'Orsay et dans de nombreux musées de province, parfois par séries entières (Reims, Beaune, Dijon en particulier). Une exposition lui a été consacrée (Martigues, musée Ziem) en 1994.

ZIESENIS Johann Georg, peintre danois

(Copenhague 1716 - Hanovre 1776).

Élève de son père, Johann Georg, il devint presque exclusivement portraitiste. Il alla probablement v. 1740 en Allemagne, en particulier à Francfort. Il travailla pour la cour de l'Électeur palatin à Mannheim, sans doute dès 1742. Appelé à la cour de Deux-Ponts en 1756, il y est nommé peintre de cour en 1757. En 1760, il devient décorateur et peintre de la cour de George II d'Angleterre à Hanovre. De là, il fait

de nombreux voyages dans d'autres résidences princières : Brunswick (1764, 1765, 1769, 1775), Dresde (1764), Copenhague (1766), La Haye (1765, 1768). Il demeura constamment sous l'ascendant d'influences étrangères, mais créa un type de portrait princier correspondant au despotisme éclairé, dominé par l'intimisme de la pose et du cadre environnant (Karl Philipp Theodor, prince palatin, Munich, Bayerisches Nationalmuseum). Le Baron von Sickingen, ministre palatin (musée de Heidelberg), au corps de vieillard ramassé et au large visage fatigué, arbore cette même négligence dans la pose et le vêtement. Malgré sa raideur naïve, le Prince Charles Auguste de Deux-Ponts à l'âge de cinq ans (1751, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) est d'un effet aimable. Dans le portrait de Maria Barbara Eleonore, comtesse de Schamburg-Lippe-Bückeburg (Berlin, coll. du prince de Lippe-Detmold), le tracé mélodieux de la silhouette se détache sur le fond d'un parc, à la manière anglaise. On sent l'influence du portrait anglais sur l'artiste dans ses portraits « bourgeois » (le Marchand Heinrich Schloo et son épouse), où les modèles adoptent des poses plus libres. L'art de Rigaud, que Ziesenis connaissait par des tableaux se trouvant au Danemark et en Allemagne, eut aussi une incidence évidente sur sa création. Nombre d'effigies de Ziesenis, souvent répétées à plusieurs exemplaires, ont été exécutées par ses aides. Faute de dessins connus du peintre, seules les esquisses permettent d'apprécier sa facture (Christian IV de Deux-Ponts en chasseur, 1757, musée de Rothenburg, qui

downloadModeText.vue.download 948 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

947

reprend la pose de l'Autoportrait de Desportes du Louvre).

ZIMMERMANN Johann Baptist,

peintre et stucateur allemand

(Gaispont, près de Wessobrunn, 1680 - Munich

1758).

Il apprend le métier de stucateur auprès de son beau-père Christoph Schäffler, mais c'est vraisemblablement à Augsbourg qu'il fait son véritable apprentissage et se fait connaître grâce aux stucs qu'il exécute pour les abbayes et les églises bavaroises à partir de 1704 (Miesbach-Freising) ; en 1720, l'Électeur Max Emmanuel

l'appelle à la cour de Bavière pour décorer les châteaux munichoïses. Vers 1730, Zimmermann est nommé « Hof-Stuccateur » (Stuccateur de la Cour). Il peint la plupart de ses fresques, aussi abondantes que ses stucs, dans les années 1740-1750. Il travaille à la décoration de la Résidence, des châteaux de Schleissheim et de Nymphenburg sous la direction d'Effner et Cuvilliés. Souvent, il réalise, avec l'aide de nombreux assistants, la décoration complète (stucs et peintures de plafonds) des églises construites par son frère Dominik (Steinhausen, 1731 ; Wies, Wallfahrtskirche, 1745). Bien qu'appartenant à la même génération que C. D. Asam, il représente la réaction rococo au mouvement baroque illustré par son compatriote ; les compositions asymétriques, l'espace libre et ouvert d'un ciel clair aux nuages légers, l'interpénétration des stucs et de la peinture, des apparitions plus gracieuses que pathétiques, le coloris gai et raffiné et surtout les paysages idylliques de jardins agrémentés de cascades sont caractéristiques de ses fresques de plafond (Berg am Laim, église S. Michael, 1739 ; Landshut, église des Dominicains, 1749 ; Schäftlarn, église abbatiale, v. 1750 ; Wies, 1754 ; Neustift, église abbatiale, 1751-1756 ; Nymphenburg, château, salle des fêtes, l'Empire de flore et des Nymphes, 1756-1757, esquisse à Augsbourg, Barockgal.). Zimmermann a peint quelques toiles, en particulier pour l'église du couvent de Neumunster à Würzburg (1721-1740), et on conserve de lui des esquisses et de nombreux dessins pour des ornements (Brême, Kunsthalle ; Francfort, Stadel. Inst. ; Munich, cabinet des Dessins).

ZIX Benjamin, peintre français

(Strasbourg 1772 - Pérouse 1811).

Il apprit la gravure de Christophe Guérin à Strasbourg. On connaît de lui essentiellement des dessins descriptifs des Vosges (1797) et de la Suisse (1798). Recommandé par l'impératrice Joséphine à Vivant-Denon (1805), Zix devint dessinateur officiel des exploits impériaux et fournit notamment à Gros un dessin pour la bataille d'Eylau. Ses croquis (1806-1810) évoquent le passage des armées impériales en Prusse, en Pologne, en Espagne, en Italie, ainsi que de nombreux sites célèbres (Versailles) et certains événements officiels, comme le Mariage de Napoléon et de Marie-Louise dans la Grande Galerie du Louvre (1810, Louvre, projet aquarelle pour un vase de Sèvres, resté

inachevé). De nombreux dessins de Zix sont conservés au musée de Strasbourg.

ZOFFANY Johann, peintre d'origine

allemande actif en Grande-Bretagne

(Francfort v. 1735 - Londres 1810).

Élève de Martin Speer à Ratisbonne, il compléta sa formation à Rome chez Agostino Masucci et chez Mengs pendant sept ans environ ; en 1760, il travaillait avec Januarius Zick à la décoration du palais de Trêves, et en 1761 il arriva à Londres. Il découvrit outre-Manche un genre de peinture qui s'inspirait du théâtre et rencontra l'acteur David Garrick, que lui présenta Benjamin Wilson ; il vécut chez Garrick en 1762, et le représenta dans le Retour du fermier (1762, coll. part.). Ce fut le début d'une série de « Conversation Pieces » inspirées du théâtre, dont l'origine se trouve chez Hogarth (Garrick dans le rôle de Richard III, Liverpool, Walker Art Gal.), série qu'il peignit jusqu'en 1770 à l'intention du célèbre acteur, qui, soucieux de sa propre publicité, avait instauré ce genre (David Garrick, Londres, Garrick Club et Dublin, N. G. ; Garrick dans le rôle d'Abel Druggier, Oxford, Ashmolean Museum et autre version à Castle Howard). Zoffany exécuta également des oeuvres de fantaisie et quelques portraits grandeur nature. Vers 1765, il bénéficia des faveurs de George III et représenta de nombreuses fois la famille royale : le Prince de Galles et le prince Frédéric en Cupidon (1765), la Reine Charlotte et deux de ses enfants (1766), George III et la famille royale (1766, Windsor Castle et Londres, Buckingham Palace), la Reine Charlotte, le prince de Galles et le duc d'York (Londres, N. P. G.), la Princesse Amélie d'Angleterre (Detroit, Inst. of Arts). Devenu membre de la Royal Academy en 1769, il y exposait en 1772 la Classe d'anatomie à la Royal Academy (Windsor Castle), immédiatement achetée par George III. Il partit pour Florence en 1773, y exécuta la Tribune des Offices (achetée en 1776, id.) et revint en Angleterre, après un détour par Vienne en 1779. C'est à cette époque, alors que les Conversation Pieces commençaient à se démoder, qu'il donna son chef-d'oeuvre : Charles Towneley et ses amis dans Park Street Gallery, Westminster (v. 1782, Burlington, Towneley Hall Mus. and Art Gal.). Il visita ensuite les Indes de 1783 à 1789 (Warren Hastings et sa femme, Calcutta, Victoria Memorial Hall). Outre la peinture d'inspiration théâtrale, dont il reste l'un des plus brillants illustrateurs, il fit apprécier à la famille royale les Conversation Pieces, qui n'étaient jusque-là prisées que de la classe moyenne. Ainsi ses tableaux exécutés pour George III contribuèrent-ils à introduire la libre représentation de groupes familiaux dans la clientèle aristocratique. Outre l'importante série conservée dans les

coll. royales, à laquelle il faut ajouter le Portrait de John Cuff et de son assistant (1772), Zoffany est représenté à Londres, à la N. P. G. : Auto-portrait (1760) ; autres versions : aux Offices ; à Cortone, Accad. Etrusca ; au musée de Würzburg, le Major Palmer et sa famille, le Comte J. Montagu, Sir E. Impey, le Baron Mulgrave ; à la N. G. : la famille Brashaw, Mrs. Oswald ; à la Tate Gal. : Stephen Rimbault (1764), Charles

Macklin dans le rôle de Shylock (1762-1768 ; autre version à Dublin, N. G.). L'artiste est également représenté à Oxford (Ashmolean Museum) : le Capitaine Hall, Esquisse pour le portrait du capitaine Hall ; à Glasgow (Art Gal.) : le Menuet ; à Greenwich (National Maritime Museum) : la Mort du capitaine Cook (entre 1789 et 1797) ; à Paris (Louvre) : le Révérend Burroughes et son fils (1769) ; à Boston (M. F. A.) : Henry Perkins Weston et sa famille, ainsi qu'au musée de Kansas City : Famille dans un parc.

ZOPPO Marco

(Marco di Antonio di Ruggero, dit),

peintre italien

(Cento 1433 - Venise 1478).

Il fit ses débuts à Bologne, mais, attiré à Padoue, sans doute par le renom de Mantegna, il devint v. 1453 l'élève de Squarcione (la signature de la Madone du Louvre mentionne cette allégeance), qu'il quitta deux ans après, à la suite d'un différend. Ce n'est d'ailleurs pas dans l'atelier de ce maître à la réputation douteuse qu'il fit ses expériences les plus marquantes : le climat culturel de Padoue, par la présence de Mantegna et sa réceptivité aux nouveautés toscanes, fournit une base solide à la formation de Zoppo. Celui-ci séjourna à Venise entre 1455 et 1460 env. et retint tout au long de sa carrière la leçon du colorisme vénitien. C'est à Bologne, où il retourne de 1461 à 1468, que son style atteint la maturité : ses rapports avec Mantegna sont évidents, mais son trait plus fluide et sinueux, ses couleurs aux nuances délicates révèlent sa formation bolonaise, ses expériences vénitiennes (il revient à Venise de 1468 env. à 1478) et enfin ses rapports avec la grande culture ferraraise : le grand retable à compartiments représentant la Vierge parmi des saints au Collegio di Spagna à Bologne (exécuté entre 1461 et 1468) est son oeuvre la plus importante. Parmi les autres peintures incontestables, on peut citer un Crucifix au monastère de S. Giuseppe à Bologne, une Pietà à Londres (N. G.), des Madones (musée

d'Altenburg ; Washington, N. G.), Saint Jérôme pénitent (Bologne, P. N.), des panneaux avec des Saints à mi-corps provenant d'un même retable (Londres, N. G. ; Oxford, Ashmolean Museum ; Washington, N. G. ; Baltimore, W. A. G.), et surtout un grand retable peint à Venise en 1471 pour l'église S. Giovanni de Pesaro (la Vierge et l'Enfant avec quatre saints dans un paysage, musées de Berlin ; le Christ de pitié du musée de Pesaro faisait partie sans doute de ce retable). Zoppo est aussi l'auteur de dessins nerveux et d'une saisissante puissance plastique, qui comptent parmi les plus remarquables du quattrocento (Hambourg, Kuns-
thalle ; Louvre ; Francfort, Städel. Inst. ; British Museum ; Munich, cabinet des Dessins ; Brunswick, Herzog Anton Ulrich-Museum).

ZORIO Gilberto, artiste italien

(Andorno Micca 1944).

Zorio participe à la fin des années soixante au mouvement de l'Arte povera, né à Turin, aux côtés d'Anselmo, Calzolari, Kounellis, Merz, parmi les artistes les plus représentatifs de
downloadModeText.vue.download 949 sur 964

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

948

cette tendance qui, à travers l'usage des matériaux, est une expérience temporelle et active, inscrite dans l'ensemble des activités humaines. Ainsi, la notion d'énergie, non plus représentée, mais vécue dans une dimension physique, est au centre des travaux de Zorio. Les matériaux sont des véhicules à travers lesquels l'action a lieu. L'artiste crée plusieurs dispositifs pour « purifier la parole » : récipients en terre cuite ou tubes remplis d'alcool sont des agents médiateurs permettant à l'artiste et au spectateur d'émettre des sons. Les pièces de Zorio ne sont jamais achevées mais demandent que l'expérience entre l'oeuvre et l'homme se renouvelle dans le temps. L'étoile percée de javelots, l'écriture de « Odio » réalisée à la hache sur le mur, la lumière électrique, le plomb, le cuivre, sont complémentaires des fluides, acide, alcool et eau, désignant implicitement l'oeuvre comme un espace de transmutation, l'art comme recherche de l'essence. Structures en équilibre développées autour d'axes directionnels, les installations de Zorio expriment toujours une tension dans la mise en relation d'éléments qui, malgré leur apparente disparité, sont complémentaires.

L'oeuvre de Zorio a été présentée dans les grandes expositions de l'Arte povera depuis 1967. Le Centre Georges-Pompidou lui a consacré une exposition personnelle en 1986, avant l'IVAM de Valence en 1991.

ZORN Anders Leonard,

peintre et graveur suédois

(Utmeland, près de Mora, Dalécarlie, 1860 - Mora 1920).

D'origine modeste, il s'intéresse très tôt à la sculpture. Il étudie cette technique à l'Académie des beaux-arts de Stockholm, de 1879 à 1881, puis se décide à se lancer dans la peinture. En 1881-1882, il voyage en Espagne, à Paris, expose à Londres à la Royal Academy et au Royal Institute of Painters in Water Colour de 1882 à 1884 et se rend de nouveau en Italie, en Afrique du Nord, en Hongrie, en Espagne (où il s'inspire de Velázquez). Jusqu'aux environs de 1888, il pratique presque exclusivement l'aquarelle, suivant la technique anglaise, et manifeste sa virtuosité dans ses portraits, ses paysages et ses scènes de genre. Il se montre particulièrement habile à rendre les effets mouvants de l'eau : Sur le Bosphore (1886, Mora, musée Zorn). De 1888 à 1896, il vit à Paris, où il peint à l'huile. Les larges touches fluides d'une palette restreinte campent des formes sommaires, mais d'une claire plasticité. Scènes de genre et portraits se distinguent par la vivacité des jeux de lumière et par l'instantané de la pose : Effet de nuit (1895, Göteborg, Konstmuseum). Les nus aux formes généreuses, placés dans des paysages typiques, sont aussi à l'époque très appréciés : Ute (1888, musée de Malmö). Devant son succès croissant, il choisit de s'installer à Mora en 1896, mais conserve son atelier à Stockholm et continue ses incessants voyages (États-Unis, Angleterre, France). Il adopte alors une manière plus décorative en cherchant les contrastes colorés : types et scènes folkloriques (Danse de la Saint-Jean, 1897, Stockholm, Nm), intérieurs et paysages avec nus, portraits

dont le brio masque souvent une certaine faiblesse d'interprétation. Zorn a en outre renouvelé la gravure suédoise. À partir de 1882, il met au point une technique d'une grande maîtrise, où les hachures, plus ou moins serrées, offrent des effets de valeur richement contrastés. S'inspirant de Rembrandt, dont il collectionne planches et croquis, il laisse des portraits de personnalités célèbres, dont il saisit l'expression dans la mobilité : Renan (1892), le Collectionneur Marquand (1893), Carl Larsson (1897), Rodin (1906, id.). Son oeuvre de sculpteur, plus

restreint, s'inspire de Rodin et des artistes nor-
diques. Il a légué ses collections et ses propres
oeuvres au musée Zorn de Mora. Il est particu-
lièrement bien représenté à Stockholm (Nm et
Thielska Gallerie), à Copenhague (S. M. f. K.),
à Berlin (N. G.) et à Hambourg (Kunsthalle),
mais aussi en Italie et aux États-Unis. Le musée
d'Orsay conserve le Portrait d'Alfred Beurdeley
(1906). Ce dernier a fait don de sa collection de
gravures de l'artiste à la Bibliothèque nationale
de Paris, qui lui a consacré une exposition en
1952. Zorn a également eu les honneurs d'im-
portantes rétrospectives : en 1958 à Düsseldorf
(K. M.), en 1960 à Stockholm (Nm) et en 1979
à Lawrence (Spencer Museum of Art, univer-
sité de Kansas).

ZUCCARELLI Francesco, peintre italien

(Pitigliano, Toscane, 1702 - Florence 1778).

Bien que né en Toscane, Zuccarelli appartient
à l'école vénitienne puisqu'il travailla presque
toute sa vie à Venise. Après avoir étudié la
peinture d'histoire à Rome, chez Pietro Nelli,
disciple de Pietro da Cortona, il poursuit ses
études à Florence avec le peintre paysagiste
Paolo Aresi et arrive à Venise en 1732. Vite
célèbre, il est fréquemment appelé à Bergame
pour des commandes ; puis, grâce à ses rela-
tions avec J. Smith, consul d'Angleterre à Ve-
nise, il part pour Londres, où il restera de 1752
à 1762 et, une seconde fois, de 1765 à 1771. Il
fut en 1768 l'un des fondateurs de la Royal Aca-
demy. Comparés à ceux de Marco Ricci (qui
dut l'influencer) et à ceux de Zaïs (qui le suivit),
ses paysages révèlent un goût plus arcadique
et idéalisant, une vision sereine et optimiste
de la nature, interprétée sur le mode idyllique,
avec un souci de la grâce qui se manifeste dans
l'amabilité de ses sujets pastoraux. Surtout
à la fin de sa vie, et peut-être sous l'influence
de Canaletto, le peintre donne à ses mises en
page une véritable ampleur spatiale. De son
vivant même, Zuccarelli eut une célébrité
immense, tant à Venise qu'en Angleterre, où le
public apprécia ses oeuvres. De son abondante
production, citons : la belle série de toiles de
l'Accademia de Venise, celle de l'Accademia
Carrara de Bergame ; les paysages de la coll.
Borromeo à Isola Bella ; 2 Paysages de fantaisie
(en collaboration avec Antonio Visentini pour
les architectures) à Windsor Castle. L'artiste est
bien représenté dans les musées et collections
britanniques (à Londres, Oxford, Cambridge).

ZUCCARI, famille de peintres italiens.

Taddeo (Sant'Angelo in Vado 1529 - Rome
1566). Taddeo Zuccari est l'une des person-

nalités les plus importantes de la seconde

moitié du XVI^e s. romain ; son rôle, déterminant pour l'évolution de la peinture décorative et monumentale à partir de 1550 environ, est comparable à celui qu'avaient joué, à la génération précédente, Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio ou Parmigianino. Son influence se prolonge au-delà des limites chronologiques de son activité, au demeurant assez brève, et surtout grâce à son frère Federico, qui le rejoint à Rome en 1550 et collaborera à plusieurs reprises avec lui : au château de Bracciano, à la Sala Regia du Vatican et à S. Maria dell'Orto, notamment. Des artistes de moindre importance, comme Raffaellino da Reggio, Cesare Nebbia, Niccolò Trometta, poursuivront ses recherches d'une façon si fidèle que le terme de « zuccaresque » deviendra plus tard une appellation commode pour définir une part importante de la production graphique de la fin du XVI^e s., entraînant ainsi une certaine confusion dans l'appréciation de l'oeuvre dessinée de Taddeo et de ses imitateurs. La peinture de Zuccari, essentiellement à fresque et très bien décrite par Vasari, est concentrée à Rome ou dans ses proches environs.

Originaire des Marches, comme Baroque, son cadet de quelques années, Zuccari arrive à Rome en 1543-1544. Dans la biographie qu'il lui consacre dans la deuxième édition des Vite, Vasari raconte que l'artiste y reçoit sa formation et y fait ses débuts. Son frère Federico complète ces informations au travers d'un groupe de dessins relatant sa vie, qui devait être préparatoire à un cycle de fresques décoratives destiné à l'une des pièces de sa maison de la Via Gregoriana. Il ne quitte plus la ville, sauf pour un voyage à Urbino et à Vérone en 1551-1552 avec le duc Guidobaldo II, à Urbino en 1560 à l'occasion du mariage de Vittoria della Rovere, fille du duc Guidobaldo, et probablement à Florence en 1564-1565.

Les dessins de Taddeo (dont la plupart des cabinets de dessins des grands musées conservent des exemples), nombreux, divers, parfois d'une très grande liberté, constituent la base de la reconstitution des ensembles peints, connus par des descriptions anciennes, mais souvent disparus, en particulier pour les premières années d'activité (1548-1553).

Taddeo, qui gagne vite, à Rome, la faveur du pape Jules III, élu en 1550, débute comme peintre de façades dans un genre illustré déjà par Polidoro da Caravaggio et Perino del Vaga :

il exécute les trompe-l'oeil du palais Mattei, pour lequel on ne connaît que des études préparatoires (Histoire de Camille, 1548), puis reçoit du pape la commande d'une partie du décor de la villa Giulia (Triomphe d'Apollon, Triomphe de Flore), ensemble complexe dirigé par Vasari et Prospero Fontana (1553-1555). Au même moment, Taddeo entreprend deux de ses plus importantes réalisations : le décor de la chapelle Mattei à S. Maria della Consolazione (1553-1556 ; Scènes de la vie du Christ, Prophètes et Sibylles), représentant un véritable tournant dans l'évolution stylistique de Taddeo qui se réfère à Daniele da Volterra, Tibaldi et Salviati pour sa récupération du classicisme

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

949

raphaélesque, celui de la chapelle Frangipani à S. Marcello al Corso (1558-1559 ; Scènes de la vie de saint Paul, inachevées et dans lesquelles son orientation vers le classicisme opère un rapprochement direct avec le Jugement dernier de Michel-Ange). Toujours pour Jules III, Taddeo travaille au Belvédère du Vatican (Moïse et Aaron devant Pharaon) et participe, en mars 1559, à l'apparat funèbre des obsèques de Charles Quint, à S. Giacomo degli Spagnuoli. Son intense activité romaine est interrompue par un voyage à Urbino en 1560, où il est appelé pour réaliser un portrait de Vittoria della Rovere à l'occasion du mariage de celle-ci avec Federico Borromeo. À cette occasion lui sont commandés les dessins des Scènes de la vie de Jules César destinés à un service en majolique que Guidobaldo della Rovere désirait offrir à Philippe II d'Espagne. Il remplace Francesco Salviati dans la réalisation du décor de la salle des Fasti Farnesiani au palais Farnese à Rome, interrompue par la mort du duc Ranuccio en 1565, et, dans le même temps, travaille à l'un des principaux cycles peints de ces années : celui du palais Farnèse, à Caprarola, dont le programme iconographique, dû à l'humaniste Annibale Caro (fresques de l'Anticamera del Concilio, de la Stanza di Aurora, de la Stanza dei Lanefici, de la Stanza della Solitudine), se ressent déjà de la réaction à la « maniera » marquée par l'esprit du concile de Trente. Les cinq dernières années de Taddeo Zuccari sont essentiellement tournées vers les travaux réalisés au Vatican : au Cortile della Libreria, à la Sala Regia (la Donation de Charlemagne, Siège de Tunis), et vers les décors religieux, dont les principaux sont celui de la chapelle Pucci à la Trinité-des-Monts, entrepris en 1563 pour

l'archevêque de Corfù (Scènes de la vie de la Vierge), et celui de la « cappella maggiore » de S. Maria dell'Orto.

Federico (Sant'Angelo in Vado 1540/1541 - Ancône 1609). Élève de son frère Taddeo à Rome, Federico travaille avec lui à l'appartement Carafa du palais du Vatican (1556), au dôme d'Orvieto (1559), au château Orsini de Bracciano et à Caprarola. Federico met à profit sa longue carrière à modeler son style sur celui de son maître en une série de formules facilement imitables. Sa première oeuvre personnelle est la décoration extérieure de la maison de Tizio da Spoleto, à côté de Saint-Eustache, qui témoigne des débuts de son autonomie stylistique, même s'il continue à travailler avec son frère (Scènes de la vie de la Vierge, S. Maria dell'Orto, 1561). Il participe avec Santi di Tito et Baroque à la décoration du Casino de Pie IV et de certaines salles du Belvédère. Il entreprend un voyage à Venise, à la portée déterminante pour sa formation, afin de compléter la décoration de la chapelle du cardinal Grimani à S. Francesco della Vigna (Adoration des Mages, 1564). À la suite d'un voyage en Italie du Nord. Federico séjourne à Florence, où il collabore aux « apparati » pour l'arrivée de Giovanna d'Austria et peint le rideau, une scène de chasse (modèle aux Offices, 1565), pour la représentation de la Cofanaria. En 1566, il est à Rome et exé-

cute des fresques dans la villa du cardinal Ippolito d'Esté à Tivoli. À la mort de son frère, il achève plusieurs travaux : Trinità dei Monti, S. Marcello al Corso, Sala Regia ainsi qu'au palais Farnèse à Rome et à Caprarola (1566-1569). Au début des années 1570, il peint deux grands retables pour le dôme d'Orvieto ainsi que les Scènes de la vie de sainte Catherine à S. Caterina dei Funari et la Flagellation dans l'oratoire du Gonfalon. Ces dernières oeuvres sont les plus représentatives des années antérieures à la décoration de la coupole de S. Maria del Fiore à Florence (1575/1576-1579), où il succède à Vasari. Son activité s'étend à la France, aux Flandres et à l'Angleterre, où il peint un portrait d'Elisabeth Ire. De nouveau à Rome en 1580, il travaille au Vatican dans la chapelle Paolina puis peint pour S. Maria del Baraccano à Bologne la Procession de saint Grégoire (connue par des dessins et des gravures), critiquée par le milieu artistique bolonais. L'artiste réagit avec une oeuvre satirique, Porta Virtutis, qui entraîne son renvoi de l'État pontifical. En 1582, il est à Venise, où il participe à la décoration de la

salle du Grand Conseil ; il obtient le permis de rentrer dans l'État pontifical et décore à Lorette la chapelle des ducs d'Urbino dans la basilique de la S. Casa. Il séjourne en Espagne entre 1585 et 1588 et travaille à l'Escorial. Au cours de ses dernières années (1603-1609), il voyage dans l'Italie du Nord (Venise, Pavie, Mantoue, Turin, Bologne, Ferrare, Parme, Ancône), voyages dont des fresques et des retables portent témoignage. Personnalité dominant le milieu romain à la fin du XVIe s., et dont l'influence artistique s'étend largement grâce à la diffusion des gravures, il est élu président de l'Académie de dessin à Rome en 1593, publie en 1607 son traité théorique, *Idea de' pittori, scultori ed architetti*, qui propose une méthode capable d'éviter la décadence de l'art. La maison qu'habitait Federico Zuccari à Rome, le palais Zuccari (actuelle bibliothèque Hertiana), est décorée de fresques de l'artiste à sujets profanes.

ZUCCHI Jacopo, peintre italien

(Florence v. 1542 - Rome 1596).

Élève de Vasari puis de Stradanus, il travaille au Palazzo Vecchio à Florence au Quartier de Léon X (1557-1562), aux décors d'apparat pour les funérailles de Michel-Ange (1564) et les noces de Francesco I de' Medici (1565) ainsi qu'au décor de l'un des panneaux du cabinet de Francesco I représentant la Mine d'or (1570). Zucchi est à Rome avec Vasari pour décorer la chapelle de la Torre Pia au Vatican et entre en 1572 au service de Ferdinand de Médicis pour lequel il décore le Palazzo Firenze et peint la Pêche au corail (Rome, Gal. Borghèse). Toujours à Rome, il travaille à la décoration à fresque de l'église S. Spirito in Sassia (1582-1588), à celle du Palazzo Rucellai-Ruspoli (1585-1586), à un ensemble de décors à grotesques à la villa Médicis. L'Amour et Psyché (1589, Rome, Gal. Borghèse) est une de ses dernières oeuvres. Zucchi affirme dans toutes ses

oeuvres un maniérisme recherché d'inspiration nordique (les Trois Âges du monde, Offices), ainsi qu'une précision descriptive et des effets de lumière.

ZULOAGA Y ZABALETA Ignacio,

peintre espagnol

(Eibar 1870 - Madrid 1945).

Né au coeur du Pays basque dans une ville célèbre par son artisanat de damasquins,

il appartient à une lignée d'armuriers et d'orfèvres qu'on suit depuis le XVIII^e siècle. Le jeune Ignacio fit un séjour à Madrid, qui le familiarisa avec Ribera et Velázquez et lui fit découvrir Greco, puis un séjour à Rome, où il travailla dans l'atelier du sculpteur Folgueras, qui fut décevant. C'est Paris, où il arrive en 1890, qui devient son lieu d'élection pour un quart de siècle ; en dépit de fréquents voyages, Montmartre demeurera jusqu'à la Première Guerre mondiale le port d'attache de Zuloaga, où il est adopté d'emblée par la « bande catalane » (Rusiñol, Casas, Utrillo).

Zuloaga s'affirme comme le peintre d'une Espagne folklorique mais nullement fade et d'un expressionnisme parfois grinçant. Une « Espagne blanche », celle de Séville, où tiennent le premier plan danseuses, gitanes et toreros, lui valut en 1895 ses premiers succès de public. Elle est remplacée bientôt par cette « Espagne noire », Vieille-Castille immuable qui fut révélée au peintre en 1898 par l'installation de son oncle Daniel à Ségovie : laboureurs, mulâtiers, vieilles femmes enveloppées de noir, nains et goitreux devant des châteaux forts et des villes perchées – Ségovie, Turgano, Sepulveda –, sous des ciels d'orage à la Greco. Cette image figée et durcie, presque tragique, d'une Castille « essentielle » est celle-là même que fixera le « génération de 1898 », dont les maîtres, Unamuno, Azorin, Baroja, seront amis et modèles du peintre ; elle décide de sa renommée en Espagne et de son succès mondial. Des expositions à Düsseldorf (1904) et à New York (1909) lui valent une pluie de commandes. C'est alors le portrait d'apparat – aristocrates, financiers, écrivains, actrices et mondaines – qui passe au premier rang de sa production et lui assure une fortune considérable. La Première Guerre mondiale ramène Zuloaga en Espagne. L'artiste vivra désormais au bord de la mer Cantabrique, à Zumaya. Il transporta dans la villa-musée qu'il avait fait construire ses collections parisiennes, dont le joyau était l'une des dernières œuvres de Greco, l'Ouverture du septième sceau, achetée par le Metropolitan Museum aux héritiers du peintre. Le côté « peintre mondain » de Zuloaga, la virtuosité conventionnelle et creuse, dont la Comtesse de Noailles (musée de Bilbao) et la Duchesse d'Albe (Madrid, musée de la Casa de Alba) sont des exemples trop connus, résistent mal à l'épreuve du temps. Mais d'autres portraits de parents ou de familiers et d'autres secteurs moins connus réservent d'heureuses surprises, comme ses paysages. Une rétrospec-

downloadModeText.vue.download 951 sur 964

tive itinérante a été consacrée à l'artiste (Bilbao, Paris [1991], Dallas, New York et Madrid).

ZURBARÁN Francisco de, peintre espagnol
(Fuente de Cantos, prov. de Badajoz, 1598 -

Madrid 1664).

Fils d'un Basque, commerçant établi et marié en Estrémadure, Zurbarán part en 1613 pour Séville. Il entre comme apprenti chez Pedro Díaz de Villanueva, dont nous ne connaissons aucune oeuvre. Pendant ces 3 années, il a dû connaître les peintres les plus éminents de Séville, J. de Roelas, F. Herrera le Vieux et surtout A. Cano et D. Velázquez, alors jeunes apprentis dans l'atelier de F. Pacheco. Il s'installe en 1617 à Llerena, ville de l'Estrémadure du Sud, où il se marie et réside plus de dix ans, travaillant pour divers couvents d'Estrémadure et de Séville. Sa première oeuvre datée qui nous soit parvenue (Le Christ en croix, 1627, Chicago, Art Inst.) d'un réalisme saisissant, révèle un artiste parfaitement au courant des conceptions esthétiques du Caravage par le réalisme de la figure transcendée par le faisceau d'une lumière surnaturelle. Ce tableau peint pour le couvent dominicain de S. Pablo remporta un grand succès et lui attira de nombreuses commandes. Outre les scènes de la vie de saint Dominique (2 à la Magdalena de Séville) et les figures en pied des Pères de l'Église (Saint Ambroise, Saint Grégoire et Saint Jérôme, musée de Séville), Zurbarán s'engage à peindre, en 1628, une série de tableaux pour le couvent de la Merci de Séville. Dans le petit cloître, le cycle de la vie de saint Pierre Nolasque (Prado ; Cincinnati Art Museum ; Mexico, Museo Franz Meyer ; coll. duc de Westminster) s'inspire de gravures d'après J. Martinez ; le Saint Sérapion (1618. Hartford, Wadsworth Atheneum), destiné à la salle « de Profundis », par l'intensité de la composition et la qualité superbe de l'ample habit blanc, compte parmi ses chefs-d'oeuvre. De 1629 date la série des tableaux pour le collège franciscain de S. Buenaventura, commencée par Herrera le Vieux (Gg de Dresde, musées de Berlin - détruit en 1945 - et Louvre). Ce sont peut-être les tableaux les plus solidement construits de toute son oeuvre et ceux où l'ardeur spirituelle se fait sentir avec le plus d'intensité. En cette féconde année 1629, la municipalité de Séville invite Zurbarán à fixer sa résidence dans la cité : l'artiste accepte et s'installe à Séville avec sa deuxième femme, Beatriz de Morales, et ses enfants. Ses admirateurs le protégeront contre

les tracasseries des peintres locaux jaloux de son succès et lui commanderont une Immaculée pour l'hôtel de ville.

La décennie qui commence en 1630 est la plus féconde et la plus heureuse de toute sa carrière. Le grand tableau dominicain du Triomphe de saint Thomas d'Aquin (1631, musée de Séville) est, malgré sa disposition archaïque, encore maniériste, en deux zones superposées, une oeuvre maîtresse, exceptionnelle par la vigueur réaliste, la richesse de la matière et de la couleur, l'intensité d'expression des visages.

En 1634, Zurbarán est appelé à Madrid, sans doute sur la recommandation de Velázquez (qu'il a connu jadis à Séville). Pour le

nouveau Palais royal du Retiro, il peint une série mythologique (Travaux d'Hercule, Prado) et des tableaux de batailles (Défense de Cadix, id.). En 1637, il commence le cycle de la chartreuse de Jerez, auj. dispersé entre le Metropolitan Museum et les musées de Cadix, de Grenoble et de Poznań, et qui compte également parmi ses oeuvres majeures. Les 4 grands tableaux du retable (Annonciation, Adoration des bergers, Épiphanie, Circoncision, au musée de Grenoble) ont une solennité toute liturgique par le hiératisme des figures se détachant sur des fonds d'architecture et par le chromatisme éclatant des costumes. Cette gravité se prolongeait par la série des petites figures de chartreux qui formaient une procession le long du couloir menant à la chapelle du Saint-Sacrement (« Sagrario »). L'intensité passionnée de l'univers mystique s'exteriorise ici avec une force extraordinaire : Saint Anthelme, le Bienheureux Houghton ou le Cardinal Albercati (musée de Cadix) détachent d'une masse d'ombre dense, puissamment ténébriste, des visages illuminés et des habits d'une blancheur éclatante.

À la même époque, à partir de 1638, Zurbarán décore la nouvelle sacristie du monastère de Guadalupe (Cáceres), sanctuaire fameux où règne l'ordre hiéronymite. Ce cycle, le seul resté en place, ne sera pas achevé av. 1645. Dans les grands tableaux consacrés à la vie de saint Jérôme, le ténébrisme s'accuse avec une grande énergie, évoquant Ribera, que Zurbarán a pu étudier à Madrid en 1634 (Tentations de saint Jérôme). Dans les tableaux consacrés aux principales figures de l'ordre hiéronymite, on voit alterner les contrastes lumineux violents (Tentation de Fray Diego de Orgaz, Vision de Fray Pedro de Salamanca) et la sérénité grave des scènes de vie conventuelle, pleines d'inten-

sité méditative et de concentration mystique : Apparition du Christ à Fray Andrés Salmerón, Fray Ganzalo P. de Illescas écrivant. C'est probablement à cette époque qu'il faut situer l'exécution des 3 tableaux (dont la date fait l'objet de nombreuses discussions) qui proviennent de la sacristie de la Chartreuse de Triana ; l'Entrevue de saint Bruno avec le pape, la Vierge de Miséricorde et Saint Hugues au réfectoire des Chartreux (musée de Séville). La clarté de la mise en pages, la répartition équilibrée de la lumière, sans effets de clair obscur, enfin la touche légère militent en faveur d'une exécution tardive (v. 1650).

La vogue de Murillo commence à Séville, et il semble que Zurbarán, voyant diminuer sa clientèle ordinaire, inaugure (ou développe) une exportation de peintures vers l'Amérique, avec la participation d'un atelier de qualité très inégale. De nombreuses allusions documentaires révèlent l'importance des cycles (Apôtres, Saints fondateurs d'ordres, Saintes, Vierges, Empereurs romains) envoyées en Amérique. Quelques-uns ont été localisés (Apôtres à S. Domingo de Guatemala, à S. Francisco de Lima ; Saints fondateurs au couvent de la Buena Muerte de Lima) et montrent toujours de grandes inégalités.

En 1643, Zurbarán peint un retable pour la ville de Zafra, en Estrémadure, oeuvre excel-

lente, de tonalités éclaircies et d'un dessin déjà « baroque » par l'arabesque onduleuse. De sa dernière époque, on ne conserve que des oeuvres isolées mais datées, qui permettent de suivre son évolution et de situer les nombreux tableaux dépourvus de documents et de dates. En 1658, Zurbarán se rend à Madrid, où il témoigne en faveur de Velázquez lors de l'enquête qui précède la concession au peintre de Philippe IV de l'habit de Saint-Jacques. C'est le prélude d'une installation définitive. Zurbarán, marié une troisième fois, avec des enfants en bas âge, compte sans doute sur l'appui de Velázquez pour trouver des commandes à la Cour. Sa production sera désormais de tableaux d'autel ou d'oratoire, souvent de petit format, avec un traitement plus lyrique de la lumière et un modelé plus doux, (Christ après la flagellation, 1661, église de Jadraque ; Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste, 1662, musée de Bilbao ; Immaculée Conception, 1661, église de Langon, près de Bordeaux, et musée de Budapest).

Zurbarán est un artiste fondamental dans la peinture espagnole et celui qui peut-être incarne le mieux certains traits caractéristiques

du Siècle d'or : un réalisme rustique, plein de simplicité humaine, une connaissance profonde de la spiritualité monastique dans ses aspects les plus nobles, une grande rigueur dans la conception et une grande tendresse pour les menus détails, pour l'humble visage de la réalité quotidienne, qui laissent deviner une âme de « primitif ». On doit signaler aussi, dès sa jeunesse, son goût pour les formes amples et pour la plénitude des volumes, non sans rapport avec la sculpture peinte (Saint François, musée de Lyon). Il en est de même pour le traitement des étoffes dans les figures processionnelles de saintes (Sainte Élisabeth de Portugal, Prado ; Sainte Marguerite, Londres, N. G.). Son amour des choses se manifeste dans les détails de ses grands tableaux, où toujours apparaît quelque morceau de nature morte – livre, fleur ou pichet –, et plus encore dans certains tableaux d'« intimités chrétiennes » (Vierge enfant en extase, Jerez, collégiale ; l'Enfant Jésus se blesant avec la couronne d'épines, musée de Cleveland) ainsi que dans quelques « bodegones » – citrons, oranges et tasse –, qui comptent parmi les chefs-d'œuvre du genre (Poteries et tasses, 1633, Prado ; Fleurs d'oranger, oranges et citrons, Pasadena, Norton Simon Foundation). Son art de capter l'individuel fait aussi de lui un excellent portraitiste (série de Docteurs de la Merci, Madrid, Acad. S. Fernando, Docteur de Salamanque, Boston, Gardner Museum, D. Alonso Verdugo de Albornoz, musées de Berlin). Zurbarán est maladroit à composer les scènes et doit souvent recourir à des estampes flamandes ; mais sa sévérité, sa paix silencieuse, ses grands dons de coloriste et la merveilleuse humilité de son naturalisme le classent parmi les maîtres du XVIIe s. qui touchent le plus la sensibilité moderne.

Après l'exposition de 1964-1965 à Madrid (Buen Retiro), une importante rétrospective a été consacrée à Zurbarán à New York (Metropolitan Museum) en 1987, et à Paris (Grand Palais) et Madrid (Prado) en 1988.

DICTIONNAIRE DE LA PEINTURE

951

politan Museum) en 1987, et à Paris (Grand Palais) et Madrid (Prado) en 1988.

Juán (Llerena 1620 - Séville 1649), son fils, fut son disciple. La personnalité de Juan commence à se dessiner grâce à trois Natures mortes signées et datées : l'Assiette de raisins, 1639, le Service de chocolat, 1640 (musée de Kiev) Panier de fruits et cardon, 1643 (musée de Mäntä, Finlande). Par affinité stylistique

avec cette dernière oeuvre lui a été attribuée la Nature morte au panier de pommes (Barcelone, M. A. C.). On sait que l'artiste réalisa des oeuvres de caractère religieux, mais dont aucune n'a été conservée. Le style de Juan est très proche de celui de son père, avec lequel il collabora sans doute très largement. Le peintre mourut victime de la grande peste de 1649, qui dévasta Séville.

ZWART Piet, artiste néerlandais
(Zaandijk 1885 - Leidschendam 1977).

De 1902 à 1907, Piet Zwart est élève à l'École des arts et métiers d'Amsterdam. Dès 1911, il

exécute ses premières pièces de mobilier sous l'influence de l'architecte Hendrik Petrus Berlage. Il étudie ensuite à l'École technique de Delft en 1913. En 1919, il entre en contact avec les membres du groupe De Stijl, en particulier Théo Van Doesburg, Vilmos Huszar et l'architecte Jan Wils. Il fera la connaissance un peu plus tard de Gerrit Rietveld et de Piet Mondrian. De 1919 à 1921, il est assistant de Jan Wils. Ensuite, il sera nommé comme professeur à l'école des beaux-arts de l'Académie de Rotterdam, où il s'occupera des cours du soir d'arts appliqués et d'histoire de l'art. En 1921, il exécute ses premiers travaux typographiques. Il entre en contact avec Kurt Schwitters et El Lissitzky en 1923. Sa collaboration avec la firme NKF (Nederlandsche Kabel Fabriek) de Delft commence en 1924 : il réalise les catalogues, les affiches, la publicité de cette firme en utilisant les ressources de la typographie et du photomontage dans une mise en page qui est marquée par l'esthétique du néo-plasticisme et du constructivisme. De 1928 à 1940, il travaille

pour le service des Postes néerlandaises : c'est ainsi qu'il a, en 1931, la possibilité de réaliser le premier timbre courant qui soit imprimé à partir d'un photomontage. À partir de 1929, il travaille pour la fabrique de mobilier et d'aménagement intérieur Bruynzeel, pour laquelle il effectue des réalisations graphiques, mais aussi des prototypes de meubles. En 1931, il séjourne au Bauhaus de Dessau. Avec Jan Tschichold et El Lissitzky, Piet Zwart est un des plus grands typographes du XXe s. : c'est un artiste qui a fait passer dans le domaine graphique les innovations de l'art du XXe siècle. En 1973, le Gemeentemuseum de La Haye lui a consacré une rétrospective.

downloadModeText.vue.download 953 sur 964

Bibliographie

OUVRAGES GÉNÉRAUX. A. Michel, Histoire de l'art, 1905-1929 ; U. Thieme et F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig, 1907-1950 ; F. Burger et A. E. Brinckman, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, 1913-1930 ; coll., l'Art dans le monde, Baden-Baden, 1950, Paris, Londres ; N. Pevsner, The Pelican History of Art, Baltimore, depuis 1953 ; H. Vollmer, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX, Leipzig, 1953-1962 ; R. Bianchi-Bandinelli, Enciclopedia dell'Arte Antica classica e orientale, Rome, 1958-1973 ; coll., Enciclopedia universale dell'Arte, Rome, Londres, 1959-1968 ; coll., l'Univers des formes, Paris, depuis 1960 ; coll., l'Art et les grandes civilisations, Paris, depuis 1965 ; coll., Propyläen Kunstgeschichte, Francfort, Berlin, Vienne, 1967-1980 ; R. Maillard, Dictionnaire universelle Robert de la peinture, Paris, 1975 ; E. Bénézit, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs, Paris, 1976 ; M. Laclotte et J.-P. Cuzin, Petit Larousse de la peinture, Paris, 1979 ; M. Laclotte, Dictionnaire de la peinture, Paris, 1987 ; coll., Histoire universelle de l'art, Paris, 1988-1990 ; coll., Dictionnaire de la peinture française, Paris, 1989 ; coll., Dictionnaire de la peinture italienne, Paris, 1989 ; coll., Dictionnaire de la peinture flamande et hollandaise, Paris, 1989 ; coll., Dictionnaire de la peinture espagnole et portugaise, Paris, 1989 ; M. Laclotte, E. Castelnovo et B. Toscano, Dizionario della pittura e dei pittori, Turin, 1989-1994 ; coll., Dictionnaire de la peinture allemande et d'Europe centrale, Paris 1990 ; coll., Dictionnaire des courants picturaux, Paris, 1990 ; coll., Encyclopédie de l'art, Paris, 1991 ; coll., Dictionnaire de la peinture anglaise et américaine, Paris, 1991 ; coll., l'Art du XXe siècle, dictionnaire de peinture et de sculpture, Paris, 1991 ; coll., Dictionnaire de l'art moderne et contemporain, Paris, 1992 ; C. G. Argan, l'Art moderne, Paris, 1992 ; coll., l'Art du XIXe siècle, dictionnaire de peinture et de sculpture, Paris, 1993 ; A. Chastel, l'Art français, Paris, 1993-1995 ; C. Millet, l'Art contemporain en France, Paris, 1995.

ABSTRACTION-CRÉATION. J. Héliou et A. Herbin (éd.), Abstraction-Création. Art non figuratif, 5 fasc., Paris, 1931-1936 ; cat. exp. Abstraction-Création 1931-1936, Paris, 1978. ABSTRACTION GÉOMÉTRIQUE. Cat. exp. Geometric Abstraction in America, New York, 1962 ; M. Ragon, M. Seuphor, l'Art abstrait, 4 vol., Paris, 1971-1974 ; W. Rotzler, Konstruktive Konzepte, Zurich, 1977 ; Die Sprache der Geometrie, Suprematismus, De Stijl und Umkreis heute, Berne, 1984 ; M.-A. Prat, Peinture et avant-garde au seuil des années 30, Lausanne, 1984 ; cat. exp. Abstraction, Geometry, Painting, New York, 1989 ; S. Lemoine, Art constructif, Paris, 1992.

ABSTRACTION LYRIQUE. P. Resany, Lyrisme et Abstraction, Milan, 1960 ; L'abstraction lyrique, Fontenoy, cat. Exp. 1981. ABSTRAIT (ART). H. Barr, Cubism and Abstract Art, New York, 1936 ; M. Brion, l'Art abstrait, Paris, 1957 ; M. Seuphor, Dictionnaire de la peinture abstraite, Paris, 1957 ; M. Seuphor, la Peinture abstraite, sa genèse, son expansion, Paris, 1962 ; F. Russoli, Astrattismo. La ricerca delle forme dell'assoluto, Milan, 1967 ; D. Vallier, l'Art abstrait, Paris, 1967 ; E. Crispolti, L'informale. Storia e poetica, 4 vol., Assise-Rome, 1971 ; J. Leymarie et alii, Abstract Art Since 1945, Londres, 1971 ; M. Ragon, M. Seuphor, l'Art abstrait,

4 vol., Paris, 1971-1974 ; C. Blok, *Geschichte der abstrakten Kunst 1900-1960*, Cologne, 1975 ; R. Maillard, *la Peinture abstraite*, Paris, 1980 ; cat. exp. *L'abstraction des années 50 en France*, Paris, 1987 ; J.-L. Daval, *Histoire de la peinture*

abstraite, Paris, 1988 ; M. Ragon, *Journal de l'art abstrait*, Paris, 1992.

ACADÉMISME. A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, Londres, 1970 ; T. B. Hess et J. Ashbery (éd.), *Académie Art*, Londres, 1971 ; cat. exp. *Academy. The Academic Tradition in American Art*, Washington, 1975 ; M. Thévoz, *l'Académisme et ses fantasmes*, Paris, 1980 ; cat. exp. *Les concours des prix de Rome, 1797-1863*, Paris, École des beaux-arts, 1986, par Philippe Grunhech et Jacques Thuillier (États-Unis 1984-1985) ; cat. exp. *Les concours d'esquisses peintes, 1816-1863*, Paris, École des beaux-arts, 1986, par Philippe Grunhech et Bruno Foucart (États-Unis, 1987) ; cat. exp. *Le triomphe des mairies*, Paris, musée du Petit Palais, 1986 ; cat. exp. *La tradition et l'innovation dans l'art français par les peintres des Salons*, Fukuoka, Japon, 1989, préface par Bruno Foucart ; cat. exp. *Prédilections académiques : peintures et sculptures du XIXe siècle des collections du musée*, Troyes, 1989.

ACTION PAINTING. G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte di oggi*, Milan, 1961 (1973) ; H. Platschek, *Bilder als Fragezeichen*, Munich, 1962 ; G. Mathieu, *Au-delà du tachisme*, Paris, 1963 ; S. Hunter, « Action Painting : la generazione eroica », *l'Arte Moderna*, 1967, vol. XIII, n° 110 ; E. Crispolti, *L'informale. Storia e poetica*, 4 vol., Assise-Rome, 1971 ; W. Meewis, *Iconologie van de action paintingtheorie en werk van een aantal action painters in het ruimer verband van het abstract expressionisme/door*, Bruxelles, 1983.

AFFICHISTES. Cat. exp. *Dufrène, Hains, Rotella, Villeglé, Vostell. Plakatabrisse aus der Sammlung Cremer, Staatsgalerie*, Stuttgart, juin-juill. 1971 ; cat. exp. *Beautés volées : Dufrène, Hains, Villeglé, Saint-Étienne*, 1976 ; cat. exp. *Dufrène et Villeglé : affiches lacérées*, Arras, 1981.

ANAMORPHOSE. J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou Perspectives curieuses*, Paris, 1955 ; F. Leeman, J. Elffers, M. Schuyt, *Anamorphosen. Ein Spiel mit der Wahrnehmung, dem Schein und der Wirklichkeit*, Cologne, 1975 ; cat. exp. *L'art de l'anamorphose*, Paris, 1976 ; J. Baltrušaitis, *Aberrations : essai sur la légende des formes*, Paris, 1983, et *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus*, Paris, 1984.

ANVERSOIS (MANIÉRISTES). M. J. Friedländer, « Die Antwerpener Manieristen von 1520 », *JPKS*, XXXVI, 1915, Friedländer, XI ; G. Faggin, *La Pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Florence, 1968 ; cat. exp. *Bouwen en leven te Antwerpen in de 16 de eeuw : tentoonstelling in Het Wapenschild*, Anvers, 1980 ; A. de Bosque, *Mythologie et maniérisme aux Pays-Bas : 1570-1670*, Anvers, 1985 ; J. van den Nieuwenhuisen, *Antwerpen in 1585*, Anvers, 1985.

ARMORY SHOW. *The Armory Show. International Exhibition of Modern Art 1913*, 3 vol., rpr. New York, 1972 ; W. Kuhn,

Twenty-five Years After : The History of the Armory Show, New York, 1938 ; M. W. Brown, The Story of the Armory Show, Greenwich, 1963.

ART BRUT. Cat. exp. L'art brut, Paris, 1967 ; J. Dubuffet, Écrits, Paris, 1967 ; Catalogue de la collection de l'art brut (publ. de la Compagnie de l'art brut), Paris, 1971 ; M. Thévoz, l'Art brut, Genève, 1975 ; cat. exp. Vous avez dit art brut ?, Villefranche-sur-Saône, 1983 ; M. Thévoz, Art, folie, graffiti, LSD, etc., Lausanne, 1985 ; cat. exp. L'Aracine, musée d'art brut, Neuilly-sur-Marne, 1988.

ART CONCEPTUEL. Cat. exp. Conceptual Art, Arte povera, Land Art, Turin, 1970 ; K. Honnef, Concept Art, Cologne ; downloadModeText.vue.download 954 sur 964

U. Meyer, Conceptual Art, Londres, 1972 ; E. Migliorini, Conceptual Art, Florence, 1972 ; Art conceptuel ; M. Smuda, Der Gegenstand in der bildenden Kunst und Literatur : typologische Untersuchungen zur Theorie des ästhetischen Gegenstand, Munich, 1979 ; cat. exp. Art and Language, Toulon, 1982.

ART CORPOREL. L. Vergine, R. Goldberg, Il Corpo come linguaggio, Bologne, 1974 ; G. Celant, Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art, Venise, 1977 ; R. Goldberg, Performance, New York, 1979 ; cat. exp. Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et les performances, Paris, 1979 ; M. Thévoz, le Corps peint, Genève, 1984.

ART DÉCO. Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, rapport général, 12 vol., Paris, 1929 ; cat. exp. Les années 25, Paris, 1966 ; B. Hillier, Art Deco of the Twenties and Thirties, Londres, 1968 ; G. Veronesi, Style 1925. Triomphe et chute des « Arts déco », Lausanne, 1968 ; T. Menten, The Art Deco Style, New York, 1972 ; T. Walters, Art Deco, Londres, 1973 ; P. Maenz, Art Deco, 1920-1940, Cologne, 1974 ; cat. exp. Cinquantenaire de l'exposition de 1925, Paris, 1976 ; C. Bizot, M. Béranger, Bibliographie 1925, Paris, 1976 ; P. Cabanne, Encyclopédie art déco, Paris, 1986 ; C. Cerruti, Art déco, Paris, 1986 ; D. Klein, l'Esprit art déco, Paris, 1987 ; A. Van de Lemme, Art déco style, Paris, 1987.

ARTE POVERA. G. Celant, Arte povera (conceptual, actual or impossible art ?), Londres, 1969 ; G. Celant, L. Lippard, A. Passini, Arte povera in Europa, Turin, 1970 ; cat. exp. Conceptual Art, Arte povera, Land Art, Turin, 1970 ; cat. exp. De l'Arte povera dans les collections publiques françaises, Chambéry, 1987.

ART NOUVEAU. V. Bini, A. Trabuchelli, l'Art nouveau, Milan, 1957 ; J. Cassou, E. Langui, N. Pevsner, les Sources du XXe siècle, Paris, 1961 ; H. Hofstätter, Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei, Cologne, 1963 ; R. H. Guerrand, l'Art nouveau en Europe, Paris, 1965 ; H. Hofstätter, Jugendstil-Duckkunst, Baden-Baden, 1968 ; E. Aslin, The Aesthetic Movement : Prelude to Art nouveau, Londres, 1969 ; P. Jullian, Triumph of Art nouveau :

Paris Exhibition 1900, Londres, 1974 (1978) ; R. Hamann, J. Hermand, *Stilkunst um 1900*, Munich, 1975 ; P. Wittlich, *Art nouveau 1900*, Paris, 1975 ; S. T. Madsen, *Sources of Art nouveau*, New York, 1976 ; L. V. Masini, *Art nouveau*, Florence, 1976 ; T. M. et D. Gerhardus, *Symbolismus und Jugendstil*, Fribourg, 1977 ; R. S. Schmutzler, *Art nouveau*, Londres, 1978 ; B. Champigneulle, *l'Encyclopédie de l'Art nouveau*, Paris, 1981 ; J.-P. Bouillon, *Journal de l'Art nouveau*, Genève, 1985 ; C. Cerruti, *Art nouveau*, Paris, 1986 ; W. Hardy, *Art nouveau style*, Paris, 1987 ; K. J. Sembach, *l'Art nouveau*, 1991.

AUTO PORTRAIT. E. Bernard, *Das Selbstbildnis vom 15. bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1927 ; L. Goldscheider, *Fünfhundert Selbstdarstellungen*, Munich, 1936 ; M. Masciotta, *Autoritrati*, Milan, 1958 ; K. F. Ertel, *Deutsche Künstler des 20. Jahrhunderts in Selbstbildnis*, Francfort, 1963 ; A. De Pesseroey, *Cent Autoportraits*, Bruxelles, 1976 ; cat. exp. *Autoportrait russe (en russe)*, Moscou, 1977 ; cat. exp. *Künstlerbildnisse vom 16. bis 20. Jahrhundert*, Cologne, 1982 ; P. Bonafoux, *les Peintres et l'Autoportrait*, Genève, 1984 ; M.-A. Monchablon, *Autoportraits*, Paris, 1986 ; J.-L. Déotte, *Portrait, autoportrait*, Paris, 1987.

AVIGNON (ÉCOLE D'). L. H. Labande, *les Primitifs français. Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, 2 vol., Marseille, 1932 ; M. Laclotte, *l'École d'Avignon. La peinture en Provence aux XIVe et XVe siècles*, Paris, 1960 ; Sterling et M. Roques, *les Peintures murales du sud-est de la France. XIIIe au XVIe siècle*, Paris, 1961 ; E. Castelnovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Turin, 1962 ; R. Brun,

Avignon au temps des papes : les monuments, les artistes, la société, Brionne, 1983 ; Ch. Sterling, *Enguerrand Quarton : le peintre de la « Pietà » d'Avignon*, Paris, 1983 ; M. Laclotte et D. Thiébaut, *l'École d'Avignon*, Paris, 1985.

BALLETS RUSSES. V. Svetlov, *le Ballet contemporain (en russe)*, Saint-Petersbourg, 1911 ; W. Probert, *The Russian Ballet in Western Europe 1909-1920*, Londres, 1921 ; W. Probert, *The Russian Ballet 1921-1929*, Londres, 1931 ; A. Benois, *Reminiscences of Russian Ballet*, Londres, 1945 ; B. Kochno, *Diaghilev and the Ballets russes*, New York, 1970 ; M. Larionov, *Diaghilev et les Ballets russes*, Paris, 1970 ; cat. exp. *Hommage à Diaghilev. Collections Boris Kochno et Serge Lifar*, Paris, 1972 ; J. E. Bowl, cat. exp. *Stage Designs and the Russian Avant-garde (1911-1929)*, Washington, 1976 ; cat. exp. *Ballets russes*, Paris (centre culturel du Marais), 1977 ; M. Kahane, *les Ballets russes à l'Opéra*, Paris, 1992.

BALLETS SUÉDOIS. Cat. exp. *Les ballets suédois 1920-1925*, Paris, 1964.

BAMBOCCianti. G. Briganti, cat. exp. *I Bambocciati*, Rome, 1950 ; cat. exp. *Michael Sweerts e i Bambocciati*, Rome, 1958.

BANDE DESSINÉE. C. Briggs, *How to Draw Cartoons*, New York, 1926 (1937) ; C. Waugh, *The Comics*, New York, 1947 ;

G. Byrnes, *A Complete Guide to Professional Cartooning*, Drexel Hill, 1950 ; S. Becker, *Comic Art in America*, New York, 1960 ; P. Couperie, E. François, M. Horn, C. Moliterni, G. Gassiot-Talabot, P. Destafanis, cat. exp. *Bande dessinée et figuration narrative*, Paris, 1967 ; Graphis, XXVIII, nos 159, 160, 1972-73 (consacrés entièrement à la bande dessinée) ; A. Baron-Carvais, *la Bande dessinée*, Paris, 1985 ; M. Alessandrini, *Encyclopédie des bandes dessinées*, Paris, 1986 ; P. Bronson, *Guide de la bande dessinée*, Grenoble, 1986.

BANDE NOIRE. Charles Cottet, *l'Art et les Artistes*, Paris, 1910 ; I. Valmy-Baysse, Lucien Simon, Paris, 1910 ; A. Michel, *l'Oeuvre de René Ménard*, Paris, 1924 ; cat. exp. Lucien Simon, musée des Beaux-Arts de Quimper, août-novembre 1981 ; cat. exp. Charles Cottet, musée des Beaux-Arts de Quimper, juillet-septembre 1984 ; André Cariou, Charles Cottet et la Bretagne, 1988.

BARBIZON (ÉCOLE DE). M.-T. Lemoyne de Forges, Barbizon, Paris, 1962 ; J. Bouret, *l'École de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*, Paris-Neuchâtel, 1972 ; C. Marumo, *Barbizon et les paysagistes du XIXe siècle*, Paris, 1975 ; P. Miquel, *le Paysage français au XIXe siècle*, 3 vol., Mantes-la-Jolie, 1975 ; cat. exp. *The clichés-verre of the Barbizon School*, Toronto, 1983 ; cat. exp. *Le peintre paysagiste à Barbizon*, Barbizon, 1986.

BAROQUE. H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1924 ; W. Weisbach, *Die Kunst des Barock in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, Berlin, 1924 ; N. Pevsner, O. Grautoff, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, Potsdam, 1928 ; O. von Simson, *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock*, Strasbourg, 1936 ; H. Tintelnott, *Die barocke Freskomalerei in Deutschland*, Munich, 1951 ; W. Mrazek, *Ikonologie der barocken Deckenmalerei*, Vienne, 1953 ; A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. J.*, 2 vol., Budapest, 1956 ; G.-C. Argan, *l'Europe des capitales*, Genève, 1964 ; G. Bazin, *Classique, Baroque et Rococo*, Paris, 1965 ; E. Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Harmondsworth, 1965 ; A. Griseri, *Le Metamorfosi di Barocco*, Turin, 1967 ; H. Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, Paris, 1967 ; A. C. Sewter, *Baroque and Rococo Art*, Londres, 1972 ; M. Marangoni, *Arte barocca*, Florence, 1973 ; E. Hubala, *Baroque and Rococo Art*, Londres, 1976 ; J. R. Martin, *Baroque*, Londres, downloadModeText.vue.download 955 sur 964

1977 ; A. Blunt (éd.), *Baroque and Rococo*, Londres, 1978 ; R. E. Wolf, *l'Art de la Renaissance et du Baroque*, Paris-Bruxelles, 1979 ; V.-L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, Paris, 1980 ; D. Fernandez, *le Banquet des anges : l'Europe baroque de Rome à Prague*, Paris, 1984 ; Y. Bottineau, *l'Art baroque*, Paris, 1986.

BATEAU-LAVOIR. J. Warnod, *le Bateau-Lavoir 1892-1914*, Paris, 1975.

BATIGNOLLES. J. Rewald, Histoire de l'Impressionnisme, 2 vol., Paris, 1955 ; H. et J. Adhémar, Chronologie impressionniste : 1863-1905, Paris, 1981 ; J.-P. Crespelle, la Vie quotidienne des impressionnistes : du Salon des Refusés, 1863, à la mort de Manet, 1883, Paris, 1985.

BAUHAUS. Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung, 1926-1931 ; H. Bayer et W. et I. Gropius, Bauhaus 1919-1928, New York, 1938 (Stuttgart, 1955) ; L. Lang, Das Bauhaus 1919-1933, Berlin, 1965 ; E. Roters, Maler am Bauhaus, Berlin, 1965 ; H. M. Wingler, Das Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlin, 1919-1933, Cologne, 1968 ; cat. exp. Bauhaus, Paris, 1969 ; G.-C. Argan, Walter Gropius et le Bauhaus, Paris, 1979 ; Cl. Humblet, le Bauhaus, Lausanne, 1980 ; T. Wolfe, Il court, il court, le Bauhaus : essai sur la colonisation de l'architecture, Paris, 1982 ; L. Richard, Encyclopédie du Bauhaus, Paris, 1985 ; E. Vitale, le Bauhaus de Weimar, Paris, 1989 ; F. Whitford, le Bauhaus, Paris, 1991 ; M. Droste, Bauhaus, Paris, 1993.

BLAUE REITER (DER). K. Lankheit (éd.), Der Blaue Reiter par W. Kandinsky et F. Marc (1912), Munich, 1967 ; cat. exp. Il Cavalière Azzurro, Turin, 1971 ; R. Gollek, Der Blaue Reiter im Lenbachhaus, Munich, 1974 ; cat. exp. Der Blaue Reiter präsentiert Eurer Hoheit seinen blaues Pferd : Karten und Briefe, Munich, 1987.

BODEGÓN. E. Lafuente Ferrari, « La peinture de bodegones en Espagne », GBA, XIV, 1935 ; J. Cavestany, cat. exp. Floreros y bodegones en la pintura espa blaues Pferdd 18. ; M. Sánchez de Palacios, Bodegones en el museo del Prado, Madrid, 1965 ; A. E. Pérez Sánchez, « Sobre bodegones italianos, napolitanos especialmente », AEA, 1967 ; I. Bergström, Maestros espaes italianos, napolitanos especialmenteuXVII, Madrid, 1970.

BOURGOGNE (ÉCOLE DE). P. Durrieu, la Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1530), Paris, 1921 ; Sterling, L. M. J. Delaissé, H. Liebaers, F. Masai, Miniatures médiévales de la librairie de Bourgogne au cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique, Genève, 1959 ; G. Troescher, Burgundische Malerei. Maler und Malerwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit dem Auvergne und in Savoyen, 2 vol., Berlin, 1967 ; S. Laveissière, Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne, Paris, 1980 ; J.-P. Lecat, le Siècle de la Toison d'or, Paris, 1986. BRÜCKE (DIE). U. Apollonio, « Die Brücke » e la cultura dell'Espressionismo, Venise, 1952 ; L. G. Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing, 1956 ; H. K. Röthel, Die Brücke, Göttingen, 1965 ; L. Reidemeister, Künstlergruppe Brücke, Berlin, 1975 ; cat. exp. Gravure expressionniste allemande : époque de Die Brücke, Metz, 1979 ; A. Duckers, Graphik der Brücke im Berliner Kupferstichkabinett, Berlin, 1984 ; H. Jähner, Künstlergruppe Brücke : Geschichte, Leben, und Werk ihrer Maler, Stuttgart, 1984 ; H. Jähner, Die Brücke, Paris, 1992.

CALLIGRAPHIE. C. Mediavilla, la Calligraphie, Paris, 1994.

CARAVAGISME. A. von Schneider, Caravaggio und die

Niederländer, Marbourg, 1933 ; R. Longhi, cat. exp. Caravaggio ed i caravaggeschi, Milan, 1951 ; cat. exp. Caravaggio en de Nederlanden, Utrecht-Anvers, 1952 ; M. Kohrs, Nachfolger Caravaggios in Deutschland, Fribourg, 1956 ; cat. exp. Le Caravage et la peinture du

XVIIe siècle, Paris, 1965 ; R. Causa, I Seguaci del Caravaggio a Napoli, Milan, 1966 ; Moir et E. Borea, cat. exp. Caravaggio e i caravaggeschi nelle gallerie di Firenze, Florence, 1970 ; A. E. Pérez Sánchez, cat. exp. Caravaggio y el Naturalismo espa di Firenze, Flore ; A. Brejon et J.-P. Cuzin, cat. exp. Valentin et les caravagesques français, Paris, 1974 ; S. Vsevolozhskaya et I. Linnik, Caravaggio and his Followers (in Soviet Museums), Leningrad, 1975 ; B. Nicolson, The Followers of Caravaggio, Londres, 1979 ; cat. exp. La peinture napolitaine de Caravage à Giordano, Paris, 1983 ; cat. exp. Die Utrechter Malerschule Caravaggisti des Nordens Museen zu Gast, Central Museum Utrecht, Cologne, 1984 ; cat. exp. The Age of Caravaggio, New York, 1985.

CARICATURE. J. F. Champfleury, Histoire générale de la caricature, Paris, 1865-1888 ; T. Wright, Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art, Paris, 1880 ; J. Grand-Carteret, les Mœurs et la caricature en Allemagne, en Autriche et en Suisse, Paris, 1885 ; J. Grand-Carteret, les Mœurs et la caricature en France, Paris, 1888 ; B. Lynch, A History of Caricature, Londres, 1926 ; C. Veth, Comic Art in England, Londres, 1929 ; H. R. Westwood, Modern Caricaturists, Londres, 1932 ; W. Hofmann, Die Karikatur von Leonardo bis Picasso, Vienne, 1956 (trad. fr., Paris, 1958) ; D. M. George, English Political Caricature, 2 vol., Oxford, 1959 ; J. Lethève, la Caricature et la presse sous la IIIe République, Paris, 1961 ; P. Robert-Jones, la Caricature du second Empire à la Belle Époque, Paris, 1963 ; R. E. Shikes, The Indignant Eye. The Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso, Boston, 1969.

CERCLE ET CARRÉ. M. Seuphor (intr.), Cercle et Carré, Paris, 1930 (1971) ; M.-A. Prat, Peinture et avant-garde au seuil des années 30, Lausanne, 1984.

CINÉTISME. F. Popper, Naissance de l'art cinétique, Paris, 1957 ; G. Dorfles, Ultime tendenze nell'arte di oggi, Milan, 1961 (1973) ; W. Sharp, Cinetism, New York, 1968 ; F. Popper, l'Art cinétique, Paris, 1970 ; J. Tovey, The Technique of Kinetic Art, Londres, 1971.

CLOISONNISME. W. Jaworska, Gauguin et l'école de Pont-Aven, Paris-Genève, 1971 ; J. Cheyron, Émile Bernard et le symbolisme pictural et Émile Bernard avec Paul Gauguin, Chassiers, 1983.

COBRA. G. Dorfles, Ultime tendenze nell'arte di oggi, Milan, 1961 (1973) ; M. Ragon, « Le groupe Cobra et l'expressionnisme lyrique », Cimaise, 1962, mai-juin ; cat. exp. Cobra, Bruxelles, 1974 ; cat. exp. Cobra : 1948-1951, Paris, 1982 ; J.-C. Lambert, Cobra, un art libre, Paris, 1983 ; W. Stokvis, Cobra : mouvement artistique international de la seconde après-guerre mondiale, Paris, 1988 ; J.-C. Imbert, Cobra et

l'imagination matérielle, Paris, 1991 ; cat. exp. Cobra-Post-Cobra, Liège, 1993.

COLOGNE. J. J. Merlo, Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit, Düsseldorf, 1895 ; C. Aldenhoven, Geschichte der Kölner Malerschule, Lübeck, 1902 ; Stange, I, II, III, V ; C. Linfert, Alt-Kölner Meister, Munich, 1941 ; P. Bloch et H. Schnitzler, Die ottonische Kölner Malerschule, 2 vol., Düsseldorf, 1967-1970 ; N. Reynaud, cat. exp. Les primitifs de l'école de Cologne, Paris, 1974 ; cat. exp. Late Gothic Art from Cologne, Londres, 1977 ; F. G. Zehnder, Vor Stefan Lochner, die Kölner Maler von 1300-1400, Cologne, 1977 ; J. Eisler, Stephen Lochner, Budapest, 1984.

CONSTRUCTIVISME. C. Gray, The Great Experiment : Russian Art 1863-1922, Londres, 1962 (trad. fr., Lausanne, 1970) ; G. Rickey, Constructivism. Origine and Evolution, New York, 1967 ; cat. exp. Aspects historiques du Constructivisme et de l'Art concret, Paris, 1977 ; W. Rotzler, Constructive Concepts : History of Constructive Art from Cubism to the Present, Londres, 1978 ; J. Milner, Vladimir
downloadModeText.vue.download 956 sur 964

Tatlin and the Russian Avant-garde, New Haven-Londres, 1983 ; C. Lodder, Russian Constructivism, New Haven-Londres, 1985 ; K. Passuth, les Avant-gardes de l'Europe centrale : 1907-1927, Paris, 1988 ; C. Leclanche-Boulé, le Constructivisme russe. Typographie et photomontage, Paris, 1991.

CONTRE-RÉFORME. W. Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation, Berlin, 1921 ; E. Gothein, L'Età della Controriforma, Venise, 1928 ; F. Kirschbaum, « La Compagnia di Gesù e l'arte », in Il IV Centenario della costituzione della Compagnia di Gesù, Milan, 1941 ; F. Zeri, Pittura e Controriforma, Turin, 1957 ; F. Haskell, « Painting and the Counter-Reformation », BM, 1958 ; A. Chastel, la Crise de la Renaissance, Genève, 1968 ; A. Asor Rosa, La Cultura della Controriforma, Bari, 1974 ; M. B. Hall, Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duke Cosimo in Santa Maria Novella and Santa Croce, 1565-1577, Oxford, 1977 ; M. Cali, Da Michelangelo all'Escorial : momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento, Turin, 1980 ; R. de Maio, Michelangelo e la Controriforma, Rome, 1981 ; R. de Maio, Pittura e Controriforma a Napoli, Rome, 1983.

CONVERSATION PIECE. R. Paulson, Emblem and Expression. Meaning in English Art of the XVIIth Century, Londres, 1975 ; M. Praz, Conversation Piece, Londres, 1976 ; M. et J. Guillaud, Rembrandt : la figuration humaine, Paris, 1986. CORPORATION (PORTRAITS DE). A. Riegl, Das holländische Gruppenporträt, Vienne, 1931.

CORRENTE. R. De Grada, Il Movimento di « Corrente », Milan, 1952 ; M. Valsecchi, Gli Artisti di Corrente, Milan, 1963 ; V. Scheiwiller, Cinquant'anni di cultura a Milano : 1936-1986, Milan, 1986.

CUBISME. G. Apollinaire, les Peintres cubistes, Paris, 1913 (dernière éd., 1980) ; A. H. Barr, Cubism and Abstract Art, New York, 1936 ; J. Golding, Cubisme. A History and an Analysis, 1907-1914, Londres, 1959 (trad. fr., Paris, s. d.) ; R. Rosenblum, Cubism and 20th Century Art, New York, 1960 (1976) ; E. Fry, le Cubisme, Bruxelles, 1968 ; J. Pierre, le Cubisme, Genève, 1981 ; S. Fauchereau, la Révolution cubiste, Paris, 1982 ; cat. exp. Le Cubisme, Paris, 1985 ; P. Cabanne, le Cubisme, Paris, 1989.

DADA. R. Motherwell (éd.), The Dada Painters and Poets. An Anthology, New York, 1951 ; H. Richter, Dada – Kunst und Antikunst, Cologne, 1964 (trad. fr., Bruxelles, 1965) ; M. Sanouillet, Dada à Paris, Paris, 1965 ; W. S. Rubin, Dada and Surrealist Art, Londres, 1969 ; S. Fauchereau, Expressionnisme, Dada, Surréalisme et autres -ismes, 2 vol., Paris, 1976 ; G. Huguet, Dictionnaire du Dadaïsme, 1916-1922, Paris, 1976 ; A. Schwarz, Almanacco Dada, Milan, 1976 ; cat. exp. Dada in Europa. Werke und Dokumente, Francfort, 1977 ; D. Ades, D. Sylvester et E. Cowling, cat. exp. Dada and Surrealism Reviewed, Londres, 1978 ; R. Huelsenbeck, En avant Dada : l'histoire du Dadaïsme, Paris, 1983 ; J. D. Erickson, Dada : Performance, Poetry and Art, Boston, 1984 ; S. Lemoine, Dada, Paris, 1986 ; F. Tedeschi, Dadaismo, Milan, 1991.

DANUBE. H. Voss, Der Ursprung des Donaustiles, Leipzig, 1907 ; O. Benesch, The Art of the Renaissance in Northern Europe, Cambridge (Mass.), 1947 (Londres, 1965) ; cat. exp. Die Kunst der Donauschule, 1490-1540, Linz, 1965 ; R. Holter et O. Wurzel, Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule, Linz, 1967 ; F. Winzinger, Die Graphik der Donauschule, Munich, 1968 ; A. Strange, Malerei der Donauschule, Munich, 1971 ; cat. exp. Altdorfer et le réalisme fantastique dans l'art allemand, Paris, 1984.

DESSIN. F. Padrocco, le Dessin français, Paris, 1991.

EXPRESSIONNISME. I. et P. Garnier, l'Expressionnisme allemand, Paris, 1962 ; B. S. Myers, les Expressionnistes allemands. Une génération en révolte, Paris, 1967 ; cat. exp. Expressionnisme européen, Paris, 1970 ; J. Willet, l'Expressionnisme dans les arts, 1900-1968, Paris, 1970 ; E. Rötters, Europäische Expressionisten, Gütersloh, 1971 ; W. Rothe, Der Expressionismus, Francfort, 1977 ; J. M. Spalck (éd.), German Expressionism in the Fine Arts, Los Angeles, 1977 ; J. M. Palmier, l'Expressionnisme comme révolte, Paris, 1978 ; M. Ragon, l'Expressionnisme, Genève, 1981 ; S. Sabarsky, Expressionnistes allemands : oeuvres graphiques, Paris, 1984 ; W.-D. Dube, Journal de l'Expressionnisme, Genève, 1983 ; cat. exp. Expressionisten : die Avant-garde in Deutschland : 1905-1920, 15 Jahre Sammlungen der Nationalgalerie, Berlin, 1986 ; S. Sabarsky, la Peinture expressionniste allemande, Paris, 1990 ; cat. exp. L'Expressionnisme en Allemagne, 1905-1914, Paris, M. A. M.-V. P., 1992, D. Elger, Expressionnisme, Paris, 1994.

EXPRESSIONNISME ABSTRAIT. I. Sandler, Abstract Expressionism. The Triumph of American Painting, Londres, 1970 (Paris, 1991) ; E. Crispolti, L'Informale. Storia e poetica, 4 vol.,

Assise-Rome, 1971 ; A. Everitt, *Abstract Expressionism*, Londres, 1975 ; G. Levin et R. C. Hobbs, cat. exp. *Abstract Expressionism*, New York, 1978 ; W. C. Seitz, *Abstract Expressionist Painting in America*, Cambridge (Mass.) - Londres, 1983 ; F. Frascina, *Pollock and After : The Critical Debate*, New York-Londres-Mexico, 1985 ; D. Ashton, *l'École de New York*, Paris, 1992.

EX-VOTO. Cat. exp. *Ex-voto marins dans le monde : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1981 ; B. Fellmann, *Frühe olympische Gürtelschmuckscheiben aus Bronze*, Berlin, 1984.

FAUVISME. G. Duthuit, *les Fauves*, Genève, 1949 ; J. Leymarie, *le Fauvisme*, Genève, 1959 ; C. Chassé, *les Fauves et leur temps*, Lausanne-Paris, 1963 ; J.-E. Muller, *le Fauvisme*, Paris, 1967 ; M. Giry, *le Fauvisme : ses origines, son évolution*, Neuchâtel, 1981 ; S. Goyens de Heusch, *l'Impressionnisme et le Fauvisme en Belgique*, Anvers, 1988 ; J. Freeman, *le Paysage fauve*, Paris, 1991 ; J. L. Ferrier, *les Fauves*, Paris, 1992 ; B. Zurcher, *les Fauves*, Paris, 1995.

FLEURS. J. Cavestany, cat. exp. *Floreros y bodegones*, Madrid, 1935 (paru en 1940) ; Bergström, C. Sterling, *la Nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1959 ; G. Delogu, *Natura morta italiana*, Bergame, 1962 ; M. Faré, *la Nature morte en France*, 2 vol., Genève, 1962 ; Hairs, R. Causa, cat. exp. *La natura morta italiana*, Naples, 1970 ; G. Bazin, *les Fleurs vues par les peintres*, Lausanne, 1984 ; M.-L. Hairs, *les Peintres flamands de fleurs au XVIIe siècle*, Paris, 1985 ; E. Hardoin-Fugier et E. Grafe, *les Peintres de fleurs en France de Redouté à Odilon Redon*, Paris, 1992. (V. aussi *NATURE MORTE*.)

FONTAINEBLEAU (ÉCOLE DE). S. Béguin, *l'École de Fontainebleau*, Paris, 1960 ; S. Béguin, *Rosso e Primaticcio al Castello di Fontainebleau*, Milan, 1965 ; L. Dimier, *Fontainebleau*, Paris, 1967 ; H. Zerner, *École de Fontainebleau. Gravures*, Paris, 1969 ; cat. exp. *L'école de Fontainebleau*, Paris, 1972 ; S. Béguin, O. Binenbaum, A. Chastel et alii, « La Galerie François-Ier au château de Fontainebleau », *Revue de l'art*, Paris, 1972 ; *Actes du colloque international sur l'art de l'école de Fontainebleau*, 1972, Paris, 1975 ; A. Barret, *Fontainebleau, le miroir des dames*, Paris, 1984 ; J.-J. Levêque, *l'École de Fontainebleau*, Neuchâtel, 1984.

FORMISME. E. Plietzch, *Die Frankenthaler Maler*, Leipzig, 1910 ; J. A. Raczynski, *Die flämische Landschaft vor Rubens*, Francfort, 1937 ; Thiery, cat. exp. *Die Frankenthaler Maler*, Mannheim-Frankenthal, 1962 ; H. G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, Graz, 1969 ; cat. exp. *Gravure de paysagistes hollandais du XVIIe siècle*, Paris, 1981 ; cat. exp. *Masters of 17th Century* downloadModeText.vue.download 957 sur 964

Dutch Landscape Painting, Boston, 1987 ; A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej : 1890-1980*, Varsovie, 1988.

FUTURISME. M. Drudi-Gambillo et T. Fiori (éd.), *Archivi del Futurismo*, 2 vol., Rome, 1958 ; E. Falqui, *Bibliografia e*

iconografia del Futurismo, Florence, 1959 ; E. Carrieri, *Il Futurismo*, Milan, 1961 ; E. Crispolti, *Il Seconda Futurismo torinese*, Turin, 1962 ; R. Jullian, *le Futurisme et la peinture italienne*, Paris, 1966 ; E. Falqui, *le Mouvement futuriste*, Paris, 1967 ; M. W. Martin, *Futurist Art and Theory*, Oxford, 1968 ; R. T. Clough, *Futurism. The Story of a Modern Art Movement*, New York, 1969 ; E. Crispolti, *Il Mito della macchina e altri temi del Futurismo*, Rome, 1969 ; U. Apollonio (éd.), *Futurismo (anthologie)*, Milan, 1970 ; cat. exp. *Le Futurisme*, Paris, 1973 ; G. Lista (éd.), *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, 1973 ; J. P. Andreoli, de Villers, *Futurism and the Arts. A Bibliography 1959-1971*, Toronto-Buffalo, 1975 ; I. Gherarducci (éd.), *Il Futurismo italiano (anthologie)*, Rome, 1976 ; C. Tisdall et A. Bozzola, *Futurism*, Londres, 1978 ; L. Caruso, *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo : 1909-1944*, Florence, 1980 ; F. Roche-Pézard, *l'Aventure futuriste : 1909-1916*, Rome, 1983 ; G. Lista, *le Futurisme*, Paris, 1985 ; E. Crispolti, *Storia e critica del Futurismo*, Rome, 1986 ; cat. exp. *Futurisme et futurismes*, Venise, Palazzo Grassi, et Paris, 1986 ; *Dizionario del Futurismo*, Florence, 1992.

GENRE (PEINTURE DE). P. Brieger, *Das Genrebild. Die Entwicklung der bürgerlichen Malerei*, Munich, 1922 ; L. Hautecoeur, *les Peintres de la vie familiale*, Paris, 1945 ; G. B. Washburn, *Pictures of Everyday Life. Genre Painting in Europe, 1500-1900*, Pittsburgh, 1954 ; F. Pilo Casagrande, *Vita di corte e di popolo nella pittura italiana*, Milan, 1960 ; F. Legrand, *les Peintres flamands de genre du XVIIe siècle*, Paris-Bruxelles, 1963 ; M. Praz, *La Filosofia dell'arredamento*, Milan, 1964 ; U. Immel, *Das Genre im 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Heidelberg, 1967 ; M. Praz, *Conversation Piece*, Londres, 1976 ; P. Hills, *The Painters' America. Rural and Urban Life, 1810-1910*, New York-Washington, 1974 ; cat. exp. *Aus Alltag und Geschichte Genre - und Historienmalerei des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz des Wallraf-Richartz Museums*, Cologne, 1983 ; C. Brown, *la Peinture de genre hollandaise du XVIIe siècle*, Paris, 1984 ; H. von Sonnenburg et K. Renger, *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauensgenre : 1600-1660*, Munich, 1986.

GOTHIQUE INTERNATIONAL. J. Huizinga, *Herfstij der Middeleeuwen*, Leyde, 1919 (trad. fr., Paris, 1961) ; E. Mâle, *l'Art religieux à la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1922 ; Ö. Pächt, *Österreichische Tafelmalerei der Gotik*, Augsburg, 1929 ; Post, II, XIV ; Stange ; G. Ring, *A Century of French Painting*, New York, 1949 ; A. Matejcek et J. Pesina, *Gotische Malerei der Böhmen*, Prague, 1953 ; E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 2 vol., Cambridge (Mass.), 1953 (1966) ; cat. exp. *Europäische Kunst um 1400*, Vienne, 1962 ; L. Castelfranchi Vegas, *Il Gotico internazionale in Italia*, Rome, 1966 ; G. Troescher, *Burgundische Malerei*, 2 vol., Berlin, 1966 ; M. Meiss, *The French Painting at the Time of Jean de Berry*, 5 vol., Londres, 1967-1974 ; J. Bialostocki, *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*, Berlin, 1972 (Propyläen Kunstgeschichte, vol. VIII) ; cat. exp. *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300 bis 1430*, Cologne, 1974 ; cat. exp. *Kunst um 1400 am Mittelrhein*, Francfort, 1975 ; cat. exp. *Die Parler und die schöne Stil 1350-1400*, 3 vol., Cologne, 1978 ; cat. exp. *Jaquerio e il gotico inter-*

nazionale, Turin, 1979 ; J. van Wardenoijen, Starnina e il gotico internazionale a Firenze, Florence, 1983 ; A. Erlande-Brandenburg, la Conquête de l'Europe, Paris, 1987 ; R. Recht, Automne et Renouveau : 1380-1500, Paris, 1988.

GRAFFITI. N. Mailer, M. Kurlansky, J. Naar, Graffiti de New York, Paris, 1974 ; J.-C. Bullenger, le Graffiti dans la ville :

structures et signification, Rennes, 1980 ; D. Riout, le Livre du graffiti, Paris, 1985.

GROTESQUES. A. Schmarzow, « Der Eintritt der Grotesken in die Dekoration der italienischen Renaissance », JPKS, 2, 1881 ; A. von Salis, Antike und Renaissance. Über Nachleben und Weitvirken der alten in der neuen Kunst, Zurich, 1947 ; F. Kimball, le Style Louis XV. Origine et évolution du Rococo, Paris, 1949 ; I. Bergström, Revival of Antique Illusionistic Wall Painting in Renaissance Art, Göteborg, 1957 ; A. Chastel, « Le fragmentaire, l'hybride et l'inachevé », in Das Unvollendete als künstlerische Form, Berne-Munich, 1959 ; F. Piel, Die Ornament-Groteske in der italienischen Renaissance, Berlin, 1962 ; G. et C. Thiem, Toskanische Fassadendekoration in Sgraffito und Fresco. 14. bis 17. Jahrhundert, Munich, 1964 ; N. Dacos, la Découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, Londres-Leyde, 1969 ; N. Dacos, Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico, Rome, 1977 ; A. Chastel, la Grotesque, Paris, 1988.

HAPPENING. J. Becker et W. Vostell, Happening, Fluxus, Pop'Art, Nouveau Réalisme, Hambourg, 1965 ; A. Kaprow, Environment and Happenings, New York, 1965 ; P. Restany, « Happening », in l'Avant-garde au XXe siècle, Paris, 1969.

HARD EDGE. Cat. exp. Hard Edge, Paris (galerie Denise-René), 1964.

HISPANO-FLAMANDS (MAÎTRES). Post, IV, VII, XII ; J. V. L. Brans, Isabel la Católica y el arte hispano-flamenco, Madrid, 1952.

HISPANO-MAURESQUE (PEINTURE). H. Terrasse, l'Art hispano-mauresque des origines au XVIIIe siècle, Paris, 1932 ; M. Gallotti-Minola, « Exposition de la céramique espagnole depuis la préhistoire jusqu'à nos jours », Faenza, LII, 1966 ; R. Arié, Miniatures hispano-musulmanes, Leyde, 1969.

HISTOIRE (PEINTURE D'). G. Ch. Rump, Geschichte als Paradigma : zur Reflexion des Historisches in der Kunst, Bonn, 1982 ; R.-I. Rotberg et T.-K. Rabb, Art and History : Images and their Meaning, Cambridge-New York-Melbourne, 1986.

HONFLEUR (ÉCOLE DE). M. Pointon, The Bonington Circle : English Watercolour and Anglo-French Landscape, 1790-1855, Brighton, 1985.

HUDSON RIVER SCHOOL. W. Born, American Landscape Painting. An Interpretation, New Haven, 1948 ; cat. exp. The Hudson and the Rhine, Düsseldorf, 1976 ; J.-K. Howat, American Paradise : The World of the Hudson River School, New York, 1987.

HUIT (GROUPE DES), HONGRIE. Cat. exp. L'art en Hongrie : 1905-1930, art et révolution, Saint-Étienne, 1980 ; B. Szij, Robert Bérény, Budapest, 1981.

HUIT (GROUPE DES), TCHÉCOSLOVAQUIE. M. Neslehova, Bohumil Kubista, Prague, 1984.

HYPERRÉALISME. Cat. exp. 7e Biennale de Paris, Paris, 1971 ; U. Kultermann, Hyperréalisme, Paris, 1972 ; R. Sager, Neue Formen des Realismus. Kunst zwischen Illusion und Wirklichkeit, Cologne, 1973 ; L. Chase, Hyperrealism, Londres, 1975 ; cat. exp. Hyperréalisme et trompe-l'oeil, Meymac, 1983 ; cat. exp. The American Photorealists : An Anthology of Works, Londres, 1983 ; F. Parent, De la peinture à la réalité, Paris, 1984.

IMPRESSIONNISME. T. Duret, Histoire des peintres impressionnistes, Paris, 1906 ; L. Venturi, les Archives de l'Impressionnisme, 2 vol., Paris-NewYork, 1939 ; J. Rewald, The History of Impressionism, 2 vol., New York, 1946 (trad. fr., 1955, 1971) ; J. Leymarie, l'Impressionnisme, 2 vol., Genève, 1955 ; M. et G. Blunden et J. L. Daval, Journal de l'Impressionnisme, Genève, 1973 ; K. S. Champa, Studies in Early Impressionism, New Haven-Londres, 1973 ; cat. exp. Centenaire de l'Impressionnisme, Paris, 1974 ; R. Passeron, downloadModeText.vue.download 958 sur 964

la Gravure impressionniste, Fribourg, 1974 ; A. Bellony Rewald, The Lost World of the Impressionists, Londres, 1977 ; B. Dunstan, Painting Methods of the Impressionists, Londres-New York, 1977 ; S. Monneret, l'Impressionnisme et son époque, Paris, 1978-1981 ; J. Clay, Comprendre l'Impressionnisme, Paris, 1984 ; M. Sérullaz, l'Impressionnisme, Paris, 1985 ; R. Cogniat, les Impressionnistes, Genève, 1986 ; R.-L. Herbert, l'Impressionnisme : les plaisirs et les jours, Paris, 1988 ; B. Bernard, la Révolution impressionniste, Paris, 1991 ; A. Distel, les Collectionneurs des impressionnistes, Paris, 1992 ; P. Pool, l'Impressionnisme, Paris, 1992 ; coll., l'Impressionnisme et la peinture de plein air, dictionnaire, histoire et sources, Paris, 1992.

INFORMEL (ART). M. Tapié, Morphologie autre, Turin, 1960 ; G. Dorfles, Ultime tendenze nell'arte di oggi, Milan, 1961 (1973) ; G. Mathieu, Au-delà du Tachisme, Paris, 1963 ; E. Crispolti, L'Informale. Storia e poetica, 4 vol., Assise-Rome, 1971 ; cat. exp. Informel, Berlin, 1973 ; L. Cirlot, La pintura informal in Catalunya, 1951-1970, Barcelone, 1983 ; cat. exp. Zeichen und Gesten : informelle Tendenzen in Österreich, Vienne, 1986.

JAPONISME. L. Gonse, « L'art japonais et son influence sur le goût européen », Revue des arts décoratifs, 1898 ; Y. Sinoda, Degas. Der Einzug des Japanischen in die französische Malerei, Cologne, 1957 ; cat. exp. Orient-Occident, Paris (musée Cernuschi), 1958 ; J. Sandberg, « Japonisme and Whistler », BM, 1964, nov. ; G. P. Weisberg, P. Dennis Cate et alii, cat. exp. Japonisme. Japanese Influence on French Art 1854-1910, Cleveland, 1975 ; F. Whitford, Japanese Prints

and Western Painters, Londres, 1977 ; cat. exp. Monet et le Japon : Hiroshige, Oyama, Paris, 1980 ; S. Widmann, Japonisme, Paris, 1982 ; cat. exp. J. Vieillard et Cie : éclectisme et japonisme : catalogue des céramiques et dessins, Bordeaux, 1986 ; cat. exp. Le japonisme, Paris, 1988.

JUGENDSTIL. H. Hofstätter, Jugendstil et Art nouveau : oeuvres graphiques, Paris, 1985 ; M. Rennhofer, Kunstzeitschriften der Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich : 1895-1914, Vienne-Munich, 1987.

KAPISME. H. Blum, « Koloryzm i kolorysty w nowszym malstwie polskim. Zagadnienia i charakter », in Sztuka współczesna. Studia i szkice, Cracovie, 1959 ; A. K. Olszewski, Dzieje sztuki polskiej : 1890-1980, Varsovie, 1988.

LAETHEM-SAINT-MARTIN. P. Haesaerts, Laethem-Saint-Martin, le village élu de l'art flamand, Bruxelles, 1965 ; cat. exp. George Minne en de kunst rond 1900, Gand, 1982.

LA HAYE (ÉCOLE DE). J. De Gruyter, De Haagse School, 2 vol., Rotterdam, 1968-1969 ; cat. exp. De Haagse School, Anvers, 1979 ; cat. exp. Mondrian et l'école de La Haye, Florence, 1982 ; cat. exp. The Hague School : Collecting in Canada at the Turn of the Century, Toronto, 1983.

LAND ART. G. Dorfles, Ultime tendenze nell'arte di oggi, Milan, 1961 (1973) ; cat. exp. Conceptual Art, Arte povera, Land Art, Turin, 1970 ; G. A. Tiberghien, Land Art, Paris, 1995. MACCHIAIOLI. M. Borgiotti, I Macchiaioli e l'epoca loro, Milan, 1958 ; E. Cecchi, Macchiaioli toscani d'Europa, Florence, 1963 ; R. De Grada, I Macchiaioli e il loro tempo, Milan, 1963 ; D. Durbè, I Macchiaioli. Maîtres de la peinture en Toscane au XIXe siècle, Paris-Rome, 1978 ; cat. exp. Silvestro Lega : 1826-1895, Lyon, 1981 ; P. Dini, Dal caffè Michelangelo al caffè Nouvelle Athènes, Turin, 1986.

MALASSIS (COOPÉRATIVE DES). Cat. exp. Jérôme Tisserand : peintures 1968-1979, Arcueil, 1980 ; cat. exp. Cueco : paysage dessiné, Paris, 1982.

MANIÉRISME. Cat. exp. Le triomphe du maniérisme européen. De Michel-Ange au Greco. Amsterdam, 1955 ; W. Friedländer, Manierism and Antimannerism in Italian Painting, New York, 1958 (trad. fr., Paris,

1991) ; G. Briganti, La Maniera italiana, Rome, 1961 ; A. Hauser, Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der modernen Kunst, Munich, 1964 ; J. Scheermain, Manierism, Harmondsworth, 1967 ; A. Chastel, la Crise de la Renaissance, 1520-1600, Genève, 1968 ; F. Baumgart, Renaissance und Kunst des Manierismus, Cologne, 1969 ; A. Smart, The Renaissance and Manierism outside Italy, Londres, 1972 ; R. Longhi, Cinquecento classico e Cinquecento manieristico, Florence, 1976 (R. Longhi, Opera completa, vol. IX) ; E. Nyholm, Arte e teoria del Manierismo, Odense, 1977 ; P. Barucco, le Maniérisme italien, Paris, 1981 ; W. Nerdinger, Vom Manierismus zum Rokoko : eine Kunstgeschichte in Einzelinterpretationen, Munich, 1983 ; A. de Bosque, Mythologie et Maniérisme aux Pays-Bas :

1570-1670, Anvers, 1985 ; P. Mauriès, Maniéristes, Paris, 1985 ; G. R. Hocke, Die Welt als Labyrinth : Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur, Reinbek, 1987.

MARINES. L. J. Bol, Die holländische Marinemalerei des 17. Jahrhunderts, Brunswick, 1973 ; D. Brook-Hart, British XIXth Century Marine Painting, Londres, 1974 ; D. Cordingly, Marine Painting in England, 1700-1900, Londres, 1974 ; R. Preston, The XVIIth Century Marines Painters of the Netherlands, Leigh-on-Sea, 1974 ; W. Gaunt, Marine Painting, Londres, 1975 ; W. Benson, Marine Painting, Londres, 1977 ; H. J. Hansen, Deutsche Marinemalerei, Oldenbourg, 1977 ; R. Finch, The Bierhead Painters : Naive Ship Portrait Painters 1750-1950, Londres-Melbourne-Auckland, 1983 ; Y. Le Pichon, la Mer sous le regard des peintres de la marine, Paris, 1988 ; Cl. Prelorenzo, Au bord de l'eau, Paris, 1988.

MEC'ART. J. L. Chalumeau, Introduction à l'art d'aujourd'hui, Paris, 1971.

MÉTAPHYSIQUE (PEINTURE). M. Valsecchi, La Pittura metafisica, Milan, 1958 ; M. Carra, P. Waldborg, E. Rathke, Metafisica, Milan, 1968 ; G. De Chirico, Wir Metaphysiker, Berlin, 1973 ; M. Calvesi, La Metafisica schiarita : da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio, Milan, 1982.

MINIMAL ART. G. Dorfles, Ultime tendenze nell'arte di oggi, Milan, 1961 (1973) ; cat. exp. Minimal Art, La Haye, 1968 ; G. Battcock, Minimal Art, Londres, 1969 ; B. Wallis, Art after Modernism : Rethinking Representation, New York, 1984 ; cat. exp. Art minimal II : de la surface au plan, Bordeaux, 1987 ; G. Mallet-Vieville, Art minimal et Art conceptuel, Paris, 1995.

MONOCHROME. Coll., « Monochromes », Arts Studio no 16, Paris, 1990 ; D. Riout, la Peinture monochrome, Paris, 1996.

MURALISME. A. Azuela, Diego Rivera en Detroit, Mexico, 1985 ; cat. exp. Diego Rivera : A Rétrospective, Detroit, 1986.

NABIS. A. Humbert, les Nabis et leur époque, Genève, 1954 ; C. Chassé, les Nabis et leur temps, Lausanne-Paris, 1960 ; U. Perucchi-Petri, Die Nabis und Japan, Munich, 1976 ; cat. exp. Musée du Prieuré : symbolistes et Nabis, Maurice Denis et son temps, Saint-Germain-en-Laye, 1980 ; cat. exp. Les Nabis : P. Bonnard, É. Vuillard, K. X. Roussel, M. Denis : 1890-1900, Paris, 1980 ; A. Sonneck, Maurice Denis et son temps, Perros-Guirec, 1985 ; C. Frèches-Thory, A. Terrasse, les Nabis, Paris, 1991 ; cat. exp. Les Nabis, Paris, Grand Palais, 1993 ; A. Ellridge, Gauguin et les Nabis, Paris, 1993.

NAÏVES (PEINTURES). Cat. exp. Internationales des peintres naïfs, Lugano, 1969, 1973, 1976 ; A. Dasnoy, Exégèse de la peinture naïve, Bruxelles, 1970 ; O. Bihalji-Merin, les Maîtres de l'art naïf, Bruxelles, 1972 ; cat. exp. Die Kunst der Naiven. Themen und Beziehungen, Munich, 1975 ; A. Jokovsky, Peintres naïfs, Bâle, 1976 ; cat. exp. Les singuliers de l'art, Paris, 1978 ; M. Fourny, Album mondial de la peinture naïve, Paris, 1981 ; M. C. Hugonot, la Peinture naïve en France : un art vivant, Paris, 1981 ; G. Néret, les Naïfs, Paris, 1983 ; J. Pierre, les Peintres naïfs, Paris, 1983.

NATURE MORTE. B. R. Wipper, le Problème et l'évolution de la nature morte (en russe), Kazan, 1922 ; H. G. Beyen, Über Stilleben aus Pompei und Herculaneum, 1928 (1971) ; R. Warner, Dutch and Flemish Flower and Fruit Painters of the XVIIth and XVIIIth Centuries, Londres, 1928 ; M. J. Friedländer, Landscape, Portrait, Still-life, Oxford, 1949 ; S. Sterling, cat. exp. Nature morte de l'Antiquité au XXe siècle, Paris, 1952 ; Bergström, Hairs, Greindl, C. Sterling, Nature morte de l'Antiquité au XXe siècle, Paris, 1952 (1985) ; M. Faré, la Nature morte en France, 2 vol., Genève, 1962 ; G. Delogu, Natura morta italiana, Milan, 1962 ; S. H. Pavière, A Dictionary of Flower, Fruit and Still life Painters, 3 vol., Amsterdam, 1962-1964 ; cat. exp. La Natura morta italiana, Naples-Zurich-Rotterdam, 1964-1965 ; J.-M. Croisille, les Natures mortes campariennes, Bruxelles, 1965 ; R. Torres Martin, La naturaleza muerta en la pintura española, Barcelone, 1971 ; F. Lewis, A Dictionary of Dutch and Flemish Flower, Fruit and Still life Painters, XVth to XIXth Century, Leigh-on-Sea, 1973 ; R. B. Burbidge, Dictionary of British Flower, Fruit and Still life Painters, 2 vol., Londres, 1974 ; M. Faré, le Grand Siècle de la nature morte en France : le XVIIe siècle, Paris, 1974 ; M. et F. Faré, la Vie silencieuse en France. La nature morte au XVIIIe siècle, Fribourg, 1976 ; I. Bergström, C. Grimm, M. Rosci, M. et F. Faré, J. A. Gaya Nu C7, Natura in posa. La grande stagione della natura morta europea, Milan, 1977 ; cat. exp. La nature morte de Bruegel à Soutine, Bordeaux, 1978 ; cat. exp. Natures mortes des XVIIe et XVIIIe siècles, Genève, 1979 ; cat. exp. La nature morte et l'objet, de Delacroix à Picasso, Paris, 1983 ; E. Greindl, les Peintres flamands de nature morte au XVIIe siècle, Paris, 1983 ; cat. exp. Natura morta italiana : italienische Stillebenmalerei aus drei Jahrhunderten, Florence, 1984 ; N. Schneider, Natures mortes, Paris, 1994.

NAZARÉENS. K. Gerstenberg et P. O. Rave, Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom, Berlin, 1934 ; K. Andrews, The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford, 1964 ; R. Bachleitner, Die Nazarener, Munich, 1976 ; cat. exp. Die Nazarener, Francfort, 1977 ; W. Geismeyer, Die Malerei der deutschen Romantiker, Dresde, 1984.

NÉO-CLASSICISME. L. Hauteceur, Rome et la renaissance de l'Antiquité à la fin du XVIIIe siècle, Paris, 1912 ; R. Zeitler, Klassizismus und Utopia, Stockholm, 1954 ; M. Praz, Gusto neoclassico, Naples, 1959 ; H. Hawley, Neo-Classicism, Style and Motif, Cleveland, 1964 ; D. Irwin, English Neoclassical Art, Londres, 1965 ; F. G. Pariset, l'Art classique, Paris, 1965 ; R. Rosenblum, Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton, 1967 ; H. Honour, Neo-Classicism, Harmondsworth, 1968 ; cat. exp. The Age of Neo-Classicism, Londres, 1972 ; F. Baumgart, Vom Klassizismus zur Romantik, 1750-1832, Cologne, 1974 ; K. Korner, Die Funktion der Beaux-Arts in Frankreich, Stuttgart, 1976 ; cat. exp. French Painting, the Revolutionary Decades : 1760-1830, Sydney, 1980 ; cat. exp. 1770-1830 : autour du Néo-Classicisme en Belgique, Bruxelles, 1985 ; J. J. Slomka et

W. Techtmeier, Zum Problem der Geschichtlichkeit ästhetischer Normen : die Antike im Wandel des Urteils des 19. Jahrhunderts, Berlin, 1986 ; A. Boime, Art in the Age of Revolution : 1750-1800, Chicago-Londres, 1987 ; le Néo-Classicisme en Espagne. Journées d'études, Castres, 1991.

NÉO-IMPRESSIONNISME. P. Signac, D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme, Paris, 1921 ; W. I. Homer, Seurat and the Science of Painting, Cambridge, 1964 ; J. Sutter, les Néo-Impressionnistes, Paris-Neuchâtel, 1970 ; Ch. S. Moffett, Impressionist and Post-Impressionist Paintings in the Metropolitan Museum of Art, New York, 1982 ; G. Cogeval, les Années post-impressionnistes, Paris, 1986 ; D. Kelder,

l'Héritage de l'Impressionnisme, Paris, 1986 ; J. Rewald, le Post-Impressionnisme : de Van Gogh à Gauguin, Paris, 1988. NÉO-PLASTICISME. P. Mondrian, le Néo-Plasticisme : principe général de l'équivalence plastique, Paris, 1920 ; M. Seuphor, Piet Mondrian, Paris, 1957 ; H. L. C. Jaffé, Mondrian und De Stijl, Cologne, 1967 ; cat. exp. De Stijl, 1917-1931, Amsterdam, 1982 ; S. Lemoine, Mondrian et De Stijl, Paris, 1987.

NEUE SACHLICHKEIT. W. Schmied, Neue Sachlichkeit und magischer Realismus in Deutschland, 1918-1933, Hanovre, 1969 ; F. Schmalenbach, Die Malerei der neuen Sachlichkeit, Berlin, 1973 ; cat. exp. Neue Sachlichkeit, Vienne, 1977 ; cat. exp. Paris-Berlin, Paris, 1978 ; B. S. Barton, Otto Dix and « Die neue Sachlichkeit ; 1918-1925, Ann Arbor (Mich.), 1981 ; cat. exp. Weltstadt Sinfonie Berliner Realismus 1900-1950, Berlin, 1984 ; M. Eberle, World War I and the Weimar Artists : Dix, Grosz, Beckmann, Schlemmer, New Haven-Londres, 1985 ; S. Michalski, la Nouvelle Objectivité, Paris, 1994.

NON FIGURATIF (ART). R. Maillard, la Peinture abstraite, Paris, 1980 ; cat. exp. L'abstraction des années 50 en France, Paris, 1987 ; J. L. Daval, Histoire de la peinture abstraite, Paris, 1988.

NORWICH. H. Mallalieu, The Norwich School : Crome, Cotman and their Followers, Londres, 1974 ; cat. exp. John Sell Cotman (1782-1842), Londres, 1982.

NOUVEAU RÉALISME. Cat. exp. Yves Klein et le Nouveau Réalisme, Poitiers, 1983 ; cat. exp. 1960, Les nouveaux réalistes, Paris, 1986.

NOUVELLE FIGURATION. H. Platschek, Neue Figurationen, Munich, 1959 ; cat. exp. Les figurations : des années 60 à nos jours, Carcassonne, 1986.

NOVECENTO. M. Bontempelli, L'Avventura novecentista (1926-1938), Florence, 1938 ; R. Bossaglia, Il Novecento italiano : storia, documenti, iconografia, Milan, 1979.

NU. W. Hausenstein, Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker, Munich, 1913 ; J. Weitzmann-Fiedler, Die Aktdarstellung in der Malerei, Strasbourg, 1934 ; W. R. Deutsch, Die Aktzeichnung in der europäischen Kunst,

1400-1950, Bonn, 1952 ; K. Clark, *The Nude : A Study of Ideal Art*, Londres, 1956 (Princeton, 1972 ; trad. fr., Paris, 1969) ; J. Vaudoyer, *Der weibliche Akt in der europäischen Malerei*, Munich, 1957 ; K. Clark, *le Nu*, 2 vol., Paris, 1969 ; M. Cormack, *The Nude in Western Art*, Londres, 1976 ; cat. exp. *Der nackte Mensch : Aspekte der Aktdarstellung in der Kunst*, Brême, 1979 ; M. Cormack, *le Nu dans l'art : 106 peintures, dessins, fresques et croquis*, Paris, 1985 ; N. Himmelmann, *Ideale Nacktheit*, Opladen, 1985 ; cat. exp. *Studies of the Nude*, Londres, 1986.

OP'ART. G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte di oggi*, Milan, 1961 (1973) ; cat. exp. *Op'Art and Cinetic Art*, Londres, 1967 ; G. Barrett, *Op'Art*, Londres, 1970 ; cat. exp. *De l'abstraction formelle au cinétisme*, Arras, 1983 ; cat. exp. *Carte blanche à Denise René ; aventure géométrique et cinétique*, Paris, 1984 ; cat. exp. *Le cinétisme*, Meymac, 1984.

ORIENTALISME. Cat. exp. *Turquerie au XVIIIe siècle*, Paris, 1911 ; J. Alazard, *l'Orient et la peinture française au XIXe siècle d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*, Paris, 1930 ; A. Maubert, *l'Exotisme dans la peinture française du XVIIIe siècle*, Paris, 1943 ; P. Jullian, *les Orientalistes. La vision de l'Orient par les peintres du XXe siècle*, Fribourg-Paris, 1977 ; Donald Rosenthal, *Orientalism*, cat. exp. *Memorial Art Gallery of the University of Rochester*, Rochester, 1982 ; cat. exp. *Les peintres orientalistes : 1850-1914*, Pau, 1983 ; cat. exp. *Les peintres orientalistes*, musées de Pau, Dunkerque et Douai, 1983 ; Mary Anne Stevens, *The Orientalists : Delacroix to Matisse*, cat. exp. *Royal downloadModeText.vue.download 960 sur 964*

Academy of Arts, Londres, 1984 ; Gerald Ackerman, *Jean-Léon Gérôme*, Paris, A. C. R., 1986 ; Jean-Claude Lesage, *Charles de Tournemine*, 1986 ; R. Hammadi, *Paris arabesques : architectures et décors arabes et orientalisants à Paris*, Paris, 1988 ; James Thompson, *The East Imagined, Experienced, Remembered*, cat. exp. *The National Gallery of Ireland*, Dublin, 1988 ; S. Monneret, *l'Orient des peintres*, Paris, 1989 ; G. M. Ackerman, *les Orientalistes de l'école britannique*, Paris, 1991.

ORPHISME. G. Apollinaire, *les Peintres cubistes*, Paris, 1913 (1965) ; G. Apollinaire, *Chroniques d'art (1902-1918)*, Paris, 1960 ; V. Spate, *Orphism. The Evolution of Non-Figurative Painting in Paris, 1910-1914*, Oxford, 1979 ; cat. exp. *Robert Delaunay : peintures, reliefs, aquarelles et dessins*, Paris, 1980 ; cat. exp. *Robert et Sonia Delaunay : le centenaire*, Paris, 1985 ; D. Molinari, *R. Delaunay, S. Delaunay*, Paris, 1987.

PARIS (ÉCOLE DE). J. Cassou, *Dessins des peintres et sculpteurs de l'école de Paris*, Paris, 1958 ; R. Nacenta, *École de Paris. Son histoire, son époque*, Neuchâtel, 1960 ; B. Dorival, *l'École de Paris au musée national d'Art moderne*, Paris, 1961 ; G. Gassiot-Talabot, « L'école de Paris seit 1950 », 25, 1972, no 3 ; J. J. Lévêque, « Les 200 artistes qui ont fait l'école de Paris », *la Galerie*, 1972, no 116 ; G. Xuriguera, *Pintores espates qui ont fait l'école de P, Madrid*, 1974 ; cat. exp. *L'école*

de Paris et la belle époque de Montparnasse, Genève, 1975 ; cat. exp. Paris-New York, Paris, 1977 ; cat. exp. Paris-Berlin, Paris, 1978 ; cat. exp. Paris-Moscou, Paris, 1979 ; cat. exp. Spánelsti umelci parizské skoly, Brno, 1985 ; cat. exp. Blatas et l'école de Paris, Paris, 1986.

PAYSAGE. Ouvrages généraux. M. J. Friedländer, Über Landschaft und andere Bildgattungen, La Haye, 1947 (Oxford, 1949) ; K. Clark, Landscape into Art, Londres, 1949 (trad. fr., Paris, 1962) ; G. Briganti, The View Painters of Europe, Londres, 1970 (trad. fr., Paris, 1971) ; G. Pochat, Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance, Berlin-New York, 1973. Antiquité. C. M. Dawson, Romano-Campanian Mythological Landscape Painting, New Haven, 1940 ; W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting, Assen, 1963 ; E. Carli, le Paysage dans l'art, Paris, 1980 ; D. Montassut, le Paysage et sa peinture, Paris, 1983. Époque médiévale. G. Künstler, « Landschaftsdarstellung und religiöses Weltbild in der Tafelmalerei der Übergangsepoche um 1500 », JKSW, 26, 1966. Allemagne. P. F. Schmidt, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750 bis 1830, Munich, 1922 ; cat. exp. Münchner Landschaftskunst von 1800-1850, Munich, 1979. Flandres. J. A. Raczynski, Die flämische Landschaft vor Rubens, Francfort, 1937 ; Thierry G. J. Hoogewerff, Het landschap van Bosch tot Rubens, Amsterdam-Anvers, 1954 ; A. Zwollo, Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome 1675-1725, Assen, 1973 ; Y. Thiéry, les Peintres flamands de paysage au XVIIe siècle, Bruxelles, 1986-1987. France. Cat. exp. Le paysage français de Poussin à Corot, Paris, 1925 ; cat. exp. Le paysage français de Corot à nos jours, Paris (galerie Charpentier), 1942 ; C. Roger-Marx, le Paysage français. De Corot à nos jours ou le Dialogue de l'Homme et du Ciel, Paris, 1952 ; P. Miquel, le Paysage français au XIXe siècle, 3 vol., Mantes-la-Jolie, 1975 ; cat. exp. L'Impressionnisme et le paysage français, Paris, 1985. Grande-Bretagne. E. W. Manwaring, Italian Landscape in 18th Century England, Londres, 1965 ; L. Herrmann, British Landscape Painting of the 18th Century, Londres, 1973 ; L. Parris, Landscape in Britain, c. 1750-1850, Londres, 1973 ; G. Grigson, Britain Observed : The Landscape through Artists' Eyes, Londres, 1975. Hollande. H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild, Leipzig, 1910 ; R. Fritz, Das Stadt und Strassenbild in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Stuttgart, 1932 ; cat. exp. Nederlandse XVII-eeuwse italianiserende landschapschilders, Utrecht, 1965 ; W. Stechow, Dutch Landscape Painting of the 17th Century, Londres, 1966. Italie. H. Voss, « Studien zur venezianischen Vedutenmalerei des 18. Jahrhunderts », RfK, 47, 1926 ; I. Haumann, Das oberitalienische Landschaftsbild des Settecento, Strasbourg, 1927 ; R. Buscaroli, La Pittura di paesaggio in Italia, Bologne, 1935 ; cat. exp. L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura del paesaggio, Bologne, 1962 ; A. R. Turner, The Vision of Landscape in Renaissance Italy, Princeton, 1966 ; P. Zampetti, cat. exp. I Vedutisti veneziani del Settecento, Venice, 1967. Époque contemporaine. J. L. Ferrier, « Le paysagisme non figuratif », Art de France, 3, 1963 ; M. Rheims, H. Galy-Carles, F. Mathey, « Le

paysage a-t-il encore sa place dans la peinture actuelle ? », *Connaissance des arts*, 1963, no 132 ; A. Cottino, *Vedutisti*, Milan, 1991.

PLAINE (ÉCOLE DE LA). Cat. exp. L'art en Hongrie : 1905-1930, art et révolution, Saint-Étienne, 1980 ; T. Méray, *Nagy Imre : élete és halála*, Munich, 1983.

POINTILLISME. G. Cogeval, *les Années post-impressionnistes*, Paris, 1986 ; D. Kelder, *l'Héritage de l'Impressionnisme*, Paris, 1986. (V. NÉO-IMPRESSIONNISME.)

POMPIER (ART). A. Celebovonic, *Peinture kitsch ou Réalisme bourgeois (L'Art pompier dans le monde)*, Paris, 1974 ; James Harding, *les Peintres pompiers*, Londres-Paris, Flammarion, 1980 ; J. Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture pompier ?*, Paris, 1984 ; C. Ritzenthaler, *l'École des beaux-arts du XIXe siècle : les Pompiers*, Paris, 1987.

PONT-AVEN. W. Jaworska, *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Paris-Genève, 1971 ; P. Tuarze, *Pont-Aven*, Paris-Genève, 1971 ; P. Tuarze, *Pont-Aven, arts et artistes*, Paris, 1973 ; Ch. G. Le Paul, *l'Impressionnisme dans l'école de Pont-Aven : Monet, Renoir, Gauguin et leurs disciples*, Paris, 1983 ; cat. exp. *Dessins de l'école de Pont-Aven*, Paris, 1989 ; cat. exp. *Gauguin et l'école de Pont-Aven*, Paris, 1989.

POP'ART. G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte di oggi*, Milan, 1961 (1973) ; M. Amaya, *Pop as Art : A Survey of the New Super Realism*, Londres, 1965 ; J. Becker et W. Vostell, *Happening, Fluxus, Pop'Art, Nouveau Réalisme*, Hambourg, 1965 ; L. Lippart, *Pop'Art*, Londres-New York, 1966 (trad. fr., 1970) ; C. Finch, *Pop'Art, Object and Image*, Londres, 1968 ; H. Ohff, *Pop und die Folgen*, Düsseldorf, 1969 ; J. Russel et S. Gablik, *Pop'Art Redefined*, Londres, 1969 ; S. Wilson, *Pop'Art*, Munich, 1975 ; J. P. Keller, *Pop'Art et évidence du quotidien : pour une sociologie du regard esthétique*, Lausanne, 1979 ; cat. exp. *Pop'Art américain aujourd'hui*, Nice, 1979 ; N. Dubreuil-Blondin, *la Fonction critique dans le Pop'Art américain*, Montréal, 1980. M. Livingstone, *le Pop'Art*, Paris, 1990 ; T. Osterwold, *Pop'Art*, Paris, 1991.

POPULAIRE (PEINTURE). H. Cahill, M. Gauthier, J. Cassou, D. C. Miller, *Masters of Popular Painting*, New York, 1938 ; G. H. Rivière et D. Glück, *Arts populaires des pays de France*, Paris, 1976 ; cat. exp. *Les singuliers de l'art*, Paris, 1978.

PORTRAIT. J. Leisching, *Das Bildnis im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert*, Vienne, 1906 ; L. Dumont-Wilden, *le Portrait en France*, Bruxelles, 1909 ; A. Riegl, *Das holländische Gruppenportrait*, Vienne, 1931 ; V. N. Lazarev, *le Portrait hollandais du XVIIe siècle (en russe)*, Moscou, 1937 ; M. Florisoone, *Portraits français*, Paris, 1946 ; M. J. Friedländer, *Landscape, Portrait, Still Life*, Oxford, 1949 ; J. Alazard, *le Portrait florentin de Botticelli à Bronzino*, Paris, 1951 ; J. Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, Londres-New York, 1966 ; G. et P. Francastel, *le Portrait. Cinquante siècles d'humanisme en peinture*, Paris, 1969 ; H. Keller, *Das Nachleben des antiken Bildnisses von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart*, Fribourg, 1970 ;

G. Delogu et G. Martinelli, *Il Ritratto nella pittura italiana*, 2 vol., Bergame, 1976 ; cat. exp. *Modern Portraits. The Self and Others*, New York, 1976 ; G. Boehm, *Bildnis und Individuum : über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, Munich, 1985 ; cat. exp. *Le portrait français au XIXe siècle*, Paris, 1985 ; M. McQuillan, *les Portraits impressionnistes*, Paris, 1986 ; F. Lecercle, *la Chimère de Zeuxis : portrait poétique et portrait peint en France et en Italie à la Renaissance*, Tübingen, 1987 ; L. Campbell, *Renaissance Portraits*, Londres, 1990 (trad. fr., Paris, 1991) ; N. Schneider, *l'Art du portrait, 1420-1670*, Paris, 1994.

PRÉCISIONISM. Cat. exp. *Pennsylvania Modern*, Charles Demuth of Lancaster, Philadelphie, 1983 ; cat. exp. *Georgia O'Keeffe : Art and Letters*, Washington, 1987.

PRÉRAPHAÉLITES. J. Ruskin, *Pre-Raphaelitism*, Londres, 1851 ; W. M. Rossetti, *Ruskin, Rossetti and Pre-Raphaelitism*, Londres-New York, 1899 ; W. H. Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Londres, 1905 ; J. D. Hunt, *Pre-Raphaelite Imagination, 1848-1900*, Londres, 1968 ; T. Hilton, *The Pre-Raphaelites*, Londres, 1970 ; M. Harrison, *Pre-Raphaelite Paintings and Graphics*, Londres, 1973 ; A. Staley, *The Pre-Raphaelite Landscape*, Oxford, 1973 ; W. Gaunt, *The Pre-Raphaelite Tragedy*, Londres, 1975 ; M. H. d'Anethan, *Éclaboussures ou l'École préraphaélite*, Brumague, 1983 ; W. Lottes, *Wie ein goldener Traum : die Rezeption des Mittelalters in der Kunst der Präraffaeliten*, Munich, 1984 ; L. Parris, *Pre-Raphaelite Papers*, Londres, 1984.

PURISME. *L'Esprit nouveau*, 8 vol., 1920-1925 (rééd., New York, 1968) ; J. Golding et C. Green, cat. exp. *Léger and Purist*, Paris, Londres, 1970 ; J. Golding, *Ozenfant*, New York, 1973 ; E. Espinosa, « *L'Esprit nouveau* » : una estética moral purista y un materialismo romántico, Mexico, 1986 ; cat. exp. *Le Corbusier, peintre avant le purisme*, La Chaux-de-Fonds, 1987.

RAYONNISME. M. Seuphor, *l'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, 1950 ; C. Gray, *The Great Experiment. Russian Art 1863-1922*, Londres, 1962 (trad. fr, Lausanne, 1970) ; cat. exp. *Gontcharova-Larionov*, Paris, 1963 ; M. Dabbrowski, « *The Formation and Development of Rayonism* », *The Art Journal*, 34, 1974-1975 ; cat. exp. *Mikhaïl Larionov : la voie vers l'abstraction, oeuvres sur papier, 1908-1915*, Stuttgart, 1987.

RÉALISME. E. Bouvier, *la Bataille réaliste*, Paris, 1913 ; L. Nochlin, *Realism, Social Realism. Art as a Weapon*, New York, 1973 ; Baltimore, 1971 ; W. Hofmann, *Das irdische Parodies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1974 ; F. Baumgart, *Idealismus und Realismus von 1830 bis 1880*, Cologne, 1975 ; « *les Réalismes et l'histoire de l'art* », actes du colloque *Histoire et critique des arts*, Besançon, 1978 ; cat. exp. *Als guter Realist muss ich alles erfinden*.

Internationaler Realismus heute, Hambourg, 1978 ; cat. exp. Les réalismes entre révolution et réaction : 1919-1939, Paris, 1980 ; cat. exp. The Realist Tradition : French Painting and Drawing, 1830-1900, The Cleveland Museum of Art, 1980 ; Richard et Caroline Brettell, les Peintres et le paysan au XIXe siècle, Genève, Skira, 1983 ; cat. exp. Exigences de réalisme dans la peinture française entre 1830 et 1870, Chartres, 1983 ; Y. M. Weisberg, The Realist Debate : A Bibliography of French Realist Painting, 1830-1885, New York, Londres, 1984 ; H. Zerner, Romantisme et Réalisme : mythes de l'art du XIXe siècle, Paris, 1986 ; cat. exp. La tradition et l'innovation dans l'art français par les peintres des Salons, Fukuoka, Japon, 1989, préface de Bruno Foucart.

RÉALISME SOCIALISTE. R. S. Kaufmann, la Peinture soviétique thématique, 1917-1941 (en russe), Moscou, 1951 ; Histoire de l'art russe, vol. XI, Moscou 1957 ; cat. exp. La peinture russe et soviétique, Paris, 1960 ; la Formation du Réalisme

socialiste dans l'art soviétique (en russe), Moscou, 1960 ; V. Vanslov, « Sur le Réalisme socialiste », in l'Art soviétique et les tâches de la lutte contre l'idéologie bourgeoise (en russe), Moscou, 1969 ; M. Alpatov, Iz istorii realizma v russkoj zivopisi, Moscou, 1982 ; U. Kuhirt, Kunst der DDR : 1945-1959, Leipzig, 1982 ; M. Haraszti, l'Artiste d'État : de la censure en pays socialiste, Paris, 1983.

RÉALITÉ (PEINTRES DE LA). C. Sterling, cat. exp. Les peintres de la réalité en France au XVIIe siècle, Paris, 1934 (préface de P. Jamot) ; R. Longhi, « I Pittori della realtà in Francia », l'Italia letteraria, 1935, no 3 (Paragone, 1972, no 269) ; P. Erlanger, les Peintres de la réalité, Paris, 1946 ; cat. exp. La peinture française du XVIIe siècle dans les collections américaines, Paris, 1982 ; Société de l'histoire de l'art français, l'Art à l'époque du cardinal de Richelieu, Paris, 1985.

ROMANTISME. E. Keyser, l'Occident romantique, 1789-1850, Genève, 1965 ; M. Brion, Peinture romantique, Paris, 1967 ; K. Clark, Romantic Rebellion : Romantic Versus Classic Art, Londres, 1973 ; R. Lister, British Romantic Art, Londres, 1973 ; cat. exp. Le Romantisme allemand, Paris, 1976 ; W. Vaughan, Romantic Art, Londres, 1978 ; P. Robert-Jones, Irrealismus. Das Visionäre in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Munich, 1978 ; J. Clay, le Romantisme, Paris, 1980 ; R. Cogniat, le Romantisme, Genève, 1981 ; M. Le Bris, Journal du romantisme, Genève, 1981 ; H. Zerner, Romantisme et Réalisme : mythes de l'art du XIXe siècle, Paris, 1986 ; cat. exp. L'Art français, les années romantiques, 1815-1850, Paris, Grand Palais, 1996.

SACRA CONVERSAZIONE. E. Panofsky, Early Netherlandish Painting, Cambridge (Mass.), 1953 (1966) ; J. Burckhardt, The Altarpiece in Renaissance Italy, trad., Londres, 1988 ; A. Chastel, la Pala ou le Retable italien des origines à 1500, Paris, 1993.

SIMULTANISME. H. Düchting, Robert Delaunays « Fenêtres » : « Peinture pure et simultanée ». Paradigme einer modernen Wahrnehmungsform, Munich, 1982.

SPORTING PAINTING. G. C. Rump, Pferde und Jagdbilder in der englischen Kunst : Studien zu George Stubbs und dem Genre der Sporting Art von 1650 bis 1930, Hildesheim-Zurich-New York, 1983 ; cat. exp. George Stubbs (1724-1806), Londres, 1984.

STIJL (DE). R. Van Doesburg (éd.), De Stijl. Maanblad voor de moderne beeldende vakken, Leyde, 1917-1928 (rpr. Amsterdam, 1969, en 2 vol.) ; H. L. C. Jaffé, De Stijl, 1917-1931, Amsterdam, 1956 (Berlin-Francfort-Vienne, 1965) ; S. Lemoine, Mondrian et De Stijl, Paris, 1987 ; C. P. Warnke, De Stijl, 1991.

SUPPORTS/SURFACES. J. M. Poinot, Supports-Surfaces : A. P. Arnal, V. Bioulès, L. Cane, M. Devade, D. Dezeuze, N. Dolla, J. P. Pincemin, P. Saytour, A. Valensi, C. Viallat, Paris, 1983 ; M. H. Grindefer, 1965-1990. Les années Supports-Surfaces, Paris, 1991 ; cat. exp. Supports-Surfaces, Saint-Étienne, M. A. M., 1991.

SUPRÉMATISME. C. Gray, The Great Experiment. Russian Art 1863-1922, Londres, 1962 (trad. fr., Lausanne, 1971) ; cat. exp. Suprématisme, Paris (galerie Jean-Chauvelin), 1977 ; cat. exp. Paris-Moscou, Paris, 1979 ; K. S. Malevitch, la Lumière et la Couleur : textes inédits de 1915 à 1926, Lausanne, 1981 ; cat. exp. Die Sprache der Geometrie, Suprematismus, De Stijl und Umkreis heute, Berne, 1984.

SURRÉALISME. A. Breton, le Surréalisme et la Peinture, Paris, 1928 (1965) ; H. Read, Surrealism, Londres, 1936 ; M. Nadeau, Histoire du Surréalisme, Paris, 1945 (1972) ; A. Breton, les Manifestes du Surréalisme, Paris, 1946 ; M. Nadeau, Documents surréalistes, Paris, 1948 ; F. Alquié, Philosophie du Surréalisme, Paris, 1955 ; M. Jean et A. Mezei, Histoire de la peinture surréaliste, Paris, 1959 ; P. Waldberg, le downloadModeText.vue.download 962 sur 964

Surréalisme, Paris, 1962 ; R. Passeron, Histoire de la peinture surréaliste, Paris, 1968 ; G. Picon, Surrealism, 1919-1939, Genève-Londres, 1977 ; U. M. Schneede, Surrealism, New York, 1978 ; D. Ades, D. Sylvester, E. Cavling, M. Haslam, The Real World of the Surrealists, Londres, 1978 ;, cat. exp. Dada and Surrealism Reviewed, Londres, 1978 ; J. Baron, Anthologie plastique du Surréalisme, Paris, 1980 ; J. Pierre, le Surréalisme, Genève, 1981 ; J. Chenieux-Gendron, le Surréalisme, Paris, 1984 ; cat. exp. Le Surréalisme, Paris, 1986.

SYMBOLISME. H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertswende, Cologne, 1965 ; J. Milner, Symbolists and Decadents, Londres-New York, 1971 ; P. Jullian, les Symbolistes, Paris-Neuchâtel, 1973 ; D. L. Anderson (éd.), Symbolism. A Bibliography of Symbolism as an International and Multidisciplinary Movement, New York, 1975 ; Pierre-Louis Mathieu, Gustave Moreau, Fribourg, 1976 ; cat. exp. Le Symbolisme en Europe ; R. L. Delevoy, Journal du Symbolisme, Paris, 1977 ; R. L. Delevoy, Symbolists and Symbolism, Londres, 1978 ; cat. exp. Fernand Khnopff, Paris, Bruxelles, Hambourg, 1979-1980 ; Anthony Hobson, The

Art and Life of J. W. Waterhouse RA, Londres, 1980 ; cat. exp. Symbolistes et Nabis : M. Denis et son temps, Saint-Germain-en-Laye, 1980 ; cat. exp. Léon Spilliaert, Paris, Grand Palais, 1981 – Bruxelles, musées royaux des Beaux-Arts, 1982 ; C. Brooks, Signs for the Times : Symbolic Realism in the Mid-Victorian World, Londres, 1984 ; Timo Martin et Douglas Sívén, Akseli Gallén-Kallela. Elämäkerrallinen Rapsodia, Helsinki, 1984 (édition anglaise, 1985) ; cat. exp. Symboles et réalités : la peinture allemande 1848-1905, Paris, 1984 ; cat. exp. The Pre-Raphaelites, Londres, The Tate Gallery, 1984 ; cat. exp. Max Klinger, Hildesheim, Roemer und Pelizaeus Museum, 1984 ; cat. exp. Le Symbolisme et la femme, Paris-Toulon-Pau, 1986 ; cat. exp. Burne-Jones, Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1986 ; cat. exp. Lumières du Nord, Paris, Petit Palais, 1987 ; cat. exp. Gauguin, Paris, Grand Palais, 1989 ; cat. exp. Le Symbolisme dans les collections du Petit Palais, Paris, 1989 ; S. Engazza, Simbolismo, Milan, 1991 ; J. Pierre, l'Univers symboliste, Paris, 1991 ; M. Gibson, le Symbolisme, Paris, 1994.

TRANS-AVANT-GARDE ITALIENNE. Cat. exp. Francesco Clemente : les 14 stations, Nice, 1983 ; cat. exp. Enzo Cucchi, Paris, 1986 ; B. Lamarche-Vadel, Mimmo Paladino : le guetteur, Paris, 1988.

TROMPE-L'OEIL. M. C. Gloton, Trompe-l'oeil et décor plafonnant dans les églises romaines de l'âge baroque, Rome, 1965 ; M. Battersby, Trompe-l'oeil, Londres, 1974 ; M. L. d'Otrange Mastai, Illusion in Art. Trompe-l'oeil : A History of Pictorial Illusionism, Londres, 1976 ; G. Perec, l'OEil ébloui, Paris, 1981 ; M. Milman, le Trompe-l'oeil, Genève, 1982 ; M. Milman, les Architectures peintes en trompe l'oeil, Genève, 1986 ; R. Court, A. Beetschen..., l'Effet trompe-l'oeil dans l'art et la psychanalyse, Paris, 1988.

TROUBADOUR. J. Locquin, la Peinture d'histoire en France de 1747 à 1783, Paris, 1912 (1978) ; R. Lanson, le Goût du Moyen Âge en France au XVIIIe siècle, Paris-Bruxelles, 1926 ; cat. exp. Le style troubadour, musée de Bourg-en-Bresse, 1971 ; R. Schoch, Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Munich, 1975 ; M. Sandoz, Jean-Simon Berthélémy (1743-1811), Paris, 1979 ; M. C. Chardonneret, Fleury Richard et Pierre Revoit : la peinture troubadour, Paris, 1980 ; F. Pupil, le Style troubadour ou la Nostalgie du bon vieux temps, Nancy, 1985 ; T. W. Gaethgens, Joseph-Marie Vien : peintre du roi (1716-1809), Paris, 1988.

VANITÉ. Cat. exp. Natures mortes des XVIIe et XVIIIe siècles, Genève, 1979 ; E. Greindl, les Peintres flamands de nature morte au XVIIIe siècle, Paris, 1983 ; S. A. Sullivan, The Dutch Gamepiece, Totowa (N. J.) 1984 ; cat. exp. Les vanités dans la peinture au XVIIe siècle, Caen, musée des Beaux-Arts, 1990. VHUTEMAS. S. Khan-Magomedou, Vhutemas, Moscou 1920-1930 (2 vol.), Paris, 1990.

VINGT (LES). M. O. Maus, Trente Années de lutte pour l'art, Bruxelles, 1926 ; cat. exp. Le groupe des XX et son temps, Bruxelles-Otterlo, 1962 ; R. L. Delevoy, Ensor, Paris, 1980. James Ensor, Zurich, 1983 ; J. Block, « Les Vingt » and Belgian Avant-gardism, 1868-1894, Ann Arbor, Mich.,

1984.

downloadModeText.vue.download 963 sur 964

downloadModeText.vue.download 964 sur 964